



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ARAGÓN

**LA VIDA EN CORTO. EL CORTOMETRAJE EN MÉXICO,
UN ACERCAMIENTO AL CAMINO QUE LO CONSOLIDÓ Y
UN EJERCICIO DE PRODUCCIÓN.**

PRESENTAN:

**JUAN RICARDO OSIRIS CORTÉS MUÑOZ
IVÁN ARTURO HERNÁNDEZ MÉNDEZ**

ASESOR: MTRO. CARLOS GARCÍA BENÍTEZ

MEXICO

2008



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Santísima Trinidad y Virgen María, gracias por la vida, la salud, la maravillosa familia que me han dado y por brindarme la oportunidad de estudiar y llegar a cumplir este sueño de titularme como licenciado.

Gracias mamá por todos los sacrificios que has hecho para que yo llegara hasta aquí, por ayudarme con mis tareas desde niño, por las desveladas que has pasado conmigo, porque juntos hemos cursado estos 18 años de vida escolar, por la educación y la formación que me has brindado, porque has sido padre y madre, porque me has apoyado y alentado en todo momento; pero sobre todo gracias por el inmenso amor que siempre me has dado, es una enorme dicha y orgullo ser tu hijo; te amo con todo mi corazón.

Gracias tía Rocío por todos tus cuidados, atenciones, cariños, por velar que tuviera lo indispensable para mi educación, por ayudarme a terminar mi carrera, porque siempre me has querido no como un sobrino sino como un hijo y por ello te considero como una segunda mamá; te amo.

Gracias tía Alma porque siempre me has ayudado, por cuidarme y guiarme, por indicarme que las cosas nunca se deben de dejar para el mañana, porque con la forma en la que tú enfrentas la vida y los problemas me muestras que nada es imposible y que todo tiene solución; te amo.

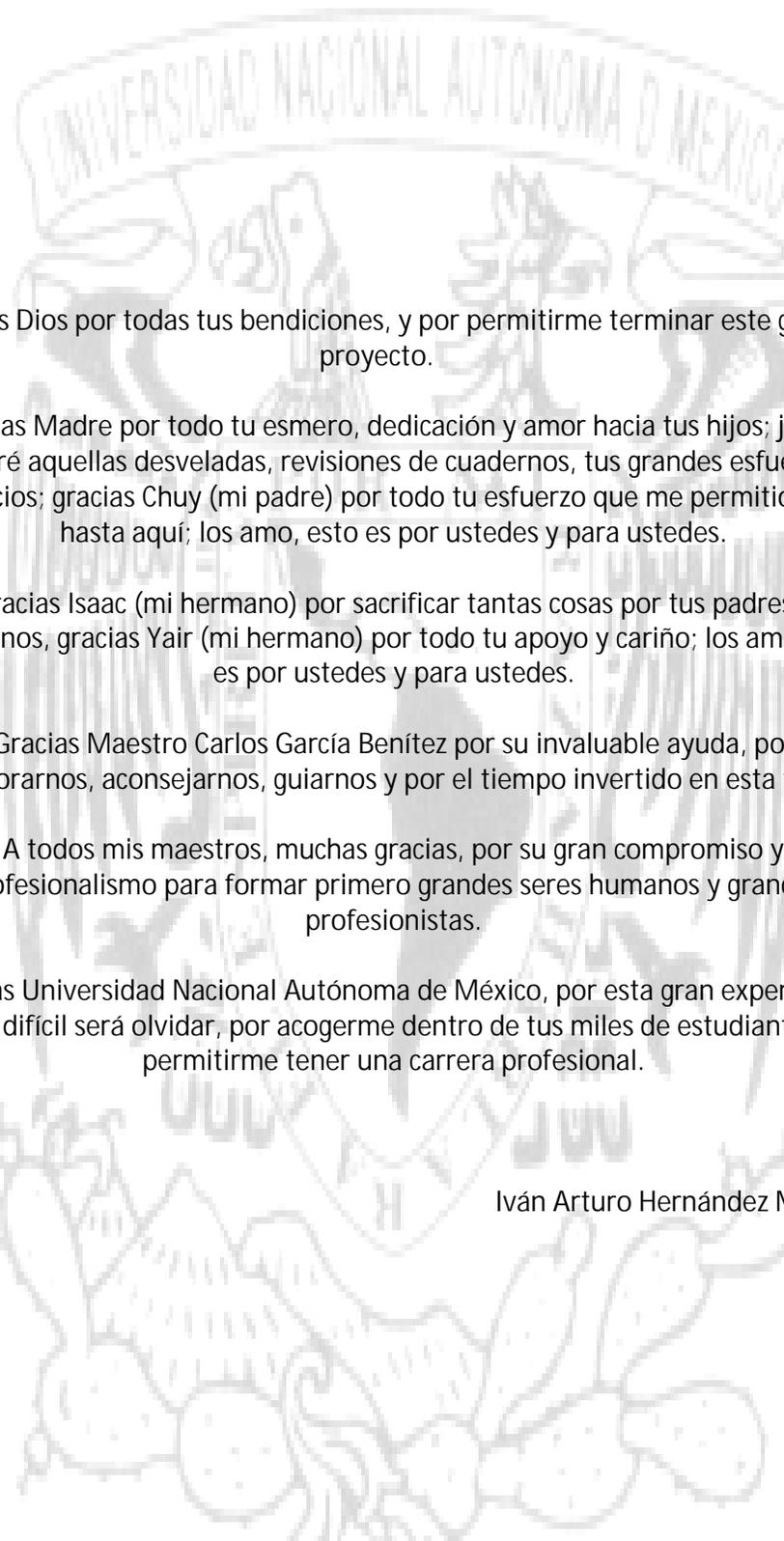
Gracias Jazmín y Saúl por alentarme en todo momento a alcanzar esta meta; los amo.

Gracias Diana por ayudarme y animarme durante toda mi carrera, este triunfo también es tuyo; te amo.

Gracias Mtro. Carlos por su invaluable ayuda, por asesorarnos, aconsejarnos, guiarnos y por el tiempo invertido en esta tesis.

Gracias Universidad Nacional Autónoma de México, por acogerme dentro de tus miles de estudiantes y permitirme tener una carrera profesional.

Osiris Cortés Muñoz.



Gracias Dios por todas tus bendiciones, y por permitirme terminar este gran proyecto.

Gracias Madre por todo tu esmero, dedicación y amor hacia tus hijos; jamás olvidaré aquellas desveladas, revisiones de cuadernos, tus grandes esfuerzos y sacrificios; gracias Chuy (mi padre) por todo tu esfuerzo que me permitió llegar hasta aquí; los amo, esto es por ustedes y para ustedes.

Gracias Isaac (mi hermano) por sacrificar tantas cosas por tus padres y hermanos, gracias Yair (mi hermano) por todo tu apoyo y cariño; los amo, esto es por ustedes y para ustedes.

Gracias Maestro Carlos García Benítez por su invaluable ayuda, por asesorarnos, aconsejarnos, guiarnos y por el tiempo invertido en esta tesis.

A todos mis maestros, muchas gracias, por su gran compromiso y profesionalismo para formar primero grandes seres humanos y grandes profesionistas.

Gracias Universidad Nacional Autónoma de México, por esta gran experiencia que difícil será olvidar, por acogerme dentro de tus miles de estudiantes y permitirme tener una carrera profesional.

Iván Arturo Hernández Méndez

ÍNDICE

Introducción.....	3
CAPÍTULO 1. EL CINE INDEPENDIENTE MEXICANO.....	5
1.1 Definición de cine independiente.....	5
1.2 Orígenes del cine independiente en México.....	5
1.3 Precursores del cine independiente mexicano.....	8
1.4 Grupo nuevo cine.....	12
1.5 La influencia de la Nueva Ola Francesa.....	15
1.6 El papel de los cineclubes.....	17
1.7 Primer Concurso de Cine Experimental.....	19
1.8 Segundo Concurso de Cine Experimental.....	26
1.9 El CUEC, formador de cineastas independientes.....	28
1.10 El CCC, Centro de estudios a favor del cine independiente.....	32
1.11 IMCINE y el Tercer Concurso de Cine Experimental.....	35
CAPÍTULO 2. EL CORTOMETRAJE.....	40
2.1 Características generales del cortometraje.....	48
2.2 Características formales del cortometraje.....	50
2.3 El cortometraje en comparación con el largometraje.....	56
CAPÍTULO 3. BREVE HISTORIA DEL CORTOMETRAJE EN MÉXICO....	65
3.1 Cómo surge el cortometraje en México.....	68
3.2 El cortometraje en el siglo XX.....	74
3.3 El cortometraje a finales del siglo XX.....	83
3.4 Cortometraje mexicano en la época contemporánea.....	99

CAPÍTULO 4. EJERCICIO DE PRODUCCIÓN SOBRE RUEDAS (CORTOMETRAJE)	115
Objetivos	116
Sinopsis.....	116
Argumento.....	116
Tratamiento	117
Estructura.....	118
Personajes	118
Guión literario	120
Guión técnico	124
Story Board	133
Escaleta.....	137
Break Down.....	139
Day By Day	140
Presupuesto	142
Guión de edición	144
Ficha técnica	152
Conclusiones.....	153
Bibliografía	156
Hemerografía	158
Cibergrafía.....	161
Glosario.....	162
Anexo	174

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo nace de nuestro gusto por el cine, y en particular, por el cortometraje. Surge también de la curiosidad por investigar acerca de este medio de expresión en nuestro país, pues nos parece que es un tema poco explorado a pesar del auge que ha tenido el cortometraje en los últimos años, incluso a nivel mundial.

Si bien el tema supone un complejo camino, nuestro interés aquí se centra en documentar y relatar aquellos momentos que consideramos más relevantes, y que han llevado a la consolidación del cortometraje en nuestro país. En ese sentido nos referimos a sus características, los sucesos que han determinado su historia, concursos, algunos personajes y trabajos decisivos.

En cierta medida esta tesis pretende romper con los mitos que existen alrededor del formato corto: como ser considerado como un simple trabajo escolar o de prácticas para futuros cineastas, y reconocerle el valor que se merece: el de un espacio en el que el cineasta puede expresarse de forma libre, con una alternativa de producción fílmica y con una amplia gama de posibilidades narrativas y tecnológicas.

Cabe señalar que este trabajo está estructurado por una parte teórica que consta de tres capítulos; y una práctica, de un capítulo, que ilustra el proceso de producción de un cortometraje.

Así, esta investigación en su primer capítulo da cuenta de todos aquellos factores que condicionaron el nacimiento del cine independiente mexicano (como antecedente del cortometraje), los primeros precursores, los hechos que motivaron su consolidación y la situación actual en la que se encuentra.

El segundo capítulo enlista las características naturales del cortometraje, pero también reconoce las virtudes que este formato se ha ganado a través del tiempo, asegurando con ello su permanencia en la historia del cine. En este capítulo proponemos, a su vez, un contraste entre el cortometraje y el largometraje.

El tercer capítulo presenta un bosquejo histórico, en el que se relatan los sucesos más trascendentes del cortometraje nacional; desde su surgimiento en nuestro país, su situación a través de diferentes épocas, hasta llegar a los hechos que en nuestros días han contribuido a consolidarlo como una forma independiente de hacer cine.

Finalmente a manera de ilustración (y también para satisfacer nuestro deseo de hacer cine) presentamos el cortometraje titulado: *Sobre Ruedas*; trabajo realizado con guión original, con los recursos técnicos que estaban a nuestro alcance, sin el patrocinio de ninguna institución, y sin ajustarnos necesariamente a parámetros establecidos por la industria.

Como complemento del trabajo añadimos algunos anexos que se refieren a una serie de recomendaciones que hacemos a todos aquellos que incursionan en el mundo del cortometraje. Estas recomendaciones se enlistan con el objetivo de advertir respecto a las situaciones a las que se pueden enfrentar en el desarrollo de una producción audiovisual, y que surgieron de nuestra experiencia.

Finalmente, queremos señalar que con esta tesis intentamos hacer una modesta aportación al estudio del cortometraje mexicano. Asimismo, consideramos que este trabajo es una forma de promover el cortometraje en México, como un espacio de expresión, motivar a su realización y en el caso particular de los estudiantes de Comunicación, acercarlos a la práctica profesional de la comunicación audiovisual.

1. EL CINE INDEPENDIENTE MEXICANO

1.1 DEFINICIÓN DEL CINE INDEPENDIENTE

En este capítulo se aborda el tema del cine independiente mexicano: su definición, sus características y los factores que condicionaron su nacimiento. Si bien es difícil encontrar una definición única de lo que es el cine independiente, aquí proponemos una construida a partir de lo que diversos especialistas como: Eduardo de la Vega Alfaro, Emilio García Riera y Tomás Pérez Turrent ¹ aportan al respecto:

Por cine independiente entendemos el realizado en nuestro país sin la participación de la industria cinematográfica o aquel que no se ajusta a los parámetros que ésta impone; aquel que no depende del permiso de las autoridades o de la aprobación oficial para ser exhibido de forma comercial. El cine independiente es también un cine de temáticas alternativas y que no se sujeta a convencionalismos técnicos ni a tiempos de duración. Es por ello un cine con más posibilidades para producir.

1.2 ORÍGENES DEL CINE INDEPENDIENTE EN MÉXICO

El origen del cine independiente en nuestro país resulta del desarrollo histórico de la industria cinematográfica mexicana, cuando empresarios y creadores del cine, con la finalidad de garantizar su permanencia y seguridad económica, impusieron medidas proteccionistas para esta actividad, hecho que el gobierno se encargaría de legitimar.

Una disyuntiva entre dos grupos sindicales sería el factor decisivo para consolidar la política de puertas cerradas y posteriormente dar paso a producciones de realizadores independientes.

¹ Dichas definiciones están contenidas en el libro: *Hojas de Cine. Testimonios y Documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*, Vol. II, México, SEP-UAM-Fundación Mexicana de Cineastas, 1988, pág. 69 y ss., pág. 191 y ss. Y pág. 221 y ss.

A mitad de los años treinta, nace el sindicalismo dentro de la industria cinematográfica, en un intento de los trabajadores fílmicos por salvaguardar su trabajo.²

El nacimiento de sindicatos dentro de la industria fílmica fue un factor determinante que provocó el anquilosamiento de la industria del cine. Pues aquellos surgen a partir de actitudes de autodefensa de intereses y fuentes de trabajo; pero también son la razón del nacimiento de un movimiento alternativo: un conjunto de técnicos y artistas marginados por la política proteccionista de los intereses sindicales.

Estos integraron la Unión de Trabajadores de Estudios Cinematográficos de México, la (UTECEM) en 1934 con apenas 91 integrantes fue el primer indicio gremial en la industria.³

El crecimiento en el número de agremiados aumento de forma considerable para llegar en 1938 a más de 400 integrantes; cifra que no correspondía al número de producciones que no tuvieron un crecimiento significativo.

El desarrollo sindical se tradujo en el debut de nuevos realizadores y que cada año creciera el número de debutantes. Esta situación provocó que en 1938 se formara dentro de la Unión sindical, una rama de directores, con el fin de frenar la incursión de nuevos realizadores.

En 1944 nuevamente el proteccionismo sindical promovido por la rama de directores del sindicato se hizo presente, a fin de proteger los intereses de los 47 integrantes que conformaban la sección y a pesar de que no consiguieron concretar sus demandas, sus embates por garantizar sus fuentes de trabajo iban en aumento y a diferencia de los primeros intentos (en 1938) la situación se tornaba inminente.⁴

² Emilio García Riera, *Historia Documental del Cine Mexicano*, Tomo I, México, Era, pág. 92.

³ Eduardo de la Vega Alfaro, "Cine Mexicano Contemporáneo", *unomásuno*, 19-21 agosto 1982, pág. 19-21.

⁴ Emilio García Riera, op. cit, págs. 230, 231.

Las pugnas al interior del sindicato con fines proteccionistas se incrementaron. En 1945 el Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica, protagonizó pugnas que trascendieron en una división del sindicato a partir de esto se conformó un nuevo sindicato: El Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica.

Ante los conflictos que nacieron entre trabajadores y empresarios del cine, el gobierno jugó un papel de mediador en el que cedió a los pedimentos de las dos partes, convirtiéndose así en el protector y guía del aparato cinematográfico.

En el mismo año de la división sindical y a través de un laudo presidencial fechado el 3 de septiembre de 1945, el Estado delimitó el campo de acción de cada uno de los sindicatos de la siguiente forma: al STIC se le concederían las funciones de distribución y producción de noticiarios y películas cortas; al STPC se le encomendó la producción de largometrajes en estudios cinematográficos y locaciones externas.

Las luchas intergremiales contribuirían a conformar el esquema exclusivista que daría por resultado un proteccionismo más estricto en diversas secciones sindicales como la de directores que frenaría la incorporación de nuevos realizadores de cine en las siguientes dos décadas.

La década de los cuarenta da cuenta de las acciones legitimadoras del Estado para las acciones proteccionistas de empresarios y trabajadores. El 31 de diciembre de 1949 se promulga la Ley de la Industria Cinematográfica que legitima el proteccionismo sindical y empresarial gestado en años anteriores; y confirma el esquema de una industria protegida y un sindicato cerrado.

Esta ley reúne una serie de elementos y disposiciones legales suficientes para acceder a los pedimentos de empresarios y sindicatos y así favorecer la conformación de una industria cerrada.

Lo anterior lo podemos interpretar como una primera condicionante para la génesis de un movimiento filmico al margen de la estructura cinematográfica.

1.3 PRECUSORES DEL CINE INDEPENDIENTE MEXICANO

Ante la actitud de puertas cerradas de la industria cinematográfica, surgieron cineastas mexicanos deseosos de hacer un cine diferente al estandarizado cine nacional. Así, a partir de la década de los cincuenta surgirían las primeras obras fílmicas independientes.

En esos días, se entendía por cine independiente a aquel que se realizaba sin la participación del STPC, que era el sindicato facultado para la realización de largometrajes.

El STIC, inconforme con la resolución del Estado, no se resignó a perder privilegios dentro de la industria cinematográfica; y a mediados de la década de los cuarenta inicia la producción de la cinta *No te dejaré nunca*. Este largometraje fue realizado bajo la dirección del español Francisco Elías en 1947. La cinta era muy similar en forma y contenido a las realizaciones del STPC.⁵

Esta producción es una referencia de las desavenencias entre los dos bandos gremiales, no obstante, como destaca Emilio García Riera, “es imposible considerar como verdaderamente independiente filmes como *No te dejaré nunca* pues tal independencia es únicamente en razón de su forma de producción y no en la existencia de un espíritu renovador”.⁶

No es sino hasta la década siguiente al del dictamen del laudo presidencial (1945) que definió las atribuciones de los dos bandos sindicales (STPC, STIC), y a la promulgación de la Ley de la Industria Cinematográfica (1949), que surgen los primeros intentos para impulsar un movimiento independiente; es decir, aquel que

⁵ Emilio García Riera, *Historia Documental del Cine Mexicano*, Tomo III, México, Era, págs. 173-176.

⁶ Emilio García Riera, “El Cine Independiente”, *Unomásuno*, 9 de marzo de 1983, pág.20.

muestra inquietudes en la búsqueda temática y expresiva, ajenos a las temáticas convencionales destinadas únicamente para la explotación comercial.

Se considera que la historia del cine independiente tuvo su origen a finales de los años cincuenta, cuando se combinan circunstancias que hacen de éste un movimiento próspero y permanente. Al respecto Emilio García Riera señala que “la verdadera historia del cine independiente de largometraje empezaría con *Raíces*, la película producida por Manuel Barbachano Ponce, dirigida por Benito Alazraki, en 1953”.⁷

La cinta *Raíces*, era una adaptación de cuatro cortometrajes: *Las Vacas*, *Nuestra Señora*, *El Tuerto* y *La Potranca* de *El Diosero* de Francisco González Rojas, la película fue dirigida por Benito Alazraki y producida por Manuel Barbachano Ponce. La independencia del productor con respecto a la industria fílmica, obligó a su equipo a realizar *Raíces* a partir de un bajísimo presupuesto.

Las Vacas, era una historia de una india que a causa de la miseria se ve en la necesidad de emplearse como nodriza en la casa de unos blancos. Por lo que respecta al corto *Nuestra Señora*, segunda parte de la cinta, fundía los cuentos “La Tona” y “Nuestra Señora de Naquejete”, y en la trama, una antropóloga norteamericana reconocía que los indígenas tienen sentido estético, ya que han convertido a la Gioconda de Da Vinci, en objeto de culto religioso; la tercera parte, intitulada *El Tuerto*, retomaba la acción del cuento “Parábola del Joven Tuerto”, que contaba la historia de un pequeño que, según explica Jorge Ayala Blanco, “debía agradecer a los Santos Reyes de Timizín el milagro de haber perdido también su ojo bueno, pues de los ciegos nadie se burla”.⁸

Finalmente, *La Potranca* adaptada de la narración “La Cabra de dos Patas”, mostraba las incidencias eróticas de un arqueólogo obsesionado por la belleza de una muchacha nativa.

⁷ Ibidem.

⁸ Jorge Ayala Blanco, *La Aventura del Cine Mexicano*, México, Era, 1968, pág. 197.

Esta cinta que para algunos estudiosos es considerada la génesis del cine independiente en México, se caracteriza, principalmente, porque el equipo que integraba la producción estaba constituido por estudiosos de las teorías cinematográficas del momento, por su participación en cineclubes universitarios y por que a partir de la década de los setentas serían ellos quienes escribirían las nuevas páginas en la historia del cine independiente en nuestro país.

Pero también porque en esta cinta no se ve al indígena feliz, cantado y desentendiéndose de problemas económicos e ignorando por completo que existen antagonismos sociales; más bien presenta las precariedades en que subsisten comunidades de la provincia mexicana. En *Raíces* se ponen de manifiesto circunstancias y personajes reales y se expresa el sentir de los indígenas; alejándose de la explotación del folclorismo y de los convencionalismos melodramáticos bastante explotados de la época en los que se mostraba una imagen deformada de la realidad mexicana, que se extendió debido al éxito de algunos filmes comerciales.

Otra cinta importante que trascendió en la historia del cine independiente fue la de *Torero*, filme dirigido en 1956 por Carlos Velo y Producido por Manuel Barbachano Ponce. La cinta narra la vida del matador Luis Procuna, presenta la vida del torero compartiendo experiencias difíciles, de lucha, de miedo, de vanidad, en este trabajo lo importante no es el Procuna estrella, sino Procuna el ser humano.⁹

De esta forma, el cine prescindiría por primera vez del melodrama para narrar la historia de un torero en su entorno familiar y de vida.

Fue tal el éxito de esta película que fue reconocida en varias ocasiones a nivel internacional; así logró un diploma por su participación en el festival de Venecia, un premio para su director en 1957, en el festival de Stratford, Canadá, y por la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Hollywood; de la misma

⁹ Emilio García Riera, *Historia Documental del Cine Mexicano*, Tomo V, México, Era, págs. 149-150.

forma fue reconocida con un Ariel por la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas justo antes de que interrumpiera sus actividades.

Ante el éxito obtenido en el extranjero fue estrenada comercialmente y exhibida en México a un año de su producción.

Esta cinta da muestra de los logros alcanzados por el naciente cine independiente mexicano; ya que además de ser exhibida comercialmente y competir con una cartelera constituida por cintas de temas suficientemente explotados como los charros o los vampiros, logra el reconocimiento de un ambiente cinematográfico plagado de convencionalismos, esquemas rutinarios y desprovisto de imaginación y renovación.

Del equipo de producción de *Torero* surgen nuevos directores cuyas realizaciones muestran el deseo de seguir con la línea trazada por cintas como *Raíces y Torero*.

Dentro del equipo que participó en la realización de *Torero* encontramos a Hugo Butler, argumentista de la cinta, quien en 1959 realizó *Los Pequeños Gigantes*, siguiendo ese modelo semidocumental utilizado en *Torero*. Esta cinta narra la historia de niños beisbolistas de Monterrey que en 1957 logran obtener en Texas un campeonato mundial después de derrotar al equipo norteamericano.

Esta cinta trasciende en las páginas del cine independiente por su forma de producción, al margen de la industria y por la utilización de nuevos métodos, como lo semidocumental y a pesar de que no existen intenciones críticas, sí sugiere nuevas alternativas temáticas. Esta cinta al igual que sus antecesoras logra el estreno comercial un año después de su realización.

Otro de los integrantes de la producción de *Torero*, incursionaría en la realización de cine independiente; esta vez sería Giovanni Korpooral quien habría participado como asistente de dirección y director de efectos especiales de la cinta; y quien entre los años 1958-1959 realizaría el largometraje independiente de

ficción *El brazo Fuerte*, cuya historia describe la forma en la que un individuo se convierte en cacique de un pueblo michoacano.

El valor de la cinta estriba en las intenciones críticas implícitas, pues no teme denunciar, a través de este filme un contexto social en el que el arribismo, la imposición y el cacicazgo son cuestiones comunes en la realidad política del país en esa época. Sin embargo, en esta virtud encontramos también su condena, ya que esa crítica le valió la censura; así, esta cinta sólo pudo ser exhibida hasta quince años después de su realización en 1974. La censura impuesta sobre la cinta fomentó su exhibición privada en cineclubes lo que le confirió el reconocimiento entre las cintas independientes.

Gradualmente, el movimiento cinematográfico independiente evolucionaba y se convertía en una alternativa expresiva y temática del cine mexicano realizado hasta ese momento. Surgirían entonces grupos de cineastas independientes tales como el grupo Nuevo Cine que bajo la influencia de movimientos cinematográficos europeos, particularmente la Nueva Ola Francesa, pugnaban por otro tipo de cine. Paralelamente resurgían expresiones estudiantiles a través de los cineclubes en donde los estudiantes encontraban espacios para el estudio de un cine alternativo.

1.4 GRUPO NUEVO CINE

En los años posteriores al nacimiento del cine independiente, comienzan a surgir expresiones juveniles que se interesan por la cinematografía y los movimientos cinematográficos mundiales. Estos representantes que pugnaban por un nuevo cine, empezaron a gestar lo que para muchos era la cultura cinematográfica y gradualmente fueron reconocidos como la vanguardia cinematográfica mexicana.¹⁰

¹⁰ Jorge Ayala Blanco, op. cit., págs. 291, 292.

En 1961, un conjunto de intelectuales, entre ellos cineastas y críticos, fundan el grupo Nuevo Cine, que establece como objetivo, la superación del estado deprimente del cine mexicano.

El grupo Nuevo Cine que en sus inicios estuvo integrado por José de la Colina, Rafael Cirkidi, Salvador Elizondo, Jomi García Ascot, Emilio García Riera, José Luis González de León, Heriberto Lafranchi, Carlos Monsiváis, Julio Pliego, Gabriel Ramírez, José María Sbert y Luis Vicens se manifiestan por la libertad creativa, la producción y libre exhibición del cine independiente y expresan su inconformidad hacia una industria cinematográfica anquilosada.¹¹

En el mismo año de su creación, el grupo publica una revista con el mismo nombre, en la que dan a conocer su manifiesto:

“Manifiesto del grupo nuevo cine:

Al constituir el grupo Nuevo Cine, los firmantes: cineastas, aspirantes a cineastas, críticos y responsables de Cineclubes, declaramos que nuestros objetivos son los siguientes:

1.- La superación del deprimente estado del cine mexicano. Para ello, juzgamos que deberán abrirse las puertas a una nueva promoción de cineastas cada día más necesaria. Consideramos que nada justifica las trabas que se oponen a quienes (directores, argumentistas, fotógrafos, etc.) pueden demostrar su capacidad para hacer en México un nuevo cine que, indudablemente, será muy superior al que hoy se realiza, todo plan de renovación del cine nacional que no tenga en cuenta tal problema está, necesariamente, destinado al fracaso.

2.- Afirmar que el cineasta creador tiene tanto derecho como el literato, el pintor o el músico a expresarse con libertad. No lucharemos porque se realice un tipo determinado de cine, sino para que en el cine se produzca el libre juego de la creación, con la diversidad de posiciones estética, morales y políticas que ello implica. Por lo tanto nos opondremos a toda cesura que pretenda coartar la libertad de expresión en el cine.

3.- La producción y la libre exhibición de un cine independiente realizado al margen de las convenciones y limitaciones impuestas por los círculos que, de hecho, monopolizan la producción de películas. De igual manera, abogaremos porque el cortometraje y el cine documental tengan el apoyo y el estímulo que merecen y puedan ser exhibidos al gran público en condiciones justas.

4.- El desarrollo en México de la cultura cinematográfica a través de los siguientes renglones:

a) Por la fundación de un instituto serio de enseñanza cinematográfica que específicamente se dedique a la formación de nuevos cineastas.

¹¹ Emilio García Riera, *Historia Documental del Cine Mexicano*, Tomo VIII, México, Era, págs. 11-13.

- b) Para que se dé apoyo y estímulo al movimiento de cine-clubes tanto en el Distrito Federal como en la provincia.
- c) Por la formación de una cinemateca que cuente con los recursos necesarios y esté a cargo de personas solventes y responsables.
- d) Por la existencia de publicaciones especializadas que orienten al público, estudiando a fondo los problemas del cine. En el cumplimiento de tal fin, los firmantes se proponen publicar en breve la revista mensual NUEVO CINE.
- e) Por el estudio y la investigación de todos los aspectos del cine Mexicano.
- f) Porque se dé apoyo a los grupos de cine experimental.

5.- La superación de la torpeza que rige el criterio colectivo de los exhibidores de películas extranjeras en México, que nos ha impedido conocer muchas obras capitales de realizadores como Chaplin, Dreyer, Ingmar Bergman, Antonioni, Mizoguchi, etc., obras que, incluso, han dejado grandes beneficios a sus exhibidores al ser explotadas en otros países.

6.- La defensa de la *Reseña de Festivales* por todo lo que favorece al contacto, a través de los films y de las personalidades, con lo mejor de la cinematografía mundial y el ataque a los defectos que han impedido a las Reseñas celebradas cumplir cabalmente su cometido.

Tales objetivos se complementan y condicionan unos a otros. Para su logro, el grupo NUEVO CINE espera contar con el apoyo del público cinematográfico, consciente, de la masa cada vez mayor de espectadores que ve en el cine no sólo un medio de entretenimiento, sino uno de los más formidables medios de expresión de nuestro siglo.

México, enero de 1961.”¹²

El grupo Nuevo Cine pondría en práctica estos preceptos al realizar, entre 1961 y 1962, la única cinta del grupo *El Balcón Vacío*, que fue dirigida por José Miguel García Ascot y que narra la historia de la guerra civil española a través de los recuerdos de una niña.¹³

La cinta realizada con un muy bajo presupuesto y premiada en dos ocasiones en festivales internacionales no tendría la misma suerte que sus antecesoras, pues al ser filmada completamente al margen de la industria y los sindicatos, nunca se exhibiría comercialmente.

¹² Revista Nuevo Cine No. 1, pág. 1.

¹³ Jorge Ayala Blanco, op cit, págs. 291, 292.

El grupo Nuevo Cine no volvería a realizar otra cinta, de hecho tan solo después de siete publicaciones de su revista, con el último número, en agosto de 1962, el grupo fenecía después de una breve historia.

1.5 LA INFLUENCIA DE LA NUEVA OLA FRANCESA

Es necesario reconocer otros factores que contribuyeron y alentaron el desarrollo del movimiento independiente. Sin duda los eventos citados en párrafos anteriores no son más que resultado de un conjunto de situaciones que en suma motivaron el nacimiento de un cine alternativo, entre estos factores se puede reconocer el papel que jugaron movimientos cinematográficos mundiales como la Nueva Ola Francesa, que vino a ser la premisa de aquellos realizadores en busca de un cine renovado.

Al finalizar la Segunda Guerra Mundial, los países involucrados en el conflicto bélico buscaron las maneras de recuperar sus mercados con el fin de reconsolidar sus devastadas economías. Este proceso también incluyó el campo de la industria cinematográfica que al término de la guerra experimentó cambios en su producción, en sus temáticas y en el lenguaje cinematográfico.

La recuperación cinematográfica se desarrollo en todos los países europeos, sin embargo, fue en Italia y Francia donde tuvieron lugar los cambios más trascendentales para la cinematografía mundial. Además de Estados Unidos, Gran Bretaña y países latinoamericanos generaron innovaciones y aportaciones importantes para el cine mundial.

De esta manera, en el periodo de la posguerra, surgen expresiones como el Neorrealismo Italiano, la Nueva Ola Francesa, el Nuevo Cine Americano, el Free Cinema Inglés; movimientos que serían retomados por otros países donde se registraron inquietudes intelectuales semejantes a la de los fundadores de estos movimientos cinematográficos.

Ante la expansión de los cines Italianos y norteamericanos, el cine francés buscó su consolidación a través de nuevas fórmulas motivadas por círculos intelectuales de aquel país; así nace la Nueva Ola Francesa.

El cambio surge entre 1958 y 1962 y es conocido como la Nueva Ola. Este movimiento tiene para la evolución del cine una importancia similar a la que habría tenido el neorrealismo Italiano en años anteriores.

“La Nueva Ola lleva a sus últimas consecuencias algunos de los postulados del gran movimiento Italiano de la inmediata posguerra, como son la filmación fuera de estudios, la utilización de actores desconocidos o no profesionales, la baja en los costos de producción y por otro lado una vuelta a la realidad como reacción a la retórica del cine anterior, el rechazo a algunas formas tradicionales del cine, la destrucción de ciertos modos de narración y representación, la fusión cada vez mayor entre el documental y la ficción.”¹⁴

La Nueva Ola Francesa se distinguiría por métodos de producción más rápidos y baratos; sin embargo justifican la pobreza de sus medios con la calidad.

Algunas consecuencias artísticas de este movimiento son “el cine de autor” y “la puesta en escena”. Ante los prototipos impuestos hasta aquel momento por el cine Hollywoodense que centraban su cine en un sistema de estrellas, el cine de la Nueva Ola desplaza el interés hacia el realizador, haciendo aparecer la noción de cine de autor, tal y como lo señala Tomás Pérez Turrent, “el realizador como autor absoluto, como único responsable de su obra” quien también define el cine de autor como “un cine en crisis, una reacción contra la presión de un aparato económico que no deja mucho lugar a la expresión personal.”¹⁵

En el caso del cine latinoamericano de la posguerra presenta un origen común a los movimientos cinematográficos mundiales, pues este movimiento se originó en torno a círculos intelectuales vinculados con el cine de arte y visiblemente influidos por expresiones mundiales.

¹⁴ George Sadoul, *Historia del Cine Mundial* Ensayo Tomás Pérez Turrent, México, Siglo XXI, 1980, pág. 495.

¹⁵ *Ibidem*, págs. 496, 497.

Particularmente en el caso de México, la Nueva Ola Francesa se vuelve significativamente importante en el desarrollo del proceso cinematográfico independiente. Pues plantea la necesidad de una renovación expresiva y temática; ideas de las que se apropia el movimiento independiente mexicano.

1.6 EL PAPEL DE LOS CINECLUBES

Uno de los factores que contribuyó, en gran medida, al nacimiento y fortalecimiento del movimiento cinematográfico independiente en nuestro país, fue el surgimiento de los cineclubes que permitirían conocer movimientos cinematográficos mundiales, lo que motivó la reconcepción y revaloración del cine y fue semillero de jóvenes cineastas que conocían las más recientes teorías sobre el cine.

Aunque se tiene conocimiento de que el nacimiento de los cineclubes en nuestro país fue, según Manuel González Casanova¹⁶, en mayo de 1931 cuando se organiza el primer cineclub mexicano, no es sino hasta después de la Segunda Guerra Mundial que el movimiento de cineclubes trasciende en nuestro país, cuando jóvenes estudiantes latinoamericanos regresan de Francia entusiasmados por los cineclubes y llegan dispuestos a organizarlos en sus países de origen.

Así, en 1948 se funda en el Instituto Francés de América Latina (IFAL), el Cineclub de México. Posteriormente el 3 de julio de 1952 se funda el Cineclub Progreso que vendría a preparar el ambiente para la creación de nuevos cineclubes y cuyo trabajo culminó la formación de la Federación Mexicana de Cineclubes.

Para 1955 había en México, además del Cineclub Progreso y el del IFAL, los Cineclubes Cuauhtemoc, Amigos de la cultura, Juventud israelita, Juventud Española, Bonampak entre otros.

¹⁶ Manuel González Casanova, *¿Qué es un Cineclub?*, México, UNAM, págs. 5-21.

Además en ese mismo año se funda el Cineclub de la Universidad organizado por estudiantes de la Facultad de Economía.

El 11 de septiembre de 1955, producto de propuestas de los Cineclubes Progreso, de la Universidad, y el Israelita; se funda la Federación Mexicana de Cineclubes.

Un año después en noviembre de 1956, surge un nuevo cineclub en la Universidad, esta vez a propuesta de la Sociedad de Alumnos de la Facultad de Filosofía y Letras. Ese mismo año surgen dos nuevos intentos en la Facultad de Ingeniería, de los cuales subsiste sólo uno.

En 1957 surgen en las Escuelas de Ciencias Químicas, Arquitectura, Antropología, Artes Plásticas y en las Facultades de Ciencias y Derecho nuevos cineclubes, todos por iniciativas de estudiantes.

En un intento por fortalecerse, a excepción del de Ingeniería, decidieron crear la Asociación Universitaria de Cineclubes. Pero debido a los problemas económicos, la falta de apoyos y locales para la exhibición la Asociación desapareció.

En 1958, la Dirección General de Difusión Cultural de la Universidad intentó apoyar, aunque de forma tardía, la permanencia de la Asociación Mexicana de Cineclubes. Aunque estas acciones no lograron que la asociación subsistiera sí permitieron desarrollar proyectos cinematográficos de nuevos integrantes. Tal es el caso de un grupo de estudiantes que, con el apoyo y la disposición de las autoridades universitarias, crearon la Asociación Universitaria de Cine Experimental, que después de un breve lapso de funcionamiento fenecería.

En 1959, la Dirección General de Difusión Cultural crea la Sección de Actividades Cinematográficas, a la que se le reconocen: el establecimiento del Cineclub de la Universidad, la fundación de la Filmoteca de la Universidad y la organización de las 50 Lecciones de Cine; la preparación de un programa semanal

de crítica y orientación cinematográfica por Radio Universidad, así como entablar relaciones internacionales y favorecer a grupos de estudiantes interesados en el cine.

1.7 PRIMER CONCURSO DE CINE EXPERIMENTAL

Tras el estancamiento y la falta de evolución de un cine nacional, cuya temática y estilo de filmación eran los mismos para todas las películas y bajo la idea de que la producción del cine mexicano no es rentable y necesitaba de un fortalecimiento, surge en 1964 el Primer Concurso de Cine Experimental de Largometraje, el cual fue organizado por los dirigentes de la Sección de Técnicos y Manuales del STPC, con el objetivo primordial de contribuir a la modificación de un ambiente conformista en la forma de realizar cine en México.

Los beneficios que este concurso ofrecía estaban orientados principalmente a tres aspectos cinematográficos: 1. Formación de nuevos realizadores para los diversos rubros como dirección, fotografía, adaptación e interpretación; 2. Apoyo a los miembros del staff, quienes ante el descenso de la producción industrial carecían de trabajo y oportunidades; 3. Que los directores y productores renovaran sus temáticas así como sus métodos de trabajo.¹⁷

La convocatoria no tuvo gran divulgación, por lo que los concursantes se enteraron gracias a que se corría la voz entre sus conocidos o amigos cineastas, por ello la cantidad de participantes sólo fue de 36, en su mayoría eran jóvenes artistas que buscaban la oportunidad de demostrar que la realización cinematográfica en México podía modificarse significativamente en varios aspectos: a) En cuanto a la forma de producción, ya que con escasos medios, se pretendía pasar sobre los intereses mercantilistas de los viejos productores del país. b) En cuanto a la temática, para lo cual los realizadores presentaban nuevas tramas, nuevas historias, nuevas ideas que vinieran a dar un giro completamente distinto a lo que en infinidad de ocasiones se había visto con anterioridad y c) En

¹⁷ Emilio García Riera, *Historia Documental del Cine Mexicano 1964-1965*, México, Universidad de Guadalajara, 1994, pág. 154.

cuanto al estilo, buscando nuevos directores, actores, fotógrafos. En general se buscaba un camino diferente que llevara al cine mexicano a una reivindicación y estabilidad que necesitaba con urgencia.

Es interesante ver que al concurso se le dio el nombre de “experimental” no por la búsqueda de lo artístico y lo sublime de un filme, como se lleva a cabo en otras industrias como la francesa, la italiana, la inglesa o la japonesa, donde se experimenta tanto en las grandes producciones comerciales, como en las marginales o independientes; aquí más que nada fue acuñado el término por la necesidad de crear una nueva imagen a nuestro cine, afectado por los rezagos del pasado que no le permitían evolucionar ni ver al futuro con posibilidades de producción y fortalecimiento, por ello se trató de experimentar en este certamen con nuevos realizadores, nuevas propuestas que le permitieran a la industria salir del retraso en el que estaba hundido.

Las oportunidades que ofrecían los organizadores del concurso a los competidores eran muchas; en primera, la posibilidad de expresarse a través de un medio que por muchos años solamente estaba abierto para los privilegiados de la industria fílmica; en segunda, los creadores tuvieron facilidades en cuanto al apoyo de equipo que, aunque mínimo, sirvió para el cometido de filmación; tercera, obtuvieron créditos por parte de estudios de producción gracias a que los respaldaba el sindicato. Finalmente ofrecía al público participante, además de la libertad, el que los directores (en muchos casos también productores de su propia película experimental) podían elegir libremente a sus colaboradores. Así los escritores, actores, fotógrafos y editores formaban un solo equipo.

Gracias a lo anterior se vio con mucho optimismo y entusiasmo el concurso, generando una gran inquietud de participar ya que personas de diferentes profesiones como directores de teatro, críticos de cine, escritores, camarógrafos de televisión y aficionados se inscribieron porque no querían dejar pasar esta oportunidad de expresarse a través del cine, y porque por primera vez, muchos participantes vislumbraron la posibilidad de realizar su película y contar su historia, ya que la mayoría de los directores carecía de recursos para lanzarse a la

aventura de hacer cine en México, que aún en nuestros días sigue considerándose como eso, una aventura, por la dificultad de reunir una serie de medios tanto materiales como humanos para poder llevar a cabo un trabajo cinematográfico, que en la mayoría de los casos no será recompensado más que por el gusto de haber llevado una labor artística muy sacrificada tanto para el director como para el grupo de trabajo que lo acompaña, quedando desgraciadamente en el anonimato del cine independiente.

Por lo anterior es obvio suponer que el dinero para realizar las películas participantes en el concurso salió de los ahorros de los directores o de los amigos que se lanzaban junto con ellos a la aventura antes mencionada¹⁸. No todos los grupos que se inscribieron lograron llegar a la meta, muchos por falta de financiamiento para realizar su film, otros porque no consiguieron actores, editores, fotógrafos y demás personal que los apoyara y algunos más porque consideraron que no valía la pena gastar en algo que no les traería ninguna remuneración económica; por lo que de los más de treinta grupos inscritos sólo llegaron doce películas al certamen, las cuales pueden clasificarse en dos grandes grupos:

1) UNIVERSITARIAS. Realizadas por estudiantes de cine de la universidad, siendo para ellos una gran oportunidad de demostrar en la práctica lo aprendido, así como también en esta categoría encontramos a la comunidad estudiantil de otras disciplinas artísticas como literatura o teatro.

2) PROFESIONALES Y AFICIONADOS. Realizadas por guionistas de radio y televisión, por técnicos y profesionales de la industria fílmica y por aficionados cuya ilusión era dirigir por primera vez una película¹⁹.

De esta forma los filmes participantes fueron: *La fórmula secreta*, de Rubén Gámez; *En este pueblo no hay ladrones*, de Alberto Isaac; *Amor Amor Amor* (en ella se reúnen cinco cintas, *Tajimara*, *Un alma pura*, *La Sunamita*, *Las dos Elenas*

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Jorge Ayala Blanco, op. cit., pág. 308.

y *Lola de mi vida*, todas ellas producidas por Manuel Barbachano Ponce), de Benito Alazraki; *Viento distante*, de Salomón Laiter; *Los bienamados*, Juan José Gurrola; *Amelia*, de Juan Guerrero; *El día comenzó ayer*, de Ícaro Cisneros; *Llanto por Juan indio*, de Rogelio González Garza; *Los tres farsantes*, de Antonio Fernández; *El juicio de Arcadio*, de Carlos Enrique Taboada; *La tierna infancia*, de Felipe Palomino y *Mis manos*, de Julio Cahero.

El jurado encargado de otorgar los diferentes premios del concurso estuvo compuesto por diversas personalidades del ámbito cinematográfico como: Fernando Macotela (por la Dirección General de Cinematografía), Francisco de P. Cabrera (por el Banco Cinematográfico), Efraín Huerta (por PECIME), Jorge Ayala Blanco (por Técnicos y Manuales), Adolfo Torres Portillo (por Autores y Adaptadores), José de la Colina (Por la UNAM), Luís Spota (por la Sociedad de Escritores), Rolando Aguilar (por Directores), Carlos Estrada Lang (por la AMPEC), Huberto Batis (por el INBA), Manuel Esperón (por Compositores) y Andrés Soler (por la ANDA) quien fungió como presidente del jurado.

En cuanto a los premios se refiere, se estableció que las cuatro mejores películas recibirían permisos de exhibición comercial sin necesidad de pagar desplazamientos al sindicato. Las ganadoras fueron: primer lugar: *La fórmula secreta*, con 37 puntos; segundo lugar. *En este pueblo no hay ladrones*, con 36 puntos; tercer lugar. *Amor, amor, amor*, con 19 puntos y cuarto lugar. *Viento distante*, con 18 puntos. La mayoría de estas películas fue realizada por cineastas del grupo universitario antes mencionado, demostrando que los estudiantes de cine, tanto en aquellos años como en la actualidad, presentan proyectos frescos, interesantes e innovadores que por ser independientes carecen de dinero para ser llevados a cabo; pero que a final de cuentas se construyen con base en el ingenio y el empeño que sus realizadores le inyectan.

Cabe señalar que la película ganadora *La fórmula secreta*, de Rubén Gámez cuyo título previo era (*Coca Cola en la sangre*), logró cautivar al jurado por presentar un género cinematográfico insólito en México: el ensayo poético sin argumento ni diálogo, ya que el director presenta una sucesión de imágenes entre

las que destacan: una salchicha larguísima, una transfusión de Coca Cola en vez de sangre y una pareja que plástica, se abraza y besa en la calle; todo esto mientras se escuchan textos de Juan Rulfo dichos por Jaime Sabines con música de fondo de Vivaldi y Stravinski. Además gracias a su gran sentido de la edición y una poderosa imaginación visual logró recabar otros tres premios que fueron: mejor dirección, mejor edición y mejor adaptación musical. Finalmente la cinta logra estrenarse el 11 de noviembre de 1965 en el cine Regis, donde permanece cinco semanas.

Los alcances obtenidos con el Primer Concurso de Cine Experimental fueron más allá de lo que sus propios organizadores habían planeado, ya que muchos de los directores participantes demostraron tener talento y capacidad para renovar una industria decadente, a base de un cine nuevo, imaginativo, vigoroso y depurado. A su vez, surgieron actores y actrices cuya proyección los podría llevar a ocupar lugares destacados en el campo de la interpretación, así como también fotógrafos y técnicos que mostraban interesantes aptitudes. También se pudo observar que “si existe una solución para la crisis de calidad del cine mexicano debe buscarse no el ataque frontal y ciego a las estructuras de producción sino por métodos indirectos”²⁰ por ello a través del certamen se intentó buscar una unión y cooperación entre los trabajadores de la industria con un deseo de cambio a lo que se venía realizando en el cine, en vez de atacar el sistema sin fundamentos.

Sin embargo, el concurso a pesar de los mejores filmes presentados en él, no podía por sí mismo, dada la limitación de sus recursos tanto de parte de los concursantes, como del propio sindicato, el cual se negaba a cambiar radicalmente y en su totalidad la apariencia de nuestro cine, ni cortar de tajo los mecanismos y productos de baja calidad de una industria ya bastante afectada. No obstante mostró un camino de salida a la crisis y sugirió formas de solución aceptables cuya viabilidad podría darse si se trabajara a un ritmo constante y bajo normas de trabajo y producción definidas.

²⁰ Emilio García Riera, op. cit., pág. 155.

Por ello fue que el director general de Cinematografía, Mario Moya Palencia, convocó a una reunión a la que asistieron la mayoría de los realizadores del concurso, así como representantes de la Sección de Técnicos y Manuales, escritores, e Ícaro Cisneros, considerado como el principal organizador del concurso; además de las muestras de optimismo hacia dicho evento, el dirigente lo calificó como de gran trascendencia para el porvenir del cine mexicano y estableció a nuestro parecer tres medidas de apoyo por los resultados obtenidos de ésta nueva actividad cinéfila, en resumen lo que dijo fue lo siguiente:

1. El concurso cumplió con su función de renovación en diferentes esferas del cine (directores, escritores, fotógrafos, músicos, adaptadores, intérpretes) 2. Se necesita estimular estos nuevos valores para que no se pierdan ni se malogren sino por el contrario lleven a nuestro cine a ocupar un espacio importante dentro de nuestra cultura y el mundo moderno y 3. La Dirección de Cinematografía tratará de impulsar junto con el Banco Cinematográfico el movimiento de cine experimental.

Desgraciadamente este intento por fomentar y realizar un cine alternativo al comercial nunca ocurrió, debido a que los antiguos trabajadores de la industria responsables de la crisis, al descubrir que la gente nueva tenía mucha capacidad y talento e inclusive más derecho de hacer cine que ellos, se movilizaron inmediatamente para obstruir el paso e impedir que la naciente generación de realizadores y técnicos ingresara a la industria cinematográfica nacional. A pesar de ello el concurso demostró que las nuevas temáticas, las nuevas ideas y formas de entender, sentir y realizar el cine en México pueden llegar a identificarse más con el espectador, con sus problemas y sus sentimientos, es decir, ya no es un cine que les plantee una vida utópica donde ellos aspiran a ser como el charro rico y galán, no, aquí la trama, los personajes y los ambientes son muy similares a los actores de la vida cotidiana, por lo que estos mismos se reconocerían de alguna forma en el filme.

El concurso también reveló que el cine mexicano, en aquellos años como en el presente, nunca ha sido visto con buenos ojos ni a contado con el apoyo de su

propia gente, tanto así que la prensa especializada publicó uno que otro boletín mostrando poco interés por el desarrollo del certamen, los medios de comunicación de esa época se mostraron con indiferencia y escepticismo ante la posibilidad de un cambio en el quehacer fílmico en México, misma que de alguna u otra forma ofrecía esa competencia. Por otra parte, en algunos países como Francia y Estados Unidos, se publicaron diversos artículos y ensayos sobre este movimiento experimental que surgía en nuestro país, por lo que en el ámbito internacional sí causó un verdadero revuelo. Por ello algunos filmes mexicanos lograron ser proyectados y premiados en otras naciones.

Los logros obtenidos a nivel internacional por las cintas experimentales son los siguientes: *La fórmula secreta* se proyectó en el festival de San Francisco en Estado Unidos; *Amelia* se exhibió en el festival de Bérghamo en Italia; *Los bienamados* fue premiada por el jurado calificador del festival de Mar del Plata (1966) como expresión del nuevo cine mexicano. *En este pueblo no hay ladrones* y *Viento distante* fueron premiadas con dos Velas de Plata, concedidas en el festival de Locarno en Suiza. Ahí mismo los directores de estas cintas mexicanas, recibieron un premio por su valeroso esfuerzo por renovar el cine de su país. Con esto finalmente, después de largos años de desprestigio, se oía hablar favorablemente del cine nacional en otras fronteras.

En conclusión los resultados del Primer Concurso de Cine Experimental fueron alentadores porque por primera vez se creó un espacio de expresión para los jóvenes cineastas, entre los que destacaron, Gámez, Isaac, Michel, Gurrola y Laiter, quienes demostraron que el talento y la inteligencia podían suplir sin mayor complicación el largo y arduo aprendizaje técnico, que no era más que un pretexto sindical para pertenecer a la industria y a la realización de cine. A pesar de ciertas fallas como: la falta de una mayor divulgación de la convocatoria, o que los equipos prestados para la realización de las cintas experimentales no eran los óptimos y demás obstáculos que tuvo que enfrentar, “el concurso tuvo la gran importancia de probar que se podía hacer en México un cine diferente, no atenido

a las rutinas de la industria”²¹. De que con pocos recursos; pero con tramas innovadoras en sustancia y en forma, se habría un camino para realizar un cine de calidad.

1.8 SEGUNDO CONCURSO DE CINE EXPERIMENTAL

Para 1967, los intentos por modificar y mejorar el cine mexicano seguían vigentes en los realizadores independientes, que día con día buscaban, en un ambiente cinematográfico, de puertas cerradas y de escasas oportunidades, nuevos espacios para presentar sus películas, por ello, en ese mismo año se convocó – con tardanza – al Segundo Concurso de Cine Experimental, que a diferencia del primero resultó ser un rotundo fracaso, en primera instancia por la serie de fallas que presentó en la convocatoria, ya que más que convocar a la comunidad realizadora y cinéfila, parecía ahuyentarla con los míseros incentivos que se otorgarían, y en segunda porque los resultados que se obtuvieron fueron muy pobres y desalentadores.

A diferencia del primer certamen, en este sólo se presentaron siete películas que fueron: *Juego de mentiras*, de Archibaldo Burns; *El mes más cruel*, de Carlos Lozano Dana; *La otra ciudad*, de Sergio Véjar; *Cuando se vuelve a Dios*, de Carlos Falomir; *El ídolo de los orígenes*, de Enrique Carreón; *La excursión*, de Carlos Nakatani y *El periodista Turner*, de Oscar Menéndez.

En esta ocasión el jurado calificador estuvo integrado por: Juan Guerrero, Miguel Manterola, Enrique Rosado, José Estrada Lang, Rebeca Iturbide, Francisco Argote, Rolando Aguilar, Enrique Jiménez, Rafael Ceballos y Rafael García Travesí; todos ellos designados en su mayoría por el propio STPC, por lo que se consideró como de casa, ya que el propósito de este comité era no menospreciar el trabajo realizado por los compañeros de la industria como sucedió en el primer certamen. Esta fue también una de las razones, por las que el Concurso no tuvo éxito, puesto que dicho jurado lo calificó como incompetente y nefasto,

²¹ Ibidem, pág. 157

menospreciaron a todas las cintas y según ellos ninguna merecía ganar el primer lugar por lo que dejaron desierta y vacante esa posición²².

Lo anterior despertó una serie de protestas y reclamaciones por parte de diversos cineastas y críticos de cine, quienes argumentaban que el premio lo merecía sin lugar a dudas la cinta de Archibaldo Burns *Juego de mentiras*, basada en un cuento de Elena Garro, titulado *El árbol*, debido a que el filme constituía en toda la extensión de la palabra un nuevo cine mexicano, porque al igual que *La fórmula secreta* (1964), de Rubén Gámez, propone un género diferente a los ya conocidos, puesto que plantea una mezcla entre el horror y la melancolía, de una forma muy bien elaborada, que tal vez su habilidad como novelista y cuentista le permitieron plasmarlo así en esta película, que años después sería estrenada comercialmente con el título de *La venganza de la criada*.

No obstante para el jurado la cinta no los sorprendió ni observaron algo destacable en ella como para ser la triunfadora del evento, de hecho tuvo que conformarse con el tercer premio, porque el segundo fue otorgado a *El mes más cruel*, cinta que además fue premiada por las revelaciones como actores de Sandra Chávez y Ernesto Vilches; finalmente el último premio que el jurado otorgó fue a *El ídolo de los orígenes* por mejor música, ya que los premios a cuarto lugar, fotografía y sonido también quedaron desiertos, por falta de atributos en las producciones, que al parecer fue en lo único en lo que tanto jurado como los críticos de cine estaban de acuerdo, en la baja calidad que presentaban las películas en sus diferentes rubros, guión, adaptación, interpretación, fotografía, sonido y demás.

Debido a los malos resultados obtenidos en este segundo certamen a excepción del debut como director de largometraje de Archibaldo Burns, al parecer lo único rescatable, resulta lógico pensar que no se celebrara en los años posteriores un tercero, ya que para eso tuvieron que pasar 17 años, como se verá más adelante. Sin embargo eso no impidió el esfuerzo y el empeño por hacer cine

²² Emilio García Riera, *Historia Documental del Cine Mexicano 1966-1967*, México, Universidad de Guadalajara, 1994, pág. 165.

independiente en los años siguientes, por el contrario poco a poco crecía el movimiento y el gusto por hacer cine sin tener que atenerse a lo que dicta y establece la industria, con nuevas propuestas e ideas por parte de sus realizadores tanto en la temática como en el estilo.

1.9 EL CUEC, FORMADOR DE CINEASTAS INDEPENDIENTES

La Universidad Nacional Autónoma de México siempre se ha mostrado interesada en el desarrollo de la cultura cinematográfica nacional; el primer ejemplo claro de esto lo encontramos en la fundación del primer cineclub en 1931. No obstante, no es sino hasta 1954 cuando diversos estudiantes de la Escuela Nacional de Arquitectura y la Escuela Nacional de Economía se unen para formar el primer cineclub universitario, el cual surgió debido al gusto por apreciar y comentar acerca de las películas que se realizaban en aquella época.

Como la afición por el cine iba en aumento y la demanda de foros sobre el cine era cada vez mayor, en 1957 se creó la Asociación Universitaria de Cine Clubes; sin embargo no todos los estudiantes que integraban estos espacios, buscaban solamente expresarse, algunos otros perseguían fines comerciales, por ello fue que la Dirección General de Difusión Cultural, decidió actuar de inmediato y creando en 1959 el Departamento de Actividades Cinematográficas de la Universidad, designando a Manuel González Casanova jefe de la sección.

Cabe señalar que la gestión realizada por dicho departamento fue muy significativa para el desarrollo de una cultura cinematográfica. Desde el primer año de función, este organismo realizó diversas actividades entre las que destacan: la fundación del Cine club de la Universidad (1959); la fundación de la Cinemateca de la UNAM (1960); el Cine Debate Popular y la realización de folletos cinematográficos ambos en 1961, y la colección Cuadernos de Cine (1962), así como diversos programas en Radio Universidad dedicados al cine.

Los primeros intentos universitarios por la instrucción de cine se dieron en la Escuela Nacional Preparatoria, donde se impartía la materia Cine Club,

perteneciente al programa de asignaturas estéticas; sin embargo, es en 1960 cuando se da un paso importante en la sistematización de la enseñanza cinematográfica universitaria con la creación de lo que se llamó las 50 lecciones de cine, en ellas se analizaban los procesos o etapas por las que tiene que pasar una película para su realización e impartándose además un curso complementario sobre la historia del cine.

Posteriormente, en 1962, se continúa construyendo el camino hacia el aprendizaje formal de cine en México al crearse las Lecciones de Análisis Cinematográficos, que hasta la fecha siguen vigentes en los diferentes campus y dependencias de la Universidad, en dichas lecciones la dinámica básicamente se trata de exhibir una película y posteriormente es analizada y diseccionada en sus diferentes partes como: trama, personajes, música, fotografía y director.

Finalmente, todas estas acciones llevadas a cabo por la Universidad en favor de la educación e instrucción formal del cine en México, derivaron en la creación, en 1963, del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), escuela fundada por Manuel González Casanova y considerada como la más antigua de América Latina. Cabe señalar que entre los factores que influyeron para su fundación se encuentran, la influencia del Cine Club del IFAL en Francia, el auge obtenido por los cine clubes estudiantiles universitarios a finales de la década de los cincuentas, así como el impacto que tuvo a nivel internacional la Nueva Ola francesa y el cine de autor.

Es así como el CUEC, fue el primer intento serio y formal por sentar las bases y cimientos de una verdadera escuela de cine en México. Los cursos comenzaron a partir del mes de junio de 1963; el programa de profesores y materias que se impartieron el primer año fueron: El guión (por José Revueltas); Corrientes Cinematográficas (por Emilio García Riera); Montaje (por Gloria Schoemann); Fotografía (por Walter Reuter) y Técnica de Laboratorio (por Federico Cervantes); complementándose la enseñanza con otras actividades como conferencias, seminarios y prácticas que fueron dadas por Alejandro Galindo, Eduardo Lizalde, Nancy Cárdenas, el propio director Manuel González Casanova y Giancarlo Zagni,

este último destacando como director de la película *A la salida*, realizada para la televisión por los alumnos del Centro.

Al comienzo del segundo año 1964, se agregan otros cursos como: Teoría del montaje (por Manuel Michel); Análisis Cinematográfico (por Salvador Elizondo) y Dirección (por Giancarlo Zagni). Como vemos el plan de estudios se iba conformando poco a poco, por lo que sólo faltaba encontrar el lugar adecuado para impartir las clases, al respecto García Riera comenta: “En los primeros tiempos del CUEC, dábamos las clases en distintas dependencias universitarias, pues no se contaba con local propio”²³ local que sería construido tiempo después, cuando en 1970 el rector Javier Barros Sierra a través del Consejo Universitario reconoció al CUEC como Centro de Extensión, garantizando así su permanencia y desarrollo como alternativa de la enseñanza profesional que ofrece la UNAM. Sus instalaciones se encuentran ubicadas actualmente en Adolfo Prieto 721, Colonia Del Valle, DF y hoy son presididas por el cineasta Armando Casas.

De las dos primeras generaciones de estudiantes, llegarían a dirigir cine de largometraje Jorge Fons, Raúl Kamffer, Juan Guerrero, Jaime Humberto Hermosillo, Alfredo Joskowicz, Marcela Fernández Violante y Alberto Bojórquez, a partir de estos egresados se pudo comprobar que la instrucción y la base académica del CUEC era eficaz, ya que día con día se edificaba como fuente generadora de cineastas independientes, cuya visión e ideas innovadoras se vieron reflejadas años después en diversos filmes universitarios entre los que destacan: *El cambio* (1971), de Alfredo Joskowicz, donde dos jóvenes huyen de la capital para toparse en la costa veracruzana con graves problemas sociales, *Crates* (1971), del mismo director, que trata sobre la renuncia del personaje (Leobardo López Aretche) hacia los bienes terrenales en busca de la libertad y, *Meridiano 100* (1974), también de Joskowicz, sobre unos guerrilleros que fracasan en su intento de obtener apoyo campesino y son masacrados; *La ETA* (1974), de Jorge Fons, sobre una escuela agropecuaria de Michoacán; *¡Ora si tenemos que*

²³ Emilio García Riera, *Historia Documental del Cine Mexicano 1961-1963*, México, Universidad de Guadalajara, 1994, pág. 254.

ganar! (1980), de Raúl Kamffer, cinta apoyada en textos de Ricardo Flores Magón y referida a la lucha minera contra el ejército porfirista.

Cabe señalar además, que el cine realizado por los cineastas independientes del CUEC, estuvo presente durante los acontecimientos del movimiento estudiantil de 1968, ya que en aquel tiempo se lanzaban a la calle para filmar y documentar cinematográficamente lo que ocurría a su alrededor. Es a partir de ese año, y gracias a dicho movimiento, que el cine independiente nuevamente cobra fuerza, proponiendo un cine comprometido política y económicamente con su realidad, acentuándose con producciones de calidad como en su momento fue la película *El grito*, de Leobardo López Aretche, quien por medio de una estructura cronológica graba de forma directa los hechos, sintetizando el movimiento estudiantil de 1968.

A raíz del impacto creado por *El grito*, varios estudiantes del CUEC comienzan a producir una serie de cintas universitarias cuyo argumento estaba relacionado con la problemática social y política del México de aquellos días, ejemplo de esto lo encontramos en películas como: *Tómalo como quieras* (1971), de Carlos González Morantes, en la que se abordan los efectos en el ánimo de unos universitarios en las represión de 1968; dos años después el mismo González Morantes realizaría *Derrota* (1973), sobre una huelga obrera reprimida finalmente; *Apuntes* (1974), de Ariel Zúñiga, cinta en la que se expone un hecho real: la lucha de unos taxistas apoyados por el partido Comunista en 1950; *Caminando pasos... caminando* (1976), de Federico Weingartshofer, sobre un maestro rural empeñado en integrar una comunidad agraria.

Finalmente, es importante mencionar que dentro de las acciones realizadas por el CUEC para la creación y fortalecimiento del cine nacional, no sólo están el constante trabajo y empeño por sacar nuevos cineastas y realizadores, sino también es notable su interés en la realización de diversas producciones en largo y mediometraje, es decir, no sólo es un centro de estudio para que en un futuro los egresados puedan hacer películas ya sea independientes o comerciales, es además un organismo autónomo realizador de cine independiente.

Algunos ejemplos de películas producidas por el CUEC y dirigidas por sus estudiantes son, en lo que se refiere a largometraje: *Las malas influencias* (1977), de José Luis Benlliure; *Adiós David* (1977), de Rafael Montero; *Niebla* (1978), de Diego López; *Cualquier cosa* (1979), de Douglas Sánchez; *Todos los espejos llevan mi nombre* (1980), de Ramón Cervantes; *Café Tacuba* (1981), de Jorge Prior. En cuanto a medimetrajes se encuentran: *Tres historias de amor* (1978), de Raúl Busters; *El servicio* (1978), de Alberto Cortés; *Oye, rey ¿a dónde vamos?* (1980), de Francisco Chávez; *Historias de vida* (1981), de Adriana Contreras y finalmente es importante mencionar el último largometraje del CUEC producido por un sólo alumno *Crime a fondo* (1983), de Jorge Gallardo de la Peña.

Como hemos podido comprobar, el CUEC ha formado a lo largo de sus 42 años de existencia generaciones de cineastas, que trabajan profesionalmente en los distintos rubros de la televisión y el cine, aportando su talento y formación universitaria en la creación de un cine caracterizado por una calidad tanto artística como técnica, que contribuyen de una forma u otra al surgimiento del denominado nuevo cine mexicano.

1.10 EL CCC, CENTRO DE ESTUDIOS A FAVOR DEL CINE INDEPENDIENTE

En los años setentas, el cine comercial se mantenía en una crisis económica, debido a la falta de calidad y cantidad de las producciones nacionales, ya que la mayoría de las cintas que se hacían trataban de copiar esquemas cinematográficos extranjeros que no correspondían a nuestra realidad. Es por ello que en esos momentos el cine independiente sigue cobrando fuerza, al grado de que no bastaban las producciones universitarias, por esta razón era necesario que entrara en vigor el cine estatal, entendiéndose a éste no como el realizado en o por la industria, sino el financiado por instituciones progresistas.

Es así que en julio de 1975 a través del Banco Nacional Cinematográfico y a la contribución del cineasta Carlos Velo, se funda el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC), teniendo como presidente honorario en sus inicios a Luís Buñuel. Desde un principio el Centro ha buscado adquirir un estilo propio en el

quehacer cinematográfico, a través del pensamiento y expresión de sus egresados. Dentro de sus objetivos principales han prevalecido el formar cineastas de alto nivel profesional en diversas áreas técnicas y artísticas como: cinefotografía, producción, sonido, edición, guión y realización, en el marco de una concepción integral del quehacer y del lenguaje cinematográfico.

Así mismo la denominada apertura Echeverrista pretendía encontrar con el CCC una superación artística y de calidad para el cine mexicano, por ello se estableció en aquellos años la necesidad de crear un programa escolar en el que se estudiara a fondo los logros obtenidos en el cine nacional; pero a su vez una estricta reflexión sobre las fallas y problemas recurrentes para tratar de eliminarlos y así instaurar nuevos métodos y técnicas que favorezcan la producción y la realización de filmes dignos de una cultura y actividad artística mexicana, que a su vez generen verdaderas remuneraciones económicas.

Por lo anterior, vemos que el Estado poco a poco se convertía en una especie de rector en el quehacer cinematográfico y propuso una renovación de equipos y tecnologías de filmación para la industria del cine, junto con capacitaciones de los técnicos para la utilización de dicha maquinaria. Por ello el CCC representaba una buena opción para llevar a cabo dichos planes, por lo que los maestros del Centro elaboraron un plan de estudios con materias teóricas y prácticas bien definidas para los alumnos que elegían el cine como ejercicio profesional y expresión artística, a los que además de introducirlos en las áreas antes mencionadas, se les orientaba en la realización del documental, el cine para la televisión, el cine de información, el film didáctico, así como en expresión escénica y narrativa.

Las instalaciones del CCC fueron construidas dentro del territorio de los estudios Churubusco con capacidad para recibir a 140 alumnos. En 1978 egresa la primera generación de cineastas, muchos de los cuales se incorporan a las tareas de producción audiovisual y algunos otros destacan años después en la realización de cintas independientes como: *La selva furtiva* (1978), de Daniel González; *Polvo vencedor del sol* (1978), de Juan Antonio de la Riva, ganador de un premio en el festival de Lille, en Francia; *Max Domino* (1979), de Gerardo

Pardo; *Entre paréntesis* (1981), de Gustavo Montiel; *Adiós, adiós, ídolo mío* (1982), de José Buil.

Actualmente el Centro cuenta con más de 30 años de experiencia en la capacitación de dichos cineastas, ofreciendo un programa de cuatro años en los que la formación es continua. Su prestigio y estancia en el medio cinematográfico lo ha ido adquiriendo año con año, gracias a la cantidad de muestras y festivales nacionales e internacionales a las que sus producciones son invitadas a participar, cintas que en diversas ocasiones superan en calidad temática y técnica a las realizadas por la industria.

Gracias al apoyo brindado por el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), al igual que el CUEC, el CCC ha producido una basta colección de cortos y medimétrajes realizados por sus alumnos, con base en el programa denominado Opera Prima, en el que los estudiantes son seleccionados internamente mediante un concurso, en el cual los que resultan ganadores tienen la oportunidad de debutar como realizadores, guionistas, productores o fotógrafos, mediante la realización de su primer largometraje. Dicho programa ha tenido resultados muy fructíferos al producir cintas que han sido reconocidas, no sólo en México, sino también a nivel internacional, algunas de las más conocidas son: *La mujer de Benjamín*, de Carlos Carrera; *El secreto de Romelia*, de Busi Cortés; *La orilla de la tierra*, de Ignacio Ortiz; y *Lolo*, de Francisco Athié.

Es por ello, que ésta es una escuela que al igual que el CUEC, está comprometida con la creación y formación de cineastas (muchos de ellos independientes, por la falta de oportunidades en la industria) capaces de hacer un cine vanguardista, que refleja continuamente en sus temáticas la realidad económica, política y social que vive el pueblo mexicano en la actualidad y que de alguna o otra manera estas producciones vienen a darle un nuevo enfoque al cine mexicano, a través de estilos y tramas diferentes a las recurridas en la industria.

1.11 IMCINE Y EL TERCER CONCURSO DE CINE EXPERIMENTAL

El Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) fue creado el 25 de marzo de 1983 al poco tiempo de comenzar el sexenio del presidente Miguel de la Madrid, como un organismo público descentralizado, con la misión de fomentar la producción y promoción de un buen cine mexicano. Tuvo como primer director al cineasta Alberto Isaac.

Al comenzar dicho sexenio también se realizaron diversos largometrajes independientes entre los que destacan: *Nocaut* (1983), de José Luis García Agraz; *De veras me atrapaste* (1983), de Gerardo Pardo; *Luna de sangre* (1983), de Luis López Antúnez, *Motel* (1983), de Luis Mandoki; *Redondo* (1984), de Raúl Busteros; dichas cintas fueron realizadas en gran medida por el impulso y auge con el que entró el cine independiente en la década de los ochentas, ya que en 1981 se realizaron 86 películas independientes por sólo 9 del cine comercial estatal²⁴.

Con esto vemos que es precisamente en esta década, cuando el cine independiente está más consolidado que nunca, gracias a la aparición de los dos Centros de estudio cinematográficos mencionados anteriormente, los cuales generaban constantemente nuevos cineastas, algunos con la suerte de colarse en algún puesto dentro de la industria; pero la mayoría de ellos tenían que buscar la manera de desenvolverse profesionalmente y llevar acabo sus proyectos encontrando al cine independiente como su principal campo de acción, teniendo a su vez como apoyo al IMCINE que se encargaba de alentar este tipo de cine alterno al industrial.

La primera acción importante que desarrolló el IMCINE a favor del cine independiente se da en unión con el STPC, al convocar el 29 de octubre de 1984 al Tercer Concurso de Cine Experimental; las cintas que en esta ocasión concursaron fueron diez, todas ellas filmadas en 1985. Los premios se otorgaron

²⁴ Patricia Weingartshofer, "Cine independiente", Revista Pantalla, México, 1985, pág. 19.

el 28 de abril de 1986, quedando distribuidos de la siguiente manera: mejor película (*Amor a la vuelta de la esquina*), mejor director (Alberto Cortés), mejor actriz (Gabriela Roel), mejor actor (Mario de Jesús Morales), mejor fotógrafo (Guillermo Navarro) y mejor guión (Juan Mora Catlett).

Los resultados obtenidos con este tercer concurso fueron alentadores para el cine independiente, ya que durante 1985 se reflejó un cambio importante en la cantidad de cintas producidas quedando de la siguiente manera:

Películas producidas	1983	1984	1985	1986	1987	1988
Total	82	64	79	63	65	76
Con participación del Estado	9	5	8	4	3	5
Independientes	5	3	12	2	5	5

Tabla retomada de Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano primer siglo 1987-1997*, México, IMCINE, pág. 331.

Es por ello que el IMCINE desde su nacimiento ha contribuido en la producción y realización de filmes independientes; actualmente cuenta con el programa de Fomento a la Creación Cinematográfica, el cual apoya tanto a realizadores como a escritores que buscan desarrollar un proyecto de producción ya sea para cortometraje o largometraje, esto lo realiza principalmente a través del Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad (FOPROCINE).

El primero de ellos fue creado en 1997 como respuesta a la crisis económica por la que atravesaba en ese mismo año el cine mexicano, que produjo solamente 9 largometrajes, representando la cifra más baja desde 1932 y fue formado con el objetivo primordial de apoyar óperas primas y al cine experimental. Los resultados obtenidos con este fondo fueron muy favorables, debido a que en 1998 se incrementó la producción de películas entre las que surgieron dos de los largometrajes más reconocidos en la historia del cine mexicano, nos referimos a *Sexo, pudor y lágrimas*, de Antonio Serrano y *El crimen del padre Amaro*, de Carlos Carrera.

Un programa muy importante que realiza el IMCINE, a favor del formato de cortometraje, es la exhibición denominada: Cortometraje más que un instante, que se presenta en distintas cadenas de cine con el objetivo de promover una cultura del cortometraje – que nos parece es necesaria y urgente – para consolidar este formato cinematográfico en el gusto de la gente.

Como podemos apreciar, este organismo brinda un apoyo en cuanto a la producción de filmes se refiere, y representa una opción para todos aquellos cineastas independientes cuyos proyectos presenten un alto contenido artístico, temático y técnico; características que siempre han prevalecido en el cine independiente, el cual cuenta con más de medio siglo de existencia y ha demostrado ser un digno representante de la cultura cinematográfica mexicana en festivales nacionales y extranjeros, en los que se han obtenido diversos premios gracias a los cortos y largometrajes independientes que en ellos participan.

Cabe señalar que, en los últimos años, el cine independiente mexicano, continua luchando por abrirse un espacio en la cinematografía nacional y ha logrado tener una importante participación en diferentes festivales internacionales, tales como el Festival de Cine Independiente de Los Ángeles, que en su octava edición en el 2002 otorgó el Premio de la Audiencia a la cinta mexicana *Washington High*, del mexicano Alfredo De Villa. Actualmente este festival representa un importante escaparate cinematográfico para los cineastas independientes mexicanos, ya que permite a los jóvenes directores de México y otros países presentar sus largometrajes, documentales y cortometrajes.

Por otra parte, en el 2004, la cinta *Farmingville* del mexicano Carlos Sandoval, obtuvo el Premio Especial del Jurado en el Festival de Sundance, certamen que se realiza anualmente la última semana de enero en Estados Unidos, y que actualmente es considerado como uno de los festivales más importantes a nivel mundial, en materia de cine independiente, ya que brinda la oportunidad a jóvenes realizadores de diversos países de mostrar sus trabajos cinematográficos.

A su vez, en el 2006, el Encuentro Hispanoamericano de Video Documental Independiente: Contra el Silencio Todas las Voces, llegó por primera ocasión a la televisión mexicana a través de la señal de TV UNAM y expande su señal al exterior del Distrito Federal. Este encuentro bianual posee la peculiaridad de reunir, desde el año 2000, a aquellas películas independientes que registran la denuncia de causas sociales, obreras e indígenas.

En su última edición logró duplicar con respecto a la del 2004 el número de cintas en exhibición, al reunir 450 obras de 23 países, las cuales fueron clasificadas en 7 categorías: "Movimientos sociales y organización ciudadana", "Derechos humanos", "Mujeres", "Indígenas", "Infancia, juventud y tercera edad", "Fronteras, migración y exilios" y "Medio ambiente". Cabe recalcar que éste es un encuentro meramente independiente, no gubernamental, cuyo objetivo primordial es promover el documental independiente realizado en video como un medio audiovisual vinculado a los movimientos sociales y a la sociedad civil, con la intención de que el público conozca, reflexione y transforme su realidad individual y social.

También es importante mencionar que uno de los ejemplos recientes de que los cineastas mexicanos independientes continúan triunfando y consolidando con sus cintas a este cine alternativo es Juan Nepomuceno Carlos Pérez Rulfo Aparicio, hijo del escritor Juan Rulfo y egresado del CCC, quien en el 2006 con su cinta *En el hoyo*, obtuvo el premio como mejor documental internacional en el Festival Internacional de Cine de Sundance. Dicho documental muestra la vida cotidiana de los obreros que construyeron el segundo piso del periférico y fue realizado gracias al FOPROCINE. Así como también tenemos el caso de Francisco Vargas Quevedo quien con su opera prima *El violín* (2006), ha conquistado 55 premios en festivales nacionales e internacionales entre los que destacan: el Festival de Cannes, Morelia, San Sebastián, Huelva y Brasil, lo que la convierte en la película mexicana más premiada de todos los tiempos.

Otro festival que también intenta inyectarle vida al cine independiente es el "Cannan Film Festival", creado en marzo del 2007, éste es el primer Festival

Internacional de Cine Independiente en el Estado de México y se llevó a cabo del 27 al 30 de marzo en la Sala de los Siete Pueblos, dentro del Palacio Municipal de San Cristóbal en Ecatepec.

El certamen es organizado por Canal Films, productora de cine independiente conformada por estudiantes universitarios de las carreras de Producción, Periodismo y Cinematografía. El objetivo primordial del festival fue mostrar cine independiente mexicano de cineastas nuevos, abrir espacios y ventanas en Ecatepec con muestras de cine de calidad, que la gente tenga acceso a ellas y a su vez, en esta primera edición, realizar un homenaje a Francisco del Toro, Alejandro Ramírez y Damián Alcázar, entre otros actores, directores y productores de cine independiente, quienes se han destacado por su labor a favor del cine nacional. Este certamen también representa un parteaguas en el Estado de México donde los espacios para el cine son limitados.

Cómo podemos observar en lo que va de esta primera década del siglo XXI el cine independiente mexicano continua vigente e intenta, a través de diferentes medios y caminos, consolidarse cada vez más como un cine alternativo al realizado por la gran industria.

CAPÍTULO 2. EL CORTOMETRAJE

Una vez dado el recorrido histórico del surgimiento del cine independiente en México, este nos resulta importante ya que ahí podemos ubicar el origen del cortometraje en nuestro país, del cual abundaremos a continuación.

Actualmente, el cortometraje es uno de los medios expresivos más practicados de nuestro tiempo, tanto para los jóvenes cineastas que apenas comienzan, para la comunidad estudiantil y para el público en general. Este formato cinematográfico resulta una buena opción de comunicación audiovisual y esto se debe, en gran parte, porque el corto no demanda contar con muchos recursos económicos y técnicos para su realización. Pero qué es un cortometraje, cuáles son sus características, qué elementos técnicos y estilísticos han permitido su conformación y evolución a través del tiempo, a qué llamamos corto independiente, qué diferencias existen entre un corto y un largometraje, el contenido de este capítulo dará respuestas a estas interrogantes.

El origen del cortometraje está completamente ligado al surgimiento del cine, ya que los primeros filmes fueron cortos y presentaban una duración de 1 a 10 minutos aproximadamente, es decir, podemos considerar que en los albores del cine el cortometraje era el formato generalizado de filmación.

Al intentar definir el cortometraje nos encontramos con diferentes concepciones por ejemplo: Jean Mitry en su diccionario de cine lo define como: "Película, de carácter documental cuya duración no excede a los 30 minutos con longitud de 300 a 600 metros"¹. Por otra parte Jorge Ayala Blanco prefiere definirlo como: "un cine para chavos, hecho por chavos"². Finalmente Ana María Cardero considera al corto como "Película cinematográfica, generalmente documental, cuya proyección en pantalla dura menos de una hora"³. Nosotros proponemos la siguiente definición: obra audiovisual realizada tanto en formato de video o digital (cinta magnética) como en formato

¹ Jean Mitry, *Diccionario de cine*, México, Larousse, 1963, pág. 99.

² Definición aportada en entrevista realizada por los autores de este trabajo: Osiris Cortés Muñoz e Iván Hernández Méndez, concedida en el CUEC, 14 noviembre de 2006.

³ Ana María Cardero, *Diccionario de términos cinematográficos usados en México*, México, UNAM, 1989, pág. 50.

cinematográfico (película de súper 8, 16 o 35 mm) cuya duración es inferior a 30 minutos.

De 1885 a 1912 es considerado el periodo del cine mudo por excelencia, donde por cierto dominó el formato corto sobre el largo, y a partir del cual se elaboraron las bases para el lenguaje cinematográfico. Cabe mencionar que las primeras películas tenían una difusión más amplia en el sentido de que no dependían del lenguaje. El cine hecho de cortometrajes llegaba tanto a los pequeños pueblos italianos, franceses y alemanes como a las grandes ciudades de Norteamérica⁴.

Las películas encontraban audiencia en todos los sitios del mundo y a donde quiera que las llevaran. Durante la primera década de producción cinematográfica (1895-1905) los directores de cine continuaron atrayendo a una amplia masa de gente, con películas cuya duración era de 1 minuto o un poco más, y frecuentemente se ofrecían como parte de un programa de variedades basado en entretenimiento teatral para toda la familia.

Con el objetivo de acercarnos brevemente a la historia del cortometraje en México, a continuación daremos un vistazo a algunos de los trabajos que se han presentado en este formato a lo largo del tiempo, pasando desde los clásicos creadores como Lumière y Méliès hasta Buñuel y Carrera. Así mismo iremos señalando algunos de los adelantos técnicos y estilísticos que hicieron posible su evolución y su perfeccionamiento. Con esto buscamos resaltar que el corto no es un simple ejercicio escolar de cine, sino que por lo contrario: para realizar un cortometraje se requiere de toda una capacidad técnica y creativa, para lograr en tan sólo unos minutos contar una historia que cautive y transmita un mensaje al público. Es tal la virtud del corto que en los últimos años ha llegado a fundar una verdadera cultura cinematográfica. En países como Alemania, el corto se ha convertido en una nueva forma de realizar cine. En México, esta fórmula expresiva también poco a poco se va acentuando.

⁴ Sigfrid Monleon, *100 años más cortos de nuestra vida*, España, Filmoteca Generalitat Valenciana, 1995, pág. 3.

Es indudable que las primeras cintas en el cine fueron cortos, destacando los producidos por los hermanos Louis y Auguste Lumière, que comenzaron filmando diversos elementos en movimiento, por ejemplo: obreros saliendo de una fábrica, olas rompiendo en la orilla del mar y un tren avanzando hacia el espectador. Pero el que nosotros consideramos históricamente como el precursor de los cortometrajes es: *El regador regado* (Francia 1885), de Louis Lumière, ya que es el primero que contiene un argumento, es decir, inicio, desarrollo y desenlace. Posteriormente encontramos *El beso* (1896), de Thomas A. Edison; *Los anteojos de la abuela* (1900), de G. A. Smith; *Los hijos del capitán Grant* (1901), de Ferdinand Zecca; y *Viaje a la luna* (1902), de Georges Méliès entre los más célebres.

Después se presenta un cortometraje titulado *Asalto y robo a un tren* (1903), de Edwin S. Porter, el cual ocupa un puesto importante en la historia del cine por varias cuestiones: fue el primer filme norteamericano que consiguió popularidad por todo el país, a su vez fue uno de los primeros en mostrar narrativa y dio a conocer las escenas de persecución, hechos indispensables en las películas de aventuras, en suma, tenía una propuesta innovadora. Cabe mencionar un hecho anecdótico que se presentó con este cortometraje, y es que existe una escena en donde el asaltante dispara directamente a cámara y los espectadores que veían esa acción pensaban que la bala iba a impactar contra ellos.

Sin embargo, la aportación más importante de este cortometraje es su técnica del montaje: ya que en lugar de mostrar la historia de manera lineal, la cinta, por corte muestra diferentes escenas simultáneas (lo que el día de hoy se conoce comúnmente como historias paralelas), algo significativo en aquel momento.

Dentro de los pioneros en el desarrollo de diversas técnicas fundamentales de la narrativa cinematográfica también encontramos a Albert Smith, James Williamson y Alfred Collins, integrantes de la denominada Escuela de Brighton (en alusión a la ciudad costera donde iniciaron sus actividades) responsables de la sobre imposición de imágenes y del travelling, descubierto con un cierto grado de fortuna ya que ellos colocaron la cámara fija

en un puerto y de repente el barco que estaban tomando comenzó a desplazarse.

En la mayoría de las películas de 1903 a 1907, todo consistía en un solo plano; pero esto cambió con la incursión de una serie de planos que seguían una acción continua, lo cual creaba nuevas relaciones con el espectador, nuevas aproximaciones en lo que se refiere al espacio-tiempo y desde luego un nuevo giro en la forma de narrar; gracias a esto David Wark Griffith introdujo cambios fundamentales que atrajeron a una nueva audiencia con su corto titulado: *Las aventuras de Dorotea* (1908).

Otro cortometraje destacado de la primera década del siglo XX es *El hotel eléctrico* (1908), de Segundo de Chomón el cual es un claro antecedente del cine experimental, ya que en la parte final del corto el director dibujó directamente sobre el negativo con tinta negra, una especie de chispas para que en el positivo salieran blancas.

Es importante mencionar que hasta 1912 todo lo que se filmaba era cine sin importar el tiempo que duraba la película, puesto que aún no se tenía la clasificación por tiempos de grabación, y no es sino hasta 1913 cuando el largometraje se establece como industria y norma comercial en Estados Unidos, mientras que el cortometraje se instaura como un formato de corta duración⁵.

A partir de esa fecha consideramos que se puede diferenciar con claridad a las películas por su duración, la cual es la siguiente: “desde 0 a 30 minutos, es un cortometraje, de 31 a 59 minutos es un mediometraje y de 60 minutos en adelante es un largometraje”⁶.

Cabe señalar que *Gertie el dinosaurio* (1914), de Windsor McCay cortometraje de ocho minutos de duración, “Es la obra maestra de la animación primitiva, para su realización se emplearon 10000 dibujos con tinta en papel arroz y montados en cartulinas. Por primera vez se utilizó el método conocido

⁵ <http://riie.com.pe/?a=36821>, el cortometraje a nivel mundial.

⁶ Definición aportada en entrevista realizada por los autores de este trabajo: Osiris Cortés Muñoz e Iván Hernández Méndez, concedida en el CUEC, 16 noviembre de 2006.

como sistema división. En lugar de dibujar toda una acción en su orden secuencial, se divide en posturas. Así se dibuja, la primera pose, la última y la intermedia y luego las intermedias. Se reduce el tiempo y se planifica el trabajo”⁷. Método que años después sería refinado por Disney.

Uno de los cortometrajes con el que inicia la época de los años veinte es *El silencio* (1920), de Louis Delluc, la trascendencia de la cinta radica en la construcción del relato (alternancia entre pasado y futuro) y la habilidad por parte del director en la unión de las secuencias. Para diferenciar las imágenes del presente, las filmó con planos cercanos y nítidos, mientras que las del pasado las filmó en planos medios y grisáceos.

Para finales de los veinte Luis Buñuel realiza su renombrado cortometraje *El perro andaluz* (1929), que surgió de la unión de dos sueños: uno de Buñuel y uno de Salvador Dalí, quienes idearon el guión bajo la premisa de no aceptar ni idea ni imagen alguna que diera lugar a una explicación racional, creando así un corto puramente surrealista, por decirlo así. Algo que es muy característico de este corto es la imagen en la que se observa cómo le cortan el ojo a una persona, misma que ha llegado a considerarse de culto.

Al inicio de la década de los treinta y en el surgimiento de la época sonora se presentó *Romanza sentimental* (1930), de Gregori Alexandrov, por lo que este corto fue de los primeros en la experimentación de formas en las que las imágenes y sonidos pueden usarse juntas creativa y emotivamente.

Con imágenes más estéticas y desarrolladas; y el sonido en pleno auge el principal problema que ahora enfrentaban los cineastas de la época era el color. *Árboles y flores* (1933), de Buró Gillet fue de los primeros cortos de animación que se presentaban a color; pero su calidad era muy baja y por ende la gente se quejaba. No obstante en ese mismo año se presentó el proceso technicolor o tricrómico, por el cual se obtenían tres negativos, uno para el color rojo, otro para el azul y un tercero para el verde. El procedimiento era costoso; pero gracias a él comenzó una nueva tendencia en la animación.

⁷ Sigfrid Monleon, op. cit., pág. 22.

Para 1942 se presentó un adelanto más en cuanto a la sonorización de los cortos se refiere, ya que *Escucha a Gran Bretaña* (1942), de Humphrey Jennings es el primero en utilizar el sonido de anticipación, que se caracteriza por escucharse en una toma el sonido que corresponde a la siguiente, con lo que se intensifica la apariencia de estar viviendo lo que se ve en tiempo real.

Con *El nuevo libro* (1975), de Nowa Ksiazki, se da un nuevo trucaje en cuanto al montaje se refiere, ya que el director logró dividir la pantalla en nueve secciones iguales, sin perder la continuidad de la acción en cada una de ellas, demostrando así que el corto también nos ofrece la posibilidad de contar la historia de cualquier forma o estructura que nos imaginemos.

A principios de los ochentas aparece *Historia de una chica* (1984), de Jane Campion, consideramos rescatable mencionar este corto porque más allá de mostrar una historia de ficción sobre una joven que tiene relaciones con su hermano, representa la libertad temática que ofrece el cortometraje a sus realizadores, ya que los maestros de cine que tuvo Campion eran muy conservadores y pensaban que el tema del incesto era demasiado raro como para poder llevarlo a la pantalla grande o conseguir un empleo como director; sin embargo, Campion encontró en este formato el medio para poder expresarse sin censura y además esta obra audiovisual contó con la fortuna de tener una gran aceptación por parte del público, lo que le atrajo a su vez algunos premios en Australia.

Por casos como el que acabamos de citar, consideramos que el corto no limita la capacidad creadora del director, sino al contrario le permite exponer sus pensamientos, ideas, puntos de vista, reflexiones que muchas veces son frenadas o calladas por la industria al momento de llevar a cabo un largometraje, simple y sencillamente porque no están permitidos o atentan contra la moral.

Es por ello que también algunos de los cineastas ya consolidados y de renombre que realizan películas de larga duración, muchas veces regresan al corto ya que consideran que éste les ofrece la libertad tanto temática como de desarrollo narrativo, tal es el caso de Daniel Sánchez Arévalo que después de

su cinta *Azul oscuro casi negro* ganadora de 3 premios Goya, realizó el corto *Traumalogía* y afirma: “Valoro mucho este formato y nunca he pensado que el corto sea el camino para llegar al largometraje, sino un formato igual de válido⁸. En el caso nacional Carlos Carrera decidió regresar al formato del corto con sus trabajos *De Raíz* (2004) y *María en el elevador* (2005).

Otro comentario merece *Negaciones* (1985), de Peter Gidal, en este corto el director trata de romper con esquemas narrativos convencionales, partiendo de la idea de que existen limitaciones cinematográficas, ya que con frecuencia lo que se mostraba en pantalla en aquellos tiempos era muy similar en cuanto a la estructura de las imágenes, los personajes, y los ambientes; por ello con este trabajo trata de que el espectador tenga una nueva visión de los objetos, le muestra imágenes de muros, puertas, muebles que parecen irreconocibles por la manera que están filmados o que están captados por la cámara; pero que a la vez se mezclan rítmicamente para conformar un todo eminentemente impresionista.

De esta forma podemos comprobar que el corto rompe con patrones establecidos para crear unos nuevos que en muchas ocasiones por ser experimentales no perduran; pero que aun así representan una propuesta diferente a lo que anteriormente se ha creado, y esto ayuda a que el cine no se quede estancado o no sea un arte que no evoluciona, que no muta con el paso del tiempo sino que avanza y se transforma día con día en una expresión artística vigente.

A mediados de los ochentas y principios de los noventas se presentan dos cortometrajes que tienen mucho en común, no por la trama que cuentan o por el estilo cinematográfico que utilizan sus directores, sino más bien por la libertad que éstos encuentran en el formato de corta duración. Nos referimos a *Café y cigarrillos* (1986), de Jim Jarmusch, que propiamente es un largometraje resultado de la compilación de 11 cortos y *Ambición* (1991), de Hal Hartley; en el primero, el director, que por lo general realiza cintas de estilo cómico, argumenta: “El sentido del humor en los cortos es más loco y ridículo que en

⁸<http://www.lacallemayor.net/dyn/cultura/entrevistas/>

mis películas normales”⁹, y afirma a su vez que la idea de llevar a cabo este proyecto en el formato corto surgió porque que deseaba hacer una obra más informal que en su largos.

En el otro corto, *Ambición*, sucede algo muy similar ya que el director comenta: “Los cortometrajes me ofrecen la posibilidad de hacer cosas que serían imposibles dentro de un largo. Me dan más libertad, en el sentido de crear imágenes, con más frecuencia de las que permite la realización de largometrajes”¹⁰. Con lo anterior podemos darnos cuenta de que muchos cineastas encuentran en el corto un refugio para efectuar relatos que no pueden llevar a cabo en el formato largo.

Finalmente, encontramos dentro de este breve recorrido histórico del cortometraje, al que consideramos uno de los mejores cortos que se han hecho en México, nos referimos a *El héroe* (1994), de Carlos Carrera, que en ese mismo año se convirtió en el primer director mexicano en obtener la Palma de Oro al mejor cortometraje en el Festival de Cannes, ubicándolo así como una de las figuras más promisorias del cine nacional de los noventa. En este trabajo audiovisual de animación (género que más le apasiona) Carrera logra reflejar con increíble fidelidad un lugar tan cotidiano para nosotros los mexicanos como lo es el metro, le muestra al espectador cómo es el ambiente, las personas, las situaciones que pueden llegar a ocurrir – en este caso el suicidio – dentro de este transporte colectivo, hasta cierto punto parece que realiza un retrato del modo de ser y de vivir del mexicano y esto no sólo lo refleja en este corto sino también en sus demás películas.

Queremos señalar que no todos los trabajos que hemos citado son cortos meramente independientes, algunos son subvencionados, es decir, fueron producidos bajo los auspicios de distintas corporaciones; pero esto no significa que sean ajenos a nuestra investigación, ya que como hemos visto todos y cada uno de ellos sirven de ejemplo para mostrarnos las posibilidades y alcances que ha tenido este formato dentro de la historia del cine mundial.

⁹ Sigfrid Monleon, op. cit., pág. 120.

¹⁰ Ibidem, pág. 121.

2.1 CARACTERÍSTICAS GENERALES DEL CORTOMETRAJE

Ahora bien en lo que se refiere al cortometraje como producto audiovisual independiente deseamos comenzar por definir, en primera instancia, lo que para algunos autores representa. El cortometraje independiente puede tener diversas acepciones, la filmoteca valenciana en su libro *Historia del cortometraje español* precisa: "El cortometraje independiente representaba una salida profesional para una serie de aspirantes a cineastas. Menos dependientes de constricciones industriales, permite prescindir para su autorización de titulación sindical alguna"¹¹, por otra parte en entrevista con el Prof. Reyes Núñez Bercini (que actualmente imparte la materia de guión en el CUEC) considera: "El corto independiente es una manera de pensar y de expresión, es realizado fuera de sindicatos, principalmente por jóvenes aspirantes a cineastas o cineastas en formación y su único medio de exhibición con el que cuenta es en cine clubes o en algún festival al que se logre colar"¹².

Con base en lo hasta aquí estudiado proponemos que el cortometraje independiente es una obra audiovisual que cuenta con las siguientes características:

A) *Recursos económicos*. No recibe ningún apoyo gubernamental, estatal o empresarial, es decir, se realiza sólo con el dinero y posibilidades del director y/o realizadores.

B) *Aspectos técnicos*. Los realizadores del corto tienen su propia cámara, ya sea que la compren, la renten o la consigan prestada con algún amigo o conocido; deben contar con algunas luces o reflectores para la filmación, alguno que otro micrófono para que el sonido no se distorsione, así como también buscar los interiores y locaciones donde se piensa grabar ya que no se cuenta con sets especializados, deben buscar a su vez a los actores en escuelas, talleres de teatro, o si se cuenta con un buen guardadito contratarlos en alguna agencia y, finalmente, contar con programas de

¹¹ Festival de Alcalá de Henares, *Historia del cortometraje español*, España, Filmoteca Generalitat Valenciana, 1996, pág. 75.

¹² Definición aportada en entrevista realizada por los autores de este trabajo: Osiris Cortés Muñoz e Iván Hernández Méndez, concedida en el CUEC, 16 noviembre de 2006.

edición por computadora para llevar a cabo el proceso de post-producción, en el que se efectúa la inserción de música y efectos que le permitan al corto independiente parecerse al cine industrial.

C) *Tiempo*. No debe exceder los 30 minutos, ya que si sobrepasa este tiempo se consideraría como un mediodmetraje, inclusive se recomienda que entre menor duración tenga mayor puede ser la virtud y riqueza del mismo.

D) *Estructura narrativa*. Las opciones con las que cuenta el cortometrajista para contar su historia son tan variadas e infinitas como su capacidad imaginativa y creativa se lo permitan, puede utilizar estructuras lineales, de Flaseback, de regreso o incluso confeccionarlo mediante el uso de puras imágenes o sonidos, sin la necesidad de utilizar un solo dialogo.

E) *Censura*. Al no estar afiliado a algún sindicato cinematográfico u organismo regulador, se otorga una libertad completa al guión y al director para que éste exprese sus ideas desde las entrañas, sin tapujos y sin temor a expresar lo que piensa sobre algún determinado tema o acontecimiento.

F) *Temáticas*. En este punto se resalta la libertad que posee el cineasta en la elección de su tema o argumento y la habilidad para realizarlo tratando de ser propositivo en el planteamiento y manejo del mismo; en el corto regularmente se trata de plasmar en unas cuantas imágenes, situaciones actuales y problemas contemporáneos desde un punto de vista muy particular por parte del realizador. Las temáticas que pueden presentar los cortos independientes son infinitas, ya que puede hacerse un corto sobre algo tan cotidiano como lavarse los dientes hasta un tema polémico como lo es el aborto.

G) *Exhibición*. Al ser un producto independiente no cuenta con distribuidores que lo promocionen a las salas cinematográficas comerciales, por lo que su exhibición actualmente sólo puede darse en algún espacio dedicado a la cultura o quehacer cinematográfico, como pueden ser programas de televisión tales como Abrelatas de canal 11, o Pantalla de

cristal de canal 22, y en el mejor de los casos participando en algún festival de cine internacional.

H) *Soportes*. Antiguamente para los cineastas amateurs realizar un cortometraje independiente sonaba prácticamente imposible, ya que los soportes con los que se trabajaban eran el 35 mm y el de 16 mm; posteriormente surgieron otros formatos considerados amateurs en su tiempo como el 9,5 mm fabricado por el francés Charles Pathé en 1922, el 8 mm de origen americano en 1933 y el super 8 mm de Kodak en 1964, sin embargo, a pesar de ser más baratos que los profesionales no dejaban de estar a un precio elevado para muchos y de ser a fin de cuentas películas de dimensión cinematográfica.

Afortunadamente, hoy en día con los adelantos tecnológicos hemos entrado en la etapa donde los soportes digitales permiten a los nuevos principiantes cinematográficos como nosotros, realizar cine gracias a una cámara que utiliza un cartucho de cinta magnética, siendo esta una opción mucho más económica y asequible.

Es importante resaltar que algunos cortometrajes independientes a pesar de contar con pocos actores y escenarios reducidos, han puesto en alto la cinematografía nacional en los foros cinematográficos mundiales, logrando múltiples premios y menciones importantes, lo que ha permitido ir consolidando poco a poco un cine vanguardista propiciado por nuevas generaciones de cineastas que han utilizado este formato como medio accesible de dar a conocer sus nuevas propuestas cinematográficas, intentando crear un cine nuevo y diferente tanto en temática como en medios físicos y tecnológicos.

2.2 CARACTERÍSTICAS FORMALES DEL CORTOMETRAJE

Como hemos visto, el cortometraje siempre ha estado presente en el cine desde sus comienzos hasta nuestros días, y encontramos que actualmente el cortometraje va cobrando una gran fuerza de producción y exhibición en todo el

mundo, tanto así que ha llegado ha convertirse en un medio poderoso de atracción para nuestra sociedad.

Sin lugar a dudas cuando hablamos de las características que posee un cortometraje tenemos que hacer hincapié en sus siguientes características:

1. En primera instancia encontramos que una de las principales virtudes es su brevedad, su poder de contar en breves instantes, historias de manera concisa y directa, convirtiéndolo así en un formato ágil como lo menciona Breen Myles (profesor de Comunicación verbal en la Northern Illinois University Dekalb) “La brevedad es la esencia del talento y también la del cortometraje”¹³, consideramos que la brevedad en un corto está dada en primera instancia por el lapso de tiempo que se le ha otorgado, que es desde segundos hasta un máximo de treinta minutos y por ende las historias o tramas que se desarrollan en este formato deben ser lo más veloces y ágiles que se puedan, esto representa un reto para el realizador, ya que en poco tiempo debe de estructurar y presentar sus ideas o sentimientos; pero a la vez esta virtud es la que le permite diferenciarse con claridad del largometraje, lo cual veremos a detalle más adelante cuando realicemos la comparación entre uno y otro.

2. Otra virtud que le permite al cortometraje ser una manifestación artística sui géneris es su temática, el realizador tiene más libertad de creación en un filme corto puesto que le permite expresar libremente sus ideas y reflexiones desde lo más recóndito de su ser, es decir, posee una libertad temática total, sin censura puesto que este formato no está comprometido necesariamente a las exigencias comerciales ni estatales, autonomía expresiva que no puede tener en un largometraje.

Sin embargo, la única limitante que se puede encontrar en esta libertad que otorga el corto es la economía, ya que como en todo el cine, sin un financiamiento adecuado es muy difícil que se pueda dar una producción cinematográfica; no obstante esto no quiere decir que, para que se realice una buen película es necesario que cuente con mucha inversión, por el contrario en muchas ocasiones películas en las que se ha invertido mucho dinero, son

¹³ Myles Breen, *Retórica del cortometraje*, México, CUEC, 1970, pág. 5.

desafortunadas y por otro lado las que son hechas con pocos recursos, resultan tener una trama y un estilo mucho más gratificante y enriquecedor.

3. La tendencia en el cortometraje es tratar de visualizar más lo narrado, porque muchas veces el diálogo requiere tiempo en pantalla, es decir, el diálogo es un proceso lógico de pensamiento mientras que las imágenes pueden ser un proceso más onírico o más de interpretación por decirlo de alguna manera, por ello consideramos que en el corto la imagen se tiene que sobreponer a la narración dialogada básicamente en dos aspectos: primero, por el asunto del tiempo; y segundo porque la imagen es parte de una estética bien definida.

4. La emoción e impacto que causa en el público es sin lugar a dudas otra de las virtudes que posee este formato; en muchas de la ocasiones al igual que sucede con un largometraje, lleva al espectador a experimentar un sentimiento de alegría, de amor, de ternura, de ira, de tristeza y por otra parte creemos que también trata de dejar una reflexión, e inclusive en algunos casos una enseñanza y esto lo logra el director o realizador mediante el uso de la denominada imagen shock, una imagen que impacta por la rapidez en la que se presenta.

Cabe recordar que muchos de los cortometrajes realizados en los años veinte, utilizaban este tipo de imagen con mucho impacto visual, un impacto que casi siempre se remite al inconsciente del espectador, que trata al menos de llegar a esta parte de la mente para que de alguna forma vaya estructurando y resolviendo la trama; el corto en especial puede tener alguna cercanía con el sueño y su lógica; un ejemplo muy claro lo encontramos en el corto *El perro andaluz* (1929), de Luis Buñuel. Otra característica importante de este tipo de imagen es que sirvió de base para formar la estética del videoclip.

5. La estética en el cortometraje tiene mucha importancia, de hecho muchos de los cineastas fundamentales en la historia tanto de México como de otros países, se iniciaron en cortometraje, esta estética es fundamental en este formato porque permite experimentar mucho, el realizador va tener la oportunidad de experimentar tanto con la forma como con el contenido de lo

que está haciendo, va a poder ensayar con el tipo de fotografía, con el tipo de la puesta en escena, con el tipo de edición, es decir, le va a permitir observar todos los rubros cinematográficos con la finalidad de que adquiriera una estética de realización propia.

6. El cortometraje en cuanto a costos de producción es mucho más accesible que un largometraje, por ello una gran cantidad de realizadores tanto profesionales como amateurs ven en el film corto la posibilidad de contar su historia o expresar lo que piensan, pues al ser un formato de pequeña duración y que no está vinculado directamente con la industria cinematográfica, no necesita de mucha inversión. Una de las razones por las que decidimos realizar un corto fue sin lugar a dudas la económica, ya que al ser cineastas independientes no contamos con la infraestructura para poder llevar a cabo un trabajo audiovisual que dure más de treinta minutos; pero sí un film, que con un mínimo de recursos tanto monetarios como materiales nos permita contar una historia que deseamos contar al público.

7. Es una fuente primordial en el aprendizaje de la realización cinematográfica. En general para las escuelas de cine en las que se estudia para hacer películas, el cortometraje resulta una materia prima indispensable para la formación del cineasta, ya que resulta mucho más económico y asequible este formato que el largo, y de esta forma le permite al cineasta amateur ir adquiriendo práctica e ir aprendiendo poco a poco el lenguaje específico del cine mediante la realización de diversas pruebas.

8. Al ser un producto cinematográfico sin jugosas remuneraciones para los productores, se distribuye de una forma desinteresada por parte de los mismos y su exhibición llega a pasar en muchas ocasiones inadvertida; pero de esta cuestión negativa podemos sacar algunas ventajas o verle el lado positivo, ya que al contar con medios distintos para llegar al público, al momento de exhibirse en un festival, en algún cineclub o en alguna casa de cultura, el contacto que se da entre el espectador y el cineasta es más directo, existe una interacción más humana debido a que se puede llegar a entablar un diálogo entre los espectadores y el realizador, a base de preguntas o comentarios que

en ese mismo momento surjan, cosa que no sucede en una sala de cine comercial.

9. El cortometraje permite un mayor control y valoración de los materiales con los que cuenta el cineasta para contar su relato. El corto puede ajustarse muy bien, puede durar 3, 6, 25 minutos, el cineasta salva lo que realmente es trascendente para efectuar su relato, lo que va al meollo del asunto y así llegar más directa y rápidamente al punto importante de la historia y quitar todo lo que pueda distraer la atención del espectador, por ello también consideramos que en el filme de corta duración se debe llevar a cabo un proceso más selectivo de las escenas claves, en cambio en el largometraje se puede meter todo tipo de situaciones adicionales que muchas veces sólo sirven para completar el tiempo.

Se puede ajustar al máximo nadie obliga al realizador a que la película dure exactamente 90 minutos, “El corto puede permitir que su contenido o mensaje se lleve el tiempo que requiera”¹⁴, el corto puede durar un simple minuto o dos y en ellos el cineasta puede cumplir con su objetivo narrativo, gracias a la elasticidad de este formato existe una enorme gama de posibilidades para expresar o comunicar lo que él desee, ya que éste no se siente presionado por alcanzar una duración, es decir, no llega a la hora y media o ya se pasó de la hora y media, o de que tenga que ser forzosamente en blanco y negro o a color, ni ninguna de esas cuestiones relacionadas en gran parte con la industria, puesto que el realizador puede jugar con toda una serie de elementos de una manera mucho más personal.

10. Actualmente el cortometraje cuenta con un gran aliado como lo es la tecnología digital, ya que gracias a ella los cineastas, tienen la posibilidad de realizar cine, cosa que antes era más complicado debido a los costos de las películas o soportes cinematográficos. Esto propicia de alguna forma que se expanda una cultura cinematográfica en nuestro país, un cine digital que representa una opción más, con un costo de filmación mucho menor, con características físicas y estéticas propias, es un cine diferente al celuloide. En este sentido el Prof. Reyes Bercini nos comenta: “El futuro del cine está en los

¹⁴ Ibidem, pág. 11.

medios digitales, porque el cine se filma y a final de cuentas la imagen y el sonido ahora son guardados como datos. No existe todavía la calidad que se obtiene con el celuloide o película, pero es cuestión de tiempo”.

11. El corto representa una visión innovadora en cuanto a realización de cine se refiere en nuestro país, es un foro de expresión para que los jóvenes cineastas muestren sus propuestas y su manera de entender el cine, “Es la mirada fresca del cineasta sobre lo que le rodea”¹⁵ y a su vez “el cortometraje es un espacio alternativo, un territorio libre para la producción audiovisual contemporánea que permite desarrollar una amplia gama de lenguajes”¹⁶ es una búsqueda de un lenguaje cinematográfico propio por parte de los realizadores.

12. Puede ser utilizado también como un medio educativo y de enseñanza para el pueblo, por ejemplo de 1922 a 1925 se presentó una serie de 23 cortometrajes documentales titulada cine verdad (Kino-Pravda en ruso) con temática socio-política de la recién creada URSS que tuvo como objetivo presentar a la dispar población analfabeta, los ideales y éxitos del nuevo gobierno. Estos filmes son importantes en la historia del corto porque en ellos se incluyeron las primeras muestras de animación soviética; fueron a su vez de los pioneros en emplear el montaje para el desarrollo de la narrativa; experimentaron diversas velocidades de filmación y para su realización se utilizaron vehículos mecánicos para lograr efectos cinematográficos.

Dichos filmes son un claro ejemplo de que el corto puede emplearse como elemento pedagógico y de instrucción para la gente que desconoce de ciertos temas y de su entorno social y efectivamente como medio de control ideológico.

En México actualmente La Dirección General de Televisión Educativa (DGTVE) órgano centralizado de la Secretaría de Educación Pública (SEP), dependiente de la Unidad de Planeación y Evaluación de Políticas Educativas, se encarga de producir y transmitir contenidos educativos aprovechando las

¹⁵ Lorena Ríos Alfaro, “El cortometraje, un acto de libertad”, *Unomásuno*, 29 de septiembre de 1995.

¹⁶ Lorena Ríos Alfaro, “El cortometraje multiplicador de lenguajes”, *Unomásuno*, 13 septiembre de 1996.

posibilidades que ofrece el cortometraje; prueba de ello es que de julio a octubre de 2007 presentó a través de su micrositio de Internet aprendetv la serie *El cortometraje mexicano en la educación básica*, compuesta por 12 cortometrajes de realizadores mexicanos, y con la participación de especialistas en diseño técnico y pedagógico de materiales educativos.

A final de cuentas el cortometraje por todas las características tanto estéticas, físicas, narrativas, temáticas, de duración y demás, debe ser considerado y valorado como una manifestación cinematográfica única y a su vez diferente.

2.3 EL CORTOMETRAJE EN COMPARACIÓN CON EL LARGOMETRAJE

Históricamente es a partir de 1913 que el largometraje se presenta como formato comercial de producción en los Estados Unidos, y cuya duración sería de sesenta minutos en adelante, naciendo así el cortometraje como formato al que se le asignó una duración que iría desde cero hasta 30 minutos, y finalmente, dejando al mediometraje con una duración de 31 minutos hasta 59 minutos.

El formato de cortometraje aparentemente menor al del largometraje, que no debe considerarse así por lo que veremos en este apartado, se ha caracterizado por su absoluta marginalidad, ya que para algunas personas, en especial los distribuidores y los dueños de las salas de cine, el corto debe estar limitado al ámbito escolar o académico, pues no aceptan que sea realmente cine. Ya que para ellos cine son sólo los largometrajes (porque también los documentales, aunque sean largos, suelen verlos con desconfianza).

En este aspecto hay que analizar que si una película dura alrededor de la hora y media, o las dos horas, obedece exclusivamente a razones económicas e industriales, pero poco o nada tiene que ver con la expresión artística. Por el contrario muchas veces la limita, obligando a estirar o reducir películas para que se adecuen a extensiones predeterminadas, y de esta forma evitar que el espectador sienta que recibió muy poco por el costo del boleto (si es muy corta)

o que impida al exhibidor tener un número regular de funciones (si resulta muy larga).

Un claro ejemplo de lo anterior lo encontramos en una declaración que dio el cineasta americano pionero del documental Robert J. Flaherty en 1933 después de filmar su cortometraje titulado *Industria Británica* “Al principio hacíamos obras de un rollo, pero las distribuidoras querían dos rollos. Alargábamos nuestros cortos un cincuenta por ciento. Los distribuidores los sincronizaban con comentarios y música inapropiados pero al menos se estrenaban en los cines, lo que era muy importante en aquellos tiempos”¹⁷

Sin embargo, algunos hechos recientes como la creación de grandes festivales en todo el mundo, el reconocimiento de realizadores y críticos de cine y la experiencia en el quehacer fílmico que adquieren los jóvenes cineastas, permiten ver con cierto optimismo el futuro del cortometraje. Para una gran parte de los espectadores, e incluso para muchos realizadores, el cortometraje aparece como un buen terreno para la experimentación y el perfeccionamiento en la técnica y estilo de realizar buen cine o incluso para permitir la práctica del oficio en épocas difíciles.

El motivo por el que un corto no está atado a estatutos estatales o comerciales, como los que requiere un largometraje, se da por tres razones muy simples: en primera instancia porque es un trabajo concreto, es un relato visual breve que no necesita alargarse hasta una hora cincuenta minutos o dos horas de duración para mantener entretenido al público.

La segunda razón porque es un producto que no se exhibe en salas de cine comerciales, ya que como veíamos para los dueños de las mismas y para muchos productores no es rentable porque no tienen una remuneración económica inmediata y desafortunadamente sólo se exhiben en cine clubes, concursos y uno que otro programa de televisión que no llenan el hueco y el hambre que el espectador demanda de este formato cinematográfico.

¹⁷ Sigfrid Monleon, op. cit., pág. 47.

Y finalmente, al no tener un financiamiento de respaldo – como en los largometrajes – los cortometrajistas, dedican especial atención a crear historias que se salgan de lo común, de lo trillado y realizan sus trabajos con un mínimo de personal técnico y recursos tecnológicos.

El cortometraje es de poca duración; pero no por ello es menos importante que el largometraje, recordemos lo que nos dice el profesor de comunicación verbal en la Northern Illinois University, Breen Myles: “el cortometraje es un medio de comunicación que seguramente se quedará con nosotros por mucho tiempo y que es digno de nuestra atención y respeto”¹⁸

Para algunos cineastas las posibilidades que ofrece el corto son más ricas que las del largometraje, ya sea por la peculiar inventiva de una historia innovadora y la forma de contarla en escasos minutos o por la libertad que le ofrece al director de expresar sus pensamientos y sentimientos sin censura si lo realiza de forma independiente; recordemos lo que nos dice el cortometrajista experimental austriaco Peter Kubelka: “el cine comercial, sin excepción, es aburrido y arcaico, tanto como un caracol”¹⁹.

Para especificar con mayor detalle las diferencias que existen entre el formato corto y el largo queremos hacer una comparación entre cine y literatura, así encontraremos que un largometraje es similar a una novela y un cortometraje es muy parecido a un cuento y veremos que el cortometraje posee su propia forma y estilo de realizarlo y que por tanto no debe ser considerado como filme menor, ya que “Nadie piensa que porque su extensión es más breve que la de la novela, el cuento sea una forma menor, ni que un cuentista tenga que ser un novelista en ciernes”²⁰.

Recordemos que la novela es una “Narración larga donde se presentan los hechos con detalle y complejidad. Puede desarrollar varias ideas a la vez; tiene una mayor extensión en su desarrollo espacial y temporal; los personajes son numerosos. Puede también entrelazar historias menores”²¹. Ahora bien si

¹⁸ Myles Breen, op. cit., pág.14.

¹⁹ Sigfrid Monleon, op. cit., pág. 91.

²⁰ IMCINE, *Antología de cortometrajes*, México, El milagro, 1997, pág. 4.

²¹ Margarita Del valle de Montejano, *Metodología de la lectura*, México, SEP, 1983, pág. 129.

analizamos este género literario en relación al largometraje encontraremos muchas similitudes:

NOVELA	LARGOMETRAJE
Narración extensa (Mínimo 90 páginas)	Narrativa fílmica extensa (60 a 120 minutos)
Presenta gran diversidad de personajes.	Intervienen personajes: protagonistas, principales, secundarios, incidentales.
Debe atrapar al lector en las primeras 10 páginas.	El espectador debe ser cautivado durante los primeros 10 minutos.
El desarrollo de la historia es segmentado por etapas o capítulos interrelacionados.	La presentación de la trama es llevada por diversos rumbos según transcurren los minutos y se entrelaza en un momento determinado.
Realiza una narración y descripción muy detallada tanto de los personajes como de los ambientes.	Efectúa una narración y descripción minuciosa mediante el uso de muchas imágenes o escenas.
Regularmente tiene muchos diálogos.	Regularmente emplea muchos parlamentos.
Normalmente presenta muchos ambientes y entornos geográficos para el desarrollo de los personajes y sus acciones.	Normalmente muestra muchas locaciones y ambientes en los que se desarrolla la trama y el accionar de los personajes.

Como podemos apreciar el parecido entre una novela y un largometraje es muy claro y tal pareciera que a pesar de pertenecer a distinto tipo de manifestaciones artísticas, pueden ir de la mano una de la otra y lo podemos ver reflejado en trabajos como la novela *Lo que el viento se llevo* (1936) de Margaret Mitchel que fue llevada al cine en 1939 en un largometraje de ficción dirigido por Victor Fleming, siendo una de las películas más populares y aclamadas de todos los tiempos o también la novela *Los de abajo* (1915) de Mariano Azuela, que años después en 1976 Servando González la convertiría en largometraje.

Por otro lado si analizamos el corto en relación al cuento veremos que las similitudes son prácticamente iguales como las que hemos visto en el cuadro

anterior. Por cuento entendemos al género literario que “Puede contar un hecho real o por el contrario presentar un hecho ficticio y fantástico. Es una narración breve, que trata un solo asunto o tema, crea un solo ambiente, tiene un número limitado de personajes e imparte una sola emoción al elaborar artísticamente su historia”²²

A partir de esto nos permitimos hacer la siguiente analogía:

CUENTO	CORTOMETRAJE
Relato breve (no mayor de 20 páginas)	Desarrollo rápido de la trama (no mayor de 30 minutos)
Reducido número de personajes.	Utiliza pocos personajes para explicar la historia.
Un sólo foco temático.	Una sola acción o tema en la trama.
Su finalidad es provocar en el lector solo una respuesta emocional.	Crea en el espectador un sentimiento o genera en él una opinión en referencia a un único tema.
Normalmente no utiliza tantos diálogos como la novela.	Normalmente no requiere de muchos diálogos, ya que posee la virtud de contar todo a través de imágenes, sonidos y símbolos.
Regularmente sus personajes son ficticios.	Presenta personajes creados por el mismo director o realizador. Sólo en el ámbito documental puede mostrarnos personajes reales.
Requiere de pocos ambientes para contar la historia.	Emplea muy pocos escenarios en los que se desarrolla la trama.
La historia es muy corta y directa. Se lee sin mayor dificultad en unos cuantos minutos.	Su brevedad le permite al espectador verlo en unos cuantos minutos.
Es una de las formas más antiguas de la literatura popular.	Es el formato más antiguo y con el que prácticamente comenzó el cine.

²² Ibidem.

Como vemos también entre el cuento y el corto existen similitudes muy grandes basadas principalmente en su brevedad, creando así un lazo natural entre el film de corta duración y el cuento, como lo mencionaba el director de cine británico maestro del suspenso Alfred Hitchcock: “La forma de arte más cercana a la película cinematográfica es, creo yo, el cuento. Porque es la única forma de arte donde se puede pedir al lector que lo termine de leer en una sola sentada”²³.

Un ejemplo muy claro de cuento que ha sido convertido en cortometraje es *Un suceso en el puente de Owl Creek*, del escritor y periodista estadounidense Ambrose Gwinett Bierce, que fue convertido por Robert Enrico en un cortometraje y actualmente según estudios realizados por el American Film Institute, es uno de los que se proyectan con mayor frecuencia en los cursos de cine que se imparten en Estados Unidos, ya que gracias a él se realiza un estudio detallado sobre la técnica fílmica y a su vez permite por su manejo del tema – el estado de conciencia o vigilia y la realidad – que el espectador reflexione sobre el valor de la vida, creando de esta forma un sentimiento u opinión sobre la trama característica indispensable del corto como veíamos en el cuadro anterior.

Otros ejemplos los encontramos con *El joven Goodman Brown* de Nathaniel Hawthorne, *La leyenda de Sleepy Hollow* de Washington Irving y *Los tuertos son reyes*, dejando ver así que tanto la forma, la estructura y los mecanismos de comunicación del cuento en la literatura son similares a los del cortometraje en la cinematografía.

Cómo pudimos observar las diferencias entre un cortometraje y un largometraje son bastas y consideramos que podrían englobarse principalmente en tres elementos básicos para su realización: tiempo, forma y libertad.

A) *Tiempo*. Elemento clave en la diferenciación de los formatos, es indudable que para el cortometraje es uno de sus móviles más importantes debido a su cualidad de concreción y brevedad, ya que

²³ Myles Breen, op. cit., pág. 6.

en tan sólo unos minutos se debe contar una historia que contenga un principio, un desarrollo y un desenlace, la cual puede durar lo mismo o inclusive menos de lo que dura el principio de un largometraje.

A su vez, el tiempo puede considerarse también desde el punto de vista de los costos de producción, ya que a mayor duración del producto cinematográfico mayor será el dinero que se tenga que invertir en su creación; por ello realizar un cortometraje representa un menor costo para el cineasta y cuando hablamos de una obra cinematográfica como la nuestra, el formato corto constituye una opción asequible de hacer cine.

B) *Forma*. Este elemento en el cortometraje resulta ser tan variado y cambiante como el estilo e inventiva del realizador se lo permitan, ya que la forma en la que él cuente su historia proviene directamente de su imaginación y capacidad creativa, es decir, la forma queda abierta, no así en el largometraje que requiere la aplicación de ciertas reglas filmicas ya establecidas puesto que es eminentemente narrativo, el corto puede serlo o no. Cabe señalar que la forma y ritmo en un largometraje hasta cierto punto es predecible en cuanto al tiempo se refiere, por ejemplo: cuando vemos una película – sea de cualquier género cinematográfico – que dura una hora cuarenta y cinco minutos, sabemos que los primeros veinte minutos corresponden al comienzo, en los siguientes sesenta se presenta el desarrollo o evolución de la trama y en los últimos veinte y cinco minutos se muestran el clímax y el desenlace; mientras que en el corto el punto catártico se mantiene en suspenso y no se ve afectado por ningún patrón conocido, ya que no se sabe en que momento puede terminar.

C) *Libertad*. Elemento que resalta principalmente en el cortometraje independiente, ya que a diferencia del largometraje el director es libre de elegir el tema y expresar sus ideas y pensamientos de la forma en la que él lo quiera, puesto que: “Los cineastas underground no encuentran límites ni para la técnica ni para el tema. Sin tener nada

que ver con las reglas y patrones del medio de difusión o de la taquilla y sin importarles mayormente que el público se sienta insultado, molesto o incluso motivado, estos cineastas tienen la libertad de exorcizar sus propios demonios, hacer sus cosas propias diciendo lo que quieren, explorando un tema o simplemente dejándose llevar por sus fantasías”²⁴.

Sin embargo, la total libertad con la que el cineasta plasma en pantalla sus sentimientos o ideas tiene un precio, pues el corto independiente no es exhibido en las salas comerciales quedando en muchas ocasiones en el anonimato y sin reconocimiento; pero por otro lado creemos que la esperanza del cineasta está siempre latente en la posibilidad de que su trabajo sea presentado en algún cine club o en el mejor de los casos sea llevado a algún festival de cine y ganar algún reconocimiento.

En esta comparación que se ha dado entre corto y largometraje, tal vez algunos cineastas o críticos piensen que cinco, diez o veinte minutos son pocos para crear una historia sólida, que contenga una atmósfera convincente y con personajes desarrollados; pero eso es precisamente el reto que muchos cortometrajistas han logrado y decir algo bien con pocas palabras en el caso de la literatura o con pocas imágenes en el caso del cine, no es más fácil que decirlo con muchas, ya que como diría Baldelli Pio “En el cine no hay mucho lugar para las palabras...los guiones pecan con demasiada frecuencia de prolijidad”²⁵

Por todo lo antes mencionado queremos dejar en claro que el cortometraje no es un simple trabajo escolar, una práctica obligada que el estudiante de cine tiene que realizar para llegar a filmar algún día un largometraje, sino todo lo contrario tiene que ser visto y reconocido como cine, un formato con su propia forma, con su propia estructura dramática y expresiva, con una peculiar manera de comunicar al espectador un sentimiento, una idea, una visión de algún tema o acontecimiento y que día con día va adquiriendo más fuerza gracias a la

²⁴ Ibidem, pág. 12.

²⁵ Pio Baldelli, *El cine y la obra literaria*, Cuba, ICAIC, 1966, pág. 153.

participación de cineastas que desean un cine mejor, con nuevas propuestas fílmicas tanto en el contenido o sustancia de sus cortos como en la forma de grabarlos, un formato que ha permitido a México ser reconocido en diversos países por su participación en numerosos festivales como lo veremos en el siguiente capítulo, con lo cual nos daremos cuenta de que hay cine más allá del largometraje.

3. BREVE HISTORIA DEL CORTOMETRAJE EN MÉXICO

Para hablar del nacimiento del cortometraje en México, es necesario retomar brevemente algunos aspectos históricos sobre el surgimiento del cine, pues estos acontecimientos marcan, sin duda, su antecedente directo. En ese sentido cabe recordar que:

“El cine nace exactamente el día en que Luis Lumière coloca su cámara delante de la fábrica de su padre, concibe la imagen y el encuadre, añade alguno que otro detalle al grupo de obreros que están terminando su jornada de trabajo, para animarlo sin alterar su naturalidad; el cine nace el día en que filma *La salida de las fábricas Lumière*.”¹

Si como hemos dicho, una de las características del cortometraje es su corta duración, cuando queremos referirnos a sus primeras manifestaciones, no en el sentido del argumento sino precisamente en cuanto a su duración, nos tendríamos que remontar al París de 1895, en el lugar conocido como el Gran Café, ubicado en el Boulevard de los Capuchinos, lugar donde los hermanos Luis y Augusto Lumière ofrecen la primera muestra de su invento llamado el cinematógrafo.

Los filmes presentados aquel 28 de diciembre de 1895 en el Gran Café fueron: “*Salida de los obreros de las fábricas de Lumière, La llegada de los congresistas a Neuville sur Saone, El regador regado, El desayuno del bebé, Bañadores en el mar, Acrobacias, Los herreros, La pesca de los peces rojos, Salto a la cubierta y La plaza de las cuerdas*”.²

Todos estos eran cortometrajes, no por el sentido argumentativo, pues todos carecían de historia, eran simples retratos de la realidad a excepción de *El regador regado*; aunque si por el tiempo de duración que oscilaba entre 1 y 7 minutos.

¹ Antoine Lopez, *El Corto a lo largo de un Siglo*. Francia, Festival de Cortometraje de Clermont Ferrand, 1996, pág. 29.

² Emilio García Fernández, *Guía Histórica del Cine*, Barcelona, Film Ideal, 1997, pág. 16-17.

Sin embargo para los cineastas de la época el término cortometraje ya sea como formato o bien en su sentido argumentativo, no hubiesen significado nada, pues en ese entonces las películas no se definían por su duración o su argumento, simplemente eran películas.

Hay que precisar que el origen del cine se encuentra íntimamente ligado al del cortometraje, desde esta perspectiva las primeras películas tenían una duración de entre el minuto y los siete minutos. Al paso del tiempo el cinematógrafo de Lumière evolucionaría dando paso a estándares en la duración de una película. En un principio las películas promedio fueron estandarizadas en un carrete o rollo equivalente a 15 minutos de duración aproximadamente.

Lo anterior sería sólo por espacio de unos años. Pronto las exigencias de los espectadores cambiarían las cosas. Por un lado, dejaron de ser rentables algunas producciones, que ya habían caído en la monotonía, y por otro, el público prefería pagar por una película que lo pudiera entretener más tiempo del que lo hacían las películas de la época de sólo unos minutos. Estas exigencias de un público ávido de espectáculo obligarían a los productores a extender el tiempo de duración de sus producciones. En el primer decenio del cine, podemos decir que fue el cortometraje el que dominó frente al largometraje.

Aunque podemos decir que fue después de 1907 y 1908 cuando se realizan las primeras producciones que alcanzan los 40 minutos de duración, es finalmente en el año 1913 cuando el largometraje se establece como norma comercial de producción, paralelamente nace el cortometraje.³

Al principio, las películas, en dos, tres y cuatro partes que empezaron a llegar desde el continente con la moda del Film´art se vieron indulgentemente aceptadas como una excentricidad extranjera. Pero en 1912, Adilph Zukon, un exhibidor, tuvo tanto éxito con *Elizabeth Reina de Inglaterra* de Sarah Bernhardt, que a pesar de la oposición de la Motion

³ Antoine Lopez, op. cit., pág. 11.

Pictures Patents Company (que estaba intentando controlar toda la producción cinematográfica), se animó a crear su propia compañía, la Famous Players. Bajo el eslogan intérpretes famosos en obras famosas, la nueva empresa produciría películas de varias bobinas o largometrajes, nombre con el que se conocerían a partir de entonces. La disputa se vio definitivamente resuelta en 1913 gracias al enorme éxito en Estados Unidos de *Quo Vadis*. El público permaneció hechizado durante toda la película, que tenía nueve bobinas y duraba más de dos horas. De ese modo quedó asegurada la virtualidad del largometraje y todo el futuro del cine.⁴

“...El espectáculo distingue los temas cortos y los filmes mayores, en esto se asienta el nacimiento del cortometraje, palabra que no la hubiera entendido ningún aficionado al cine en 1915, pues las películas no las definía la duración, el cortometraje no existe sino con relación al largometraje...”⁵

Podemos concluir entonces que es hasta 1913 cuando el término de cortometraje, como formato, se emplea a nivel mundial; cuando el largometraje se establece como norma comercial en Estados Unidos y se puede entonces diferenciar a las películas por su duración.

También es indispensable aclarar que la primera película que puede ser considerada como cortometraje en términos de su historia, es *El regador regado* 1895 de Lumière.

El argumento de ésta, muestra a un jardinero que está regando tranquilamente el pasto, cuando de repente es sorprendido por la travesura de un niño que pisa la manguera deteniendo el agua, deja de pisarla y moja al jardinero.

“Esta película, rodada en el verano de 1895, es realmente el primer gag de la historia del cine, la primera comedia, el primer guión. Todo está calculado, el ritmo, la energía, la manera inteligente con la que el hortelano, tirándole de la oreja al niño travieso, lo trae discretamente hacia la cámara que no podía

⁴ Sigfrid Monleon, *Los 100 años más cortos de nuestra vida*, España, Filmoteca Generalit Valenciana, 2000, pág. 5.

⁵ Antoine Lopez, op cit., pág. 11.

moverse.”⁶ Es pues esta cinta el antecedente más claro a lo que hoy conocemos como cortometraje con guión.

Vistas, fotografía en movimiento, o cine de esquina serían otros términos con los que se le conocerían a las pioneras, las cuales como hemos dicho bien podrían considerarse por sus características como el antecedente de lo que hoy conocemos como cortometraje. Aquellas películas pioneras dejaban ver dos tipos de imágenes: el relato documental, en especial con Lumière y el relato de ficción, con Méliès padre de este género en el cortometraje.

3.1 CÓMO SURGE EL CORTOMETRAJE EN MÉXICO

La falta de estudios específicos sobre la materia y el olvido al que están condenadas las producciones cortas independientes, hacen difícil una reconstrucción profunda de su historia, sin embargo, aquí acudimos a retomar algunos momentos que consideramos importantes y que nos permitirán trabajar esta pequeña historia.

A partir de 1896 el cine en México muestra su papel trascendente para nuestra historia; como documento histórico, reconceptualizando la industria del entretenimiento y por supuesto en el ámbito comercial. Sus principales características, imagen en movimiento y sonido, fueron en gran medida los responsables de ello.

“Por lo general se acepta como fecha de arribo del cine al país el 6 de agosto de 1896, cuando Don Porfirio Díaz recibió en el Castillo de Chapultepec al concesionario de la casa de los hermanos Lumière, el señor Gabriel Viere, y a su socio en México, el barón Claude Ferdinand Bon Bernard.”⁷

Aceptemos esa fecha para decir que en uno de los salones de la entonces residencia presidencial, Viere y Bon Bernard maravillaron con su invento a la

⁶ Ibidem, pág. 37.

⁷ Aurelio de los Reyes, *Cine y Sociedad en México, 1896-1930, Vivir de Sueños*, México, UNAM, 1980, pág. 21.

familia del Dictador y a sus invitados.”No se sabe cuantas vistas (como se le llamo al principio a las películas) les proyectaron, pero sí que habían traído consigo de Europa 57”.⁸

Cabe precisar que antes de visitar a don Porfirio, Viere y Bon Bernard habían alquilado un local en el número 9 de la calle de Plateros, sección de la hoy avenida Francisco I. Madero y lo habían acondicionado con el fin de realizar las exhibiciones del cinematógrafo.

“Los enviados de Lumière llegaron a México a finales de julio de 1896 y de inmediato se dieron a la búsqueda de un local para sus exhibiciones, mismo que encontraron en el entresuelo de la Droguería Plateros de la segunda calle de Plateros, a espaldas de la joyería la Esmeralda, era el que ocupaba la bolsa de valores de México. Según el periódico el Siglo XIX, las primeras funciones tuvieron lugar después de que el sitio fue convenientemente arreglado.”⁹

Días después el 14 de agosto del mismo año se realizó una función únicamente a periodistas en la misma droguería¹⁰ y sería dos días después el 16 de agosto cuando se presentó la primer proyección pública en nuestro país¹¹.

Las vistas presentadas tanto a periodistas como al público en general fueron “*Llegada del tren, Jugadores de ecarte, el regador y el muchacho, disgusto de niños, quemadores de yerbas, juegos de niños, comitiva imperial en Buda Pest, una plaza en Lyon, bañadores en el mar, comida del niño y montaña rusa...* títulos que los periodistas invitados no siempre anotaron de modo completo y tradujeron de diferente manera al dar cuenta a sus lectores, porque al principio poco importaban los nombres: el invento era lo esencial”.¹²

⁸ Ibidem.

⁹ Aurelio de los Reyes, *Cómo nacieron los cines*, México, UNAM, 1982, pág. 287-288.

¹⁰ Juan Felipe Leal, op. cit., pág. 10, 14.

¹¹ Manuel González Casanova, op. cit., pág. 18.

¹² Juan Felipe Leal, *El Arcón de las Vistas*, México, UNAM, 1994, pág. 10.

Pasado el entusiasmo de la novedad, los empresarios buscaron nuevas formas de atraer al público; una de ellas fue mostrar las imágenes de Porfirio Díaz, a quien filmaron en muy diversas poses: con su familia, con sus ministros, paseando en hermoso caballo blanco por el bosque de Chapultepec.

Tan sólo unos días después de su filmación, nuevamente en el Castillo de Chapultepec ante el presidente Díaz, se exhibieron las primeras vistas filmadas en México, entre ellas *Grupo en movimiento del general Díaz Escena en los baños de Pane, Escena en el Colegio Militar, Escena en el Canal de la Viga, y El general Díaz paseando a caballo por el bosque de Chapultepec*; “haciendo de él (Gral. Porfirio Díaz), en una palabra, la primera estrella del incipiente firmamento fílmico nacional; la otra estrella fue el pueblo”.¹³

Los camarógrafos se situaban con sus cámaras en una concurrida esquina de la ciudad y rodaban película impresionando imágenes de los paseantes, en muchas ocasiones la cámara no contenía nada y todo era una farsa. Los paseantes, que creían que habían sido filmados, acudían al cinematógrafo para verse; muchos se quedaban con la ilusión, otros gritaban con entusiasmo al ver su imagen o la de algún conocido caminar por la blanca pantalla.¹⁴

Estas imágenes, sumadas a las de los aspectos típicos o folklóricos de México que aquí, como en los otros países adonde llegaron los enviados de Lumière, registraban en película, fueron creando en el pueblo una identidad con el cinematógrafo. “Poco a poco ir a ver las vistas , a pesar de su cacofonía, se volvió así una frase de uso común en México; para terminar perdida en el olvido unos cuantos años más tarde, a partir de la incorporación del sonido al cine”.¹⁵

Esta es de manera muy general la forma en la que el cine y por consiguiente el cortometraje y las vistas empiezan a escribir su historia en

¹³ Manuel González Casanova, *Vistas*, México, Arte y Cultura, 1992, pág. 19.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*, pág. 15.

nuestro país, así nace la historia del cine mexicano, y podemos decir que paralelamente la del cortometraje mexicano.

Poco después nombres como: Salvador Toscano, Jesús Abitia, Enrique Rosas, Guillermo Becerril y los hermanos Ávila serían considerados como pioneros del cine y hoy podemos decir que también del cortometraje mexicano.

El rápido crecimiento del cine en nuestro país en el siglo XIX, fue...y luego también su crisis:

“El último año del siglo XIX reciente el auge del cine; en la ciudad de México hay ya 25 salas dedicadas al cinematógrafo, en abierta competencia no sólo con los demás espectáculos populares sino entre ellas mismas. Los efectos de esta competencia pronto se harían sentir y el inicio del nuevo siglo se encontró con que la mayoría de los cinematógrafos cerraban sus puertas.”¹⁶ “Las 57 vistas que trajeron consigo Viere y Bon Bernard y las 37¹⁷ que filmaron en el país, no eran un repertorio suficientemente extenso en 1896. Tómese en cuenta que las vistas no duraban más de dos minutos.”¹⁸

Lo raquítrico de las remesas hizo que se agotara pronto el repertorio y que el público se familiarizara con ellas, “el problema pertinaz de la exhibición cinematográfica desde sus comienzos ha sido la dificultad de renovar permanentemente las películas, pues el público de todos los tiempos sólo por excepción ve por segunda vez o más la misma cinta”¹⁹. Debido a esto la demanda de filmes fue evidente y se aceleró gracias al surgimiento de más salas cinematográficas.

La producción de ese tiempo cayó en la monotonía ya que únicamente se retrataba a la gente en sus ceremonias matrimoniales, paseos y costumbres. “Mientras otros países desarrollaban el lenguaje cinematográfico y optaban por el cine de argumento, sin abandonar las actualidades, en México parecía

¹⁶ Ibidem, pág. 19-20

¹⁷ Juan Felipe Leal, et. al. *Vistas que no se ven, Filmografía mexicana, 1896-1910*, México, UNAM, 1993, pág. 10.

¹⁸ Juan Felipe Leal, *El Arcón de las Vistas*, pág. 13.

¹⁹ Ibidem.

continuarse indefinidamente en el documental de tradición lumieresca, consistente en la observación de los objetivos móviles cinematográficos.”²⁰

Los nuevos camarógrafos no tardaron en comprender que el estancamiento los llevaría a la bancarrota, e influidos por el cine internacional, comenzaron a surgir lo que consideramos como los primeros cortometrajes de argumento en nuestro país, como una necesidad de retener y entretener al público ávido de espectáculo.

A partir de esta necesidad, “poco a poco las vistas, como llamaban entonces a las películas, fueron creciendo y complicándose; empezaron a contar una anécdota sencilla, comedia o drama, a recrear la historia sagrada o a relatar un encuentro deportivo, o la reconstrucción de un acontecimiento conocido.”²¹

Precisamente Salvador Toscano es uno de los pioneros del cortometraje con argumento, en su producción cinematográfica encontramos paisajes, personajes famosos, ceremonias, desfiles, y todo tipo de vistas; pero también se reconocen los primeros intentos de filmes con argumento.

Al tiempo en que en Francia el invento de los hermanos Lumière maravillaba al mundo entero, aquí en México el entonces estudiante del Colegio de Minería Sr. Salvador Toscano Barragán se había interesado en un artículo publicado en la revista francesa *Le Nature* con respecto al aparato ya nombrado como cinematógrafo, “llamó a Lyon (lugar de residencia de los Lumière) inquiriendo el precio de una cámara con su correspondiente dotación de accesorios.”²² Aunque la cantidad era excesiva (2500 francos) bastaban 500 para poder hacerse acreedor del aparato; por lo que hizo el pedido enviando la

²⁰ Aurelio de los Reyes, *A cien años del cine en México*, México, Porrúa, 1996, pág. 20.

²¹ Manuel González Casanova, op.cit, pág. 21.

²² José Manuel Sánchez, “Bosquejo histórico y gráfico de nuestra producción cinematográfica durante la era muda” en Ricardo Rangel, et.al., *La Enciclopedia Cinematográfica Mexicana 1897-1955*, México, Publicaciones Cinematográfica, 1957, pág. 37.

cantidad mencionada “y poco después llegaba a su poder el primer proyector de cintas de movimiento que se conoció en México.”²³

Una vez que Toscano estudió detalladamente el manejo del aparato abrió una pequeña y humilde sala de espectáculos a la que nombraría Cinematógrafo Lumière, y que estaría ubicada en la calle de Jesús María en el número 17; “consistía en un salón de diez por doce metros, alumbrado con luz eléctrica, y dotado, para amenizar las funciones, de un fonógrafo Edison de gran bocina”²⁴ y “se exhibían las mismas vistas que los parisienses admiraban en el subterráneo del Gran Café desde el año anterior.”²⁵

A tan sólo unas semanas de comenzar sus exhibiciones el Ingeniero Toscano mudó su cine con el mismo nombre a la calle de Plateros número 7, que poco después se convertiría en el famosísimo Salón Rojo.²⁶

Fue pues el Ingeniero Toscano el primer exhibidor de la República. Muchos lo consideran también, como el primer director de cine que tuvo México.²⁷

Como el aparato servía igualmente para tomar películas y para proyectarlas, se dio a la tarea de crear cortísimas cintas, con objeto de dar mayor amenidad a su centro de espectáculos. “En el año 1898 filmó un *Don Juan Tenorio* (reducido su tema a la más mínima expresión) que bien puede considerarse como el primer esfuerzo con argumento real que se llevó a efecto en nuestro cine.”²⁸

Sin embargo no es hasta 1910 cuando estos esfuerzos se consuman y podemos ubicar el primer esfuerzo comprobable en México para realizar una película corta de argumento.²⁹

²³ Ibidem.

²⁴ Ibidem, pág. 38.

²⁵ Ibidem.

²⁶ Aurelio de los Reyes, *Cómo nacieron los cines*, pág. 291-292.

²⁷ Ricardo Rangel, op.cit., pág. 39.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Ibidem, pág. 45.

La idea partió del entonces actor Felipe de J. Haro quien, con motivo de la celebración de las fiestas del primer centenario de la Independencia de México, comentó a un grupo de amigos la idea de realizar una película que abordara los hechos del *Grito de Dolores* nombre que llevaría la película. "...sin otro equipo que una sencilla cámara manejada por los hermanos Ávila y unos cuantos rollos de película virgen, empezó la filmación."³⁰

Es así como estos cortometrajes de argumento contribuyeron trascendentalmente a la transformación de vistas a lo que hoy en día conocemos como cortometraje.

3.2 EL CORTOMETRAJE EN EL SIGLO XX.

La evolución desde la fotografía en movimiento o vistas, hasta la génesis de las películas con argumento, representó una etapa decisiva para el desarrollo del cine.

Aun cuando los primeros filmes tenían rasgos de lo que hoy conocemos como cortometraje con argumento, su vigencia sería de tan solo unos años. Con el paso del tiempo la industria cinematográfica empezó a desarrollarse, tanto en el ámbito técnico como en el artístico; las cintas ya no se limitaban solamente a hechos reales o eventos históricos, también y producto de las exigencias del espectador, el tiempo de duración iba aumentando, puesto que los rollos en los que se filmaban tenían un pietaje mayor.

Este proceso de alargamiento de los metrajes comprende aproximadamente de 1913 a 1918. Sin embargo, este desarrollo o transición de corto a largometraje fue precisamente lo que originó una disminución en la producción de filmes cortos.

³⁰ Ibidem, pág. 46.

Primero, porque dejaron de ser rentables para los empresarios que generalmente eran los dueños del cinematógrafo, los productores y los exhibidores al mismo tiempo; y en segundo lugar, las exigencias del público ávido de espectáculo. El público prefería pagar por una función que lo entretuviera dos horas y no tan sólo unos minutos.

A partir de los años 30, con el surgimiento del cine sonoro, la producción nacional de cortometrajes dejó de ser constante; la causa: dejó de ser rentable para los productores, los cuales vieron en el largometraje sus principales objetivos. Al respecto, Emilio García Riera afirma que desde sus inicios “el cine mexicano sonoro se mostró reacio a la realización de cortometrajes de argumento, no ofrecían ninguna garantía de recuperación económica.”³¹

Los primeros cortometrajes sonoros los ubicamos en 1928 con las realizaciones del michoacano Gabriel Soria autor de *Chucho el Roto* en 1934. “Soria había filmado algunos cortos, noticiarios mudos para Excelsiór, diario que patrocinó sus estudios cinematográficos en los Estados Unidos. En 1928, al dar sonido con ayuda del fotógrafo Javier Sierra a algunos de esos noticiarios, Soria se convirtió al parecer en el primer realizador de cine mexicano sonoro, aunque sólo fuera en los terrenos del cortometraje.”³²

A su vez hay que tener en cuenta el cortometraje *Zitari* (1931), de Miguel Contreras Torres quien fue de los pioneros en realizar cortometrajes sonoros.

Podemos decir que años más tarde el cortometraje mexicano estuvo representado por el género documental, pues en estos días se produjeron cortos financiados o mandados a hacer por el gobierno mexicano. Se filmaban desde tomas de posesión de gobiernos, inauguraciones de carreteras, desfiles deportivos y militares. El género ficción sería utilizado aunque no tanto como el documental.

³¹ Emilio García Riera, *Historia Documental del Cine Mexicano*, Tomo I, México, Era, pág. 228.

³² Emilio García Riera, *Breve Historia de Cine Mexicano, Primer Siglo, 1897-1997*, México, Ediciones MAPA, pág. 88.

Un ejemplo claro de lo anterior se da cuando el gobierno Cardenista (1934-1941) auspició y financió la realización del cortometraje *Humanidad* de Adolfo Best Maugard y de largometrajes como *Rebelión* y *Janitzio*; por cierto claros ejemplos de una cinematografía más atenta a los intereses nacionales y sociales que a la taquilla.

En general, gran parte de estos filmes de ficción y de noticias se presentaban antes de los largometrajes en las funciones de cine, eran un complemento, un extra para el público.

Los directores más representativos y sobresalientes que se dedicaron a hacer cortos en la década de los 30 fueron: Adolfo Best Maugard, Gustavo Saenz de Sicilia, Arcady Boytler, Manuel R. Ojeda, Charlie Amador, Fernando de Fuentes, Miguel Zacarías, Alejandro Galindo y Salvador Pruneda.

En los cuarentas los noticiarios, las caricaturas, los dramas y las comedias en versión corta seguían vigentes y con buena aceptación, no obstante la naciente industria hollywoodense empezaba a minar los esfuerzos de cortometrajistas en todo el mundo y a causar estragos para el formato corto.

Aunado a lo anterior y como es bien sabido, la Segunda Guerra Mundial fue trascendental y de impacto para la cinematografía mexicana. En 1941 comenzaron las hostilidades y asperezas entre los Estados Unidos y Japón, era obvio que la producción norteamericana disminuyera a causa de las restricciones naturales impuestas por la guerra, lo cual permitió a México situarse en un lugar preponderante y privilegiado dentro del mercado cinematográfico mundial.

La guerra libró al cine mexicano de la competencia europea y norteamericana de sus mercados, es entonces cuando comienza en nuestro país el fenómeno conocido como la Época de Oro del cine mexicano.

No sólo resultó alentador en términos financieros, sino también mejoró la calidad y diversificación de géneros; la guerra resultó benéfica para la producción de largometrajes; sin embargo para el cortometraje fue uno de los mayores golpes recibidos en su historia. La producción de películas cortas fue esporádica aún cuando los trabajos realizados eran de muy buena calidad pues al igual que las producciones largas, recibían premios y reconocimiento internacional.

De los cortos nacionales que trascendieron y que se han llevado premios nacionales e internacionales sobresalen *Herencia Negra*, que en 1941 recibió, de la Asociación de Periodistas Cinematográficos, un reconocimiento como el mejor cortometraje.

De la misma organización recibió una mención honorífica el cortometraje *Cholula* de Carlos Vejar. En 1948 el corto de Luis Gurza *Nace un volcán* obtiene la medalla de oro al mejor documental en el Festival Internacional de Venecia Italia.

Es pues en la segunda mitad de los 40 cuando el cortometraje mexicano quedó reducido a ejercicio fílmico y considerado desde entonces como un recurso de experimentación y formación de futuros cineastas.

Para fines de esta década el cortometraje consecuentemente más débil se continuaba exhibiendo en las salas cinematográficas en forma de noticiarios y programas dobles.

En lo que respecta a los años cincuenta, México tuvo un nuevo medio de comunicación masiva, que fue la televisión, esto modificó el papel del medio audiovisual que representaba el cine. De esta forma la televisión pasó a ser el principal medio de comunicación, información y diversión de los mexicanos, ocasionando una baja en la producción y en la asistencia a las salas cinematográficas.

Lo anterior impacto de igual forma al cortometraje de por sí ya golpeado, y propició una decadencia aún mayor para este formato.

Para finales de los años cincuentas, los cortometrajes como películas comerciales casi habían desaparecido de las salas de cine y únicamente eran exhibidos como programa doble o atracción extra.

El cortometraje para entonces continuaría produciéndose pero ahora de manera independiente y esporádica. Estas películas por consiguiente sólo se podían ver en el cine documental, científico, educativo, de animación, publicitario y en algunos noticiarios.

Adolfo Ruiz Cortines promovió en el primer año de su gobierno (1952-1958) un Pacto de Amistad Solidaridad y Ayuda Mutua entre los sindicatos STIC y STPC en el que el STIC se comprometía a no filmar sino cortometrajes y aceptaba la prohibición de filmar dos o más cortos de tal forma que de ellos se pudiera crear un largometraje.

Años después en 1958 el STPC preocupado por la competencia del STIC, organizó un concurso de cortometrajes.

De las producciones y directores que merecen reconocimiento destacamos el cortometraje documental de Luis Garnica; *También ellos tienen ilusiones* (1954), que ganó una medalla en la novena edición del festival de cine experimental en Cannes, Francia.

De 1955 a 1958 la academia otorgaría Arieles al mejor corto. Entre los premiados podemos mencionar a *Himno Nacional*, de Ramón Villarreal; *Fuego Cautivo*, de Ignacio Retes; *Mundo Ajeno* y *Palacio Nacional*, de Francisco del Villar respectivamente.³³ Los premios Arieles no se volverían a otorgar sino hasta 1972.

³³ <http://www.academiamexicana.com>

En 1959, destaca el cortometraje *Carnaval Chamula*, documental de José Báez Esponda considerado por Salvador Elizondo como uno de los mejores cortometrajes que se han hecho en México.

En los años sesentas ubicamos muchos sucesos significativos que dieron al cortometraje un resurgimiento y un respiro ante la crisis por la que atravesaba este formato. En este periodo la producción de cortometrajes se elevó considerablemente y estas cintas fueron reconocidas por su gran calidad.

El resurgimiento de este formato de cine se debe principalmente a la proliferación de nuevas teorías, movimientos y corrientes estéticas que ejercían gran influencia en nuestro país.

Otra causa fue que en este decenio se funda la primera escuela de cine, institución que en años posteriores sería un gran semillero de producciones cortas.

Así mismo la televisión y el boom por el que pasaba no encontraba forma de llenar sus espacios y el cortometraje represento una opción para hacerlo.

Periodistas Ciematográficos de México (PECIME) vendrían a suplir la función de la academia y sus Arieles, para reconocer las cintas y directores destacados de nuestro país. En 1963 se entregaron los primeros premios instituidos por esta organización llamados Diosas de Plata y que compensarían de cierta forma la ausencia de los Arieles.

En este mismo año PECIME realizó el primer concurso de cine amateur, en el que resultan premiadas cintas cortas como *Confesión* de Stavroguin, de Juan José Gurrola, en primer lugar; *Mariana*, de Guillermo Saldaña, que ocupó el segundo puesto y *Carnaval Chamula*, de José Báez Esponda, en el tercer sitio.

De esta forma, los premios entregados por esta institución al mejor cortometraje fueron, en 1963; para *Misión de Paz*, en 1964, a *Presencia de México en el Europa*; en 1966, *Despierta Ciudad Dormida* de Adolfo Garnica; en 1967, el corto *Distrito Federal*, de los hermanos Ángel y Demetrio Bilbatúa; y en 1968, ganó el corto *Que se callen*. En 1969, *Plan Chontalpa*, de Demetrio Bilbatúa y Juan Luis Buñuel, obtuvieron la diosa de plata al mejor cortometraje.³⁴

El año de 1963, representó un año trascendental para la cinematografía nacional y particularmente para el formato corto, ya que se fundó el Centro de Estudios Cinematográficos (CUEC) perteneciente a la UNAM. Como ya se mencionó en párrafos anteriores, vendría a ser el semillero más grande de producciones de cortometraje.

En el mismo año de la fundación de dicha institución, se filmó la primera película corta: *A la salida*, de Giancarlo Zagni.

Un par de años después en, 1965, año de inicio del gobierno del presidente Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970), el Gobierno de Jalisco y el Instituto Jalisciense de Bellas Artes motivaron la realización del Primer Festival Internacional de Guadalajara de Cine de Cortometraje.

Este festival premió en 1965, en su primera edición, a *Viva la Muerte*, de Adolfo Garnica, como mejor cortometraje, y posteriormente, en 1966, a *Remedios Varo*, de Jomí García Ascot.

De los cortometrajes que trajeron premios para México de diferentes partes del mundo podemos citar a; *Sueño de Plata*, de Adolfo Garnica, que en 1960 ganó una medalla en el Festival de cortometraje celebrado en Bilbao, España; y en ese mismo año *Rio Arriba*, del mismo autor, obtiene la Perla de Cantábrico en el Festival de San Sebastián; *Alas de México*, de Demetrio Bilbatúa, ganó el primer lugar en el Festival Internacional de Cortometraje de

³⁴ <http://www.pecime.com.mx/Files/HTMLs/entregas.html>

Bristol Inglaterra. En 1964, *Leonora Carrington*, de Felipe Cazals ganó el premio al mejor cortometraje de televisión de arte en la Bienal de Sao Paulo Brasil y el filme *Que se callen*, del mismo autor, ganó el galardón al mejor cortometraje en el Festival de Mar de Plata Argentina. En 1966, *México es...* ganó el Festival del Film Turístico de Marsella, Francia.

1968 fue una año de cambios mundiales, sin embargo, para México fue un año histórico; por un lado: la matanza del 2 de octubre en la Plaza de las Tres Culturas; y por el otro la celebración de los juegos Olímpicos en el país.

Estos sucesos impactaron en gran medida en la trayectoria del cortometraje en nuestro país, ya que los sucesos ocurridos el 2 de octubre motivaron a que los cineastas regresaran al formato corto por ser una de las vías más libres de expresión. Y por el otro la producción de cortos se vio beneficiada por los juegos olímpicos.

Es de relevancia hacer mención que la televisión, misma que en los años cincuenta fue la causa principal de la crisis cinematográfica, en los sesentas aseguró la producción de cortometrajes, ya que las cintas se rentaban o se vendían para la televisión que no encontraba forma de cubrir espacios televisivos.

Cabe mencionar que dentro de los últimos cortometrajes realizados en los sesentas y principios de los setentas encontramos *Salón independiente* (1969), *La hora de los niños* (1969), *Exorcismos* (1970), *Crímen* (1970) y *La belleza* (1970), todos ellos dirigidos por Arturo Ripstein.

En el decenio de los setenta el auge de la televisión continúa y es allí donde el cortometraje encuentra una forma de sobrevivir, a pesar de que la demanda de cortos documentales era muy baja, representaba una oportunidad de seguir produciendo y exhibiendo las cintas cortas. Aunque esto pusiera ciertos límites a las producciones de cortometrajes, puesto que las cintas se

realizaban bajo los estándares televisivos. La mayor parte de las cintas cortas serían producidas por egresados de las escuelas de cine.

El periodo de gobierno de Luis Echeverría (1970-1976) albergó muchos de los sucesos de mayor trascendencia para el formato corto en nuestro país.

En los primeros años de su gobierno Echeverría reinstaló en 1971 la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas que reanudaría, un año después, la entrega de sus Arieles interrumpida en 1958.

Así, entre las cintas cortas que obtuvieron este reconocimiento en esta década encontramos a *Palenque*, de Eugenia Rendón, que obtuvo el Ariel al mejor cortometraje en 1972; *Frida Kahlo*, de Marcela Fernández, en 1973; *No nos moverán*, de Breni Cuenca, en 1974; *Contra la Razón y por la fuerza*, de Carlos Ortiz Tejeda, en 1975; *Tiempo de Correr*, de Arturo Ripstein, en 1976; el corto documental *La Causa*, de Arturo Ripstein, el corto de ficción *Los Murmullos*, de Rubén Gámez y el corto educativo *Nutrición*, de Eduardo Carrasco Zanini, en 1977; el corto documental *Vicios en la cocina*, de Beatriz Mira, el corto de ficción *Preferencias*, de Mario Luna y el corto educativo *Estudio para un retrato*, de Paul Leduc, Rafael Castañedo y Ángel Goded, en 1978; el corto documental *Ixtacalco*, de Alejandra Islas, José Luis González y Jorge Prior, el corto de ficción *Polvo Vencedor del Sol*, de Juan Antonio de la Riva y el corto educativo *Monjas Coronadas*, de Paul Leduc, en 1979.³⁵

El sexenio Echeverrista también comenzó con la creación de la primera empresa cinematográfica estatal, el Centro de Producción de Cortometraje (CPC) que junto con las escuelas de cine vendría a sostener la producción de cintas cortas en nuestro país.

Sin embargo, con el cambio de sexenio, este centro desaparecería al igual que las dependencias del Banco Nacional Cinematográfico.

³⁵ <http://www.academiamexicana.com>

Tan sólo cuatro años después a la creación del CPC el Gobierno Echeverrista funda el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC). Institución de educación superior encargada de la formación de los futuros cineastas.

Los años ochentas fueron un periodo trascendental para el cortometraje, a nivel nacional y mundial. A nivel mundial se gestaba una cultura del cortometraje de la que todavía México quedaba excluido. Surgen festivales importantes de cortometraje en diferentes partes del mundo.

En los años ochenta, la realización de cortometrajes a pesar de su excelente calidad decrece, debido a la afuente producción de largometrajes.

Es un periodo en el que la trayectoria del corto, en nuestro país, no da ninguna novedad y se mantiene pasiva. A pesar de ello se continuaron produciendo cortos aunque en menor cantidad entre los que destacan *Querida Carmen* (1983), *Una isla rodeada de agua* (1984) y *Azul celeste* (1988) todos ellos dirigidos por María Novaro Peñaloza quien es una de las cineastas más exitosas y reconocidas del cine mexicano.

El 25 de marzo de 1983, se funda por decreto de Miguel de la Madrid, el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) con el objetivo de promover el desarrollo del cine mexicano.

En el último año del gobierno de Miguel de la Madrid, el 7 de diciembre de 1988, se crea el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) que años después sería un importante impulsor del cortometraje en México. En 1989 a un año de su creación, el IMCINE sería dependencia de este nuevo órgano estatal.

3.3 EL CORTOMETRAJE A FINALES DEL SIGLO XX.

Los años noventas, sin duda, representan un parteaguas en la historia del formato corto en nuestro país. Hasta entonces las películas cortas no lograban posicionarse en el interés del público y la idea de desarrollar una cultura del

cortometraje, como existe en otros países parecía muy lejana. Sin embargo, a principios de los 90 una serie de sucesos propiciaron la época, posiblemente, de mayor auge en la historia del corto en nuestro país.

Hasta inicios de los años noventa un cortometraje era mejor si su duración se acercaba a los treinta minutos, puesto que lo hacía más parecido a una producción larga y porque en esa época los cortometrajes tenían que ser producidos bajo los estándares de televisión, espacio donde encontraban su mayor medio de difusión.

A finales de la década de los ochenta el Instituto Mexicano de Cinematografía empezó a dar apoyo a los realizadores de cortometraje, así se realizaron un gran número de mini producciones de ficción, animación y documental con el respaldo del Estado. Las escuelas de cine de la misma forma alentaban la producción de cintas cortas como parte de la formación de sus nuevos cineastas.

En 1994, un cortometraje mexicano producido por el IMCINE, participa en uno de los festivales de cine más importantes del mundo, el Festival de Cannes en Francia, para sorpresa de muchos esta cinta corta es galardonada con el mayor premio, La Palma de Oro.

La cinta ganadora tenía como título *El Héroe* (1992); la trama del corto consistía en que: "En una estación del metro, un hombre ve que una jovencita se acerca de manera peligrosa a la orilla del andén. Al tratar de salvarla, el héroe recibe una desagradable sorpresa."³⁶ Esta cinta fue dirigida por un cineasta hasta aquél momento desconocido: Luis Carlos Carrera.

"Interesado en el cine de animación desde sus años de la secundaria, Carlos Carrera estudió Ciencias de la comunicación en la Universidad Iberoamericana y posteriormente, realización en el Centro de Capacitación Cinematográfica, de donde egresó en 1990. Durante los años ochenta hizo varios cortometrajes de animación, de manera totalmente artesanal, que

³⁶ <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/peliculas/heroe.html>

llamaron la atención por su excepcional calidad, y uno en particular, *Malayerba nunca muere*, obtuvo varios premios internacionales. El concurso de Ópera prima, instituido por el CCC, le permitió debutar en el cine de ficción con *La mujer de Benjamín*, inicio de una carrera industrial siempre interesante que, como sus trabajos anteriores, están dedicados a escarbar en el lado oscuro de la condición humana. Sin embargo, el éxito de sus largos no llevó a Carrera a abandonar el cortometraje de animación: en 1993, *El héroe*, un pequeño filme de apenas cuatro minutos de duración, conquistó la Palma de Oro en el *Festival de Cannes*, premio que sólo había conseguido otro cineasta mexicano, Emilio Fernández, en 1946.³⁷

El reconocimiento que se le dio a esta cinta corta cambió por completo la percepción que del cine mexicano se tenía a nivel mundial, ya que en esta ocasión fue una cinta corta y no un largometraje la que se impuso y logró tan importante galardón.

Sobre esta cinta Nelson Carro opina: “*El Héroe* de Carlos Carrera, es una pequeña obra de arte, y en sus cuatro minutos de duración atrapa y sacude al espectador con una violencia concentrada, el mundo que recrea es desolador, la masa de gente ahogada en la rutina, la tristeza de la niña reflejada en sus ojos, y el único gesto de humanidad es duramente reprimido e inútil.”³⁸

Después de ser galardonada, la cinta de Carrera empezó a recibir invitaciones de diferentes partes del mundo para participar en festivales, ofertas para compra de derechos de exhibición; es decir, todos querían ver la cinta premiada en Cannes. Al respecto Pablo Bach, entonces director del CCC, comentó que “en 1993 fuimos invitados al Festival de Venecia, en donde nuestro cine no participaba hace aproximadamente 25 años, además de otros festivales en donde nuestros cortometrajes han empezado a ganar premios”.³⁹

Es entonces cuando resurge el corto en nuestro país como un formato que dejó de ser visto como un ensayo, como un trabajo no profesional, como una forma de experimentación.

³⁷ <http://www.academiamexicana.com/academia/ma8.htm>

³⁸ Nelson Carro, “El héroe”, *Revista Tiempo Libre* núm 734, México, 2 de junio de 1994, pág. 5

³⁹ Roberto Perea Cortes, “El cortometraje relegado en México”, *El Día*, México, 2 de noviembre de 1994.

El Héroe de Carlos Carrera únicamente inicia una serie de éxitos para el formato corto, sin embargo, el auge del cortometraje de los noventa no se debió a un premio, pues anteriormente habían destacado otras cintas como *Objetos perdidos* (1992) de Eva López Sánchez que ganó el Ariel por mejor cortometraje de ficción ese mismo año y *El último fin de año* (1992) de Javier Bourges, que en 1993 fue premiado con el Oscar Estudiantil al mejor cortometraje por la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas, Hollywood, EU.

La avalancha publicitaria en torno a *El Héroe* hizo que la iniciativa privada y el Estado, nacionales y extranjeros pusieran sus ojos en la cinta que había obtenido tal reconocimiento y como consecuencia en el formato corto.

Por un lado la iniciativa privada empezó a apoyar proyectos de cortometrajes de calidad; pues al empezar a tener éxitos en el extranjero y por consiguiente reconocimiento internacional todo ello lo hacía rentable para los productores que hasta años anteriores no le apostaban a la realización de películas cortas pues la factibilidad de una recuperación económica era prácticamente inviable.

Por supuesto, también el Estado, a través de instituciones como el IMCINE, apoyó la producción de cortometrajes y comenzó a impulsar proyectos de calidad, con el fin de mantenerse presente en muestras y festivales internacionales.

Es importante hacer mención de que el IMCINE no era el único impulsor de la producción de cortometraje, de hecho tanto la iniciativa privada como las escuelas de cine como el CUEC y CCC seguían incentivando la producción de cintas cortas.

De hecho el CCC había dado logros en materia de difusión, ya que en 1990 creó el Festival Internacional de Escuelas de Cine en la Ciudad de México, el cual sigue vigente y se organiza cada año.

Por su parte el IMCINE desarrolló un plan de difusión y producción con el fin de aprovechar la euforia que había generado esta cinta.

En materia de difusión inició un proyecto para ampliar canales de exhibición del cortometraje, a través de cine clubes, televisión y la cineteca.

De hecho, en noviembre del mismo año, tan sólo unos meses después de que *El Héroe* obtuviera tan valioso galardón, se convocó (del 10 al 13 de ese mes) a la Primera Muestra de Cortometraje en la Cineteca Nacional, en donde fueron proyectadas 27 cintas cortas durante cuatro días. Esto como parte de las estrategias de difusión promovidas por el IMCINE. Las proyecciones constaron de los cortometrajes elaborados en los últimos años, especialmente entre 1990 y 1994. La muestra incluyó cortometrajes producidos por el Centro de Capacitación Cinematográfica, la Dirección de Producción de Cortometrajes y el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. También se incluyó una retrospectiva del joven cineasta, Carlos Carrera.⁴⁰

Dicha actividad tuvo como objetivo promover la producción y difusión de cortometrajes, contribuir a la formación de públicos y así fortalecer su cultura.⁴¹ Dos años después: del 31 al 7 de noviembre se realizaría la segunda edición de esta muestra en la Cineteca Nacional. En donde se exhibieron 127 películas y videos. En esta participaron películas realizadas entre 1995 y 1996. Asimismo, se exhibieron cintas con las que se conformó una antología del cortometraje del periodo 1990-1994, además se mostró un conjunto de películas que conformaron el ciclo *Cortos para cien años*, y los materiales más sobresalientes de los 20 años del Centro de Capacitación Cinematográfica.⁴²

⁴⁰ “Exitosa muestra de cortometrajes”, *El Universal*, México, 14 de noviembre de 1994.

⁴¹ Alejandro Salazar Hernández, “Dosis de oxígeno al cortometraje”, *El Nacional*, México, Viernes 13 de septiembre de 1996.

⁴² Lorena Ríos Alfaro, “El corto espacio alternativo y territorio fértil, en el arte audiovisual contemporáneo”, *Unomásuno*, México, jueves 31 de octubre de 1996.

Esta segunda jornada organizó también el ciclo Antología de Cortometraje Mexicano 1995-96 que, integrado por una selección de los mejores trabajos participantes, se exhibió en 10 ciudades de la República.⁴³

Las estrategias de difusión encontraron su base en tres aspectos principales: abrir espacios para este formato dando a conocer las cintas a nivel internacional a través de su participación en festivales, promover la exhibición de un cortometraje por cada largometraje exhibido en salas de cine principalmente, así como en medios televisivos; y finalmente, apoyar la comercialización de los mejores trabajos en video.

De esta forma el formato corto lograría cosas como obtener espacios de exhibición, entre ellos los canales de televisión cultural como el once y el veintidós, a través de programas como “Ciclos de Cine” y “Cortos y animación”, respectivamente. Los cortometrajes de práctica y de tesis de los alumnos del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, se difundieron en la programación diaria de la Cineteca Nacional, en los canales de la televisión 11, 22, en cineclubes y centros culturales.⁴⁴

Televisoras de paga también presentaban ciclos de cortometrajes. De hecho, a partir de la segunda muestra de cortometrajes cadenas importantes de televisión como MVS Multivisión adquirieron un vasto lote de películas cortas que fueron presentadas en programas especiales los fines de semana, esto pudo ser el mayor logro de las muestras, en las que proliferaron ofrecimientos de Viseovisa y entidades oficiales para comercializarlos en serie de video o exhibirlos en corridas comerciales.⁴⁵

La televisión a través de emisiones culturales y breves espacios en televisión de paga eran hasta el momento los pocos y aún insuficientes aunque valiosos espacios de exhibición ganados por el formato corto.

⁴³ Alejandro Salazar Hernández, *Ibidem*.

⁴⁴ José Luis Gallegos, “Difundirán la Cineteca Nacional y los canales 11 y 22 los cortometrajes de práctica y tesis de los alumnos del CUEC”, *Excelsior*, México, 14 de Septiembre de 1996.

⁴⁵ Alejandro Salazar Hernández, “MVS Multivisión apoya al cortometraje”, *El Nacional*, México, 9 de noviembre de 1996.

En cuanto a las estrategias de producción, éstas planteaban realizar películas cortas en coproducción; es decir, lograr que los autores de los filmes obtuvieran el apoyo de productores independientes para que ellos financiaran el 40 por ciento de la producción, así el IMCINE aportaría el 60 por ciento restante y así poder apoyar una mayor cantidad de proyectos prometedores.

“Antes el ganador de una convocatoria tenía asegurado en un cien por ciento la realización de su filme por parte del IMCINE, y ahora también necesita el apoyo de la iniciativa privada o alguna fundación, prueba de ello es la convocatoria que apareció a finales de 1996, invitando en el caso del corto y largometraje a que los solicitantes a patrocinio del IMCINE presentaran el nombre del productor, el plan de producción y algunos accesorios de ayuda a la realización del filme.”⁴⁶

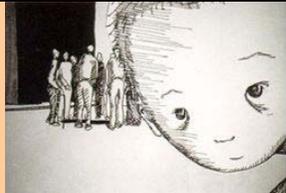
Asimismo IMCINE fomentaría la realización de concursos y realizaría las convocatorias respectivas para diferentes géneros y para las diferentes etapas de la producción; todo ello con el fin de seleccionar proyectos valiosos y no permitir que la calidad decreciera.

También promovió el apoyo hacia los concursos que promovían las escuelas de cine y decidió apoyar a los ganadores de dichos eventos.

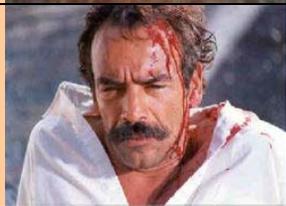
A estas estrategias de producción del IMCINE, se debe la realización permanente de cortometrajes durante esta década. Así podemos mencionar filmes representativos como:

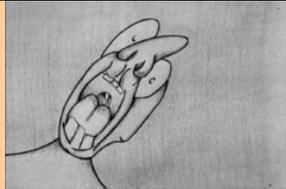
CORTOMETRAJE		DIRECTOR
1992		
	CITA EN EL PARAÍSO (13 min.)	MOISÉS ORTIZ URQUIDI
	GUARDIANES DE LA FE (30 min.)	ENRIQUE ESCALONA

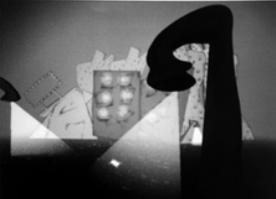
⁴⁶ Mónica Delgado, “El corto da la batalla”, *Reforma*, México, 5 de septiembre de 1997.

	ME VOY A ESCAPAR (9 min.)	JUAN CARLOS DE LLACA
1993		
	EL HÉROE (15 min.)	CARLOS CARRERA
1994		
	PONCHADA (14 min.)	ALEJANDRA MOYA
	RARAMURI, PIE LIGERO (10 min.)	DOMINIQUE JONARD
	EL ÁRBOL DE LA MÚSICA (15 min.)	SABINA BERMAN / ISABEL TARDÁN
1995		
	DE TRIPAS CORAZÓN (18 min.)	ANTONIO URRUTIA
	CUATRO MANERAS DE TAPAR UN HOYO (7:30min.)	JORGE VILLALOBOS / GUILLERMO RENDÓN

	UN PEDAZO DE NOCHE (30 min.)	ROBERTO ROCHÍN NAYA
1996		
	DIRECTAMENTE AL CIELO (13 min.)	MAFER SUÁREZ
	DE JAZMÍN EN FLOR (13 min.)	DANIEL GRUENER
	LA TARDE DE UN MATRIMONIO DE CLASE MEDIA (2:55 min.)	FERNANDO LEÓN
1997		
	SANTO GOLPE (11 min.)	DOMINIQUE JONARD
	ADIÓS MAMÁ (7 min.)	ARIEL GORDON

	COCOCOBANA (12 min.)	JAVIER SOLAR / ANDRÉS LEÓN
	RASTROS (21 min.)	DIEGO MUÑOZ
	PASAJERA (8 min.)	JORGE VILLALOBOS
1998		
	ALEX PHILLIPS, LA MAGIA ENTRE LA LUZ Y LA SOMBRA (30 min.)	ERNESTO MEDINA TORRES
	ANACRONIAS (25 min.)	PIERRE TARKA
	BLUE NOTE (14 min.)	DANIET MARTÍNEZ
	CIUDAD QUE SE ESCAPA (30 min.)	RODRIGO GARCÍA SAIZ
	CRUZ (17 min.)	KENYA MÁRQUEZ

	LA DEGENESIS (10 min.)	DOMINIQUE JONARD
	EN EL ESPEJO DEL CIELO (10 min.)	CARLOS SALCES
	LAS FUENTES PERDIDAS (13 min.)	GUILÉN ERRECALDE
	INAUDITO (20 min.)	GUSTAVO MONTIEL
	LARGO ES EL CAMINO AL CIELO (8 mn.)	JOSÉ ÁNGEL GARCÍA MORENO
	EL MÉTODO (7 min.)	ALFONSO SUÁREZ ROMERO
	EL MURO (6 min.)	SERGIO ARAU

	PRONTO SALDREMOS DEL PROBLEMA (4:30 min.)	JORGE RAMÍREZ
	EL SR. L.B (20 min.)	DANIEL CUBILLO
	SIN SOSTÉN (5 min.)	RENÉ CASTILLO / ANTONIO URRUTIA
	SISTOLE – DIASTOLE (22 min.)	CARLOS CUARÓN
1999		
	EL AGUACATE (22 min.)	GERMÁN LAMMERS
	CIRCUITO INTERIOR (20 min.)	AARÓN FERNÁNDEZ LESUR
	COCKTAIL MOLOTOV (3 min.)	JOSÉ ÁNGEL GARCÍA MORENO
	LA HISTORIA DE I Y O (18 min.)	VALENTINA LEDUC

	LÁVELO Y ÚSELO (16 min.)	SERGIO GUERRERO GARZAROX
	OJITOS MENTIROsos (20 min.)	HUMBERTO HERNÁNDEZ
	PERRIFÉRICO (15 min.)	PAULA MARKOVICH
	VOCACIÓN DE MARTIRIO (12 min.)	IVÁN ÁVILA DUEÑAS

Tabla tomada de: <http://www.imcine.gob.mx/html/promoción/catalogo>

Como ya se mencionó en párrafos anteriores *El Héroe* de Carlos Carrera fue tan sólo el inicio de una serie de éxitos que pondrían al formato corto en la cúspide de su historia en nuestro país.

Poco después otras cintas lograrían también reconocimiento. En 1995 el sinaloense Roberto Rochín sacó a la luz un corto calificado de excelente calidad, hecho en blanco y negro, con duración de 30 minutos y con actuaciones de Dolores Heredia, Eduardo Von y Armando García. El título de este: *Un Pedazo de Noche* está basado en el cuento del mismo nombre de Juan Rulfo.

Con esta cinta, Roberto Rochín participó en 1997 en el Festival de cortometrajes de Clermont Ferrand Francia, certamen en el que compitió por el mejor cortometraje.

Otra cinta que lograría tal trascendencia sería *De tripas Corazón* (1995), de Antonio Urrutia, producción del Instituto Mexicano de Cinematografía, la Universidad de Guadalajara y el Gobierno del Estado de Jalisco nominada al Oscar de la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas de Hollywood por el mejor cortometraje. El cortometraje de Antonio Urrutia se vendió a las televisoras restringidas de España, Suiza, Italia, Bélgica y Francia luego de conocer la nominación.⁴⁷

“El cortometraje de ficción, de 18 minutos de pantalla, cuenta la historia de un grupo de adolescentes de pintoresco poblado provinciano que inician sus experiencias sexuales con la mujer más codiciada del lugar, quien determina que el primer encuentro será con el prepotente hijo del carnicero y el sensible y apasionado repartidor de leche.”⁴⁸

Otras cintas, dignas de mencionar y que alcanzaron algún reconocimiento en la década de los 90 son:

Cortometraje	Reconocimientos Internacionales
AGUAS CON EL BOTAS (1994)	1995. Premio Pitirre por mejor cortometraje, en el San Juan Cinemafest en Puerto Rico.
EL ÁRBOL DE LA MÚSICA (1994)	1996. Premio al mejor cortometraje; India Catalina, en el Festival Internacional de Cine de Cartagena, en Colombia. Premio al mejor cortometraje de ficción; Best Live action short film 10 to 20 minutes, en el 12 annual Chicago Internacional Children´s Film Festival en Illinois USA.
PEOR ES NADA (1994)	1994. Jaguar de Plata por mejor cortometraje, en el Festival Internacional Cinematográfico de Cancún en México. Selección oficial en la 36 entrega de los Arieles, México. Selección oficial en competencia, en el festival Internacional du Film D Amiens 1994, Francia. Selección oficial fuera de competencia, en el II Festival de Caracas Venezuela.
PONCHADA (1994)	1994. Premio Cacho Pallero por Mejor Cortometraje Iberoamericano, en el 22 certamen Internacional de cortometrajes de Huesca España. Selección oficial en competencia, en la IX Edición del Festival Internacional de Cinema joven en Valencia, España. Mención especial para género ficción, en el Festival internacional de cine realizado por mujeres, en Mar de Plata Argentina. Premio Coral de Bronce, por Cortometraje de Ficción, en el XVI Festival Internacional de Nuevo Cine Latinoamericano, en la Habana Cuba. 1995. Mención honorífica en el festival de Cine de Dresden, en Alemania.

⁴⁷ Rosario Reyes, “*De tripas corazón*, cortometraje de Antonio Urrutia nominado al Oscar”, *El Financiero*, México, 14 de febrero de 1997.

⁴⁸ José Luis Gallegos, “Antonio Urrutia habla de su cortometraje *De tripas corazón*”, *Excélsior*, México, 14 de febrero de 1997.

<p align="center">UN PEDAZO DE NOCHE (1995)</p>	<p>1996. Gold Award , en el 29 Annual World Fest Houston, Texas, EU. 1995. Selección Oficial, en la LII Muestra Internacional de Arte Cinematográfico, en la Bienal de Venecia, en Italia.</p>
<p align="center">4 MANERAS DE TAPAR UN HOYO (1995)</p>	<p>1996. Selección Oficial, en el 49 Festival Internacional del Film, en Cannes, en Francia. Premio Jaguar de Oro por Mejor Cortometraje, en el Festival Internacional Cinematográfico de Cancún, México. Tercer Premio Coral, en el Festival de Nuevo cine Latinoamericano en la Habana, Cuba. Premio OCIC, en la XI Muestra de Cine Mexicano de Guadalajara, México.</p>
<p align="center">DE TRIPAS, CORAZÓN (1995)</p>	<p>1997. Nominación por Mejor Cortometraje de Ficción al Oscar de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Hollywood, EU. Palma de Oro al segundo lugar, en el Festival de Cine de Cortometraje, en Huy, Bélgica. Premio de la audiencia y premio por mejor cortometraje de ficción , en el festival Internacional de Cine de Algarbe, Portugal. Premio al mejor cortometraje de ficción, en el San Juan Cinemafest, Puerto Rico. 1996. Copa APAM por Mejor Cortometraje de Ficción en la 47ª Mostra Internacionale de Montecatini Filmvideo 96, en Pistola, Italia. Ariel por Mejor Cortometraje de Ficción, en la entrega de los Arieles, México. 1995. Mención del jurado internacional, en el 8vo. Festival Internacional de Cortometraje de Clermont Ferrand, en Francia. Mención a la mejor producción latinoamericana, en el tercer Festival Internacional de Escuelas de Cine del Centro de Capacitación Cinematográfica, México.</p>
<p align="center">EL ABUELO CHENO... Y OTRAS HISTORIAS (1995)</p>	<p>1997. Premio especial del Festival 97 Mediawave. 1996. Premio del público por mejor película, Odivelas, Portugal. Ariel por mejor cortometraje documental, México. Mención especial en el Internacional Audiovisual Program Festival, Biarritz, Francia. Premio de la audiencia en el Internacional Documentary Encounter, Portugal. 1995. Premio Danzante de Plata por mejor documental en el Festival de Cine de Huesca España. Maguey de Bronce por Mejor película documental en el Festival Internacional de escuelas de cine, en la Ciudad de México. Premio por mejor película en el Festival Internacional de Escuelas de cine, Buenos Aires Argentina. Nominación al Oscar Estudiantil, Student Academy Award, EU. Selección Oficial en la LII Muestra Internacional de Arte Cinematográfico, en la Bienal de Venecia.</p>
<p align="center">DE JAZMÍN EN FLOR (1996)</p>	<p>1997. Ariel por mejor cortometraje de ficción, México. Premio a la mejor cinta, en la categoría de Cine Ficción del Primer Festival Internacional de cortometrajes de Santiago de Chile. 1996. Colón de Oro por Mejor cortometraje, en el Festival de Cine Iberoamericano de Huelva España. Segundo lugar en la competencia oficial, en la categoría de cortometraje, en el Festival de Cine Mundial, en Montreal, Canadá.</p>
<p align="center">ADIÓS MAMÁ (1997)</p>	<p>1997. Premio especial del jurado en el Festival Internacional de Cine de Valladolid, España. Selección Oficial en la semana internacional de la crítica del 50 Festival de Cine de Cannes, Francia. Segundo lugar en la competencia Internacional, en el Festival de cine del Mundo, Montreal, Canadá. Premio especial del jurado, en la semana Internacional de Cine Experimental de Valladolid, España. Mención especial en el Festival Internacional de cine de Montreal. 1998. Mención especial al Mejor cortometraje Latinoamericano, en el 13 Festival Cinema Joven, en Valencia España.</p>
<p align="center">EN EL ESPEJO DEL CIELO</p>	<p>1998. Premio por mejor cortometraje en la XIII Muestra Internacional de cine mexicano en Guadalajara. Danzante de Oro en el Festival de Cine de</p>

(1998)	Huesca España. Premio Best of Fest en el Festival Palm Springs, EU. Premio al segundo lugar en el Festival del Mundo Montreal, Canadá.
SIN SOSTÉN (1998)	1998. Premio de la crítica internacional por mejor cortometraje en el Festival Internacional de Cine de Cannes, Francia. Premio de la crítica nacional por mejor cortometraje en la Muestra de cine mexicano en Guadalajara, México.

Tabla tomada de: Jorge David Magaña Molina, *El Cortometraje mexicano en la actualidad*, Tesis, México, UNAM, 2000, pág. 85-90.

A partir de los logros antes citados, surgió el interés de un público por ver una película corta, sin embargo, un cortometraje no podía ser exhibido en salas comerciales pues simplemente no era rentable para los empresarios. Un intento para superar esta situación se dio cuando se estructuró un cortometraje a partir de cintas cortas como: *Ponchada (1994)*, *De jazmín en flor (1995)*, *Peor es nada (1994)* y *Paty Chula (1994)*, que llevó el título de *De tripas corazón y otras historias (1997)*, así por primera vez fue proyectado un conjunto de cortometrajes en 22 salas cinematográficas del país.

Un intento más por procurar la creación de espacios propios de exhibición, se dio a mediados de agosto de 1997, cuando nuevamente en un esfuerzo compartido del Instituto Mexicano de Cinematografía, el Centro de Capacitación Cinematográfica y la Cineteca Nacional se anunció la exhibición de una proyección conformada por 15 cortometrajes, 8 mexicanos y 7 extranjeros con los que se integrarían dos programas de exhibición al público. Dicha presentación llevaría por nombre *Inéditos* y fue presentada del 15 al 17 de agosto en las salas Arcady Boitler de la Cineteca Nacional, y Luis Buñuel, del Centro de Capacitación Cinematográfica.⁴⁹

Un año después, en junio de 1998, el Centro de Capacitación Cinematográfica y el Instituto Mexicano de Cinematografía lanzaron un proyecto similar a *Inéditos*; con el fin de presentar y promover a los nuevos realizadores, esta vez llevaría el nombre de *Novísimos* con los trece filmes mexicanos más recientes, mismos que fueron proyectados en la sala Luis Buñuel del CCC.

⁴⁹ José Luis Gallegos, "Muestra de cine en la Cineteca Nacional llevará el título de *Inéditos*", *Excélsior*, México, 14 de agosto de 1997

Por lo hasta aquí visto, nos parece que la década de los 90, es para el cortometraje mexicano definitivamente favorable; sin embargo, no es sino hasta la siguiente década que se desarrollan sucesos que nos permiten hablar de los comienzos para la consolidación de una cultura del cortometraje.

3.4 CORTOMETRAJE MEXICANO EN LA ÉPOCA CONTEMPORÁNEA.

Los años cincuenta representaron una época decisiva para la consolidación del nuevo cine, que se hiciera llamar cine independiente, fuera de los canales tradicionales de la industria, caracterizado por rehuir a los convencionalismos de la época y por emprender nuevas búsquedas con un espíritu de renovación expresiva y temática

Es ahora, después de medio siglo, cuando la misma disyuntiva que en los años cincuentas, motivó a cineastas marginados de la industria del cine a la realización de producciones independientes, que poco a poco motivaron el génesis de un movimiento expresivo y temático alternativo para el cine, y que surge nuevamente de esa necesidad por parte de realizadores que no cuentan con ningún apoyo técnico o económico de alguna institución estatal para llevar a cabo sus proyectos fílmicos.

Es entonces que en los últimos años, nuevos realizadores en su búsqueda de formas y medios de expresión alternativos se han dado a la tarea de promover el cine mexicano y motivar su realización de forma totalmente independiente, estos nuevos realizadores han encontrado en el cortometraje la posibilidad de llevarlo a cabo, siendo el medio más viable por su bajo costo de producción y por su riqueza expresiva.

Son varios foros los que se han creado a partir de esta necesidad, son también varias las tecnologías que se han utilizado, nuevos temas y nuevas búsquedas, y de igual modo nuevos obstáculos a enfrentar.

En los años noventa el cortometraje generó muchas expectativas tales como el surgimiento de una cultura del cortometraje en nuestro país, se dió la oportunidad de abrir espacios y fomentar su producción y el interés del público hacia este formato, sin embargo, una mala planeación en los sistemas de producción y exhibición del Estado no permitieron que esa buena racha trascendiera aún más.

Si bien no se ganaron los espacios suficientes, se rompieron mitos que existían alrededor del formato corto y se le dio el valor que merecía; el de un medio en el que el cineasta puede expresarse de forma libre, una alternativa de la producción fílmica para continuar haciendo cine con una amplia gama de posibilidades narrativas y tecnológicas.

El nuevo siglo trajo consigo nuevos cambios para el formato corto. Motivado por el avance que en años anteriores conseguiría el formato, por los nuevos espacios obtenidos para su producción y exhibición, por el surgimiento de nuevas escuelas que promueven la realización del cortometraje; por la introducción definitiva del video y nuevas tecnologías y por el deseo de jóvenes cineastas de producir y dar a conocer sus ideas a través de un medio considerado más libre; pero también por la incapacidad de las instituciones estatales para estimular la producción de estas cintas cortas; por ello es que se ha gestado un movimiento del cortometraje. A continuación se describen una serie de sucesos precisos que han ayudado a gestar lo que hemos denominado un cortometraje 100% independiente

En agosto de 2001 el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes a través del Instituto Mexicano de Cinematografía convocó a participar en el Primer Concurso Nacional de Proyectos de Cortometraje 2001 cuyo premio final sería la producción de los cortometrajes ganadores en 35 mm.

Por primera vez después de la creación del Centro de Producción de Cortometrajes el IMCINE, generaba una iniciativa con el fin de procurar la realización de proyectos de filmes cortos y el rodaje profesional de los mismos. Sobre esta iniciativa Alfredo Joskowicz director del IMCINE señalaba: "IMCINE

plantea establecer un apoyo eficiente para la profesionalización de estas producciones, además de crearles un espacio importante en la industria cinematográfica".⁵⁰

Tan sólo meses después, y producto de esta iniciativa los resultados se dieron con la realización de los proyectos ganadores del certamen. Así, *Gertrudis blues*, de Patricia Carrillo; *De Mesmer con amor o Té para dos*, de Salvador Aguirre y Alejandro Lubezki; *A la otra* de Sandra Solares; *El columpio del diablo*, de Enrique Rentería; *Día de suerte*, de Guillermo Ríos; *Encrucijada*, de Rigoberto Mora; *Juego de niños*, de Carlos Cuarón; *Malos presagios*, de Tania Tinajero; *¿Qué me vas a hacer?*, de Alejandra Cordero; *Veneno*, de Montserrat Larqué; *La suerte de la fea a la bonita no le importa*, de Fernando Eimbcke; *Espías en la ciudad*, de Tony Macías; de Patricia Rigger; *El agujero negro del sol*, de Abel Woolrich; y *Una bala*, de Edgar San Juan e Ivon Antuñano, son las obras ganadoras que por primera vez pasaron del papel a la pantalla grande.

Los cortometrajes fueron realizados en un lapso de cinco meses con apoyo de cineastas egresados del Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC), personal de IMCINE, productores privados y actores de reconocida trayectoria.

Es así como el IMCINE generaba verdaderas oportunidades para la ejecución de proyectos fílmicos cortos, sin embargo, tenía un reto más a vencer: su exhibición y difusión.

De esa necesidad nace la iniciativa de buscar los medios más idóneos para exhibir a gran escala los trabajos cinematográficos.

Es por eso que a principios de febrero del año 2002 se pone en marcha: "Cortometraje más que un Instante" un circuito de exhibición organizado por IMCINE y respaldado por cadenas exhibidoras, que permitiría el regreso de las películas cortas a las salas de cine del país.

⁵⁰ Ana Rosa Gutiérrez, "El Imcine crea concurso nacional de cortometraje", *El Universal*, México, Jueves 09 de agosto de 2001.

La primera etapa de "Más que un instante" incluyó 10 cortometrajes que se presentaron en complejos de Cinemark, Cinemex, Lumière y Cineteca Nacional, para posteriormente iniciar su recorrido por diferentes ciudades de la República.

Cortometrajes ganadores del certamen organizado por el IMCINE en meses pasados figuraron entre los cortometrajes que se proyectaron antes de las funciones en salas comerciales.

Al respecto de esta nueva iniciativa Alfredo Joscowicz comentó: "esta es la primera etapa de un programa que pretende hacer constante la exhibición de cortometrajes antes de las funciones comerciales. Es un experimento en el que confiamos mucho, es un paso muy importante para la industria fílmica nacional porque parecía una meta difícil de conseguir y, ahora, ya es toda una realidad."⁵¹

A partir de entonces año con año se lleva a cabo con buenos resultados tanto el Concurso de Proyectos de Cortometraje, como el circuito *Más que un Instante*, iniciativas acertadas de una institución que hasta entonces poco había hecho por el formato corto.

En 1998 se inició una lucha más por generar espacios de difusión y exhibición de formatos alternativos al largometraje, este intento culminó en la inauguración del Primer Festival Internacional de Cine Expresión en Corto, que fue dirigido desde sus inicios por Sara Hoch.

El Proyecto apoyado por la Comisión Fílmica del Estado de Guanajuato y con un bajo presupuesto que obligo a los organizadores a buscar patrocinios, en un principio pasó inadvertido, sin embargo, a partir de su tercera edición, lograría captar la atención de jóvenes ávidos de hacer cine.

Este festival nació como un espacio para que los jóvenes se expresaran, pero desde un principio se rebasaron las expectativas, porque ahora es uno de los eventos más importantes a nivel nacional e internacional.

⁵¹ Salvador Franco Reyes, "Exhibirán cortos antes de cada filme", *El Universal*, México, Viernes 1 de febrero de 2002.

La tercera edición del festival fue muy significativa para el cortometraje, ya que logró que realizadores de todas partes de la república mexicana voltearan a ver un espacio serio, fuerte y que a pesar de enfrentar falta de patrocinio se pudo mantener.

Con la presencia de Arturo Ripstein, Emmanuel Lubezky y González Iñarritu fue inaugurado en su tercera edición por el Gobernador del Estado, este festival escribiría una página más en la historia del cortometraje mexicano.

El Festival en su cuarta edición, del 9 al 12 de agosto del 2001, se planteó metas más ambiciosas, entre ellas internacionalizarse para lo cual lanzó una convocatoria en más de 60 países.

El festival, cuyas primeras emisiones se llevaron a cabo en San Miguel Allende, cambio de sede a la ciudad de Guanajuato debido a la gran afluencia de público. Esta vez fueron más de 28 mil personas en la ciudad de Guanajuato y más de 2 mil en San Miguel de Allende las que asistieron al festival que cada año daría más de que hablar.

Fue el cortometraje de animación *Hasta los Huesos* de Rene Castillo, el trabajo que sería galardonado con el primer lugar, así como el premio de la prensa. El segundo lugar fue para el corto independiente *Los maravillosos olores de la vida* de Jaime Ruiz Ibáñez, mientras que el tercero fue para *Conejo* de Francisco Vargas Quevedo.

Respecto a la trascendencia de este nuevo espacio Sarah Hoch menciona:

"Cuando empezamos veíamos que en las carreras de comunicación había chavos que soñaban con ser directores de cine, sin la posibilidad de ir a estudiar al CUEC o al CCC. Eran chavos que producían con talento. A raíz del festival ya están trabajando en cine. En las universidades locales desde

el año pasado ya tienen sus proyectos, ya los filmaron y ya están en posproducción. Queremos que este mismo proceso se dé en todo México."⁵²

En su quinta edición llevada a cabo del 25 al 28 de julio del 2002 la muestra dirigida por Sarah Hoch recibiría aquel más de 290 cortometrajes.

Inspirado en un cuento de Juan Rulfo y con la problemática migratoria como tema central, el cortometraje de ficción *Paso del norte*, de Roberto Rochín, obtendría el premio principal en la quinta edición del Festival de Cine Expresión en Corto.

Una vez más en un esfuerzo por hacer crecer este movimiento fílmico nacional los organizadores del Festival en su sexta edición (19 al 26 de julio de 2003), solicitaron el respaldo de Conaculta y su titular, Sari Bermúdez, para que otorgasen 25 por ciento del costo total del presupuesto

Asimismo el festival incluyó actividades musicales (conciertos y recitales) con los que complementó la programación, también buscó hacer más multidisciplinario el evento con su ciclo infantil, en el que se proyectaron películas para niños y además se realizaron talleres de creación de cortometrajes.

Con una audiencia superior a los 50000 espectadores el Festival Expresión en Corto se convertía junto al de Guadalajara en uno de los certámenes fílmicos más importantes del país.

En mayo del mismo año la productora Malayerba, conformada por los realizadores Carlos Carrera, Ignacio Ortiz y Javier Patrón Fox, lanzarían una convocatoria para la realización del Primer Rally de Cortometraje durante el Festival Expresión en Corto de Guanajuato, en el que los participantes tendrían 24 horas para producir y postproducir una historia concebida por ellos mismos y actuada por profesionales. Al respecto se dijo:

⁵² Juan Solís, "Si hay mercado para cortometrajes: Hoch", El Universal, *México*, sábado 21 de abril de 2001.

“La misión parece imposible: producir, grabar y editar una historia en 24 horas. Este es el reto que lanza la productora Malayerba a través de su concurso Rally Malayerba 24 horas, que se realizará el próximo 24 de julio en el marco del sexto Festival Internacional de Cine "Expresión en Corto" de Guanajuato.”⁵³

La actividad inició formalmente el 24 de julio a las 12 del día en Guanajuato y 24 horas después fueron proyectados los trabajos de cinco equipos que durante el día y la noche anterior trabajaron en sus proyectos fílmicos.

Casi 21 horas después de haber comenzado este primer "Rally Malayerba 24 horas de cortometraje", obtendría un ganador: el equipo gris, encargado de la realización del cortometraje *Calvario*, estelarizado por Rodrigo Oviedo, Emilio Guerrero y Rocío Verdejo, que se alzó con el triunfo por haber terminado su realización a las nueve de la mañana del día siguiente.

Este evento trascendió de tal manera que países de todo el mundo se interesaron en el proyecto. Alemania, España, Canadá y la India, este último con la industria de cine más grande del mundo, estaban interesados en que este proyecto se presentara en diversos festivales de cine⁵⁴. De igual forma logró tener un espacio en el Canal 22 de televisión abierta el cual transmitiría un programa con el mismo nombre “Rally Malayerba”.

A partir de entonces, se ha realizado año con año esta actividad a favor de la producción de cintas cortas en el marco de un trabajo fílmico que trascendió y escribió páginas en la historia del cortometraje nacional.

Ya consolidado como uno de los festivales más importantes del mundo, e identificado como alternativo y recibiendo 257 películas de 30 países se realizó la séptima edición del Festival Internacional de Cine Expresión en Corto, del 17 al 24 de julio de 2004. Esta vez ampliando sus escenarios a San Miguel de Allende, Guanajuato y León .

⁵³ “Rally Malayerba, el reto de producir cortos en 24 horas”, *El Universal*, México, lunes 9 de junio de 2003.

⁵⁴ Solange García, “Triunfa Malayerba, en corto” *El Universal*, México, sábado 22 de mayo de 2004.

También se llevaría a cabo, por segundo año, el rally de Malayerba, donde se realizarán siete proyectos para los que sólo se contaba con 24 horas

La película *La Nao de China*, de Patricia Arriaga (México); *The man without a head*, de Juan Solanas (Francia); *We have decided not to die*, de Daniel Akill, y *Un viaje*, de Gabriela Monroy, fueron las favoritas en el séptimo festival.

La cinta de Arriaga, que cuenta la historia de los encuentros y desencuentros en la vida de dos personajes, un hombre adulto invidente y una mujer adolescente que se prostituye, convenció al jurado para otorgarle el reconocimiento como el mejor cortometraje mexicano.

Aunque el primer lugar dentro de la categoría de Mejor Corto Ficción se lo llevó la francesa *The man without a head*, de Solanas; la cinta mexicana consiguió el segundo, pero, principalmente, la fuerte posibilidad de que sea uno de los proyectos fílmicos que consiga financiamiento de parte de alguna compañía para llevarla a la pantalla, incluso, no como corto sino como largometraje.

Tan sólo meses antes del Rally (marzo), sus organizadores a través de la fundación Expresión en Corto creada meses atrás, junto con la Sociedad de Escritores de México y el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica y con el fin de estimular la creación de guiones cinematográficos, abrieron la convocatoria para el Primer Concurso de Guiones de Cortometraje.

En septiembre el año 2001 un realizador: Oscar Blancarte pretendió darle al formato corto en México nuevas expectativas, su objetivo era abrir un nuevo espacio de exhibición para el formato corto, la propuesta fue bien recibida por los aficionados de Mazatlán, ciudad elegida como sede del evento “Festival de Cine de Mazatlán”.

El alcance de esta actividad en su primera edición fue limitado debido a falta de patrocinio y financiamiento, lo que representaba un riesgo para la continuidad de este nuevo proyecto.

“Con el objetivo de convertirse en un espacio para la difusión del cine independiente tanto mexicano como extranjero en el que sus creadores puedan compartir experiencias, surge el Festival de Cine de Mazatlán que se llevará a cabo del 17 al 23 de noviembre del año 2001. El cineasta Óscar Blancarte, socio de la promotora La Vida es Bella, organizadora del evento, convoca a todos los interesados a que se inscriban antes del 14 de septiembre. En entrevista, el director de Dulces Compañías asegura que la única característica necesaria para que una película pueda competir es su propuesta visual y estética la cual tiene que ser novedosa y arriesgada.”⁵⁵

Sin embargo, este evento fílmico fenecería años más tarde. Oscar Blancarte reaparecería en el 2003 pero en esta ocasión para anunciar la cancelación del festival, argumentando la falta de financiamiento. Al respecto Blancarte explicó que: “no fue posible reunir el presupuesto necesario para que se efectuara, "pues era necesario que el comité organizador reuniera 4 millones de pesos, de los cuales sólo se juntaron millón y medio”.⁵⁶

La historia se repetiría al año siguiente cuando por segunda vez el precursor de este proyecto anunció la cancelación del evento, nuevamente por falta de financiamiento y el poco apoyo del gobierno para la realización del mismo.⁵⁷

En el año 2002 el evento deportivo más importante del mundo: la Copa Mundial de Fútbol, tiene lugar en Corea Japón. Las principales televisoras de México compiten por acaparar el rating, para lo cual rediseñan su programación y promueven nuevos esquemas.

La Televisora TV Azteca y el Programa Los Protagonistas buscaron los medios para complementar su programación y hacerla más atractiva para el

⁵⁵ Solís Juan, “Surge un nuevo espacio para el cine independiente”, *El Universal*, México, martes 4 de septiembre de 2001.

⁵⁶ Ernesto Vargas, “Cancelan Festival de Cine de Mazatlán”, *El Universal*, México, miércoles 8 de octubre de 2003.

⁵⁷ Julio Alejandro Quijano, “Otra vez sin evento de cine en Mazatlán”, *El Universal*, México, sábado 21 de agosto de 2004.

espectador e invitaron a participar a “Línea de Tres”; proyecto comandado por tres actores y realizadores de cine; Jesús Ochoa, Diego Luna y Rodrigo Murray, que tenía como objetivo promover la realización de cortometrajes.

La dinámica de esta sección del programa deportivo consistió en presentar durante las transmisiones del programa 30 cortometrajes grabados previamente, con historias ficticias y con temas afines al suceso deportivo.

A través de 30 cortometrajes grabados previamente, estos actores ubicarán al futbol dentro de historias cotidianas y ficticias que pudieron transcurrir desde hace más de 10 años. Cada uno de los cortos, que se transmitirán diariamente, fue escrito y dirigido por diferentes talentos cinematográficos. Incluso el monero Trino, autor de historias de las *Fábulas de policías y ladrones*, participará en la animación de algunos sucesos.⁵⁸

La aceptación que logró este espacio dedicado al cortometraje fue tal, que una vez concluido el evento deportivo salió a la venta una recopilación de trabajos en DVD que de igual forma logró el reconocimiento del público aficionado y no aficionado al corto.⁵⁹

Es así como por primera vez, se cuentan historias futbolísticas con la técnica del cortometraje para la televisión; de esta manera el cortometraje logra escribir una página más en su historia.

Dos años después los juegos Olímpicos de Atenas 2004, atraen la atención de las sociedades; nuevamente las televisoras mexicanas luchan por el mejor raiting. El Programa los Protagonistas de TV Azteca concreta la participación de “Línea de Tres”, fórmula que apenas dos años anteriores representó un acierto para la televisora. La proyección de cortometrajes se vuelve parte fundamental en el esquema del programa.

⁵⁸ <http://www.todito.com/paginas/noticias/82186.html>

⁵⁹ Salvador Franco Reyes, “Sacarán en video cortos futboleros”, *El Universal*, domingo 21 de julio de 2002.

A mediados del 2006 nuevamente en el marco del Mundial de Fútbol Alemania 2006, la Televisora TV Azteca y particularmente el programa Los Protagonistas dedicado al comentario deportivo repitió la fórmula utilizada hace dos y cuatro años atrás en el Mundial Corea Japón 2002, y las Olimpiadas de Atenas 2004, e incluyó entre sus secciones, lo que en años anteriores logró la aceptación y reconocimiento del espectador; la sección “Línea de Tres” que se encargaba a través de los realizadores Rodrigo Murray, Jesús Ochoa y la productora Calabazitaz Tiernaz de producir cortometrajes de ficción que se exhibían durante la transmisión de este programa, con historias afines al ámbito deportivo.

El espectador vio con agrado la exhibición en televisión abierta de cortometrajes que contaban historias deportivas, y de la misma forma que en años anteriores la dirección de Línea de Tres decidió hacer una compilación de cortometrajes y ponerlos a la venta en formato DVD.

El 24 de junio de 2003 el cortometraje contemporáneo recibía noticias: en conferencia de prensa realizada en las instalaciones de la emisora del Politécnico, Julio Di-Bella, director general de Canal Once, presentaría los programas de reciente producción que Once TV integraría a sus transmisiones. Entre esos nuevos programas uno de nombre “Abrelatas” sentaría un precedente enorme en la historia del cortometraje nacional. Esta producción nacía con el propósito de ser un espacio de exhibición del cine mexicano y particularmente de los formatos corto, mediometraje y documental. Sobre los objetivos de este se decía:

“Abrelatas es el único programa semanal en televisión abierta que hará una revisión del corto y medio metraje mexicanos en el siglo XX. Con el propósito de fortalecer el espacio de Cine Mexicano, Cine del Once estrena este programa donde se presentarán los trabajos mediante entrevistas y comentarios de los realizadores y los actores. El equipo de producción bajo el liderazgo de Antonio Pardo estableció convenios con escuelas, instituciones y empresas para enriquecer con obras audiovisuales que han

sido marginadas por los distribuidores de cine, los canales de televisión abierta y las salas cinematográficas convencionales.”⁶⁰

El programa fue ideado y concebido por dos ex alumnos del Centro de Capacitación Cinematográfica que fueron compañeros de generación: Antonio “Tony” Pardo, y Daniela Michel.

Con dos horas de tiempo asignado, *Abrelatas* inició su transmisión en un horario nocturno a partir de las 10 de la noche el jueves 26 de junio, bajo la producción de Antonio Prado y la conducción de Daniela Michel quien unos meses después de iniciar el programa *Abrelatas*, fundó el Festival Internacional de Cine de Morelia en octubre de ese año, mismo que dirige hasta la fecha. A ellos se sumó Joaquín Rodríguez como co-conductor, guionista e investigador, entre otras personas.

Sobre este nuevo proyecto Daniela Michel comentó: “Incluso hace tres o cuatro años hubiera sido muy difícil pensar en televisión, pero creo que la cultura del cortometraje se ha extendido bastante y de alguna forma mantuvo el ánimo creador de los jóvenes cineastas mexicanos porque para mí es el territorio libre del cine y que mejor que impulsarlo al presentar estos trabajos”.⁶¹

Esto sienta un hecho sin precedentes para la historia del cortometraje nacional, ya que abre espacios de difusión para todas aquellas iniciativas fílmicas de calidad que han sido prácticamente vedadas de la cartelera de los exhibidores comerciales y los canales de televisión, y restringidos a unas pocas proyecciones en las salas públicas y los festivales, incluyendo además breves charlas con los creadores, protagonistas y promotores de la pantalla grande en el país.

Por otra parte trascienden en este decenio los logros de cortometrajistas mexicanos cuyos trabajos fueron reconocidos en diversas partes del mundo. Tal es el caso del cortometraje *Silencio Profundo* de Gustavo Loza, quien el 5 de marzo del 2004 fue premiado con la India Catalina, en el 12 Concurso

⁶⁰ http://onctv-ipn.net/acerca_de_canal_once/boletin_096.htm, Boletín de Prensa No. 95, “La otra mirada de Canal Once presenta nuevos programas, series, documentales y caricaturas”.

⁶¹ http://www.24xsegundo.com/mt/archives/2005/07/dos_anos_al_air.html

Iberoamericano de Cortometrajes en Colombia, trabajo que por cierto, en fechas previas fue ignorado en todos los festivales y por la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas en sus ternas al Ariel.⁶²

Otra cinta reconocida en el extranjero fue *Juego de manos*, del realizador mexicano egresado del Centros Universitario de Estudios Cinematográficos Alejandro Andrade, cuyo trabajo “narra la historia de un chico drogadicto que en uno de sus viajes cree ver a Jesucristo, a partir de lo cual comienza un proceso de confrontación consigo mismo, que lo lleva a descubrir su parte iluminada como ser humano, por lo que decide luchar por seguir viviendo.”⁶³ Este filme fue invitado a participar como parte de la selección oficial del Festival de Berlín enero de 2004. Primero le llamaron para invitarle al Talent Campus del Festival, pero el corto les gustó tanto que le invitaron a la Sección Panorama de Cortometraje.

En Octubre del 2004 un cortometraje acapara los medios nacionales; el trabajo: *Mass destrucción* y su autor Raúl Olivares, quien respondió a una convocatoria del Festival de cortos de Berlín, para realizar un microfilme utilizando tecnologías alternativas como los teléfonos móviles con cámara.

A tal convocatoria se inscribieron sólo tres trabajos mexicanos y uno de ellos *Mass Destrucción*; fue nominado para participar como finalista en la categoría "Micromovies Award" del 20° Festival Internacional de Cortometrajes de Berlín.⁶⁴

Raúl Olivares utilizó su teléfono móvil para filmar *Mass destruction*. “Su trabajo fue seleccionado de entre otras 150 obras competidoras de más de 15 países, que aceptaron el reto de hacer un filme utilizando la cámara de video de un teléfono celular Siemens.”⁶⁵

⁶² Salvador Franco Reyes, “Gana mexicano en Cartagena”, *El Universal*, sábado 06 de marzo de 2004.

⁶³ Salvador Franco Reyes, “Juego de manos invitado a Berlín”, *El Universal*, México, jueves 15 de enero de 2004.

⁶⁴ Luna Gamaliel, “Su cámara, un celular”, *El Universal*, México, domingo 17 de octubre de 2004.

⁶⁵ Sandoval Hugo, “Nominan filme mexicano realizado con un celular”, *El Universal*, México, lunes 08 de noviembre de 2004.

En abril de 2002 El cortometraje mexicano *Aquí iba el himno*, protagonizado por Kuno Becker y Emilio Guerrero, obtuvo el máximo galardón dentro del Festival de Cine de la Universidad de Columbia en Nueva York. "La cinta de Sergio Umansky narra en 22 minutos la violencia que padecen dos jóvenes de clase alta cuando en su afán por conseguir droga, se introducen a un barrio popular, en donde son amenazados por cuatro hombres, quienes les cambiarán la vida para siempre."⁶⁶

Una de las notas más importantes que dio el formato corto en este último decenio fue la proyección del cortometraje *El Show del vampiro* del joven director Damián Graco, en salas cinematográficas nacionales.

Este filme fue proyectado a mediados del año 2004, en algunas salas antes de la cinta *Spiderman 2*, convirtiéndose así en el cortometraje más visto en México, pues se calculó a 9 millones de personas como espectadores de este filme. Sobre este se dijo:

"Es un corto 100 por ciento mexicano, los que intervenimos somos mexicanos y es parte del hecho de cómo tiene que operar la industria cinematográfica, este ejemplo es claro, se hizo hace cinco años y fue rescatado...hay que verlo como un corto en el que no se paga para verlo, pero esto es compartir con la gente un ejercicio que no se ha visto desde hace mucho y que no tiene como objetivo el cambiar a la sociedad con un mensaje, es simplemente un divertimento y el que dé una reacción nos mantiene satisfechos".⁶⁷

En enero de 2002 se concreta una iniciativa del productor Alejandro Ramírez para ampliar los espacios de exhibición para el cortometraje nacional. El proyecto fue denominado "Este corto sí se ve" y tenía entre sus objetivos proyectar en las calles de la ciudad de México, así como en distintas universidades del país, más de mil cortometrajes mexicanos de distintos formatos, realizados en los últimos años. Respecto a este proyecto, su productor Alejandro Ramírez comentó: "Queremos que los cortometrajes se

⁶⁶ Salvador Franco Reyes, "Reconocen en Nueva York corto mexicano", *El Universal*, México, miércoles 17 de abril de 2002.

⁶⁷ Gamaliel Luna, "Gana cortos espacios", *El Universal*, México, domingo 18 de julio de 2004.

vean en todo el país, pero asimismo buscamos cintas de todas partes, para que esto se convierta en un intercambio de ideas y propuestas." ⁶⁸

La trascendencia de este proyecto fue que logró poner sobre la mesa nuevas alternativas de exhibición de los filmes cortos, que hasta aquél momento no encontraba medios de exhibición de alcance.

Posteriormente, el año 2005 fue un año de logros significativos para el encarrerado cortometraje nacional, ya que se abrieron nuevos foros de exhibición para los cada vez más aficionados al formato cinematográfico.

La iniciativa de jóvenes egresados de Comunicación y Diseño de la Universidad Nacional Autónoma de México, por sumarse al trabajo en cortometraje, trascendió en el último cuatrimestre del año 2005 con un proyecto muy singular: de llevar el cine a las calles.

Acaencorto Producciones es una empresa creada en marzo de 2003 y dedicada a la promoción y difusión del cine independiente, integrada por jóvenes egresados de las carreras de Comunicación y Diseño Gráfico en la Universidad Nacional Autónoma de México, diseñaron un proyecto al que le dieron el nombre de "El Cine a la Calles".

Del 8 de septiembre al 18 de diciembre 56 espacios de la ciudad de México entre plazas, gloriets, jardines y auditorios recibieron la muestra en la que se proyectaron filmes de cineastas independientes.⁶⁹

En el año 2004 se estrenó en las salas cinematográficas del país el largometraje titulado *Cero y Van Cuatro*; cuatro historias escritas por Antonio Armonía y dirigidas independientemente por cuatro de los mejores directores mexicanos Antonio Serrano, Alejandro Gamboa, Carlos Carrera y Fernando Sariñana. Sobre este filme su director Antonio Armonia menciona: "aún cuando aborda en cuatro historias distintas la violencia en la ciudad de México,

⁶⁸ Salvador Franco Reyes, "El cortometraje gana más espacios", *El Universal*, México, miércoles 19 de diciembre de 2001.

⁶⁹ Juan Solís, "Cortometrajes por toda la ciudad", *El Universal*, México, Viernes 22 de julio de 2005.

confluye en un sólo resultado, es una muestra de toma de conciencia acerca del entorno en que se vive y cómo afecta la vida de un individuo.”⁷⁰

A pesar de ser un largometraje fue integrada por cuatro cortometrajes. Este filme es un hecho importante para la historia del cortometraje nacional, pues propone nuevas formas de alcance masivo para el formato mediante la realización de un filme largo a partir de varios cortos.

Es así que a través de este breve recorrido por los momentos más importantes que constituyen la historia del cortometraje en nuestro país, podemos reconocer momentos, situaciones y características que han contribuido a hacer del cortometraje contemporáneo un movimiento y un medio cada vez más independiente de expresión.

A su vez consideramos que el cortometraje contemporáneo es resultado de las características adquiridas a través de su historia y reconocemos que la versatilidad y flexibilidad del corto han contribuido para que este permanezca a través del tiempo.

Es así que una vez concluida la fundamentación teórica y con la finalidad de poder apropiarnos del tema, hemos decidido involucrarnos en el proceso de realización que implica la producción de un cortometraje independiente, bajo nuestros propios medios; es por ello que en las siguientes páginas se expone el proceso de realización del cortometraje que hemos decidido llamar *Sobre Ruedas*, que sólo pretende el entretenimiento y que de ninguna forma busca definir nuestra postura frente al tema que presenta.

Es nuestro deseo puntualizar que el ejercicio metodológico que en las siguientes páginas describiremos, se presenta para dar cumplimiento a la metodología que requiere el desarrollo de un trabajo audiovisual; sin embargo consideramos que la persona que se interese en desarrollar un proyecto independiente no debe omitir el proceso de planeación, ya que representa un ejercicio facilitador.

⁷⁰ Solange García, “Cero y van cuatro, reflejo de la violencia en la ciudad de México”, *El Universal*, México, jueves 09 de diciembre de 2004.

4. EJERCICIO DE PRODUCCIÓN *SOBRE RUEDAS* (CORTOMETRAJE)

Una vez concluida la fundamentación teórica y con la finalidad de poder apropiarnos del tema, hemos concluido involucrarnos en el proceso de realización que implica la producción de un cortometraje independiente, bajo nuestros propios medios; es por ello que en este capítulo se expone el proceso de realización del cortometraje que hemos decidido llamar *Sobre Ruedas*, que sólo pretende el entretenimiento y que de ninguna forma busca definir nuestra postura frente al tema que presenta.

Es nuestro deseo puntualizar que el ejercicio metodológico que en estas páginas se describe, sólo se presenta para dar cumplimiento a la metodología que requiere el desarrollo de un trabajo audiovisual; sin embargo consideramos que la persona que se interese en desarrollar un proyecto independiente puede omitir este proceso sin que esto influya de manera decisiva en el producto final, la metodología es un ejercicio facilitador.

TÍTULO

Sobre ruedas
(Guión original)

OBJETIVOS

1. Demostrar que la discapacidad es sólo una palabra.
2. Evidenciar el estado de comfort en el que mucha gente vive.
3. Demostrar como a través del engaño muchos buscan la compasión de la gente.

SINOPSIS

En un punto de la Ciudad de México las vidas de dos personas se encuentran y se contrastan, cada una con una visión diferente de la vida.

ARGUMENTO

Sobre ruedas es una historia que relata un momento en la vida de dos personas que coinciden en un punto de la ciudad de México, ambos con una característica en común la discapacidad, sin embargo, cada uno la concibe de diferente manera.

La historia inicia con la llegada de un pordiosero en silla de ruedas a un punto donde se encuentra otro hombre vendiendo dulces. Los transeúntes conmovidos por la condición del pordiosero le ofrecen limosna que acepta con gusto, mientras que con celo pero a la vez con compasión, el vendedor de dulces observa como la gente le da dinero al hombre en silla de ruedas en lugar de comprarle algún dulce a él.

Así transcurre la tarde hasta que el pordiosero decide irse del lugar, momentos después nos enteramos, cuando el vendedor de dulces dispone a retirarse, que a éste le faltan sus piernas y utiliza para desplazarse una tabla con ruedas y la fuerza de sus brazos.

La historia parece encontrar su final no antes de enterarnos que la condición del pordiosero no era la que pensábamos; pues momentos después de retirarse y en un lugar más alejado, el pordiosero sujeta la silla, se levanta, la dobla y se la lleva caminando.

TRATAMIENTO

Sobre ruedas gira en torno a una crítica sobre la discapacidad, la cual es proyectada desde dos puntos de vista: la del vendedor de dulces, un hombre de 43 años de clase baja que vende su mercancía a las afueras de la estación del metro Bellas Artes y que a pesar de no tener piernas esto no le representa ningún problema para desempeñar un trabajo con el cual honradamente pueda ganarse la vida; por otra parte encontramos al pordiosero de 45 años en silla de ruedas quien aparece frente al vendedor pidiendo limosnas y deseando que la gente se apiade de él.

Mediante estos dos personajes se contrasta la forma en la que algunas personas conciben y viven la discapacidad, ya que el vendedor de dulces representa al discapacitado que lucha por salir adelante, que es optimista, que no se siente ni vive como minusválido y que realiza su vida normalmente, caso contrario es el pordiosero que representa al estafador, ya que utiliza su aparente discapacidad para engañar a la gente y de esta forma sin realizar ninguna actividad cómodamente reciba dinero.

Es así como tratamos de plasmar a través de 3 secuencias dentro de un mismo escenario que existen personas para las que la discapacidad es solamente una palabra ya que a pesar de no contar con sus piernas, brazos, ser sordos, ciegos o mudos aprenden a brincar ese obstáculo físico y continúan viviendo normalmente, mientras que otras personas aparentan estar en silla de ruedas, ser ciegos o sordomudos para obtener la compasión de los demás y recibir dinero, es decir, para algunos la discapacidad es un estado físico que logran superar y para otros es un estado mental del cual no pretenden salir.

ESTRUCTURA

Sobre ruedas posee una estructura lineal, ya que no hay saltos en el tiempo ni flashbacks puesto que la secuencia cronológica de la trama se desarrolla en tiempo presente y continuo. El tiempo total en el que se desarrolla la acción de la historia abarca simplemente un día.

PERSONAJES

Ø Vendedor de dulces.

ESFERA FISIOLÓGICA.

- § Sexo: masculino.
- § Edad: 50 años
- § Altura y peso: 1.60 cm - 80 kg
- § Color del cabello: negro y liso.
- § Ojos: negros
- § Piel: morena
- § Postura: ligeramente encorvada.

- § Aspecto: contextura mediana, frente ancha, utiliza lentes, aseado, viste de forma casual.
- § Deficiencias: No tiene piernas.

ESFERA SOCIOLÓGICA.

- § Clase: baja.
- § Ocupación: vendedor de dulces, depende económicamente de esta actividad. Las condiciones en las que la trabaja son precarias ya que desempeña un trabajo informal, en el que debe adaptarse a las condiciones de la calle.
- § Educación: básica.
- § Vida en el hogar: vive sólo.
- § Religión: católica.
- § Nacionalidad: mexicana

ESFERA PSICOLÓGICA.

- § Normas morales: decente y honesto.
- § Premisa personal: luchar por ganarse la vida con un trabajo y sobrevivir.
- § Contratiempos: a pesar de ser discapacitado no le representa ningún problema el desempeñar alguna actividad o trabajo.

- § Temperamento: optimista.
- § Actitud hacia la vida: combatiente.
- § Complejos: ninguno.
- § Cualidades: trabajador.

Ø Pordiosero en silla de ruedas.

ESFERA FISIOLÓGICA.

- § Sexo: masculino.
- § Edad: 53 años
- § Altura y peso: 1.80 cm – 80 kg
- § Color del cabello: negro.
- § Ojos: negros.
- § Piel: morena.
- § Postura: ligeramente encorvada.
- § Aspecto: contextura mediana, fornido, viste casualmente

ESFERA SOCIOLÓGICA.

- § Clase: baja.
- § Ocupación: ninguna, pide limosnas a los transeúntes.
- § Educación: básica.
- § Vida en el hogar: vive sólo.
- § Religión: católica.
- § Nacionalidad: mexicana.

ESFERA PSICOLÓGICA.

- § Normas morales: deshonesto y falso.
- § Premisa personal: sacar provecho de los demás engañándoles con su aparente discapacidad.
- § Temperamento: sereno.
- § Actitud hacia la vida: conformista.
- § Cualidades: aparentar ser una persona que necesita ayuda de los demás.

GÉNERO

Ficción.

El cine de ficción se fundamenta en la recreación de la realidad y desarrolla su propio discurso con base en planteamientos dramáticos.

GUIÓN LITERARIO

Sobre Ruedas (2006)

ARGUMENTO y GUIÓN
original
de

**Iván Arturo Hernández Méndez
Juan Ricardo Osiris Cortés Muñoz**

**GUIÓN CINEMATOGRAFICO
Cortometraje (ficción)**

Agosto, 2006

México, D.F.

Sobre Ruedas (2006)

Argumento y Guión original de:
Osiris Cortés Muñoz e Iván Arturo Hernández Méndez

Dirección:
Osiris Cortés Muñoz e Iván Arturo Hernández Méndez

PERSONAJES

- Vendedor de dulces:
- Pordiosero en silla de ruedas:

SECUENCIA 1. CALLE DE LA CD DE MÉXICO. EXT. DÍA

En una mañana en la que mucha gente transita por las calles de la ciudad de México encontramos a TOÑO un VENDEDOR DE DULCES de edad avanzada, visiblemente cansado, de vestimenta humilde pero de mirada firme y con ahínco, día a día se ubica justo a la salida de la estación Bellas Artes en el Centro de la ciudad de México lugar donde se postra en el piso para vender sus dulces que es su forma de ganarse la vida.

Habiendo instalado su puesto TOÑO se dispone a vender sus dulces. Momentos después un HOMBRE EN SILLA DE RUEDAS, se coloca justo delante de él para pedir limosna.

El HOMBRE SOBRE RUEDAS de edad adulta compleción robusta, cual mirada enternecedora refleja tristeza aparentemente producto de su condición, se dispone; visiblemente avergonzado, a pedir limosna.

La mirada desconcertada del VENDEDOR DE DULCES y la del recién llegado y desconocido PORDIOSERO se cruzan al ver que tienen que compartir el mismo espacio.

CONTINÚA

A tempranas horas del día el centro de la ciudad de México comienza a llenarse de vida, la gente que se dirige a sus trabajos hace uso del medio de transporte más utilizado por los mexicanos; el metro. Aquellos que salen de la estación bellas artes encuentran por un lado a don TOÑO quien aprovecha la oportunidad para ofrecer sus dulces y tan sólo unos metros frente a él UN PORDIOSERO postrado en silla de ruedas pidiendo limosna.

VENDEDOR DE DULCES
(CON ENTUSIASMO)
-cacahuates, chicharrones, dulces.
Uno tres dos por cinco...

PORDIOSERO EN SILLA DE RUEDAS
(CON HUMILDAD)
-¿me regala una moneda?, regáleme
una moneda... lo que sea su voluntad

Así transcurre la tarde. Los transeúntes conmovidos por la condición del HOMBRE SOBRE RUEDAS ofrecen limosna al PORDIOSERO que agradece el acto de bondad con una mirada emotiva.

PORDIOSERO EN SILLA DE RUEDAS
(CON HUMILDAD Y AGRADECIDO)
-gracias joven, Dios le dé más.
-gracias, Dios se lo multiplique

Mientras tanto, con recelo pero igualmente conmovido por la situación del HOMBRE SOBRE RUEDAS, EL VENDEDOR DE DULCES mira con desánimo la indiferencia de la gente hacia él.

VENDEDOR DE DULCES
(CON ENTUSIASMO)
-cacahuates, chicharrones, dulces.

SECUENCIA 2. CALLE DE LA CIUDAD DE MÉXICO. EXT. TARDE

Horas más tarde el PORDIOSERO es el primero en partir, por lo que recoge su bote con monedas y lo guarda, lentamente y con dificultad para manejar su silla de ruedas se aleja del lugar no sin antes cruzar por última vez miradas con el vendedor de dulces.

Momentos después ya entrada la tarde, EL VENDEDOR DE DULCES con una cajita de dinero casi vacía, comienza a levantar su mercancía y habiendo guardado todo se quita la manta que cubría su cuerpo, lo dobla, se sube en una tabla con ruedas y con la fuerza de sus manos se arrastra para avanzar.

Poco a poco la figura del HOMBRE SOBRE RUEDAS desaparece y se pierde entre la gente.

SECUENCIA 3. CRUCE DE AVENIDAS. EXT. TARDE.

En otro punto de la ciudad, en un cruce de avenidas el PORDIOSERO hecha un vistazo hacia los lados aparentemente para cruzar la avenida, sin embargo coloca sus manos en los soportes de su silla de ruedas y sorpresivamente se pone de pie para después doblar su silla de ruedas y tranquilamente llevársela caminando.

FIN.

Sobre Ruedas
(CORTOMETRAJE)
GUIÓN TÉCNICO

SEC.	PLANO	IMAGEN	AUDIO		TIEMPO
			SONIDO	TEXTO	
PRESENTACIÓN	P1	Fade In Logos Fade Out	Sube música de fondo y se mantiene "UNA MAÑANA"	Universidad Nacional Autónoma de México	6"
	P2	Fade In Logos Fade Out	Se mantiene música de fondo "UNA MAÑANA"	Facultad de Estudios Superiores Aragón	6"
	P3	Fade In Logos Fade Out	Se mantiene música de fondo "UNA MAÑANA"	Licenciatura en Comunicación y Periodismo	6"
	P4	Fade In Presentación Fade Out	Se mantiene música de fondo "UNA MAÑANA"	Presentan	6"
	P5	Fade In Nombre de la cinta Fade Out	Se mantiene música de fondo "UNA MAÑANA"	Sobre Ruedas	6"
SECUENCIA 1 Palacio de Bellas Artes. EXT. DIA	P6	Tild Down. Del palacio de bellas artes a las aceras laterales de la Alameda por donde cruza un pordiosero en silla de ruedas.	Sonido ambiental. Se mantiene música de fondo "UNA MAÑANA"	Sin diálogo	5"

Sobre Ruedas

(CORTOMETRAJE)
GUIÓN TÉCNICO

	P7	Toma Fija en Long Shot Toma de las actividades cotidianas en el centro de la Ciudad de México.	Sonido ambiental Se mantiene música de fondo "UNA MAÑANA"	Sin diálogo	5"
	P8	Toma Fija en Medium Shot Toma de las actividades cotidianas en el Centro de la Ciudad de México.	Sonido ambiental Se mantiene música de fondo "UNA MAÑANA"	Sin diálogo	5"
	P9	Paneo en Very Long Shot De comerciantes ambulantes instalando sus negocios	Sonido Ambiental Se mantiene música de fondo "UNA MAÑANA"	Sin diálogo	5"
	P10	Paneo en Very Long Shot De comerciantes ambulantes instalando sus negocios.	Sonido ambiental Se mantiene música de fondo "UNA MAÑANA"	Sin diálogo	5"
	P11	Toma Fija en Very Long Shot El vendedor de dulces aparece en escena, acomodando su mercancía, únicamente se observa su rostro	Baja música de fondo hasta desaparecer "UNA MAÑANA" Permanece sonido ambiental	Sin diálogo	5"
	P12	Toma Fija en Medium Close Up Se observa al vendedor acomodando su mercancía.	Sonido ambiental	Sin diálogo	5"
	P13	Tilt up en Medium Close Up Se observa la tabla donde el vendedor acomoda su mercancía. Se observa en esta misma toma el rostro del vendedor preparado para iniciar sus ventas.	Sonido ambiental	Sin diálogo	5"
	P14	Toma Fija en Medium Shot El porterosero entra a cuadro desplazándose de derecha a izquierda y se estaciona.	Sonido ambiental	Sin diálogo	5"

Sobre Ruedas

(CORTOMETRAJE)
GUIÓN TÉCNICO

	P15	Toma Fija en Medium Shot Se observa la parte media del pordiosero en silla de ruedas quien comienza a pedir limosna	Sonido ambiental	LIMOSNERO: ¿no me regala una moneda? ¿me podría regalar una moneda?	5"
SECUENCIA 2 Palacio de Bellas Artes EXT. TARDE	P16	Toma Fija en Close Up Se observa el rostro del pordiosero mientras pide limosna.	Sonido ambiental	LIMOSNERO: ¿me podría regalar una moneda?	5"
	P17	Toma Fija en Very Long Shot Aparece a cuadro el vendedor de dulces esperando clientes, pero es ignorado por los paseantes.	Sonido ambiental	VENDEDOR: ¡tres paletas un peso! ¡tres paletas un peso!	10"
	P18	Toma Fija en Médium Close Up Aparece a cuadro la parte media del pordiosero quien recibe limosna de los paseantes.	Sonido ambiental	LIMOSNERO: ¿me podría regalar una moneda? ¡gracias, que dios le de más!	10"
	P19	Toma Fija en Very Long Shot La toma del vendedor de dulces en espera de clientes, se acercan clientes y deciden retirarse y dar limosna al pordiosero quien se encuentra justo en frente del vendedor. La toma se abre con un zoom out hasta que aparece en primer plano el pordiosero y en segundo plano el vendedor de dulces.	Sonido ambiental	VENDEDOR: ¡tres paletas un peso! Llévese tres paletas, para los tres... LIMOSNERO: ¿me podría regalar una moneda? ¡gracias, que dios le de más!	10"
	P20	Toma Fija en Medium Close Up Aparecen a cuadro; en primer plano, el pordiosero sosteniendo su bote y pidiendo dinero, en segundo plano, el vendedor de dulces. Mientras el pordiosero recibe limosna, el vendedor es ignorado por los paseantes.	Sonido ambiental	VENDEDOR: (A LO LEJOS) ¡tres paletas un peso! Llévese tres paletas, para los tres... LIMOSNERO: ¿me podría regalar una moneda? ¡gracias, que dios le de más!	10"

Sobre Ruedas

(CORTOMETRAJE)
GUIÓN TÉCNICO

	P21	<p>Zoom in en Close Up</p> <p>Se observa en un acercamiento, el dinero obtenido por el limosnero.</p> <p>Fade Out</p>	Sonido ambiental	<p>LIMOSNERO: ¿me podría regalar una moneda? ¡gracias, que dios le de más! ¿me podría regalar una moneda?</p>	5"
<p>SECUENCIA 3 Avenida, acera EXT. TARDE</p>	P22	<p>Fade In</p> <p>Toma Fija y Zoom In en Médium Shot</p> <p>La toma inicia de forma fija y se abre mientras el limosnero se retira.</p>	Sonido Ambiental	Sin diálogo	10"
	P23	<p>Travelling en Medium Shot</p> <p>A cuadro se observa la silla de ruedas desplazándose de izquierda a derecha.</p>	<p>Sonido Ambiental</p> <p>Sube música de fondo y se mantiene "LIMINALITY VIOLIN"</p>	Sin diálogo	5"
	P24	<p>Travelling en Close Up</p> <p>A cuadro se observa el rostro triste del pordiosero mientras se desplaza.</p>	<p>Sonido Ambiental</p> <p>Música de fondo "LIMINALITY VIOLIN"</p>	Sin diálogo	5"
	P25	<p>Travelling en Medium Long Shot</p> <p>El pordiosero se aleja por las calles de la ciudad.</p>	<p>Sonido Ambiental</p> <p>Música de fondo "LIMINALITY VIOLIN"</p>	Sin diálogo	5"
	P26	<p>Toma Fija en Very Long Shot</p> <p>El pordiosero se aleja y desaparece al dar vuelta hacia la avenida.</p>	<p>Sonido Ambiental</p> <p>Baja música de fondo hasta desaparecer "LIMINALITY VIOLIN"</p>	Sin diálogo	5"
	P27	<p>Toma Fija en Close Up</p> <p>De el dinero obtenido por el vendedor de dulces</p>	Sonido ambiental	Sin diálogo	5"

Sobre Ruedas

(CORTOMETRAJE)
GUIÓN TÉCNICO

	P28	Toma Fija en Long Shot Que sigue al vendedor de dulces mientras se dispone a guardar su mercancía.	Sonido ambiental	Sin diálogo	5"
	P29	Paneo en Close Up De las manos del vendedor de dulces recogiendo el dinero obtenido de la venta.	Sonido ambiental	Sin diálogo	5"
	P30	Toma Fija en Medium Shot El portiosero guarda su mercancía	Sonido ambiental	Sin diálogo	5"
	P31	Paneo en Medium Close Up Que sigue las manos del vendedor mientras guarda los dulces.	Sonido ambiental	Sin diálogo	5"
	P32	Zoom Out en Medium Shot Que sigue las manos del vendedor mientras guarda los dulces.	Sonido ambiental	Sin diálogo	5"
	P33	Zoom Out en Medium Close Up Que sigue las manos del vendedor mientras guarda los dulces.	Sonido ambiental	Sin diálogo	5"
	P34	Zoom Out en Long Shot a Zoom In en Medium Close Up Del vendedor de dulces quien postrado frente a su tabla, se quita el chal lentamente.	Sonido ambiental Sube música de fondo y se mantiene "ANGEL"	Sin diálogo	20"

Sobre Ruedas

(CORTOMETRAJE)
GUIÓN TÉCNICO

	P35	Picada en Long Shot Del vendedor de dulces quien endereza su tabla y se sube con dificultad a ella.	Sonido ambiental Sube música de fondo y se mantiene "ANGEL"	Sin diálogo	20"
	P36	Paneo en Medium Close Up Que sigue el costado del vendedor arriba de la silla de ruedas mientras se retira.	Sonido ambiental Música de fondo "ANGEL"	Sin diálogo	5"
	P37	Travelling en Medium Shot De frente al vendedor que se aleja con dificultad sobre su tabla	Sonido ambiental Música de fondo "ANGEL"	Sin diálogo	5"
	P38	Toma Fija en Very Long Shot El vendedor se aleja con dificultad y desaparece entre los paseantes. Fade Out	Sonido Ambiental Baja música de fondo hasta desaparecer "ANGEL"	Sin diálogo	10"
	P39	Fade In Travelling en Medium Shot Reaparece el pordiosero en silla de ruedas a los alrededores del Palacio de Bellas Artes.	Sonido ambiental Sube música de fondo y se mantiene "ANGEL"	Sin diálogo	5"
	P40	Travelling en Big Close Up Del rostro del pordiosero que denota tristeza mientras se desplaza	Sonido ambiental Música de fondo "ANGEL"	Sin diálogo	5"
	P41	Travelling en Medium Shot El pordiosero se desplaza de izquierda a derecha.	Sonido ambiental Música de fondo "ANGEL"	Sin diálogo	5"

Sobre Ruedas

(CORTOMETRAJE)
GUIÓN TÉCNICO

	P42	Zoom Out/ Paneo para llegar a Very Long Shot De la avenida, paso peatonal.	Sonido ambiental Música de fondo "ANGEL"	Sin diálogo	5"
	P43	Toma Fija en Medium Close Up Se observan las piernas del pordiosero quien espera aparentemente para cruzar la avenida.	Sonido ambiental Música de fondo "ANGEL"	Sin diálogo	5"
	P44	Toma Fija en Medium Close Up Se observa el cambio de luces del semáforo.	Sonido ambiental Música de fondo "ANGEL"	Sin diálogo	5"
	P45	Toma Fija en Medium Close Up De la cabeza del pordiosero, quien voltea de un lado a otro para ver aparentemente el paso de vehículos.	Sonido ambiental Música de fondo "ANGEL"	Sin diálogo	5"
	P46	Toma Fija en Close Up A la altura de los pies del pordiosero, quien sorpresivamente se pone de pie, dobla su silla de ruedas y se va. Fade Out	Sonido Ambiental Baja música de fondo hasta desaparecer "ANGEL"	Sin diálogo	5"
CRÉDITOS	P47	Fade In Créditos Fade Out	Sube música de fondo y se mantiene "LIMINALITY VIOLIN"	Dirigido por: Iván Arturo Hernández Méndez Osiris Cortés Muñoz	7"
	P48	Fade In Créditos Fade Out	Música de fondo "LIMINALITY VIOLIN"	Producido por: Iván Arturo Hernández Méndez Osiris Cortés Muñoz	7"

Sobre Ruedas

(CORTOMETRAJE)
GUIÓN TÉCNICO

	P49	<p>Fade In</p> <p>Créditos</p> <p>Fade Out</p>	<p>Música de fondo "LIMINALITY VIOLIN"</p>	<p>Guión original: Iván Arturo Hernández Méndez Osiris Cortés Muñoz</p>	7"
	P50	<p>Fade In</p> <p>Créditos</p> <p>Fade Out</p>	<p>Música de fondo "LIMINALITY VIOLIN"</p>	<p>Diseño de producción: Iván Arturo Hernández Méndez Osiris Cortés Muñoz</p>	7"
	P51	<p>Fade In</p> <p>Créditos</p> <p>Fade Out</p>	<p>Música de fondo "LIMINALITY VIOLIN"</p>	<p>Edición: Iván Arturo Hernández Méndez</p>	7"
	P52	<p>Fade In</p> <p>Créditos</p> <p>Fade Out</p>	<p>Música de fondo "LIMINALITY VIOLIN"</p>	<p>Fotografía e Iluminación: Iván Arturo Hernández Méndez Osiris Cortés Muñoz</p>	7"
	P53	<p>Fade In</p> <p>Créditos</p> <p>Fade Out</p>	<p>Música de fondo "LIMINALITY VIOLIN"</p>	<p>Temas:</p>	7"

Sobre Ruedas
(CORTOMETRAJE)
GUIÓN TÉCNICO

	P54	<p>Fade In</p> <p>Créditos</p> <p>Fade Out</p>	<p>Música de fondo "LIMINALITY VIOLIN"</p>	<p>Casting: Iván Arturo Hernández Méndez Osiris Cortés Muñoz</p>	7"
	P55	<p>Fade In</p> <p>Créditos</p> <p>Fade Out</p>	<p>Música de fondo "LIMINALITY VIOLIN"</p>	<p>Reparto: Mario Rivero Calderón / vendedor de dulces Salvador Rodríguez Carrillo / limosnero</p>	9"
	P56	<p>Fade In</p> <p>Créditos</p> <p>Fade Out</p>	<p>Música de fondo "LIMINALITY VIOLIN"</p>	<p>Agradecemos a : Profesor Carlos García Benítez</p>	9"
	P57	<p>Fade In</p> <p>Créditos</p> <p>Fade Out</p>	<p>Música de fondo "LIMINALITY VIOLIN"</p>	<p>Agradecemos a : Mario Rivero Calderón Salvador Rodríguez Carrillo Daniel Alonso Torres</p>	13"
	P58	<p>Fade In</p> <p>Créditos</p> <p>Fade Out</p>	<p>Música de fondo "LIMINALITY VIOLIN"</p>	<p>Agradecemos a : Gobierno del Distrito Frderal</p>	9"

SOBRE RUEDAS

(CORTOMETRAJE)
STORY BOARD



Toma 1. Template "Universidad Nacional Autónoma de México"



Toma 2. Template "Facultad de Estudios Superiores Aragón"



Toma 3. Template "Licenciatura en Comunicación y Periodismo"



Toma 4. Template presentan



Toma 5. Template "Sobre Ruedas"



Toma 6. Pordiosero en silla de ruedas por las calles de la ciudad

MEDIUM SHOT
TOMA FIJA



Toma 7. De la cotidianidad de la ciudad de México.

LONG SHOT
TOMA FIJA



Toma 8. De la cotidianidad de la ciudad de México.

MEDIUM SHOT
TOMA FIJA



Toma 9. De la cotidianidad de la ciudad de México.

VERY LONG SHOT
PANEÓ



Toma 10. De la cotidianidad de la ciudad de México.

VERY LONG SHOT
PANEÓ



Toma 11. De la cotidianidad de la ciudad de México.

VERY LONG SHOT
TOMA FIJA



Toma 12. Vendedor acomodando sus dulces.

MEDIUM CLOSE UP
TOMA FIJA



Toma 13. Vendedor acomodando sus dulces.

MEDIUM CLOSE UP
TILT UP



Toma 14. Pordiosero estacionándose.

MEDIUM SHOT
TOMA FIJA



Toma 15. Pordiosero pidiendo limosna.

MEDIUM SHOT
TOMA FIJA

SOBRE RUEDAS (CORTOMETRAJE) STORY BOARD



Toma 16. Pordiosero pidiendo limosna.

CLOSE UP
TOMA FIJA



Toma 17. Vendedor ofreciendo sus dulces e ignorado por los paseantes.
VERY LONG SHOT
TOMA FIJA



Toma 18. Pordiosero recibiendo limosnas.

MEDIUM CLOSE UP
TOMA FIJA



Toma 19. Vendedor ignorado por los paseantes.

VERY LONG SHOT
TOMA FIJA



Toma 19. Vendedor ignorado por los paseantes.

MEDIUM SHOT
TILT UP



Toma 19. Vendedor ignorado por paseantes.

MEDIUM LONG SHOT
ZOOM OUT



Toma 20. Pordiosero recibe limosna mientras vendedor es ignorado.

MEDIUM CLOSE UP
TOMA FIJA



Toma 21. Dinero obtenido por el limosnero.

CLOSE UP
ZOOM IN



Toma 22. Limosnero enlista sus cosas para irse.

CLOSE UP
TOMA FIJA



Toma 23. Limosnero emprende su regreso a casa.

MEDIUM SHOT
TRAVELLING



Toma 24. Rostro del limosnero mientras se va.

CLOSE UP
TRAVELLING



Toma 25. El limosnero se aleja por las calles de la ciudad.

MEDIUM LONG SHOT
TRAVELLING



Toma 26. El limosnero se aleja y desaparece.

VERY LONG SHOT
TOMA FIJA



Toma 27. Dinero que obtiene el vendedor de dulces después de un día de trabajo.
CLOSE UP
TOMA FIJA



Toma 28. El vendedor de dulces comienza a guardar la mercancía.

LONG SHOT
TOMA FIJA

SOBRE RUEDAS

(CORTOMETRAJE)
STORY BOARD



Toma 29. El vendedor de dulces recoge el dinero de la venta.

CLOSE UP
PANEO



Toma 30. El vendedor de dulces guardando su mercancía.

MEDIUM SHOT
TOMA FIJA



Toma 31. El vendedor de dulces guarda su mercancía.

MEDIUM CLOSE UP
ZOOM IN / PANEO



Toma 32. El vendedor de dulces guarda su mercancía.

MEDIUM CLOSE UP
ZOOM OUT



Toma 33. El vendedor de dulces guarda su mercancía.

MEDIUM CLOSE UP
ZOOM OUT



Toma 34. El vendedor de dulces se quita el chal, lo dobla y lo coloca sobre la tabla.

LONG SHOT / MEDIUM CLOSE UP
ZOOM OUT / ZOOM IN



Toma 35. El vendedor de dulces sube a su tabla.

MEDIUM LONG SHOT
TOMA FIJA



Toma 36. El vendedor de dulces se retira.

MEDIUM CLOSE UP
PANEO



Toma 37. El vendedor de dulces se aleja.

MEDIUM SHOT
TRAVELLING



Toma 38. El vendedor de dulces se aleja y desaparece entre los paseantes.

VERY LONG SHOT
TOMA FIJA



Toma 39. Pordiosero se dirige hacia la avenida.

MEDIUM SHOT
TRAVELLING



Toma 40. Rostro del pordiosero que denota tristeza.

BIG CLOSE UP
TRAVELLING



Toma 41. Pordiosero se dirige hacia la avenida.

MEDIUM SHOT
TRAVELLING



Toma 42. Avenida, paso peatonal.

VERY LONG SHOT
ZOOM OUT / PANEO



Toma 43. El pordiosero espera para cruzar la avenida.

MEDIUM CLOSE UP
TOMA FIJA

SOBRE RUEDAS (CORTOMETRAJE) STORY BOARD



Toma 44. Se observa cambio de luces del semáforo.

MEDIUM CLOSE UP
TOMA FIJA



Toma 45. El pordiosero volteo hacia los lados de la avenida.

MEDIUM CLOSE UP
TOMA FIJA



Toma 46. El pordiosero se pone de pie.

CLOSE UP
TOMA FIJA



Toma 47. Créditos (Dirección)



Toma 48. Créditos (Producción)



Toma 49. Créditos (Guión)



Toma 50. Créditos (Diseño de producción)



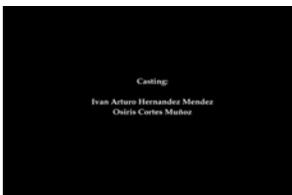
Toma 51. Créditos (Edición)



Toma 52. Créditos (Fotografía e iluminación)



Toma 53. Créditos (Temas musicales)



Toma 54. Créditos (Casting)



Toma 55. Créditos (Reparto)



Toma 56. Créditos (Agradecimientos)



Toma 57. Créditos (Agradecimientos)



Toma 58. Créditos (Agradecimientos)

SOBRE RUEDAS

**(CORTOMETRAJE)
ESCALETA**

1. Entra canción una mañana del grupo Café Tacuba, aparecen los logos institucionales y el nombre del cortometraje todo ello con una duración aproximada de un minuto.
2. Aparece a cuadro el pordiosero en silla de ruedas, seguido por diversas tomas de comerciantes y transeúntes en las afueras del Palacio de Bellas Artes todo en 35 segundos.
3. El vendedor de dulces saca su mercancía e instala su puesto, al mismo tiempo se observa que el pordiosero se coloca frente al vendedor, todo en aproximadamente 20 segundos.
4. El pordiosero saca su bote y comienza a pedir limosna a la gente que pasa frente a él, esto transcurre en aproximadamente 15 segundos.
5. El vendedor comienza a ofrecer sus dulces a toda persona que pasa mientras el pordiosero continua pidiendo dinero, esto pasa aproximadamente en medio minuto.
6. Bloque de tomas importante dentro de la trama porque muestra cómo transcurre el tiempo sin que nadie le compre un dulce al vendedor, mientras el pordiosero recibe dinero de casi todo transeúnte, todo en un minuto.
7. Toma en la que se aprecia que unas personas se disponen a comprarle dulces al vendedor pero al ver al pordiosero se apiadan de él y prefieren darle el dinero, en aproximadamente 20 segundos.
8. Close up al bote del pordiosero y se observa que ha juntado una buena cantidad de dinero, en 7 segundos aproximadamente.
9. Entran ocho segundos de negros, con voz en eco y sonidos de monedas que caen al bote del pordiosero, para indicar al espectador que el tiempo transcurre y sigue recibiendo dinero.
10. Toma fija del pordiosero guardando su bote y disponiéndose a irse, duración aproximada 10 segundos.
11. Conjunto de tomas en las que se observa al pordiosero retirándose con tristeza del lugar donde pedía dinero, aproximadamente 20 segundos.
12. Bloque de tomas del vendedor recogiendo su puesto, duración aproximada medio minuto.

13. Bloque de trascendental importancia dentro de la trama, porque descubrimos que el vendedor no tiene piernas, aproximadamente 40 segundos.
14. Conjunto de tomas en las que se observa al vendedor subirse al carrito de madera con dificultad, marchándose de su lugar de trabajo, hasta que se pierde entre la gente que transita por un pasillo lateral al Palacio de Bellas Artes, duración aproximada de minuto y medio.
15. Aparece de nueva cuenta el pordiosero avanzando con su silla de ruedas por una banquetta, aproximadamente 15 segundos.
16. El pordiosero espera en el cruce de una avenida a que el semáforo esté en rojo para poder cruzar, duración aproximada 20 segundos.
17. Conjunto de tomas finales en las que sorpresivamente el pordiosero se para de la silla de ruedas, la dobla y se va caminando, duración aproximada medio minuto.
18. Créditos y agradecimientos, duración minuto y medio.

SOBRE RUEDAS

(CORTOMETRAJE)

BREAK DOWN

Secc.	Locación	Int./Ext.	Día/Noche	Objetivo	Personaje	Equipo
6,7,8,9,10,11,12,13,14,15.	Palacio de Bellas Artes, a las afueras de la estación del metro.	Exterior	Día	Ubicar a los personajes en tiempo y espacio, definir sus roles.	Vendedor de dulces Limosnero en silla de ruedas	2 videocámaras digitales mini dv, 2 tripié, 2 micrófonos lavalier de solapa, equipo de iluminación básico, 2 cintas mini dv, extensión de cable. Utilería: silla de ruedas, tabla, dulces, vestuario, maquillaje.
16,17,18,19,20,21.	Palacio de Bellas Artes, a las afueras de la estación del metro.	Exterior	Tarde	Mostrar la rutina de los personajes; y exponer como la aparente discapacidad de un pordiosero atrae más la atención de la gente.	Vendedor de dulces Limosnero en silla de ruedas	2 videocámaras digitales mini dv, 2 tripié, 2 micrófonos lavalier de solapa, equipo de iluminación básico, 2 cintas mini dv, extensión de cable. Utilería: silla de ruedas, tabla, dulces, bote para dinero, vestuario, maquillaje.
22,23,24,25,26,27,28,29,30,31,32,33,34,35,36,37,38,39,40,41,42,43,44,45,46.	Acera lateral y Avenida	Exterior	Tarde	Sorprender mediante el descubrimiento de los verdaderos roles de los personajes	Vendedor de dulces Limosnero en silla de ruedas	2 videocámaras digitales mini dv, 2 tripié, 2 micrófonos lavalier de solapa, equipo de iluminación básico, 2 cintas mini dv, extensión de cable. Utilería: silla de ruedas, tabla, dulces, bote para dinero, vestuario, maquillaje.

SOBRE RUEDAS

(CORTOMETRAJE)
DAY BY DAY

Fecha: 17 de diciembre de 2006

Horario: 8:00 a.m. – 6:00 p.m.	Exterior	Día	Grabación: Levantamiento de imagen
Aspectos: Un pordiosero en silla de ruedas cruza por una acera lateral al Palacio de Bellas Artes.			
<ul style="list-style-type: none">• El vendedor de dulces aparece en escena, acomodando su mercancía, únicamente se observa su rostro.			
<ul style="list-style-type: none">• El vendedor acomodando su mercancía.			
<ul style="list-style-type: none">• El pordiosero se estaciona frente al vendedor de dulces.			
<ul style="list-style-type: none">• El pordiosero comienza a pedir limosna.			
<ul style="list-style-type: none">• El vendedor de dulces esperando el transitar de paseantes para iniciar su venta.			
<ul style="list-style-type: none">• El pordiosero en silla de ruedas pidiendo limosna.			
<ul style="list-style-type: none">• Rostro del pordiosero mientras pide limosna.			
<ul style="list-style-type: none">• El vendedor de dulces esperando clientes, pero es ignorado por los paseantes.			
<ul style="list-style-type: none">• Medio cuerpo del pordiosero quien recibe limosna de los paseantes.			
<ul style="list-style-type: none">• Vendedor de dulces en espera de clientes, se acercan clientes y deciden retirarse y dar limosna al pordiosero quien se encuentra justo en frente del vendedor.			
<ul style="list-style-type: none">• Acercamiento al dinero obtenido por el limosnero.			
<ul style="list-style-type: none">• El pordiosero guardar sus cosas.			
<ul style="list-style-type: none">• La silla de ruedas desplazándose de izquierda a derecha.			
<ul style="list-style-type: none">• El rostro triste del pordiosero mientras se desplaza.			
<ul style="list-style-type: none">• El pordiosero se aleja y desaparece al dar vuelta hacia la avenida.			
<ul style="list-style-type: none">• El dinero obtenido por el vendedor de dulces.			
<ul style="list-style-type: none">• Vendedor de dulces se dispone a guardar su mercancía.			
<ul style="list-style-type: none">• Las manos del vendedor de dulces recogiendo el dinero obtenido de la venta.			
<ul style="list-style-type: none">• El vendedor de dulces guarda su mercancía.			
<ul style="list-style-type: none">• Manos del vendedor mientras guarda los dulces.			
<ul style="list-style-type: none">• El vendedor de dulces postrado frente a su tabla, se quita el chal lentamente, endereza la tabla y se sube a ella con dificultad.			
<ul style="list-style-type: none">• El vendedor postrado sobre su tabla se aleja lentamente.			
<ul style="list-style-type: none">• El vendedor se aleja con dificultad y desaparece entre los paseantes.			
Locación: aceras laterales del palacio de Bellas Artes			
Secuencia: 1 y 2	Necesidades técnicas y materiales: 2 cámaras mini DV con cassettes, tripié, extensiones, silla de ruedas, carrito de madera, dulces, bote para monedas, maleta, apoya manos.		

Día 2
Fecha: 21 de enero de 2007

Horario: 3:00 p.m. – 6:00 p.m.	Exterior	Día	Grabación: Levantamiento de imagen
Aspectos: el pordiosero en silla de ruedas a los alrededores del Palacio de Bellas Artes, se observa sólo a la altura de la ruedas de la silla.			
<ul style="list-style-type: none"> • El pordiosero se desplaza de izquierda a derecha. • Rostro del pordiosero mientras se desplaza. • Letrero con símbolo para minusválidos. • El pordiosero se estaciona para cruzar una avenida. • Las piernas del pordiosero quien espera que los autos se detengan. • La cabeza del pordiosero, quien voltea de un lado a otro. • Los pies del pordiosero, se pone de pie, dobla su silla de ruedas y se va. 			
Locación: aceras laterales del palacio de Bellas Artes			
Secuencia: 3	Necesidades técnicas y materiales: 2 cámaras mini DV con cassettes, tripié, silla de ruedas, estuche para bote.		

Día 3
Fecha: 3 de febrero de 2007

Horario: 8:00 a.m. – 12:00 p.m.	Exterior/ Interior	Día	Grabación: Levantamiento de imagen
Aspectos: Toma de las actividades cotidianas en el centro de la Ciudad de México.			
<ul style="list-style-type: none"> • Comerciantes ambulantes instalando sus negocios. • Imagen de la salida de personas de los vagones del metro. • Salida de personas de la estación del metro Bellas Artes. • Se observan los alrededores de Bellas Artes, organilleros y turibus. 			
Locación: Las afueras del palacio de Bellas Artes y estación del metro Bellas Artes.			
Secuencia: 1	Necesidades técnicas y materiales: cámara mini DV con cassette y tripié.		

SOBRE RUEDAS
(CORTOMETRAJE)
PRESUPUESTO DE PRODUCCIÓN

Equipo de producción.

Descripción	Cantidad	Precio unitario	Subtotal	Total
Director	2	-----	-----	\$ 0.00
Productor	2	-----	-----	\$ 0.00
Guionista	2	-----	-----	\$ 0.00
Diseñador de producción	2	-----	-----	\$ 0.00
Editor	1	-----	-----	\$ 0.00
Camarógrafo	2	-----	-----	\$ 0.00
Asistente General	1	-----	-----	\$ 0.00
Costo total del equipo de producción				\$ 0.00

Equipo de grabación.

Descripción	Unidad	Cantidad	Precio unitario	Subtotal	Total
Compra de cámara Mini DV Sony	Unidad	1	\$ 3,600.00	\$ 3,600.00	\$ 3,600.00
Compra de micrófono lavalier Autec ATR 36	Unidad	2	\$ 260.00	\$ 520.00	\$ 520.00
Compra de trípode Lobo	Unidad	2	\$ 400.00	\$ 400.00	\$ 400.00
Costo total del equipo de grabación					\$ 4,520.00

Grabación

Descripción	Unidad	Cantidad	Precio unitario	Subtotal	Total
Cassette mini-DV Sony	Pieza	3	\$ 70.00	\$ 210.00	\$ 210.00
Extensión eléctrica	Pieza	2	\$ 20.00	\$ 40.00	\$ 40.00
Contratación de actores	Por Persona	2	\$ 400.00	\$ 800.00	\$ 800.00
Viáticos (gasolina)	Por día	2	\$ 100.00	\$ 200.00	\$ 200.00
Alimentación	Por día	2	-----	\$ 450.00	\$ 450.00
Utilería (dulces, botes, apoya manos)	Pieza	11	-----	\$ 110.00	\$ 110.00
Renta de carrito de madera	Pieza	1	-----	\$ 100.00	\$ 100.00
Costo total de la grabación					\$ 1,910.00

Edición

Descripción	Unidad	Cantidad	Precio unitario	Subtotal	Total
Tarjeta de captura Pinnacle Studio DV	Pieza	1	\$ 3,200.00	\$ 3,200.00	\$ 3,200.00
Programa Adobe Pro 6.5	Pieza	1	\$ 50.00	\$ 50.00	\$ 50.00
Torre de 50 discos DVD	Pieza	1	\$ 150.00	\$ 150.00	\$ 150.00
Edición por computadora	-----	-----	-----	-----	\$ 0.00
Costo total del equipo de edición					\$ 3,400.00

Costo total del cortometraje sobre ruedas

	Total
Costo total de la producción	\$ 9,830.00

SOBRE RUEDAS

(CORTOMETRAJE)
GUIÓN DE EDICIÓN

Sec.	Origen	In/Out	Vefx.	Video	Audio	Tiempo
1	Photo impact	Archivo de imagen	Fade in Fade out	Titulo creado en Adobe Premiere con la leyenda "Univerdidad Nacional Autónoma de México"	Sube música de fondo y se mantiene "UNA MAÑANA"	28"
2	Photo impact	Archivo de imagen	Fade in Fade out	Titulo creado en Adobe Premiere con la leyenda "Facultad de Estudios Superiores Aragón"	Se mantiene música de fondo "UNA MAÑANA"	9"
3	Photo impact	Archivo de imagen	Fade in Fade out	Titulo creado en Adobe Premiere con la leyenda "Licenciatura en Comunicación y Periodismo"	Se mantiene música de fondo "UNA MAÑANA"	9"
4	Photo impact	Archivo de imagen	Fade in Fade out	Titulo creado en Adobe Premiere con la leyenda "presentan"	Se mantiene música de fondo "UNA MAÑANA"	9"
5	Photo impact	Archivo de imagen	Fade in Fade out	Titulo creado en Adobe Premiere con la leyenda "Sobre Ruedas"	Se mantiene música de fondo "UNA MAÑANA"	9"
6	Mini dv 1	00:03:02 – 00:03:13	Fade in Fade out	Acera lateral de la Alameda por donde cruza un pordiosero en silla de ruedas.	Sonido ambiental. Se mantiene música de fondo "UNA MAÑANA"	5"
7	Mini dv 1	00:01:00 – 00:01:06	Fade in Fade out	Toma de las actividades cotidianas en el centro de la Ciudad de México.	Sonido ambiental Se mantiene música de fondo "UNA MAÑANA"	6"
8	Mini dv 1	00:01:22 – 00:01:28	Fade in Fadeout	Toma de las actividades cotidianas en el Centro de la Ciudad de México.	Sonido ambiental Se mantiene música de fondo "UNA MAÑANA"	6"
9	Mini dv 1	00:01:53 – 00:01:59	Fade in Fade out	De comerciantes ambulantes instalando sus negocios	Sonido Ambiental Se mantiene música de fondo "UNA MAÑANA"	5"
10	Mini dv 1	00:02:40 – 00:02:44	Fade in Fade out	De comerciantes ambulantes instalando sus negocios.	Sonido ambiental Se mantiene música de fondo "UNA MAÑANA"	4"
11	Mini dv 1	00:02:40 – 00:02:44	Fade in	De comerciantes ambulantes instalando sus	Sonido ambiental Se mantiene música de fondo	4"

			Fade out	negocios.	“UNA MAÑANA”	
12	Mini dv 1	00:05:10 – 00:05:16	Cut to	El vendedor de dulces aparece en escena, acomodando su mercancía, únicamente se observa su rostro	Baja música de fondo hasta desaparecer “UNA MAÑANA” Permanece sonido ambiental	6”
13	Mini dv 1	00:05:35 – 00:05:42	Cut to	Se observa al vendedor acomodando su mercancía.	Sin diálogo	7”
14	Mini dv 1	00:12:16 – 00:12:28	Cut to	El pordiosero entra a cuadro desplazándose de derecha a izquierda y se estaciona.	Sin diálogo	12”
15	Mini dv 1	00:15:08 – 00:15:20	Cut to	Se observa la parte media del pordiosero en silla de ruedas quien comienza a pedir limosna	LIMOSNERO: ¿no me regala una moneda? ¿me podría regalar una moneda?	12”
16	Mini dv 1	00:34:40 – 00:34:55	Fade out	Toma Fija en Close Up Se observa el rostro del pordiosero mientras pide limosna.	LIMOSNERO: ¿me podría regalar una moneda?	15”
17	Mini dv 1	00:40:23 – 00:41:01	Fade in Efecto Gosht Cut to	Toma Fija en Very Long Shot Aparece a cuadro el vendedor de dulces esperando clientes, pero es ignorado por los paseantes.	VENDEDOR: ¡tres paletas un peso! ¡tres paletas un peso!	38”
18	Mini dv 1	00:36:19 – 00:36:45	Efecto Disolvencias Cut to	Toma Fija en Médium Close Up Aparece a cuadro la parte media del pordiosero quien recibe limosna de los paseantes.	LIMOSNERO: ¿me podría regalar una moneda? ¡gracias, que dios le de más!	26”
19	Mini dv 1	00:43:51 – 00:44:11	Dissolve to	Toma Fija en Very Long Shot La toma del vendedor de dulces en espera de clientes, se acercan clientes y deciden retirarse y dar limosna al pordiosero quien se encuentra justo en frente del vendedor. La toma se abre con un zoom out hasta que	VENDEDOR: ¡tres paletas un peso! Llévese tres paletas, para los tres... LIMOSNERO: ¿me podría regalar una moneda? ¡gracias, que dios le de más!	20”

				aparece en primer plano el pordiosero y en segundo plano el vendedor de dulces.		
20	Mini dv 1	00:48:47 – 00:49:02	Cut to	Toma Fija en Medium Close Up Aparecen a cuadro; en primer plano, el pordiosero sosteniendo su bote y pidiendo dinero, en segundo plano, el vendedor de dulces. Mientras el pordiosero recibe limosna, el vendedor es ignorado por los paseantes.	VENDEDOR: (A LO LEJOS) ¡tres paletas un peso! Llévese tres paletas, para los tres... LIMOSNERO: ¿me podría regalar una moneda? ¡gracias, que dios le de más!	15”
21	Mini dv 1	00:38:13 – 00:38:28	Fade Out Efecto de audio: Eco	Zoom in en Close Up Se observa en un acercamiento, el dinero obtenido por el limosnero.	LIMOSNERO: ¿me podría regalar una moneda? ¡gracias, que dios le de más! ¿me podría regalar una moneda?	15”
22	Mini dv 2	00:00:22 – 00:00:52	Fade in Fade out	Toma Fija y Zoom In en Médium Shot La toma inicia de forma fija se abre mientras el limosnero se retira.	Sin diálogo	30”
23	Mini dv 2	00:02:00 – 00:02:11	Fade in Dissolve to	Travelling en Medium Shot A cuadro se observa la silla de ruedas desplazándose de izquierda a derecha.	Sonido Ambiental Sube música de fondo y se mantiene “LIMINALITY VIOLIN”	11”
24	Mini dv 2	00:05:17 – 00:05:24	Dissolve to	Travelling en Close Up A cuadro se observa el rostro triste del pordiosero mientras se desplaza.	Sonido Ambiental Música de fondo “LIMINALITY VIOLIN”	7”
25	Mini dv 2	00:03:05 – 00:03:10	Dissolve to	Travelling en Medium Long Shot El pordiosero se aleja por las calles de la ciudad.	Sonido Ambiental Música de fondo “LIMINALITY VIOLIN”	5”
26	Mini dv 2	00:04:33 – 00:04:52	Fade out	Toma Fija en Very Long Shot	Sonido Ambiental	19”

				El pordiosero se aleja y desaparece al dar vuelta hacia la avenida.	Baja música de fondo hasta desaparecer "LIMINALITY VIOLIN"	
27	Mini dv 3	00:00:43 – 00:00:48	Fade in Fade out	Toma Fija en Close Up De el dinero obtenido por el vendedor de dulces	Sin diálogo	5"
28	Mini dv 3	00:02:22 – 00:02:31	Fade in Cut to	Toma Fija en Long Shot Que sigue al vendedor de dulces mientras se dispone a guardar su mercancía.	Sin diálogo	9"
29	Mini dv 3	00:04:14 – 00:04:21	Cut to	Paneo en Close Up De las manos del vendedor de dulces recogiendo el dinero obtenido de la venta.	Sin diálogo	7"
30	Mini dv 3	00:04:36 – 00:04:39	Cut to	Toma Fija en Medium Shot El vendedor guarda su mercancía	Sin diálogo	3"
31	Mini dv 3	00:04:46 – 00:04:49	Cut to	Paneo en Medium Close Up Que sigue las manos del vendedor mientras guarda los dulces.	Sin diálogo	3"
32	Mini dv 3	00:04:054 – 00:04:55	Cut to	Zoom Out en Medium Shot Que sigue las manos del vendedor mientras guarda los dulces.	Sin diálogo	1"
33	Mini dv 3	00:05:06 – 00:05:17	Fade out	Zoom Out en Medium Close Up Que sigue las manos del vendedor mientras guarda los dulces.	Sin diálogo	11"
34	Mini dv 3	00:10:00 – 00:10:37	Fade in Se reduce la	Zoom Out en Long Shot a Zoom In en Medium Close Up	Sonido ambiental	37"

			velocidad al 90% y se aplica efecto: Gosht. Fade out	Del vendedor de dulces quien postrado frente a su tabla, se quita el chal lentamente.	Sube música de fondo y se mantiene "ANGEL"	
35	Mini dv 3	00:11:00 – 00:11:37	Fade in Se reduce la velocidad al 90% y se aplica efecto: Gosht. Fade out	Picada en Long Shot Del vendedor de dulces quien endereza la tabla y se sube con dificultad a ella.	Sonido ambiental Sube música de fondo y se mantiene "ANGEL"	37"
36	Mini dv 3	00:15:31 – 00:15:39	Fade in Se reduce la velocidad al 90% y se aplica efecto: Gosht. Fade out	Paneo en Medium Close Up Que sigue el costado del vendedor arriba de la silla de ruedas mientras se retira.	Sonido ambiental Música de fondo "ANGEL"	8"
37	Mini dv 3	00:20:01 – 00:20:08	Fade out	Travelling en Medium Shot De frente al vendedor que se aleja con dificultad sobre su tabla	Sonido ambiental Música de fondo "ANGEL"	7"
38	Mini dv 3	00:24:16 – 00:24:35	Fade in Fade out	Toma Fija en Very Long Shot El vendedor se aleja con dificultad y desaparece entre los paseantes.	Sonido Ambiental Baja música de fondo hasta desaparecer "ANGEL"	19"
39	Mini dv 2	00:07:36 – 00:07:54	Fade in Cut to	Travelling en Medium Shot Reaparece el pordiosero en silla de ruedas a los alrededores del Palacio de Bellas Artes.	Sonido ambiental Sube música de fondo y se mantiene "ANGEL"	18"
40	Mini dv 2	00:05:40 – 00:05:50	Cut to			10"

				Travelling en Big Close Up Del rostro del pordiosero que denota tristeza mientras se desplaza	Sonido ambiental Música de fondo "ANGEL"	
41	Mini dv 2	00:09:35 – 00:09:56	Fade out	Travelling en Medium Shot El pordiosero se desplaza de izquierda a derecha.	Sonido ambiental Música de fondo "ANGEL"	21"
42	Mini dv 2	00:12:45 – 00:12:59	Fade in Dissolve to	Toma Fija en Close Up De la avenida, paso peatonal.	Sonido ambiental Música de fondo "ANGEL"	14"
43	Mini dv 2	00:16:20 – 00:16:09	Cut to	Toma Fija en Medium Close Up Entra a cuadro el pordiosero y se detiene a la altura a la altura del paso peatonal. Se observan las piernas del pordiosero quien espera aparentemente para cruzar la avenida.	Sonido ambiental Música de fondo "ANGEL"	9"
44	Mini dv 2	00:16:20 – 00:16:09	Cut to	Toma Fija en Medium Close Up Se observa cambio de luces del semáforo.	Sonido ambiental Música de fondo "ANGEL"	3"
45	Mini dv 2	00:14:00 – 00:14:04	Cut to	Toma Fija en Medium Close Up De la cabeza del pordiosero, quien voltea de un lado a otro para ver aparentemente el paso de vehículos.	Sonido ambiental Música de fondo "ANGEL"	4"
46	Mini dv 2	00:19:17 – 00:19:38	Efecto: Gosht Fade out	Toma Fija en Close Up A la altura de los pies del pordiosero, quien sorpresivamente se pone de pie, dobla su silla de ruedas y se va.	Sonido Ambiental Baja música de fondo hasta desaparecer "ANGEL"	21"
47	Adobe Premiere	Archivo ttl (title)	Fade in Fade out	Titulo creado en Adobe Premiere con la leyenda "Dirigido por:"	Sube música de fondo y se mantiene "LIMINALITY VIOLIN"	6"

48	Adobe Premiere	Archivo ttl (title)	Fade in Fade out	Titulo creado en Adobe Premiere con la leyenda "Producido por:"	Música de fondo "LIMINALITY VIOLIN"	6"
49	Adobe Premiere	Archivo ttl (title)	Fade in Fade out	Titulo creado en Adobe Premiere con la leyenda "Guión original:"	Música de fondo "LIMINALITY VIOLIN"	6"
50	Adobe Premiere	Archivo ttl (title)	Fade in Fade out	Titulo creado en Adobe Premiere con la leyenda "Diseño de producción:"	Música de fondo "LIMINALITY VIOLIN"	6"
51	Adobe Premiere	Archivo ttl (title)	Fade in Fade out	Titulo creado en Adobe Premiere con la leyenda "Edición:"	Música de fondo "LIMINALITY VIOLIN"	6"
52	Adobe Premiere	Archivo ttl (title)	Fade in Fade out	Titulo creado en Adobe Premiere con la leyenda "Fotografía e iluminación:"	Música de fondo "LIMINALITY VIOLIN"	6"
53	Adobe Premiere	Archivo ttl (title)	Fade in Fade out	Titulo creado en Adobe Premiere con la leyenda "Temas musicales:"	Música de fondo "LIMINALITY VIOLIN"	6"
54	Adobe Premiere	Archivo ttl (title)	Fade in Fade out	Titulo creado en Adobe Premiere con la leyenda "Casting:"	Música de fondo "LIMINALITY VIOLIN"	6"
55	Adobe Premiere	Archivo ttl (title)	Fade in Fade out	Titulo creado en Adobe Premiere con la leyenda "Reparto:"	Música de fondo "LIMINALITY VIOLIN"	6"
56	Adobe Premiere	Archivo ttl (title)	Fade in Fade out	Titulo creado en Adobe Premiere con la leyenda "Agradecemos a:"	Música de fondo "LIMINALITY VIOLIN"	8"
57	Adobe Premiere	Archivo ttl (title)	Fade in Fade out	Titulo creado en Adobe Premiere con la leyenda "Agradecemos a:"	Música de fondo "LIMINALITY VIOLIN"	13"
58	Adobe Premiere	Archivo ttl (title)	Fade in Fade out	Titulo creado en Adobe Premiere con la leyenda "Agradecemos a:"	Música de fondo "LIMINALITY VIOLIN"	8"
				Sin Imagen	Baja música de fondo hasta desaparecer "LIMINALITY VIOLIN"	55"

- Una vez estructurado el video, fueron seleccionadas todas las partes y se aplicó un RENDER para integrarlo.
- Posteriormente se aplicaron placas color negro para simular WIDESCREEN.
- Posteriormente se cambio digitalmente el número de fotogramas por segundo a 24 FRAMES PER SECOND, para simular tiempo de cine.
- Se aplico el efecto BLUR o ANTIALIAS para suavizar la imagen y difuminarla.
- Se ajustó la LUZ Y EL CONTRASTE.
- Se ajustaron los colores con COLOR BALANCE, aumentando el tono verde a 30ptos.
- Finalmente se RENDERIZÓ nuevamente.
- Y se grabó el proyecto en formato AVI 720 X 480

SOBRE RUEDAS

(CORTOMETRAJE)

FICHA TÉCNICA

SOBRE RUEDAS	
Tema La discapacidad.	Edición Iván Arturo Hernández Méndez
Género Cortometraje / ficción	Reparto Mario Rivero Calderón Salvador Rodríguez Carrillo
Director Iván Arturo Hernández Méndez Osiris Cortés Muñoz	Asesor Lic. Carlos García Benítez
Productor Osiris Cortés Muñoz Iván Arturo Hernández Méndez	Camarógrafo Osiris Cortés Muñoz Iván Arturo Hernández Méndez
Guionista Iván Arturo Hernández Méndez Osiris Cortés Muñoz	Asistente de realización Daniel Alonso Torres
Diseñador de producción Osiris Cortés Muñoz Iván Arturo Hernández Méndez	Idioma original Español
Editor Iván Arturo Hernández Méndez	Duración 13 minutos 50 segundos
Fotografía e iluminación Osiris Cortés Muñoz Iván Arturo Hernández Méndez	Público General
Música original <i>Grupo – Canción</i> Café Tacuba – Una mañana Era – Ángel .Hack – Liminality Violin	Formato DVD. Color.
Casting Iván Arturo Hernández Méndez Osiris Cortés Muñoz	Sistema de transmisión NTSC
SINOPSIS	
En un punto de la Ciudad de México las vidas de dos personas se encuentran y se contrastan, cada una con una visión diferente de la vida.	

CONCLUSIONES

A través de los diferentes capítulos de este trabajo hemos tratado de exponer la situación del cortometraje en México, cuáles han sido los hechos que han contribuido para su conformación y consolidación como formato cinematográfico alternativo al de largometraje, como también sus características particulares que lo hacen uno de los medios de expresión más practicados en nuestros días.

Así podemos decir que el cortometraje actual se puede explicar en relación al cine independiente que es el realizado sin la participación de la industria cinematográfica, y aquel que no necesariamente se ajusta a los parámetros, convencionalismos técnicos o temáticos que ésta impone; es por tanto un medio alternativo más libre.

Cabe señalar que el cine independiente surge en México como resultado de un conflicto sindical que promovía medidas proteccionistas en la actividad cinematográfica y que resultan en una política de puertas cerradas, ante la cual realizadores de cine, al margen de la industria, promueven el desarrollo de un cine alternativo. Hecho al que se suman factores como el surgimiento a nivel mundial de movimientos y teorías audiovisuales, la creación de cineclubes que permitirían dar a conocer dichas teorías, y el nacimiento de expresiones juveniles que se pronunciaban a favor de un cine renovado.

Prueba de que los acontecimientos antes mencionados no han sido en vano, es que actualmente podemos decir que el cine independiente continúa vigente en nuestro país, gracias al surgimiento de espacios de exhibición y al trabajo de realizadores independientes que han dado logros significativos, lo que garantiza la permanencia del cine alternativo.

A su vez, dicho cine ha contribuido de manera significativa al surgimiento del cortometraje independiente, y aquí hemos reconocido diversas características naturales del corto como son: la brevedad, libertad temática, bajos costos de producción, que sumadas a aquellas características que el formato se ha ganado a través de la historia como: el desarrollo de nuevas tecnologías que

hoy se ponen al alcance casi de cualquier persona, las formas de exhibición independientes a las del cine comercial; nos permiten enfrentarlo al largometraje y asegurar que hay cine más allá del largometraje.

La importancia del cortometraje la podemos ubicar incluso en que el cine nace a partir de la realización de cortometrajes, ya que desde finales del siglo XIX todo lo que se filmaba era corto, que fue el formato estándar para la creación del lenguaje cinematográfico, el cual con el paso del tiempo se fue construyendo y consolidando a medida que los cineastas implementaban nuevas tomas, narrativas, estructuras, temáticas, montajes, sonorización y soportes en los que éstos eran grabados.

Sin embargo, la historia misma del cine puso en riesgo la permanencia del formato que lo vio nacer: el cortometraje; no obstante, la propia naturaleza de éste ha contribuido a garantizar su permanencia a través del tiempo. Es decir, el cine nace con el pecado original de la comercialización que con el tiempo propició que se produjeran filmes cada vez más largos, con temáticas específicas, se estandarizaron sus formas de producción y se limitaron los medios de exhibición. Ante esto, sólo un movimiento alterno, independiente a los parámetros establecidos por su propia historia permitió la permanencia del cortometraje y su consolidación como un producto cinematográfico real.

En nuestro país, dicho movimiento fue tomando fuerza hasta consolidarse gracias al surgimiento de los Concursos de Cine Experimental que se celebraron en los años sesentas en nuestro país, y que dejaban ver desde aquellos años la intención de crear medios de expresión alternos, y que en la actualidad, de cierta forma, continúan vigentes a través de los diversos festivales que se llevan a cabo en México, en los que podemos identificar tanto al cortometraje como al cine independiente.

Es por ello que consideramos al cortometraje contemporáneo como resultado de las características adquiridas a través de su historia, sin embargo la época contemporánea ha sumado hechos a la historia del cortometraje que lo han significado como un medio y un movimiento cada vez más independiente. Tales sucesos son: los logros a nivel nacional e internacional que despertaron el

interés sobre el cortometraje, las nuevas formas de producción, las nuevas tecnologías (alternativas que día con día se incrementan facilitando la realización de los mismos), y el surgimiento de más canales de exhibición.

Queremos establecer que el cortometraje independiente no es un acto irresponsable que pretenda desvirtuar el arte cinematográfico; es más bien un acto de libertad, una posibilidad real de trabajar la comunicación audiovisual.

Prueba de lo anterior es *Sobre ruedas*, trabajo cinematográfico con el que se cumple uno de nuestros objetivos de titulación: producir un cortometraje independiente que contenga todos los elementos que esto implica como son: un guión original, que fue hecho a partir de medios propios, con libertad de extensión tanto temática como de estructura y tiempo; con la intención de contar una historia de ficción, de expresar un pensamiento a través de la narrativa fílmica acerca de la discapacidad y de la forma en como algunas personas la enfrentan y la superan mientras que otros se aprovechan para utilizarla como modo de vida y timar a los demás.

Podemos considerar como gratificante para nosotros el desarrollo de este proyecto audiovisual, en tanto que logramos involucrarnos en un proceso de producción cinematográfica. Cabe aclarar que en nuestro caso particular, por nuestra formación académica contábamos con instrucción previa en cuanto al proceso metodológico para la realización audiovisual, por lo cual lo reconocemos como un ejercicio facilitador e imprescindible por lo que invitamos a realizadores independientes a no renunciar a una planeación adecuada.

Consideramos que el cortometraje mexicano es un formato de cine importante dentro de la actual cultura visual en nuestro país, que ha contribuido al desarrollo de un cine nacional con propuestas y temáticas innovadoras; y que al ser un medio audiovisual que posee grandes alcances y posibilidades comunicativas como intensidad, concisión y riqueza expresiva, creemos seguirá vigente por muchos años más, tal y como lo ha hecho desde su génesis.

BIBLIOGRAFÍA

- Ayala Blanco Jorge, *La Aventura del Cine Mexicano*, México, Era, 1968.
- Baldelli Pio, *El cine y la obra literaria*, Cuba, ICAIC, 1966.
- Boer Dik, *El libro práctico de hacer cine*, España, Parramin, 1980.
- Boyer Pierre, *Enciclopedia del cine amateur*, España, Noguer, 1972.
- Breen Myles, *Retórica del cortometraje*, México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 1970.
- Cardero Ana María, *Diccionario de términos cinematográficos usados en México*, México, UNAM, 1989.
- CONACULTA, *Cortometraje mexicano más que un instante*, México, IMCINE, 2001.
- CURARE, *1 jornada de cortometraje mexicano*, México, IMCINE, 1994.
- De los Reyes Aurelio, *A cien años del cine en México*, México, Porrúa, 1996.
- De los Reyes Aurelio, *Cine y Sociedad en México, 1896 – 1930, Vivir de Sueños*, México, UNAM, 1980.
- De los Reyes Aurelio, *Cómo nacieron los cines*, México, UNAM, 1980.
- De los Reyes Aurelio, et al., *80 años de cine en México*, México, UNAM, 1978.
- Del valle de Montejano Margarita, *Metodología de la lectura*, México, SEP, 1983.
- Ediciones El milagro IMCINE, *Antología de cortometrajes*, México, El milagro, 1997.
- Fernández Díez Federico, *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*, Editorial PIADOS, 1999.
- Festival de Alcalá de Henares, *Historia del cortometraje español*, España, Filmoteca de la generalitat valenciana, 1996.
- Galindo Alejandro, *El cine mexicano, un personal punto de vista*, México, EDAMEX, 1985.
- Galindo Alejandro, *Verdad y mentira del cine mexicano*, México, Katun, 1978.

- García Fernández Emilio, *Guía Histórica del Cine*, Barcelona, Film Ideal, 1997.
- García Riera Emilio, *Breve historia del cine mexicano primer siglo 1897-1997*, México, IMCINE, 1998.
- García Riera Emilio, *Historia Documental del Cine Mexicano 1961-1963*, México, Universidad de Guadalajara, 1994.
- García Riera Emilio, *Historia Documental del Cine Mexicano 1964-1965*, México, Universidad de Guadalajara, 1994.
- García Riera Emilio, *Historia Documental del Cine Mexicano 1966-1967*, México, Universidad de Guadalajara, 1994.
- García Riera Emilio, *Historia Documental del Cine Mexicano*, Tomo I, México, Era, 1978.
- García Riera Emilio, *Historia Documental del Cine Mexicano*, Tomo III, México, Era, 1978.
- García Riera Emilio, *Historia Documental del Cine Mexicano*, Tomo V, México, Era, 1978.
- García Riera Emilio, *Historia Documental del Cine Mexicano*, Tomo VIII, México, Era, 1978.
- González Casanova Manuel, *Vistas*, México, Arte y Cultura, 1992.
- González Casanova Manuel, *¿Qué es un cineclub?*, México, UNAM, 1960.
- Gutiérrez Espada Luis, *Narrativa fílmica*, España, Pirámide, 1978.
- *Hojas de Cine. Testimonios y Documentos del Nuevo Cine Latinoamericano* Vol. II, México, SEP-UAM-Fundación Mexicana de Cineastas, 1988.
- Leal y Fernández Juan Felipe, *Vistas que no se ven*, Filmografía mexicana, 1896 – 1910, México, UNAM, 1993.
- Leal y Fernández Juan Felipe, *El Arcón de las Vistas*, México, UNAM, 1994.
- Lopez Antonie, *El cortometraje a lo largo de un siglo. Tomo I*, Francia, Festival de Cortometraje de Clermont Ferrand, 1996.
- Magaña Molina, Jorge David, *El Cortometraje mexicano en la actualidad*, Tesis, México, UNAM, 2000.
- Mitry Jean, *Diccionario de cine*, México, Larousse, 1963.

- Monleon Sigfrid, *100 años más cortos de nuestra vida*, España, Filmoteca Generalitat Valenciana, 1995.
- Pérez Turrent Tomás, *Muestra de cine independiente mexicano*, México, Zafra.
- Quijada Soto Miguel Ángel, *La televisión*, México, Trillas, 1999.
- Rangel Ricardo, *La Enciclopedia Cinematográfica Mexicana 1897 – 1955*, México, Publicaciones Cinematográficas, 1957.
- Revista Nuevo Cine, México, Abril 1961.
- Romero Ávila Rafael, *El cine independiente y experimental*, España, 1995.
- Sadoul George, *Historia del Cine*, México, Siglo XXI, 1980.
- Sadoul George, *Las maravillas del cine*, México, Fondo de Cultura Económica, 1960.

HEMEROGRAFÍA

- “Ciclo de tres días para promover nuevos cineastas”, *La Jornada*, México, 14 de agosto de 1997.
- “Exitosa muestra de cortometrajes”, *El Universal*, México, 14 de noviembre de 1994.
- Arias Avaca Carlos, “Dan larga vida al cortometraje”, *Reforma*, México, 29 de septiembre de 1995.
- Carro Nelson, “El héroe”, *Revista Tiempo Libre* núm 734, México, 2 de junio de 1994.
- De la Vega Alfaro Eduardo, “Cine Mexicano Contemporáneo”, *Unomás uno*, 19-21 agosto 1982.
- Delgado Javier, “El video se convirtió en autentica alternativa para el cortometraje”, *Uno más Uno*, México, 29 de septiembre de 1992.
- Delgado Mónica, “El corto da la batalla”, *Reforma*, México, 5 de septiembre de 1997.
- Franco Reyes Salvador, “Rally Malayerba, el reto de producir cortos en 24 horas”, *El Universal*, México, lunes 09 de junio de 2003.
- Franco Reyes Salvador, “El cortometraje gana más espacios”, *El Universal*, México, miércoles 19 de diciembre de 2001.

- Franco Reyes Salvador, "Gana mexicano en Cartagena", *El Universal*, sábado 06 de marzo de 2004.
- Franco Reyes Salvador, "Reconocen en Nueva York corto mexicano", *El Universal*, México, miércoles 17 de abril de 2002.
- Franco Reyes Salvador, "Exhibirán cortos antes de cada filme", *El Universal*, México, Viernes 01 de febrero de 2002.
- Franco Reyes Salvador, "Juego de manos invitado a Berlín", *El Universal*, México, jueves 15 de enero de 2004.
- Gallegos José Luis, "Difundirán la Cineteca Nacional y los canales 11 y 22 los cortometrajes de práctica y tesis de los alumnos del CUEC", *Excélsior*, México, 14 de Septiembre de 1996.
- Gallegos José Luis, "Antonio Urrutia habla de su cortometraje De tripas corazón", *Excélsior*, México, 14 de febrero de 1997.
- Gallegos José Luis, "Muestra de cine en la Cineteca Nacional llevará el título de Inéditos", *Excélsior*, México, 14 de agosto de 1997.
- García Fernández Rubén, "Llaman a crear cinematografía en cortometraje", *Reforma*, México, 19 de junio de 1996.
- García Riera Emilio, "De la Actualidad y de Historia", *Uno mas uno*, 21 de Febrero de 1983.
- García Riera Emilio, "El Cine Independiente", *Uno más uno*, 15 de marzo de 1983.
- García Riera Emilio, "El Cine Independiente", *Uno más uno*, 8 de marzo de 1983.
- García Riera Emilio, "El Cine Independiente", *Uno más uno*, 9 de marzo de 1983.
- García Solange, "Triunfa Malayerba, en corto" *El Universal*, México, sábado 22 de mayo de 2004.
- García Solange, "Cero y van cuatro, reflejo de la violencia en la ciudad de México", *El Universal*, México, jueves 09 de diciembre de 2004.
- Gutiérrez Ana Rosa, "El Imcine crea concurso nacional de cortometraje", *El Universal*, México, Jueves 09 de agosto de 2001.
- Luna Gamaliel, "Gana cortos espacios", *El Universal*, México, domingo 18 de julio de 2004.
- Luna Gamaliel, "Su cámara, un celular", *El Universal*, México, domingo 17 de octubre de 2004.

- Perea Cortes Roberto, "El cortometraje relegado en México", *El Día*, México, 2 de noviembre de 1994.
- Perea Cortés Roberto, "El cortometraje relegado en México", *El Día*, México, 11 de diciembre de 1994.
- Quijano Julio Alejandro, "Otra vez sin evento de cine en Mazatlán", *El Universal*, México, sábado 21 de agosto de 2004.
- Quiroz Arroyo Macarena, "Falta difusión para el cortometraje", *El Nacional*, México, 27 de julio de 1995.
- Reyes Rosario, "De tripas corazón, cortometraje de Antonio Urrutia nominado al Oscar", *El Financiero*, México, 14 de febrero de 1997.
- Reyes Salvador Franco, "Sacarán en video cortos futboleros", *El Universal*, domingo 21 de julio de 2002.
- Ríos Alfaro Lorena, "El cortometraje, un acto de libertad y reconciliación con el lenguaje del cine", *Uno más uno*, México, 29 de septiembre de 1995.
- Ríos Alfaro Lorena, "El cortometraje: multiplicador de lenguajes", *Uno más Uno*, México, 13 de septiembre de 1996.
- Ríos Alfaro Lorena, "El corto espacio alternativo y territorio fértil, en el arte audiovisual contemporáneo", *Unomásuno*, México, jueves 31 de octubre de 1996.
- Salazar Hernández Alejandro, "Dosis de oxígeno al cortometraje", *El Nacional*, México, 13 de septiembre de 1996.
- Salazar Hernández Alejandro, "Por una cultura del cortometraje", *El Nacional*, México, 31 de octubre de 1996.
- Salazar Hernández, Alejandro, "MVS Multivisión apoya al cortometraje", *El Nacional*, México, 9 de noviembre de 1996.
- Sandoval Hugo, "Nominan filme mexicano realizado con un celular", *El Universal*, México, lunes 08 de noviembre de 2004.
- Solís Juan, "Surge un nuevo espacio para el cine independiente", *El Universal*, México, martes 04 de septiembre de 2001.
- Solís Juan, "Cortometrajes por toda la ciudad", *El Universal*, México, Viernes 22 de julio de 2005.
- Solís Juan, "Si hay mercado para cortometrajes: Hoch", *El Universal*, México, sábado 21 de abril de 2001.

- Vargas Ernesto, “Cancelan Festival de Cine de Mazatlán”, *El Universal*, México, miércoles 08 de octubre de 2003.

CIBERGRAFÍA

- En <http://www.academiamexicana.com>
- En <http://www.pecime.com.mx/Files/HTMLs/entregas.html>
- En <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/peliculas/heroe.html>
- En <http://riie.com.pe/?a=36821>, el cortometraje a nivel mundial.
- En <http://www.lacallemayor.net/dyn/cultura/entrevistas/>
- En <http://www.academiamexicana.com/academia/ma8.htm>
- En <http://www.imcine.gob.mx/html/promoción/catalogo>
- En <http://www.golemproducciones.com/prod/robertorochin271101.htm>
- http://www.24xsegundo.com/mt/archives/2005/07/dos_anos_al_air.html
- En <http://www.todito.com/paginas/noticias/82186.html>
- En http://oncetv-ipn.net/acerca_de_canal_once/boletin_096.htm, Boletín de Prensa No. 95, “La otra mirada de Canal Once presenta nuevos programas, series, documentales y caricaturas”.

GLOSARIO

PREPRODUCCIÓN

El guión literario

“Es la narración ordenada de la historia que se desarrollará en el futuro filme. Incluye la acción y los diálogos pero sin ninguna indicación técnica. Se plantea en forma escrita y contiene las imágenes en potencia y la expresión de la totalidad de la idea, así como las situaciones pormenorizadas, los personajes y los detalles ambientales. Aunque su denominación hace referencia a la literatura, el lenguaje que se ha de emplear ha de ser visual, cinematográfico y no literario.

A partir de la disposición de un guión literario, trabajo que desarrolla generalmente el guionista, se produce su adaptación a guión técnico, el cual recoge las indicaciones técnicas necesarias para la realización efectiva de la producción. Pero la realización de un guión literario pasa por diferentes fases desde la idea original que marca su punto de partida”.¹

Géneros

“Por géneros podemos entender todos aquellos programas o tipos de programas que tienen similitudes estilísticas o temáticas”.²

Estructura del relato

“Es la división clásica del relato en tres partes: planteamiento, nudo y desenlace, está muy aceptada en el mundo occidental y es respetada de un modo u otro por la inmensa mayoría de los relatos audiovisuales.

Aunque no siempre el orden de colocación de estas tres partes sea del todo lineal, y pueda comenzarse por el final y reconstruir, después, la historia, lo más probable es que al final del relato las tres partes puedan ser compuestas por el espectador en su orden lógico que ayudará a comprender la historia como una narración lineal”.³

Planteamiento

“El planteamiento presenta al personaje o personajes principales en un contexto mediante situaciones concretas. Estas situaciones, o un suceso ponen en marcha

¹ Federico Fernández Díez, *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*, México, Paidós, 1999, Pág.219.

² Ibidem, Pág.220.

³ Ibidem, Pág.228.

el relato. Se trata de algo que afecta al personaje: tiene una misión que cumplir o tiene un problema, deseo o necesidad que le obliga a actuar”.⁴

Desarrollo o nudo

“El suceso o circunstancia que ha servido de punto de inflexión nos introduce en el segundo acto, en el que el personaje intenta conseguir su objetivo por todos los medios, y se encuentra siempre envuelto en un conflicto, con algo o alguien, que se interpone en su camino”.⁵

Desenlace

“El climax o momento de máxima tensión ha de llevar rápidamente a la resolución de la historia en la que, de una u otra manera, concluye la trama”.⁶

Los personajes

“Todos los relatos versan siempre sobre la historia de alguien o de algo. La narración tiene siempre uno a varios protagonistas. La narración o la historia surge de la sucesión de los episodios y de las situaciones. Todo episodio es siempre, una acción, y toda acción exige la existencia de alguien que la realice, que sea sujeto de la acción: un personaje, un protagonista, que no significa necesariamente persona.

Los protagonistas. Pueden ser protagonistas o antagonistas y sobre ellos recae la acción principal. Han de ser perfectamente definidos. A menudo, en la pugna entre protagonistas y antagonistas se encuentra la tesis del guión.

Los Principales. Son aquellos que tienen un papel importante en la obra pero no es esencial para el desarrollo de la misma y pueden ser sustituidos por otros con relativa facilidad.

Los secundarios. Son actores que tienen un papel de cierta relevancia en el reparto. Existen por necesidades de la acción y sus papeles son complementarios de los protagonistas y principales, a los que están subordinados. Tienen valor no sólo como piezas del argumento. No es preciso que estén muy definidos y no han de distraer la atención del espectador”.⁷

La idea

⁴ Ibidem.

⁵ Ibidem, pág. 229.

⁶ Ibidem.

⁷ Ibidem, pág 230 a 231.

“Marca el punto de partida de un guión y se encuentra al principio y en la finalización de la obra de tal forma que se puede afirmar que tanto el propio guión como la realización no son más que instrumentos para su plasmación.

La idea dirige toda la estructura del filme o programa y ha de asegurar la existencia de una base sólida. Desde su nacimiento ha de poseer atributos que hagan posible su realización en el lenguaje específico audiovisual.

Pero la idea que importa, denominada indistintamente idea base, idea núcleo o idea central no es , por definición, aquello que nos lleva a escribir el guión ni por supuesto lo primero que se le ocurre al guionista.

La idea núcleo es lo que queremos expresar con el relato, el porqué final de la historia. Es procedente hablar de dos tipos de ideas. La que hace referencia al drama (historia) y la que se refiere al tema (tesis).

La idea dramática es la más fácil de escribir, puesto que contiene unos personajes a los que les sucede algo concreto.

A idea temática suele ser menos concreta y, en ocasiones, resulta difícil de verbalizar”.⁸

Story line

“Una vez definido el conflicto y planteada la intriga, resulta sencillo realizar una story line, es decir, dar estructura a la idea dramática o anécdota, dotándola de planteamiento, desarrollo o nudo y desenlace”.⁹

Sinopsis argumental

“La sinopsis argumental es un resumen de entre tres y diez páginas, en el que se cuenta la historia. Además de añadir mayor concreción y detalle a los personajes principales, el conflicto, la línea de acción principal y el desenlace, explica también las ramas o líneas de acción secundaria y los puntos de acción dramática más importantes.

Debe contener suficiente información sobre los personajes, la acción y la estructura como para poder valorar las posibilidades del argumento.

Es el relato, ya más amplio, de los hechos dramáticos y de las situaciones por las cuales pasan unos personajes definidos, que se mueven en unas acotadas coordenadas espacio temporales donde se plantea un conflicto y su solución. En

⁸ Ibidem, 235.

⁹ Ibidem, 239.

muchas ocasiones el argumento surge antes que la idea cinematográfica o bien la sigue, pero, en cualquier caso se ha de subordinar siempre a la idea”.¹⁰

El tratamiento

“En el tratamiento concretamos en escenas y situaciones cada una de las partes de la estructura mediante la acotación del escenario donde transcurre la acción y la descripción de la acción, aunque sin establecer los diálogos definitivos”.¹¹

El guión literario

“En el guión literario se concreta el tratamiento, se expresan de forma definitiva todas las situaciones, acciones y diálogos y con él el guionista concluye su trabajo que será continuado por el director o realizador contando, con frecuencia, con su ayuda y colaboración”.¹²

El guión técnico.

“Hay distintos sistemas de construcción del guión técnico y cada entidad productora adopta diferentes variantes. Lo que importa no es el formato sino que refleje todas las indicaciones a considerar en el momento de su planificación, de su ejecución y de su montaje”.¹³

Story board

“Consiste en agrupar una serie de dibujos en un tablero, con los más destacables aspectos de la historia que va a desarrollarse. Se trata de una visualización de la historia con dibujos de referencia que precisan el encuadre y la acción”.¹⁴

Scaletta

“Consiste en una narración sucinta que compendia ordenada y cronológicamente las acciones esenciales y características que permitan progresar la narración”.¹⁵ Añade el aspecto técnico a la narración”.

¹⁰ Ibidem, 240.

¹¹ Ibidem, 242.

¹² Ibidem, 246.

¹³ Ibidem, 253.

¹⁴ Luis Gutiérrez Espada, *Narrativa fílmica*, España, Pirámide, 1978, pág. 195.

¹⁵ Ibidem, pág. 57.

PRODUCCIÓN

Secuencia

“La secuencia es una unidad de división del relato visual en la que se plantea, desarrolla y concluye una situación dramática. No es preciso que esta estructura sea explícita, pero debe existir de forma implícita para el espectador.

La secuencia puede desarrollarse en un único escenario e incluir una o más escenas, o diversos escenarios. También puede desarrollarse de forma ininterrumpida de principio a fin, o bien fragmentarse en partes mezclándose con otras escenas o secuencias intercaladas”.¹⁶

Escena

“La escena es una parte del discurso audiovisual que se desarrolla en un solo escenario y que por sí misma no tiene un sentido completo”.¹⁷

Toma

“La toma, también llamada plano de registro, es un término que se aplica para designar la captación de imágenes por un medio técnico.

En el cine la captación es necesariamente diacrónica y se define la toma como todo lo captado por la cámara desde que se pone en función de registro de imagen hasta que se deja de hacerlo”.¹⁸

Plano

Plano panorámico

“Encuadra un amplio paisaje en el que el escenario es protagonista por encima de la figura humana”.

Plano general

“Presenta al sujeto de cuerpo entero en el escenario en que se desarrolla la acción”.

Plano americano

¹⁶ Federico Fernández Díez, op. cit., pág. 29.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Ibidem, pág. 30.

“Es el encuadre que corta al sujeto por la rodilla o por debajo de ella. Este plano delimita la frontera entre los planos descriptivos y los planos expresivos. Sirve para mostrar acciones físicas de los personajes pero es lo suficientemente próximo como para observar los rasgos del rostro. A partir de este encuadre, los planos más próximos centran la atención preferentemente en mostrar la expresión del sujeto y sus reacciones, en detrimento del escenario de la acción.

Los planos que cortan al sujeto por encima de la rodilla, las caderas o el pecho, se llaman largos cuanto más se acercan a la rodilla y cortos cuanto más se acercan al pecho. Estos planos permiten apreciar con mayor claridad la expresión del personaje aunque conservando una distancia respetuosa. El plano medio largo permite observar la actuación de brazos y manos, mientras que el plano medio corto nos adentra en la expresión facial del personaje”.¹⁹

“**El primer plano** corta por los hombros y nos sitúa a una distancia de intimidad con el personaje, le vemos solamente el rostro. Es el plano expresivo por excelencia y nos permite acceder con gran eficacia al estado emotivo del personaje”.²⁰

“**El gran primer plano** encuadra una parte del rostro que recoge la expresión de ojos y boca. La expresión de un rostro viene dada por la boca y la mirada. Este es el plano más concreto en el que se contiene la expresión”.²¹

“**El primerísimo primer plano** encuadra tan sólo un detalle del rostro: los ojos, los labios, etc”.²²

“**El plano detalle** es un primer plano de una parte del sujeto diferente al rostro. La mano con un cigarrillo, la corbata, un anillo, etc.

Nota: aunque la tipología expuesta es una de las más aceptadas no es la única y existen denominaciones diferentes y matices entre profesionales.

Las primeras películas se resolvían en una sola toma. Normalmente de un solo plano de encuadre (como el regador regado), conteniendo a veces una simple escena o una acción con estructura dramática (una secuencia). De aquí deriva el término plano secuencia, que hoy se aplica a una toma que puede moverse y variar su encuadre registrando una o varias acciones en continuidad, aunque lo registrado no sea propiamente una secuencia.

La utilización de la cámara implica una selección del espacio encuadrado y supone dejar parte de la realidad fuera del encuadre”.²³

¹⁹ Ibidem, pág. 32 a 33.

²⁰ Ibidem, pág. 34.

²¹ Ibidem.

²² Ibidem, pág. 35.

²³ Ibidem.

Planos

B.C.U. Big Close Up – Gran primer plano – Un ojo, una mano, una oreja, labios

C.U. Close Up – Primer plano – Encuadre del cuello a la cabeza

M.C.U. Médium Close Up – Plano medio corto – Encuadre del pecho a la cabeza

M.S. Medium Shot – Plano medio – Encuadre de la cintura a la cabeza

M.L.S. Médium Long Shot – Plano americano – Encuadre de las rodillas a la cabeza

F.S. Full Shot – Toma llena. Cubre el cuerpo completo desde los pies hasta la parte superior de la cabeza

L.S. Long Shot – Plano conjunto – Encuadre de pies a cabeza

V.L.S. Very Long Shot – Plano general – Encuadre de todo el escenario

M.T.S. Médium Two Shot – Plano medio doble – Encuadre de dos personas del pecho a la cabeza²⁴

Plano Holandes: Cuando la cámara está ligeramente inclinada, por lo regular a un ángulo de 45 grados. Esto demuestra inestabilidad.

Campo

“Lo que se ve en el espacio encuadrado se dice que está en campo, porque queda dentro del campo de visión de la cámara, mientras que a lo que queda fuera se le ha llamado genéricamente fuera de campo o espacio off. El fuera de campo como espacio de acción sugeridos, facilita la producción de mensajes audiovisuales”.²⁵

Profundidad de campo

“La profundidad de campo es el espacio comprendido entre el objeto más próximo al objetivo y el objeto más alejado, entre los que la imagen se aprecia con nitidez.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Ibidem, pág. 39.

La profundidad de campo depende del ángulo de captación del objetivo utilizado, del formato de película empleado, de la distancia al tema enfocado y del grado de apertura del diafragma.

Los objetivos angulares proporcionan mucha más profundidad de campo que los teleobjetivos.

Cuanto mayor es el formato de película empleado menor será la profundidad de campo.

A distancias más cortas de enfoque respecto a la situación de la cámara dispondremos de menor profundidad de campo que si enfocamos planos más alejados de la cámara.

También los diafragmas más cerrados dan más profundidad de campo que los más abiertos.

Normalmente se prefieren primeros planos de poca profundidad para cerrar la atención en el rostro desenfocado, para ello, fondo. En muchos otros casos interesa precisamente lo contrario: disponer de una gran profundidad de campo para facilitar la relación de elementos situados en diferentes términos de la imagen”.²⁶

Movimientos de cámara.

“La impresión de realidad que los medios audiovisuales producen en las personas se apoya, entre otros factores decisivos, en el movimiento. El cine fue una consecuencia lógica del deseo de proporcionar movimiento a las imágenes fijas de la fotografía. Es precisamente esta cualidad la esencia específica del lenguaje audiovisual en su vertiente cinematográfica y televisiva.

Estos movimientos surgieron de una forma espontánea paralelamente al desarrollo del cine. Se considera a A. Promio, un operador de los hermanos Lumiere, el inventor del travelling por haber filmado el carnaval de Venecia de 1896 desde una góndola que se desplazaba por uno de sus canales. También se atribuye la primera panorámica al inglés W.K. Laurie Dickson, operador de Thomas Alva Edison. Estas técnicas evolucionaron y se convirtieron en uno de los recursos dramáticos más empleados”.²⁷

Toma fija

“Aún permaneciendo la cámara en una posición fija sin efectuar ningún movimiento ni actuar sobre el zoom, el plano de encuadre puede variar si los personajes se acercan o alejan de ella.

²⁶ Ibidem, pág. 41.

²⁷ Ibidem, pág. 53.

Ante la cámara fija pueden transcurrir escenas estáticas, si nada se mueve, o de gran dinamismo, si en el encuadre existe movimiento y acción”.²⁸

Giro o panorámica

“Es una rotación o giro de la cámara sobre su eje. La cámara se convierte en el centro de una infinidad de esferas desde la que pueden filmarse infinitos ángulos y puntos imaginarios.

Según la trayectoria, la panorámica puede ser vertical, si la cámara gira de arriba abajo o viceversa, y horizontal, si gira de derecha a izquierda o a la inversa. La realización de panorámicas puede ocasionar problemas de mantenimiento de foco o de contraluces, es decir, luces de fuerte intensidad que pueden entrar en el encuadre.

Salvo cuando se pretenden efectos visuales muy perceptibles, no conviene realizar panorámicas que excedan los 150 grados de giro. También, en panorámicas realizadas una a continuación de la otra, conviene conservar el sentido de la dirección que es, normalmente, más fluido de izquierda a derecha por coincidir con el sentido de la escritura”.²⁹

Barrido

“El barrido es una panorámica tan rápida que no da tiempo a ver qué imágenes recoge. Se utiliza muchas veces como transición para cambio de emplazamiento elíptico de los personajes”.³⁰

Travelling

“El travelling es un movimiento de la cámara en el espacio tridimensional que consiste en un desplazamiento de la cámara horizontal o verticalmente respecto al eje del trípode que la soporta. Este desplazamiento permite el acercamiento al motivo o el alejamiento del mismo.

A diferencia del zoom la cámara, en su acercamiento mantiene el mismo ángulo de lente conservando la perspectiva y la profundidad de campo.

Mediante el travelling podemos realizar acompañamientos del personaje (travelling paralelo) de modo que no varíe el plano de encuadre. Podemos también realizar acercamientos (travelling aproximativo) al personaje sin desenfocar el fondo, o de alejamiento (travelling de acompañamiento). Cabe, así mismo, la posibilidad de

²⁸ Ibidem, pág. 56.

²⁹ Ibidem, pás. 56 a 57.

³⁰ Ibidem, pág. 57.

efectuar travelling circular, cuando describe 360grados alrededor del motivo referente”.³¹

Zoom o Travelling óptico

“El zoom, lente varifocal u objetivo de distancia focal variable permite, mediante el desplazamiento de las lentes, cambiar la distancia focal, con lo que se puede seleccionar a voluntad desde la visión que proporciona un objetivo angular hasta la de un teleobjetivo.

Mediante el zoom podemos acercar un objetivo y hacer que un detalle ocupe toda la pantalla, o podemos alejarlo hasta obtener la visión del encuadre general.

El zoom de acercamiento suele aplicarse para centrar la atención sobre un elemento del conjunto, mientras que el zoom de alejamiento se utiliza para descubrir el escenario a partir de un detalle o para alejarse de una situación”.³²

Movimientos de cámara

- “Panning Paneo. Se dice cuando la cámara gira sobre su propio eje en un movimiento horizontal”.³³
- “PAN (Panorámica). Cuando la cámara fija en el suelo se mueve alrededor del eje. Los movimientos pueden ser: a derecha, a izquierda, hacia arriba, hacia abajo. De descripción del ambiente, de acompañamiento de un personaje que se mueve, de revelación de un objeto hasta entonces excluido del cuadro”.³⁴
- “Tilt. Movimiento de la cámara sobre su eje de forma vertical; Tilt Up (arriba) Tilt down (abajo)”.³⁵
- “Travelling. Movimiento de cámara sobre una plataforma rodante o rieles. Este movimiento puede ser paralelo al sujeto u objeto, de acercamiento o de alejamiento”.³⁶
- “TRAV. (Travelling). Si la cámara se mueve aparentemente en el espacio. Hacia delante, atrás, en grúa, aéreos. Se usa de modo espacial sobre raíles, moviéndose lateralmente y conservando invariable la dirección y el sentido de la filmación”.³⁷

³¹ Ibidem, pág. 58.

³² Ibidem, pág. 59.

³³ Miguel Ángel Quijada Soto, *La televisión*, México, Trillas, 1999, pág. 43.

³⁴ Luis Gutiérrez Espada, op. cit., pág. 184.

³⁵ Miguel Ángel Quijada Soto, op. cit., pág. 43.

³⁶ Ibidem, pág. 184.

³⁷ Luis Gutiérrez Espada, op. cit., pág. 57.

- “Dolly. Aparato metálico de tres o cuatro ruedas, sobre el cual se coloca la cámara para realizar el movimiento de travelling”.³⁸
- “Grúa. Aparato metálico donde se montan la cámara y el operador para realizar movimientos ascendentes y descendentes gracias al contrapeso de la parte opuesta a la cámara. Con la grúa podemos tomar a nuestros personajes en un primer plano, alejarnos para verlos en plano conjunto, y luego elevarnos para dominar, por ejemplo, todo un campo de batalla”.³⁹
- “Zoom. Travelling óptico; lente de longitud focal variable que nos permite, en forma manual o automática, acercarnos o alejarnos óptimamente del sujeto”.⁴⁰

Composición

“Denominamos composición a la organización de todos los elementos visuales en el interior del encuadre. Componer es agrupar, ordenar todos los valores visuales tomados aisladamente para obtener imágenes con sentido, según una idea guía, un estilo dirigido a alcanzar un efecto estético, informativo o narrativo determinado.

La composición tiene diversas finalidades en las producciones audiovisuales:

Informativa, ya que permite al espectador observar claramente el conjunto de los elementos visuales que intervienen en el mensaje. Mediante la disposición de los elementos en el encuadre es posible resaltar los centros de interés y dirigir la atención del espectador de manera que explore la imagen visual en la forma prevista por el creador de las imágenes: cámara o realizador.

También tiene una finalidad expresiva. La disposición de los elementos y la interrelación de luces, sombras, colores, tonos, etc., permite dotar a la imagen de grados muy concretos y distintos de expresividad. Se pueden crear imágenes de gran lirismo, épicas, decadente, aumentar el valor de un personaje o minimizarlo, etc”.⁴¹

Continuidad

“La continuidad o raccord en sentido estricto hace referencia al mantenimiento o coherente transformación de los elementos en campo según la lógica secuencial de los acontecimientos representados”.⁴²

³⁸ Miguel Ángel Quijada Soto, op. cit., pág. 43.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ Federico Fernández Díez, op. cit., pág. 66 a 67.

⁴² Ibidem, pág. 91.

Escenografía

“La puesta en escena se refiere, fundamentalmente, a la creación de un ambiente general que sirve para dar credibilidad a la situación dramática. Este concepto engloba, por tanto, la decoración, la luz, el color, la iluminación, el vestuario, el maquillaje y la interpretación de los actores. En suma, todos los elementos expresivos que configuran la creación de un filme o programa”.⁴³

Iluminación

“Es el distinto grado visual que los objetos asumen en el cuadro por el hecho de estar más o menos iluminados, de una manera o de otra”.⁴⁴

“Cantidad de luz que se necesita para lograr imágenes de calidad”.⁴⁵

POST PRODUCCIÓN

Edición

“sirve para narrar, para explicar una historia, mediante la conexión causa y efecto”.

“crea un mundo nuevo, con un espacio y un tiempo irreal, suprimiendo zonas de espacio o lapsos de tiempo, enlazando las cosas más diversas”.⁴⁶

Transiciones

“recursos convencionales para que el espectador pueda simular fácilmente una pausa, un punto y aparte en la narración”.⁴⁷

“Corte. Transformación instantánea de un plano en otro, el sucesivo, sobre la pantalla”.⁴⁸

“Disolvencia. Puede ser de abertura o de cierre, según se parta del negro hasta llegar a la luminosidad normal o viceversa”.⁴⁹

“Mascarilla o cortinilla. Una línea corre en el cuadro borrando las imágenes de un plano y descubriendo las del plano sucesivo”.⁵⁰

⁴³ Ibidem, pág. 153.

⁴⁴ Luis Gutiérrez Espada, op. cit., pág. 138.

⁴⁵ Miguel Ángel Quijada Soto, op. cit., pág. 83.

⁴⁶ Ibidem, pág. 67 a 68.

⁴⁷ Ibidem, pág. 45.

⁴⁸ Luis Gutiérrez Espada, op. cit., pág. 138.

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ Ibidem.

ANEXO

RECOMENDACIONES PARA EL REALIZADOR INDEPENDIENTE.

En el presente anexo se exponen una serie de recomendaciones que facilitarán el trabajo de todos aquellos interesados en la producción de un audiovisual de forma independiente.

Creemos que la singular experiencia de involucrarnos en el proceso de realización de un cortometraje independiente nos ha dejado algunas experiencias y enseñanzas que queremos compartir.

Estamos seguros de que estas consideraciones, señalamientos y recomendaciones contribuirán a facilitar la labor del realizador independiente principalmente en aspectos técnicos.

- **NUNCA PRESCINDIR DE UN PROCESO DE PLANEACIÓN**

Consideramos por experiencia propia que el proceso de planeación en la producción de un audiovisual debe ser debidamente considerado y nunca omitido a fin de lograr un producto audiovisual acorde a tus objetivos. Esto no quiere decir que tu trabajo se deba de ajustar a la serie de pasos que indica la metodología de realización de un audiovisual pero tampoco consideramos se deba prescindir de una planeación cuyo objetivo final es facilitar la realización de tu cinta.

- **TEMÁTICAS ALTERNATIVAS**

Consideramos que las temáticas alternativas son muy poderosas, pues siempre romperán esquemas y se percibirán como novedoso, diferente, lo que hará de tu trabajo una obra audiovisual original.

Creemos que las nuevas generaciones están llamadas a innovar, a hacer un cine diferente, a siempre crear cosas nuevas, a partir de herramientas nuevas y a través de modos distintos. Las nuevas generaciones están llamadas a romper esquemas, parámetros y estándares y ha abrir ese mundo de posibilidades y alternativas que muchos no quieren ver. Nosotros concebimos al cortometraje independiente como un medio para alcanzar la libertad en el cine.

- **NUEVAS TECNOLOGÍAS**

Consideramos que las nuevas tecnologías no deben ser menospreciadas en la producción de un audiovisual y deben verse como herramientas al alcance de todos, que si bien no logran una calidad de imagen de excelente calidad, si logran

junto con una buena historia y mucha imaginación un producto audiovisual de alta calidad.

Una cámara fotográfica, la videocámara de un celular, una videocámara casera hoy pueden ser tu herramienta para la producción de un audiovisual.

Afortunadamente todas estas tecnologías hoy en día se encuentran al alcance de todos y su uso resulta hasta para un niño tan sencillo como cualquier otro aparato de uso común.

Es por ello que nosotros nos manifestamos a favor del uso de estas nuevas tecnologías para la realización de productos audiovisuales. El objetivo final debe ser el desarrollo creativo y la conformación de una cultura del cine, pero una cultura cinematográfica entendida y creada por todos y bajo los medios que están al alcance de cada uno.

- **CÓMO EVITAR DEFICIENCIAS EN LA IMAGEN**

Primeramente queremos citar las razones o factores que pueden poner en riesgo la calidad de tus tomas.

- **Iluminación deficiente**
- **Inestabilidad en las tomas**
- **Errores de continuidad**
- **Formato de grabación**

Para evitar deficiencias en la imagen es necesario tener en cuenta algunos aspectos; es importante que la locación este muy bien iluminada ya que de no ser así difícilmente se logrará mejorar en postproducción; si se considera que la locación no ofrece las **condiciones de luz adecuadas** recomendamos hacer uso de iluminación artificial; con lo cual no nos referimos ha hacer gastos fuertes, simplemente hacer uso de instrumentos a tu alcance, como focos, reflectores etc.

Si requieres una toma de noche consideramos que es preferible **garantizar una toma bien iluminada** y oscurecerla en postproducción que grabar una toma poco iluminada y pretender mejorar la luz en la edición pues todos los filtros y mejoras no podrán evitar una imagen oscura con puntos luminosos que solo deforman la imagen.

La inestabilidad de las tomas es una situación muy frecuente en realizaciones de principiantes; ya que por lo general se prescinde de equipo básico, como el tripie. Es necesario recordar que por muy firme que sujetes la cámara no lograras una estabilidad total en la toma que al momento de verla se traduce en un mareo inevitable para el espectador. En tomas fijas es enteramente recomendable hacer uso de tripie. En tomas en la que necesites hacer movimientos como travelling es

decir seguir tu objetivo te recomendamos el uso de rieles; si no te es posible conseguirlos o hacerlos lo menos que debes hacer es ajustar rodapiés a tu tripie y emparejar la superficie por donde correrás la cámara.

Los errores de continuidad son otro factor importante que lastiman la calidad de las producciones y son igualmente comunes en producciones de principiantes. Desgraciadamente estos errores son producto de una falta de planeación de tu realización por lo que recomendamos indispensable el uso de una escaleta de continuidad que evite estos errores y nunca prescindir de un proceso de planeación que facilitará la grabación de tu audiovisual.

El formato de grabación tiene una influencia importante en la calidad de las tomas, por lo que recomendamos hacer uso de formatos digitales que hoy en día están al alcance de todos. Al decir formatos digitales nos referimos a Mini DV, DVD y evitar formatos análogos como el mini vhs. Las cámaras de video de cámaras digitales fotográficas y las de teléfonos celulares aún no alcanzan resoluciones de imagen satisfactorias, es por ello que debes considerar su uso de acuerdo a tus necesidades y al fin que le des a tu producción.

- **CÓMO EVITAR DEFICIENCIAS EN LA SECUENCIA DE AUDIO DE TU AUDIOVISUAL.**

Para ello es necesario mencionar primero como garantizar un buen audio. Desgraciadamente los problemas en audio representan una constante en producciones primerizas, por lo que recomendamos utilices herramientas como micrófonos para tu video cámara. Desafortunadamente son pocas las videocámaras a las que se les puede conectar un micrófono. Si la tuya no es el caso o pretender ocupar tecnologías como cámaras fotográficas o de celulares que no cuentan con entrada para micrófono, te recomendamos considerar tus locaciones de grabación para hacer frente en la medida de lo posible a este problema. Si tu videocámara cuenta con esta posibilidad te recomendamos el uso de micrófonos unidireccionales que captan el sonido al que se dirige la cabeza del micrófono. El uso del micrófono te ayudara a balancear el audio de tus personajes con el audio ambiental producido por la naturaleza de la locación.

Otro punto que debes tomar en cuenta es al momento de la edición, procura no solo que las imágenes se integren debidamente, sino también el audio. Los cambios bruscos en el audio se percibirán como saltos en el tiempo y no lograrás darle secuencia a tu película. Consideramos importante que grabes sonido ambiental a parte para después poderlo utilizar en edición y evitar la inconstancia en el sonido.

- **COMO LOGRAR UN LOOK DE CINE (aspecto y apariencia de cine)**

Muchos realizadores de cortometraje, no acceden o no tienen las posibilidades de realizar su cinta en celuloide, ni grabarla en una cámara profesional; y al utilizar tecnologías alternativas como cámaras digitales caseras, el look que se logra no es precisamente un look de cine.

La película ha gozado de preferencia sobre el vídeo debido a que el vídeo carece de la calidez, la compresión natural y el fino grano de la película que el público cinematográfico de todo el mundo encuentra tan atrayente.

De hecho uno de los deseos más recurrentes de cualquier aficionado al corto en video (no necesariamente DV) es el conseguir que esas tomas tengan un aspecto más "cine".

Seguramente te has preguntado **¿qué hace ver al cine como cine?**. Antes de hacer las recomendaciones al respecto tenemos que identificar los factores que le dan ese aspecto al cine.

Nosotros hemos identificado **5 aspectos que caracterizan el look de cine.**

- **Movimiento de cine. Velocidad de cuadros por segundo**
- **Difusión**
- **Profundidad de campo**
- **Iluminación**
- **Contraste/color**

Primeramente la cantidad de cuadros por segundo. Una cámara de **cine** graba a una velocidad de **24 cuadros desentrelazados por segundo** mientras una cámara de **video** digital convencional lo hace a **60 cuadros interlazados por segundo**.

Otro factor importante en la diferencia de la imagen es la difusión. Mientras en **cine** las **líneas se perciben muy suaves**; en **video** la **dureza de las líneas** es muy notoria. Es decir ese "filo" artificial del video.

La profundidad de campo es un factor vital. Una baja profundidad de campo es una de las principales características de la filmación en cine. Este término es más utilizado en **cine** pues una de sus principales características es el **primer plano**; es decir, ese **primer plano nítido y ese fondo de poca profundidad** de campo que se percibe difuso. Desgraciadamente ese efecto es muy difícil de lograr con las tecnologías digitales de **video** pues **la cámara percibe y graba todo en primer plano**.

En menor medida influyen cuestiones como la **iluminación, el color y contraste**; sin embargo estos son aspectos que **en los dos casos pueden ser trabajados en postproducción**.

Ahora describiremos la forma en que nosotros logramos ese look de cine.

Movimiento de cine. El método para lograr el sentido de movimiento del cine en video es reduciendo la cantidad de cuadros por segundo y desentrelazando los campos correspondientes a cada cuadro.

Esto lo hicimos de la siguiente manera; una vez que editamos el video (software casero Adobe Premier) procedimos a reducir el número de cuadros por segundo, con la opción Video Options / Frame Hold / Alternate rate / (número de cuadros, recomendamos entre 18 y 24).

Posteriormente desentrelazamos los cuadros con las misma serie de pasos Video Options / Frame Hold / Deinterlace.

Difusión. Existen más de un método sencillo para reducir la dureza de las líneas de video; entre las que están utilizar filtros en tu cámara de video, sin embargo la mayoría de las cámaras de video no cuenta con adaptadores para lentes y filtros, otro método es utilizar cualquier material que sirva de difusor en el momento de la grabación como el hule sobre el lente de tu cámara.

Finalmente y el que nos resultó más conveniente fue poner un filtro difusor en el programa de edición que utilizamos (Adobe Premier). En las Opciones de Video Efectos se despliega una serie de efectos, entre ellos Blur / Anti alias que difumina la imagen sutilmente.

Profundidad de campo. Consideramos a este aspecto una característica difícil de lograr utilizando cámara de video convencional en tu grabación. En este sentido recomendamos que tu objetivo este alejado y en un punto medio tanto de la cámara como de el fondo. Sólo así lograras que la cámara te ofrezca un primer plano. Sin embargo en tomas en las que necesitas acercar tu cámara al objetivo y a tu objetivo cerca del fondo te resultará imposible lograr este efecto y mucho más difícil si no cuentas con una cámara que tenga lentes independientes.