



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD XOCHIMILCO**

**HIBRIDACIÓN CULTURAL Y SU REFLEJO EN LA ESTÉTICA DE SEIS
PELÍCULAS DE CULTO MEXICANAS**

**TRABAJO TERMINAL DE LA LICENCIATURA EN COMUNICACIÓN SOCIAL
QUE PRESENTAN PARA RÉPLICA FINAL:**

**SANTIAGO IVAN FRANCO CRUZ
SUSANA KARINA VÁZQUEZ ALVAREZ**

ASESOR RESPONSABLE: YOLANDA NORMA MERCADER MARTÍNEZ

ASESORES INTERNOS: ANTONIO DEL RIVERO HERRERA

ASESOR EXTERNO: CARLOS GERARDO ARANDA MÁRQUEZ

MÉXICO, D.F. 29 DE JULIO DE 2011

RESUMEN. ABSTRACT

Debido a la globalización, el mundo se encuentra en un proceso de cambios acelerados, mismos que incluyen la hibridación entre las culturas "originales" y la cultura dominante, es decir, la cultura estadounidense. Música, moda, cine, etc., son algunos de los ámbitos en que podemos ver esa hibridación. En el caso del cine mexicano de acción, fantasía, horror y aventura, hay similitudes entre películas norteamericanas y películas nacionales. Debido al manejo poco espectacular de la cámara o al empleo de utilería y vestuario extravagantes, en contraposición con las historias; y debido a la hibridación de la cultura mexicana con la estadounidense, el cine mexicano que incursionó en los géneros espectaculares del cine norteamericano, produjo películas con una estética peculiar (la estética *kitsch*), y es por ello que algunas de ellas se han convertido en películas de culto.

Palabras clave: **Globalización, Hibridación cultural, Estética kitsch, Cine mexicano, películas de culto.**

Due to globalization, the world is in a process of rapid change, which includes the hybridization of "original" cultures and the dominant one, that is to say, the American culture. Music, fashion, film, etc., are some of the areas in which we can see this hybridization. In the case of Mexican action, fantasy, horror and adventure films are similarities between U.S. and Mexican productions. Because of an unspectacular handling of the camera or the use of extravagant props and costumes, as opposed to the stories; and because of the hybridization of the US-Mexican culture, Mexican cinema who dabbled in the spectacular genres of American cinema, produced films with a peculiar aesthetic (the *kitsch* one), and that is why some of them have become cult films.

Keywords: **Globalization, Cultural Hybridization, Kitsch, Mexican Cinema, Cult Films.**

Santiago Ivan Franco Cruz
Susana Karina Vázquez Alvarez

HIBRIDACIÓN CULTURAL Y SU REFLEJO EN LA ESTÉTICA DE SEIS PELÍCULAS DE CULTO MEXICANAS

TRABAJO TERMINAL DE LA LICENCIATURA EN COMUNICACIÓN SOCIAL DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA. UNIDAD XOCHIMILCO

MÉXICO, 29 DE JULIO DE 2011

332 PÁGINAS

IDIOMA: ESPAÑOL



Agradecimientos:

Agradecemos a nuestras familias que nos han brindado su apoyo a lo largo de toda nuestra formación académica y por quienes hoy logramos culminar nuestra carrera profesional.

También agradecemos a nuestros profesores y amigos que con sus conocimientos y apoyo ayudaron a que este trabajo se realizara.

Así como a todos los avances tecnológicos que facilitaron la elaboración de este trabajo, y a todos los productos que nos mantuvieron alimentados y despiertos en los momentos más difíciles del proceso de creación.

A todos los directores de películas kitsch involuntarias que nos hicieron pasar muchas tardes de diversión y quienes inspiraron esta tesis.

Finalmente queremos agradecernos a nosotros mismos ya que esta tesis es producto de un largo trabajo en conjunto, y gracias a nuestros gustos y visión del mundo ya que fueron imprescindibles para que este estudio se consumara.



ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	8
CAPÍTULO 1. CULTURA, GLOBALIZACIÓN E HIBRIDACIÓN	12
1.1 CULTURA HEGEMÓNICA	12
1.2 Globalización	14
1.3 Hibridación.....	16
CAPÍTULO 2. MODERNISMO EN EL CINE: VANGUARDIAS Y CORRIENTES CINEMATOGRAFICAS	20
2.1 MODERNIDAD Y MODERNISMO	21
2.2 Vanguardias Cinematográficas	22
a) Impresionismo.....	22
b) Expresionismo	26
c) Dadaísmo.....	28
d) Surrealismo	30
2.3 Las nuevas corrientes cinematográficas.....	33
a) Neorrealismo italiano	34
b) Free Cinema	36
c) La Nouvelle Vague.....	39
CAPÍTULO 3. EL CINE ESTADOUNIDENSE	43
3.1 Crisis del cine estadounidense	43
3.2 New American Cinema	46
a) La generación de la televisión.....	47
b) La escuela realista de Nueva York	47
d) El Pop Art y el Cinema Underground	49
e) Cine independiente: Cine B y cine de culto.....	54
3.3 Los géneros espectaculares del cine norteamericano.....	64

a) <i>Horror</i>	64
b) <i>Comedia</i>	67
c) <i>Ciencia ficción</i>	70
d) <i>Fantástico</i>	74
e) <i>Acción y artes marciales</i>	75
f) <i>Western</i>	78
g) <i>Crimen y Film Noir</i>	79
h) <i>Aventura</i>	83
i) <i>Drama y melodrama</i>	83
j) <i>Musical</i>	85
k) <i>Road Movie</i>	86
CAPÍTULO 4. POSMODERNIDAD, CINE Y ESTÉTICA <i>KITSCH</i>	91
4.1 <i>Posmodernidad</i>	91
4.2 <i>Posmodernidad en el arte</i>	96
4.3 <i>Estética y kitsch</i>	
a) <i>¿Qué es lo estético?</i>	99
b) <i>La estética kitsch</i>	99
c) <i>Objetos kitsch</i>	102
4.4 <i>Kitsch en la posmodernidad</i>	104
4.5 <i>Intertextualidad y kitsch en el cine posmoderno</i>	
a) <i>cine posmoderno</i>	107
b) <i>kitsch en el cine</i>	108
CAPÍTULO 5. HIBRIDACIÓN CULTURAL EN LATINOAMÉRICA: EL CINE MEXICANO Y LA ESTÉTICA <i>KITSCH</i>	114
5.1 <i>Modernidad, posmodernidad e hibridación cultural en Latinoamérica</i>	114
5.2 <i>Breve historia del cine mexicano</i>	

a) <i>Inicios del cine mexicano</i>	120
b) <i>Los 20s</i>	122
c) <i>Los 30s</i>	122
d) <i>Los 40s</i>	125
e) <i>Los 50s</i>	131
f) <i>Los 60s</i>	134
g) <i>Los 70s</i>	139
h) <i>Los 80s</i>	148
i) <i>Los 90s</i>	154
j) <i>Del 2000 al 2011</i>	161
 5.3 <i>La morfología el cine mexicano</i>	165
5.4 <i>Estética kitsch en el cine mexicano</i>	170

CAPÍTULO 6. METODOLOGÍA Y ANÁLISIS CINEMATográfico
(EN BUSCA DEL KITSCH)

6.1 <i>Metodología</i>	184
6.2 <i>Análisis de películas</i>	189
6.3 <i>Resultados</i>	303

CAPÍTULO 7. CONCLUSIONES

Bibliografía.....	322
Filmografía.....	329

INTRODUCCIÓN

En la actualidad vivimos en un mundo globalizado debido al modelo capitalista que rige las economías y las políticas mundiales. Esto ha provocado que se rompan las barreras nacionales y surja el multiculturalismo, que en su modo más positivo dota de libertad para que el individuo explore nuevas posibilidades en ámbitos sociales, religiosos, artísticos, estéticos, etc., lo cual produce hibridaciones culturales en todo el mundo; en su lado negativo encontramos el dominio de las culturas dominantes sobre las que, al no contar con recursos para competir de manera equitativa en el mercado mundial, se ven como las débiles y dominadas.

La cultura dominante a nivel mundial es la norteamericana, cuya influencia es evidente en Latinoamérica, donde las culturas nacionales han sufrido hibridaciones en varios aspectos, siendo la más característica su estética neo barroca y popular, que internacionalmente se conoce como estética *kitsch*.

Aunque esta estética se ha popularizado mucho en esta última década, lo cierto es que no es una estética nueva, sin embargo se ha desarrollado de manera natural debido al estilo de vida comercial en el que se desenvuelve la sociedad actual, en una realidad donde la imagen ha adquirido un peso muy grande.

La importancia de la imagen es uno de los “valores” que la cultura norteamericana ha legado al mundo, debido a su fuerte incursión en los medios de comunicación (prensa, cine, televisión, industria musical, internet) y la publicidad que por éstos circula. Todo en la cultura norteamericana es comercializable. Esto se debe a su concepción capitalista que reduce la cultura a un espectáculo redituable.

El cine estadounidense no podía ser la excepción en cuanto a espectacularidad, misma que ha impresionado tanto a los espectadores, cineastas y empresarios de cine de todo el mundo, los cuales han intentado imitarlo por décadas.

En México no fue diferente. Gracias a la cercanía de nuestro país con los Estados Unidos, los mexicanos hemos sido expuestos a una cantidad brutal de productos culturales norteamericanos, los cuales forman parte de la realidad de nuestra sociedad.

Antes de que el cine norteamericano acaparara las salas de exhibición de nuestro país hubo un intento por parte de los industriales del cine nacional por producir películas espectaculares de *horror*, de *acción*, y de otros géneros distintos de los acostumbrados, con las mismas características que las del cine estadounidense, sin embargo los resultados fueron algo diferentes.

Hoy en día se considera a varias de esas películas como “de culto” debido a sus características sorprendentes y a que varias contienen una estética muy particular, que nosotros denominaremos *kitsch*.

Nos interesa estudiar estas películas porque en ellas podemos encontrar un ejemplo claro de lo que hoy conocemos como *posmodernidad*. Nuestra hipótesis es que varias de esas películas fueron realizadas con tal grado de ingenuidad que las volvió involuntariamente cómicas, mientras que otras fueron tan arriesgadas que de haber contado con mejores recursos habrían logrado su propósito, puesto que podemos encontrar elementos semejantes en producciones de talla internacional.

Existen semejanzas entre estas películas mexicanas y producciones norteamericanas, por lo tanto dentro de nuestro análisis incluiremos comparaciones entre las películas que elegimos y sus posibles influencias, norteamericanas principalmente. Debido a la gran influencia del cine estadounidense en el cine mexicano podemos encontrar elementos de varias películas norteamericanas en una sola película mexicana, por lo tanto algunas serán comparadas con más de un film. Las películas mexicanas que analizaremos son las siguientes:

Santo contra los zombies (1961), ***Blue Demon contra cerebros infernales*** (1966), ***El fantástico mundo de los jippies*** (1970), ***Intrépidos Punks*** (1980) ***Mercenarios de la muerte*** (1983) y ***La venganza de los Punks*** (1988).

Identificaremos y describiremos los elementos que son retomados de las películas norteamericanas en las mexicanas, a partir de su argumento y de las siguientes categorías: personajes (con su vestuario y maquillaje), objetos, escenarios, música y montaje.

Los resultados que esperamos obtener son tanto de orden estético como social, por lo tanto es importante conocer el contexto social actual con conceptos como *globalización*, *hibridación cultural* y *posmodernidad*, lo cual parte del contexto histórico social de la *modernidad*. La modernidad también es distintiva de los movimientos vanguardistas en el arte, lo que nos conducirá hacia la estética posterior a este periodo, es decir, a la estética *kitsch*.

También es importante comprender que todos estos procesos han afectado todas las culturas del mundo, incluyendo la que ahora es la predominante (la cultura norteamericana también es producto de una gran hibridación, ya que es una nación constituida por migrantes principalmente), que a partir de estrategias económicas llegó hasta la posición privilegiada en la que ahora se encuentra (en materia cinematográfica, su industria es de la más poderosa del mundo), pero que a nivel artístico también fue influida por las *vanguardias europeas* de la modernidad.

Super !



Super !



Super !



CAPÍTULO 1. CULTURA, GLOBALIZACIÓN E HIBRIDACIÓN



Super !



Super !



Super !



CAPÍTULO 1. CULTURA, GLOBALIZACIÓN E HIBRIDACIÓN

El cine es una manifestación cultural en la cual una sociedad se ve reflejada. Para hacer un análisis estético del cine de este país, primero debemos abordar el concepto básico de "cultura", y de qué manera se transforma debido a los aspectos políticos, económicos y sociales de cada país, como es el caso de la *globalización*, que en la actualidad es un fenómeno que permea a todas las culturas, ninguna de ellas se encuentra en estado natural, esto ha provocado que todas las expresiones culturales encuentran formas propias de expresión incorporando otras expresiones estéticas denominadas híbridas.

Una organización social cuenta con códigos aceptados los cuales son definidos por la clase hegemónica: esto también ocurre a nivel internacional entre culturas "dominantes" y "dominadas" en donde la cultura hegemónica de los primeros tiene una fuerte presencia en los segundos.

1.1 Cultura hegemónica

Para introducir el concepto de cultura hegemónica es necesario en primera instancia definir lo que es cultura. Según el culturalista británico, Edward B. Tylor, la cultura es:

"...aqueel todo complejo que incluye el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, las costumbres, y cualesquiera otros hábitos y capacidades adquiridos por el hombre. La situación de la cultura en las diversas sociedades de la especie humana, en la medida en que puede ser investigada según principios generales, es un objeto apto para el estudio de las leyes del pensamiento y la acción del hombre" (Tylor, 1995:29).

Otro de los teóricos que han definió el concepto y que ha explicado el funcionamiento de la cultura es Antonio Gramsci, el cual dice que todo hombre está inmerso dentro de una cultura de manera inconsciente según la sociedad en la que se desarrolla, con influencias dispares que propician la estratificación social, ya sean simbólicas o espirituales como son las creencias religiosas, filosóficas; valores éticos o morales;

leyes, política, apreciación artística, lenguaje, tecnología y ciencia. También hay elementos materiales como monumentos representativos históricos, arte plasmado, ropa (moda), alimentos, fiestas y arquitectura.

En toda cultura “Las clases sociales, dominadas o subordinadas –como [dice Gramsci¹]- participan de una concepción del mundo que les es impuesta por las clases dominantes. Y la ideología de las clases dominantes corresponde a su función histórica y no a los intereses y a la función histórica todavía inconsciente de las clases dominadas. He aquí pues la ideología de las clases, o de la clase dominante influyendo sobre las clases subordinadas, obrera y campesina, por varios canales, a través de los cuales la clase dominante construye su propia influencia espiritual, su capacidad de plasmar la conciencia de toda la colectividad, su hegemonía” (Gruppi,1978:92).

En todos los países existen las clases sociales, la situación social y cultural difiere de país a país, sin embargo dentro de cada uno existe una clase dominante que impone su ideología y cultura sobre las clases dominadas. A nivel global también hay otra cultura hegemónica impuesta por un país dominante en cuestiones económicas como lo es en la actualidad Estados Unidos para el mundo.

La hegemonía es la “capacidad de unificar a través de la ideología y mantener unido un bloque social que, sin embargo, no es homogéneo, sino marcado por profundas contradicciones de clase. Una clase es hegemónica, dirigente y dominante, mientras con su acción política, ideológica, cultural, logra mantener junto a sí un grupo de fuerzas heterogéneas e impide que la contradicción existente entre estas fuerzas estalle [...]” (Gruppi,1978:95).

A pesar de que el cinematógrafo ya era muy popular, fue hasta la creación del cine sonoro que Gramsci advirtió el gran poder de propaganda de éste, que podría ser utilizado por las clases dominantes para expandir su hegemonía.

¹ Concepto de hegemonía tomado del libro de Luciano Gruppi sobre los cuadernos de la cárcel de Antonio Gramsci

Estados Unidos ha transmitido su cultura por medio del cine a nivel mundial: su estilo de vida, el ideal de belleza o el ideal de bienestar; aunque ya no es un cine de propaganda como en los años de la guerra fría donde trataban de reflejar qué estaba “bien” y “mal” a favor siempre del capitalismo, actualmente el cine americano en algunos casos incluso a llegado a ser crítico de su propio sistema, nos obstante gracias a su gran presencia en las salas cinematográficas del mundo, elementos de este cine se incorporan a la cultura popular y a la manera de producirlo.

1.2 Globalización

La globalización es un fenómeno que se desarrolla a partir de la Segunda Guerra Mundial como una fase superior del capitalismo y como consecuencia de la Guerra Fría, cuyo objetivo principal consistía en propagar ésta ideología y de esta forma lograr la libre movilidad económica internacional. Este fenómeno se logró gracias al crecimiento y manejo de los medios de comunicación que generaron una enorme interconexión entre las estructuras sociales del mundo así como una interdependencia en materia económica.

Como consecuencia de este fenómeno, las estructuras sociales de la mayoría de los países se han modificado, en el pasado la ideología política era la que regía como clase hegemónica sin embargo hoy en día vivimos en una sociedad donde la clase hegemónica está formada por quien tiene el dinero es decir por los empresarios que están incluso por encima de la clase política. A raíz de esto la cultura de casi todos los países del mundo se ha modificado por una cultura de consumo donde los países con más capacidad económica imponen sus productos sobre los países subordinados: “[...] en las ciencias sociales y en el pensamiento político democrático el mestizaje se ubica actualmente en la dimensión cultural de las combinaciones identitarias” (García,2003:11).

García Canclini menciona que hoy en día es posible conseguir productos de todo el mundo casi en cualquier país gracias a la globalización, sin embargo, existe una clara desventaja en los países con economías más débiles, cuyas culturas se ven también afectadas gracias al flujo de productos tales como la televisión, música, ropa, comida,

cine etc. que los países dominantes exportan al mundo:

“El desarrollo tecnológico, sobre todo los satélites y la informática, contribuyeron a crear en las dos últimas décadas un mercado económico y financiero mundial, donde la producción se desterritorializa (marcas como Peugeot, Ford y Nissan debilitan su asociación originaria con Francia, Estados Unidos y Japón, en tanto sus coches son producidos en muchos países; lo mismo puede decirse de Benetton y Christian Dior para la ropa, o de las cadenas globalizadas de *fast food* , con la particularidad de que en estos casos a veces la globalización incluye adaptaciones a estilos locales). Estos cambios en la producción son acompañados por la formación de una <<cultura internacional-popular>> que organiza a los consumidores de casi todos los países con información y estilos de vida no homogeneizados, pero sí compartidos en un imaginario multilocal constituido por los ídolos del cine hollywoodense y la música pop, los héroes deportivos y los diseños de ropa” (García,2001:internet).

Las sociedades de consumo se rigen por el entretenimiento y la moda, y debido a la velocidad de la información gracias a las nuevas tecnologías encontramos siempre nuevas tendencias, generando así, estilos de vida acelerados donde es muy importante estar al día o se corre el riesgo de quedar “fuera de la cultura”.

“La disyuntiva entre cultura de élite y popular tiende a ser reemplazada por la distancia entre informados y entretenidos, o entre quienes tienen capacidad de memoria manteniendo el arraigo en culturas históricas (sean cosmopolitas o de tradición local) y quienes se dispersan en el vértigo de consumir lo que los medios comerciales y la moda consagran cada semana y declaran obsoleto a la siguiente” (García,2001:internet).

El papel de los medios de comunicación es de suma importancia en los procesos de transculturación ya que el factor económico aunque es muy importante no necesariamente es el causante de que una cultura se exporte. China que hoy en día es la segunda economía más fuerte del mundo, no es una cultura hegemónica debido a

que no tiene el control de los medios de comunicación y no exporta capital cultural. Otro ejemplo es Japón que aunque es un país exportador de capital cultural y tecnológico y cuya economía es fuerte, tampoco es una hegemonía cultural al no tener una fuerte inserción mediática mundial.

En cambio Estados Unidos no sólo tiene un fuerte poder económico, sino que domina gran parte de los medios de comunicación, y el resultado es que todo el mundo está familiarizado con el estilo de vida norteamericano o "the american way of life". El lado positivo es que los medios de comunicación nos permiten conocer, como son otras culturas, cosa que antes era muy complicado; el lado negativo es que acelera la degeneración cultural típica de un país.

"En la globalización, si bien persisten situaciones de tipo colonial e imperialista, la economía se ha transnacionalizado. Las grandes empresas, incluidas las culturales, se asientan en varios países y controlan los mercados desde muchos centros a la vez, mediante redes más que ocupando territorios. En este proceso, más que sustituir las culturas nacionales por las de países imperiales, se producen complejos intercambios e hibridaciones (desiguales y asimétricas) entre unas y otras" (García,2001:internet).

1.3 Hibridación

En un mundo globalizado, el contacto constante entre culturas produce hibridación: "Entiendo por hibridación procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas" (García,2003:3).

Por ejemplo, las grandes compañías disqueras abarcan gran parte del mercado global influyendo en los gustos musicales a nivel mundial y muchas veces generando nuevas subculturas urbanas con sus respectivas tribus. "A veces esto ocurre de modo no planeado, o es resultado imprevisto de procesos migratorios, turísticos y de intercambio económico o comunicacional. Pero a menudo la hibridación surge de la creatividad

individual y colectiva. No sólo en las artes, sino en la vida cotidiana y en el desarrollo tecnológico. Se busca <<reconvertir>> un patrimonio (una fábrica, una capacitación profesional, un conjunto de saberes y técnicas) para reinsertarlo en nuevas condiciones de producción y mercado" [...] (García,2001:internet).

La música proveniente de Europa y Estados Unidos se han llegado a fusionar con ritmos latinoamericanos como la salsa, la cumbia, la música norteña mexicana, entre otros. "El análisis empírico de estos procesos, articulados a estrategias de reconversión, muestra que la hibridación interesa tanto a los sectores hegemónicos como a los populares que quieren apropiarse los beneficios de la modernidad" (García,2001:internet).

En México la tradición de los Reyes Magos se ha combinado con la tradición norteamericana de tomarse la foto con Santa Claus, y últimamente se han incorporado personajes de las películas de Disney en esta tradición, en este caso más que buscar impulsar o mantener la tradición de los reyes, quienes se dedican a este negocio incorporan a estos personajes porque saben que son imágenes que venden aprovechando el "boom" de estas películas infantiles en nuestro país. "La fluidez de las comunicaciones nos facilitan apropiarnos elementos de muchas culturas, pero esto no implica que las aceptemos indiscriminadamente" (García,2003:15). Por ejemplo, en nuestro país, aceptamos adoptar ciertas costumbres de la sociedad norteamericana, sin embargo no completamente, adoptamos solo lo que nos gusta, incluso, en el mundo, muchos no sienten simpatía por ese país, sin embargo, es casi imposible no encontrar algún rasgo de su cultura en cualquier país en menor o mayor grado.

La hibridación se ha dado en distintos niveles culturales: el cine comercial que actualmente llega a todo el mundo de Estados Unidos, es una hibridación entre el cine clásico de David Wark Griffith y elementos, técnicos, estilísticos y estéticos de las vanguardias y corrientes cinematográficas europeas.

El cine norteamericano influye fuertemente en la manera de hacer cine en muchas partes del mundo (como en México), en donde muchos elementos de éste han sido adoptados (géneros, temáticas, efectos especiales, etc.) debido a su gran

espectacularidad, ya que, el cine norteamericano se ha especializado en su desarrollo tecnológico y estético, lo cual resulta muy atractivo y un producto comercial altamente rentable. Sin embargo este cine cuenta con elementos que ya podemos encontrar en el cine moderno de principios del siglo XX.

CAPÍTULO 2. MODERNISMO EN EL CINE: VANGUARDIAS Y CORRIENTES CINEMATográfICAS



CAPÍTULO 2. MODERNISMO EN EL CINE: VANGUARDIAS Y CORRIENTES CINEMATOGRAFICAS

Desde su inicio el cine ha generado emociones y reacciones, desde la famosa película *L'arrivée d'un train* de los hermanos Lumière filmada en 1895, la cual captaba la llegada de un tren en movimiento y cuyo impacto en los espectadores causó miedo, sorpresa, extrañeza, fascinación, conmoción, expectación, etc.; podemos apreciar como el cine es una manifestación estética, que además es capaz de captar la realidad y crear nuevas realidades.

Ricciotto Canudo en su "Manifiesto de las siete artes" considera al cine como la síntesis de todas las demás y donde se le denomina como "séptimo arte" (Pulencio,2009:55). Al igual que toda manifestación artística el cine puede estudiarse desde el punto de vista estético. "La estética del cine presenta dos aspectos: una vertiente general, que contempla el efecto estético propio del cine (directamente en la reacción del público), y otra específica, centrada en el análisis de las obras particulares (Aumont,1983:15). Directores, críticos y teóricos de cine como Griffith, Eisenstein, Bazin o Mitry, proponían cada cual a su manera, métodos de análisis cinematográfico por medio de distintos elementos como son: composición fotográfica, montaje, iluminación, música (en el caso del cine sonoro), actuaciones, ambientes, entre otros.

A pesar de que la modernidad comenzó en Europa mucho tiempo antes, el lenguaje cinematográfico tradicional, surgió a partir de Griffith por apartarse del modelo fotográfico-teatral y el cual creó principalmente tres elementos formales y estéticos: el fuera de campo, el principio de simetría y el eje vertical, además de usar los primeros *close ups*, diversos encuadres, emplazamientos y un montaje paralelo para contar sus historias, lo cual se convirtió en la estructura clásica que utilizaría el cine de Hollywood.

Paralelamente en Europa surgían nuevas vanguardias cinematográficas: *expresionismo alemán*, *impresionismo francés*, *dadaísmo* y *surrealismo*, las cuales fueron características de la era moderna.

2.1 Modernidad y Modernismo

La modernidad es un periodo histórico que comenzó en Europa en los inicios del siglo XVIII, definido en lo cultural por la Ilustración, en lo político por la Revolución Francesa y en lo económico por la Revolución Industrial. Estos sucesos cambiaron la manera de pensar y vivir del hombre al permitir una apertura social, política y filosófica en la cultura occidental.

El pensamiento crítico se convirtió en el paradigma. Finalmente se había superado el acortamiento de visión que impuso la religión católica durante la edad media y el hombre comenzó a controlar su presente y su futuro. "Los mitos serían sustituidos por el conocimiento científico, las artesanías por la expansión de la industria, los libros por los medios audiovisuales de comunicación" (García,2003:17).

La cultura moderna se caracteriza por un individualismo derivado de la homocentralización y el progreso industrial y mercantil que llevaron al desarrollo de la burguesía. Sujeto y objeto se separan al igual que cuerpo y mente, esta visión le llevó al hombre moderno a buscar el dominio de la naturaleza y moldear su entorno. "Estas particularidades, junto con el proyecto uniforme del arte, la moralidad y la ciencia, no pudieron consolidarse como un conglomerado homogéneo, sino más bien resultó un esquema desarticulado, es decir, prácticas sin sentido que [llevaron] a la modernidad a su punto de decadencia" (Antonio,2007:14).

Es importante marcar la diferencia entre los términos *modernidad* y *modernismo*, *modernidad* es un periodo histórico muy amplio que supone referirse a sus características políticas, sociales y económicas. Por otro lado el término *modernismo* refiere a la ideología que dio pie a varias corrientes estéticas conocidas como *vanguardias*: "los artistas modernos dejan de lado el arte naturalista, la narrativa clásica y comienzan a interesarse por el proceso [de creación] de sus obras artísticas, produciéndose así la autorreflexión estética basada en la simultaneidad" (Antonio,2007:10). El presente efímero y transitorio se convirtió en el espacio del arte que engendraron las *vanguardias* artísticas.

2.2 Vanguardias Cinematográficas

Las vanguardias artísticas llegaron al cine a principios del siglo XX. Estos movimientos buscaban principalmente, romper con los principios que imponía la rígida burguesía, la cual era adoradora del trabajo, el ahorro, la moderación y el puritanismo, y en cambio se apostaba por algo liberador, algo espiritual.

Por su parte, las vanguardias cinematográficas buscaban romper con la contemplación estética y estructura tradicional del cine, haciendo de éste una obra artística y no un mero acto de entretenimiento o un medio informativo como ocurría en sus orígenes. Además, en algunos casos, fue un medio de expresión para hacer crítica de la situación política y social en que se desarrollaron.

a) Impresionismo

Después del *Manifiesto de las siete artes* firmado por Ricciotto Canudo en 1911; después de la Primera Guerra Mundial y en pleno reajuste entre el cine francés en manos de Charles Pathé y el cine de Hollywood, aparece la primera vanguardia cinematográfica francesa: el impresionismo.

“Canudo defend[ía] la idea del cine como epicentro y culminación de todas las artes: arquitectura, pintura, escultura, música, poesía y danza. Esta nueva corriente [...] rehu[ía] de los productos comerciales norteamericanos. Se caracteriz[ó] por otorgar una entidad intelectual al mundo del cine, y se [sirvió] del aspecto estético como medio para expresarse. Lo que más interesaba a los impresionistas era experimentar con la forma [y] crear un nuevo lenguaje a través de la imagen” (Herdt,2010:internet). Se le llama impresionismo, porque más que contar una historia, buscaba plasmar impresiones por medio de imágenes.

La emoción era el elemento central de su estética, se concentraba en su realidad interior y no en la acción o el comportamiento de los personajes. Otro rasgo característico es la manipulación de la imagen, al igual que el tiempo y el espacio

mediante el uso de imágenes que buscaban representar la memoria, sueños, fantasías o estados mentales por medio de trucajes con fines expresivos (como el pintado de película). Por último el montaje rítmico con el cual sugerían el modo en que un personaje percibe la realidad que lo rodea y los eventos que en ella se manifiestan, por ejemplo en los momentos más intensos, el ritmo se vuelve cada vez más acelerado.

Según el modelo de David Bordwell los elementos del impresionismo son:

Modelo Impresionista de David Bordwell	
I. Cámara	II. Puesta en escena
<p>a) cámara a distancia: de cerca (como sinécdoque, símbolo o imagen subjetiva)</p> <p>b) ángulo de cámara (alta o baja)</p> <p>c) movimiento de la cámara (independientemente del tema, efectos gráficos y punto de vista)</p>	<p>a) iluminación (una sola fuente, las sombras que indica las acciones fuera de la pantalla, la variedad de situaciones de iluminación)</p> <p>b) decoración</p> <p>c) plan y el movimiento de las figuras en el espacio</p>
III. Dispositivos ópticos	IV. Edición de patrones característicos (montaje)
<p>a) para transiciones</p> <p>b) para efectos mágicos</p> <p>c) para destacar detalles significativos</p> <p>d) como decoración pictórica</p> <p>e) para lograr significados abstractos</p> <p>f) como indicaciones de la objetividad (imágenes mentales, imágenes semi-subjetivas, la subjetividad óptica)</p>	<p>a) temporal : <i>slow motion</i> (<i>flashback</i> o fantasía)</p> <p>b) relación espacial entre fotogramas (intercortes de objetos y miradas)</p> <p>c) relación rítmica entre fotogramas</p>

En 1916 aparecen las primeras películas impresionistas exhibidas en los cineclubes franceses, los cuales pertenecían a algunos de sus creadores: Louis Delluc, Germaine Dulac, Jean Epstein, Marcel L'Herbier, Abel Gance y Man Ray.

Phantasmes (1918) de L'Herbier y *La dixième symphonie* (1918) de Abel Gance son algunas de las primeras películas del cine impresionista. Películas como *Fièvre* (1921) y *La Femme de nulle part* (1922) de Louis Delluc (esta última destaca por ser uno de los primeros intentos de cine psicológico). *El dorado* (1921) de Marcel L'Herbier, *La dixième symphonie* (1918) y *Napoleón* (1927) de Abel Gance (en la que experimentó con diversas técnicas y utilizó el "Tríptico" o pantalla triple para desplegar horizontalmente sus escenas, rompe con la unidad espacio-temporal y utiliza una gran movilidad con la cámara).

Jean Epstein en *Coeur fidèle* (1923) plasmaba imágenes de feria a través de primeros planos, cámara subjetiva, encuadres oblicuos, etc. Esta película, junto con *La souriante madame Beudet* (1923) de Germaine Dulac, son algunas de las películas más representativas del cine impresionista.



El dorado de Marcel L'Herbier (1921). El pintado de la película se popularizaría poco después a manera de código para contextualizar la historia de día o noche, en interior o exterior

Sin embargo uno de los directores que mejor logró plasmar el impresionismo por medio de sus películas experimentales y abstractas fue el norteamericano Man

La souriante madame Beudet de Germaine Dulac (1923). La imagen reflejada en el espejo con tres perspectivas diferentes transmite diferentes impresiones o puntos de vista en el espectador.



Ray cuyas obras se componen de "impresiones visuales, formas fugaces, sobreimpresiones, ritmos, líneas que se cruzan y se cortan, luces que surgen, se desplazan y desaparecen, etc." (Pulecio,2009:36), siendo el único que logró escapar de la narración al contrario de sus compañeros de generación.



Rayogramas de Man Ray de 1922 y 1930

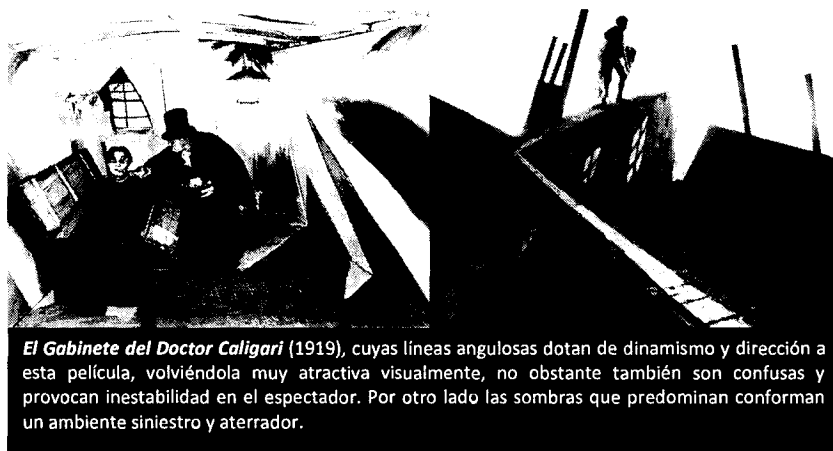
El *impresionismo* fue la vanguardia que más aportó al cine en general, ya que se caracterizó por la experimentación visual: el uso del color (la película era pintada para generar sensaciones o estados de ánimo), el uso de lentes para crear efectos (desenfoques, deformaciones voluntarias, efectos caleidoscópicos etc.), el montaje rítmico con intercortes (para generar sensaciones intensas), el *slow motion* como elemento evocativo (sueños, recuerdos, fantasías etc.) y el tratamiento directo de la película para generar efectos (rayogramas).

"Si la vanguardia francesa en principio quiso promover la realización de un <<cine puro>>, en donde primara la riqueza visual y la experiencia estética sobre el aspecto narrativo, pronto comprendió que sus obras, producidas bajo estos cánones, pagaron el precio de perder su carácter popular, para no decir, comercial; quedarían cautivas en los museos y en las colecciones privadas" (Pulecio, 2009:34).

b) Expresionismo

El cine expresionista alemán es uno de los más importantes en la historia del film, y las películas *El estudiante de Praga* (1913), de Paul Wegener y *El Golem* (1914) del mismo autor, son consideradas las precursoras de esta vanguardia.

Las primeras películas del cine expresionista basaban sus temáticas en leyendas y antiguas historias fantásticas, misteriosas y terroríficas. *El Gabinete del Doctor Caligari* (1919) de Robert Wiene, *Nosferatu* (1922) de F.W. Murnau y *Metrópolis* (1926), de Fritz Lang, son las principales representantes.



En el expresionismo “<<los films deben ser dibujos vivificados>>”, proclamaba entonces Hermann Warm. Esta frase es la clave de la estética de Caligari. Todo fue allí subordinado a una visión del mundo que desarticulaba la perspectiva, la iluminación, las formas y las arquitecturas. En aquel universo deformado, el hombre corría el riesgo de ser una mancha y, para armonizarlo con lo fantástico de los lienzos pintados, se disfrazaba a los actores con ropas extravagantes y maquillajes exagerados, se les inmovilizaba en posturas forzadas y rebuscadas” (Sadoul,2004:126).



Metropolis (1929), ejemplo de la gesticulación y la expresión corporal enfática de esta vanguardia, que nos da la impresión de ver una pintura.

Las principales características de esta vanguardia son:

- La **iluminación** en la cual podemos notar contrastes de luces y sombras, un recurso común en este tipo de expresión es enfocar un objeto o un rostro dejando el resto en sombras como medio para llamar la atención del espectador sobre él.
- Otro elemento muy característico es que “la **actuación** estilizada de los actores se acercaba a la de la pantomima [...]” (Sadoul, 1990:127). Las actuaciones y las expresiones son llevadas al extremo cuando se quiere mostrar sentimientos como el miedo, ira, deseo, etc., además de que los actores suelen tener un maquillaje excesivo.
- La **escenografía**, es generalmente teatral e irreal, con el fin de mostrar una realidad deformada.

- Los **encuadres** son fijos, y no utilizan el fuera de campo. En algunas películas podemos notar encuadres que se parecen a composiciones pictóricas.



Debido al éxito comercial del expresionismo sus elementos se incorporaron al cine mundial. Podemos encontrar sus características en el cine negro con la iluminación típica de claro oscuro, en el cine de terror a través de monstruos o criaturas fantásticas, la figura del científico loco y en el cine de ciencia ficción con robots y ciudades futuristas, entre otros.

b) *Dadaísmo*

El movimiento Dadá, fundado por Triztan Tzara y Max Ernst, era un movimiento nihilista que buscaba reducir las convenciones sociales a "nada", en el caso del arte buscaban

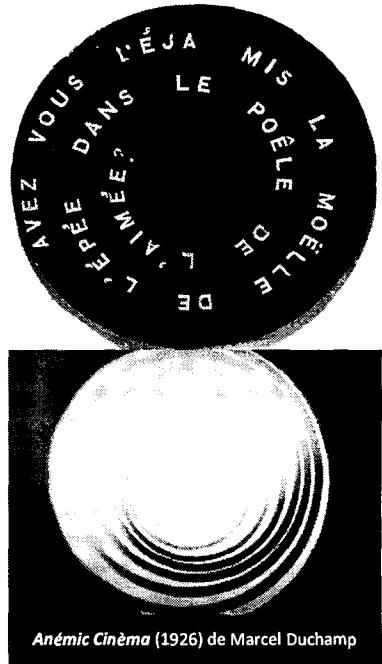
hacer una antiestética; "[e]l dadaísmo renunció al progreso artístico, al mezclar lo irracional, lo azaroso, lo espontáneo y lo absurdo para atacar cualquier convención o regla existente:

En el fondo su ataque sarcástico y despectivo de la sociedad burguesa, sus ideales y su lucha estaban dirigidos contra toda la estructura de valores o contra cualquier orden imperante: << Dadá no significa nada>> era el mensaje (o antimensaje) del movimiento, expresado mediante infinitas variaciones" (Vite.2010:internet).

En cuanto al cine, el dadaísmo buscaba evitar la narrativa, evadiendo la teatralidad y la actuación, pero principalmente buscaba expresarse por medio de la abstracción a través de formas, figuras en movimiento, rescatando la esencia del cine que es la película y la luz (que ya lo venían haciendo los impresionistas), con lo cual lograban propagar su discurso artístico, un "discurso sin discurso".

Ejemplos de esta vanguardia son las películas abstractas como *Rythmus 21* (1921) de Hans Richter, *Opus I* (1922) de Walter Ruttmann, *Letour à la raison* (1923) de Man Ray y *Ballet mécanique* (1924) de Fernand Léger.

Uno de los representantes más fuertes del movimiento dadaísta fue Marcel Duchamp quien impulsó de manera significativa a ésta vanguardia e influyó en el ámbito artístico, sobre todo, a lo que más adelante se le denominaría *Pop Art*. Un ejemplo de sus películas es *Anémic Cinéma* (1926) cuya duración es de seis minutos, en donde solo aparecen espirales girando y formando ilusiones ópticas, acompañadas de frases como "Si te doy un centavo ¿me darás un par de tijeras?".



entre otras con el mismo tipo de discurso. "La fuerza de [la obra de Duchamp] radica en su carga lúdica y su ingenio mordaz, mediante los que asombra y desconcierta al espectador. Ambas características lo [sic] distinguirán los dadaístas, pues su manera de juzgar y reformular el arte no será recurriendo al absurdo, sino a través de la burla intelectual" (Vite,2010:internet).

Esta vanguardia (a diferencia de las otras), siempre se mantuvo firme a sus fundamentos, como son la ironía del arte legítimo y el sin sentido de las convenciones sociales, pero ante todo como una vanguardia precursora de otra con gran influencia en el cine: el surrealismo.

Una de las películas que ejemplifica la transición entre ambas vanguardias sería **Entr'acte** (1924) de René Clair es un film dadaísta que incorpora elementos del cine surrealista, ya que aparecen actores, tiene una narrativa inconexa y situaciones ilógicas.

Otros iniciadores del movimiento Dadá fueron Aragon, Breton, Eluard y Péret, quienes buscaron eventualmente ir más allá de las finalidades dadaístas: hacer una crítica más dura con finalidades más revolucionarias en contra de la estética y la moral aceptadas en aquel entonces, formando así el grupo surrealista.

c) *Surrealismo*

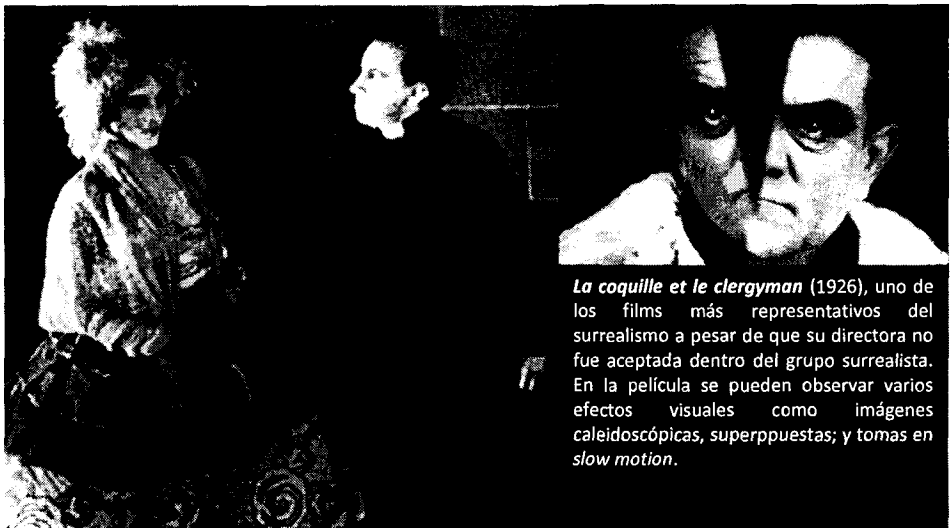
El surrealismo inició en 1924 con el *Manifiesto surrealista* firmado por André Breton durante el periodo de entreguerras. Breton quedó a la cabeza del movimiento surrealista y era quien decidía quién pertenecía al grupo y quién no.

El rechazo radical al arte y la cultura burguesa, la negación de cualquier noción relacionada con los valores positivos, la búsqueda de códigos alternativos, la poesía pura como instrumento de cambio radical en la concepción de la existencia, la liberación del amor y la liberación del hombre de las cadenas que lo mantienen atado a

mandamientos, normas y reglas son, entre otras, las aspiraciones de los surrealistas. André Breton definió de la siguiente manera el principio del surrealismo:

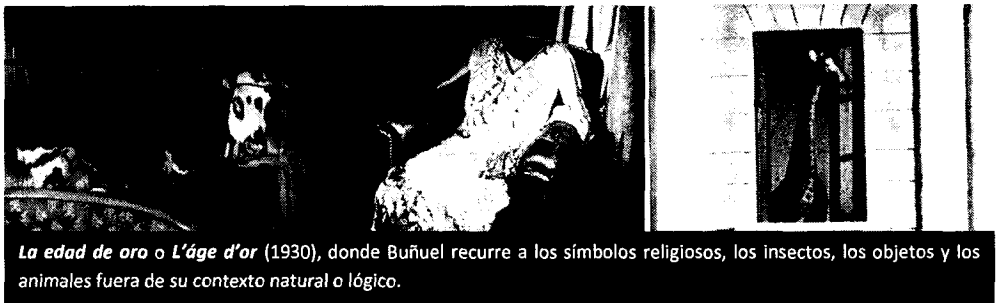
“Automatismo psíquico puro mediante el cual se propone expresar, sea verbalmente, por escrito, o de cualquier otra manera, el funcionamiento real del intelecto, dictado por el pensamiento, en ausencia de todo control ejercido por la razón, y lejos de toda preocupación estética o moral” (Pulecio,2009:37).

El primer film considerado surrealista para algunos fue, *La coquille et le clergyman* (1926) realizado por Germaine Dulac con un guión del poeta Antonin Artaud, sin embargo esta película no fue del agrado del grupo surrealista debido a que no logra desprenderse completamente de la narrativa formal.



La coquille et le clergyman (1926), uno de los films más representativos del surrealismo a pesar de que su directora no fue aceptada dentro del grupo surrealista. En la película se pueden observar varios efectos visuales como imágenes caleidoscópicas, superpuestas; y tomas en *slow motion*.

Las películas más relevantes de esta vanguardia son *Un chien andalou* (1928) y *L'âge d'or* (1930) ambas de Luis Buñuel, en estas películas resulta evidente el carácter antinarrativo del cine surrealista, los eventos suceden arbitrariamente, sin ningún tipo de control lógico o racional. *Un chien andalou* “[...] rompe con toda lógica narrativa y discursiva, propias del cine. Revoca las estructuras del tiempo y del espacio cinematográfico, desafía las leyes de la eficacia del relato; nos instala en un mundo de asociaciones libres y relaciones delirantes y subvierte todo principio de causalidad amenazando la ilusión de realismo. Allí la noción de personaje es sistemáticamente trasgredida y nos impone una lógica tal del relato, y del mundo por el reflejado, que solo obedece a sus propias leyes, que, en definitiva, son secretas” (Pulecio,2009:37).



El cine surrealista busca romper con la lógica narrativa tradicional a favor del inconsciente e incorporan efectos visuales del impresionismo para evocar lo onírico; además podemos encontrar expresiones que en el cine comercial no se habían visto, como es el deseo erótico, gestos blasfemos, la violencia y el humor negro. Con esto buscaba conseguir que emergieran los deseos e impulsos más escondidos y oscuros del espectador.

Con la llegada del cine sonoro los surrealistas pertenecientes al movimiento perdieron interés por seguir haciendo cine. Debido al régimen de Franco el grupo surrealista comenzó a dispersarse y solamente Luis Buñuel continuó realizando películas en México y posteriormente en Francia, sin embargo, aunque la mayoría de sus películas

contenían elementos del surrealismo, él tuvo que adaptarse a las condiciones impuestas por los productores, principalmente en México, lo cual lo alejó de la idea original del movimiento. No obstante, la escasa cantidad de películas realizadas a partir de esta vanguardia representaron una revolución en la historia del cine y su lenguaje, haciendo imposible no remitirse a estas películas en el futuro.

En conclusión, las vanguardias cinematográficas significaron una ruptura con el cine tradicional y su influencia ha trascendido hasta nuestros días. Elementos de éstas han sido adoptados por el cine comercial y en el cine posmoderno. Introdujeron un montaje rítmico y una narrativa no lineal (*Impresionismo, dadaísmo y surrealismo*), una estética diferente (*expresionismo*), y otros recursos visuales de gran importancia, ya que hasta la fecha, no ha surgido nada tan innovador en el cine. Sin embargo, fueron precursoras de nuevas corrientes que también influyeron a nuevas generaciones de productores y consumidores de cine y que nosotros las ubicamos como las *nuevas corrientes cinematográficas*.

2.3 Las nuevas corrientes cinematográficas

Las nuevas corrientes del cine moderno que abordaremos en este apartado se desarrollaron en Europa posterior a la Segunda Guerra Mundial, donde prevalecía mucho desencanto y la crudeza de visión posterior a ésta. Lo cual definió el nuevo cine que se iba a desarrollar a partir de entonces.

Se apostó por un cine más artístico, más realista, con preocupaciones sociales y con una visión particular proveniente de cada director, ya que no es un cine de industria sino un "cine de autor".

Las tres corrientes más relevantes que se desprendieron de este fenómeno social que dieron y posibilitaron un cambio en la concepción del cine fueron el *Neorealismo* en Italia, la *Nouvelle Vague* en Francia y el *Free Cinema* en Inglaterra.

a) *Neorrealismo italiano*

El neorrealismo surgió en Italia en 1945, en contra del cine de propaganda fascista que imperaba en los años previos al fin de la Segunda Guerra Mundial. Se le llama Neorrealismo porque se trataba de reflejar la nueva situación social del país mediante recursos muy escasos e historias apegadas a la realidad que se vivía en ese entonces.

Antes del surgimiento de esta corriente, el cine Italiano era un cine regido por la censura; las películas no podían mostrar condiciones sociales marginales como la delincuencia o la pobreza, y se limitaban a ser películas de entretenimiento como lo hacían en Hollywood, porque "se trataba de dar la imagen de una nación intachable y perfecta, al estilo del imperio de las Fases Littore" (Caldevilla, 2009: internet).

Los directores neorrealistas se levantaron en contra de este cine al encontrarse frente a una nación destrozada por la guerra y crearon un nuevo cine en donde buscaron plasmar esta nueva realidad.

Los elementos estilísticos del neorrealismo son:

- El sentimiento por encima la imagen (el guión y los sentimientos son más importantes que la estética);
- Narrativa lineal (éste cine continuó con la estructura clásica de narración lineal que era necesaria para el estilo y tipo de historia que se contaba);
- Rechazo de los efectos visuales (sobre impresiones, imágenes inclinadas, reflejos, deformaciones);
- Actores no profesionales (los protagonistas era personas comunes);
- Sencillez en los diálogos;
- Improvisación (es un recurso inevitable debido a que los actores no era profesionales y a que se trata de situaciones reales);
- La incursión de mujeres y niños (que antes no tenían mucha presencia en el cine italiano);

- La posición moral (toda película realista tenía el compromiso moral de reflejar la realidad).

Para los neorrealistas toda la realidad podía ser digna de exhibición sin embargo los temas más recurrentes fueron la guerra, la posguerra y la sátira (“neorrealismo rosa”).

Los directores más importantes del movimiento fueron: Luchino Visconti, Vittorio de Sica y Roberto Rossellini. La película de **Roma, città aperta** (1945) de Roberto Rossellini, es considerada la primera película neorrealista ya que fue filmada cuando la ciudad se encontraba ocupada por los nazis². En 1948 se estrenaron **Ladri di biciclette** de Vittorio de Sica y **La Terra Trema** de Luchino Visconti; estas tres películas son de las más representativas de la primera fase de esta corriente.



Germania anno zero (1945), film con imágenes impactantes de una Alemania destruida posterior a la Segunda Guerra Mundial.

Ese mismo año aparece **Germania anno zero** también de Rosellini, cuya historia narra la situación de un niño alemán y su familia enfrentando diversas problemáticas, principalmente económicas, como son la pobreza, la enfermedad o la

prostitución; vemos como los personajes van tomando decisiones cada vez más extremas para sobrevivir, llegando incluso a ser fatales. En cuanto a la estética, la iluminación es natural, la fotografía está muy bien expuesta y bien compuesta, con imágenes impresionantes de edificios destruidos por la guerra, los cuales evocan una visión apocalíptica, triste y cruel. Los personajes no están maquillados, son personas normales, nada glamorosas.

Este tipo de cine conmueve al espectador debido a la gran fuerza de identificación en sus historias y sus personajes, logrando una emotividad atemporal y libre de límites geográficos.

² Varios críticos consideran a **Ossessione** (1943) de Luchino Visconti, como antecesora de esta corriente.

Posterior a estos directores el neorrealismo se fue alejando poco a poco de su ideología original, dando paso al denominado "Neorrealismo burgués", que como su nombre lo dice, se alejaba de las temáticas humildes para capturar la realidad de la clase alta. El director más importante fue Michelangelo Antonioni que, "en su primer largometraje (*Cronaca di un amore*, 1950), ya describe el ambiente burgués de la época. Este director también trabajó en Inglaterra (*Blow up, Deseo de una mañana de verano*, 1966) y [Estados Unidos] (*Zabriskie Point*, 1970), donde logró muy buena crítica" (Caldevilla,2009:internet).

En los años cincuentas los nuevos directores comenzaron a modificar el estilo original de esta corriente, fomentando ahora, la esperanza en sus películas, incluso algunos otros retomaron el estilo hollywoodense debido a la necesidad de experimentar nuevos horizontes.

b) *Free Cinema*

Otro movimiento cinematográfico de estilo realista fue el *Free Cinema* británico, cuyos orígenes se encuentran en la escuela documentalista de los años treinta de aquel país. Previo al *Free Cinema*, durante la Segunda Guerra Mundial, la práctica documentalista realizaba cortometrajes con un espíritu patriótico para animar a la sociedad inglesa que estaba preocupada por la guerra. Después de las pérdidas a causa de la guerra, había una crisis económica generalizada y otra desestabilidad emocional en la población, situación contra la cual la juventud comienza a reaccionar, que se ve reflejado dentro del *Free Cinema*.

La juventud encuentra en el *rock and roll* una válvula de escape a lo sombrío del ambiente de esa época. Salir a divertirse era una forma de olvidar sus problemas y a la vez estas conductas representaban una crítica a las costumbres de la época.

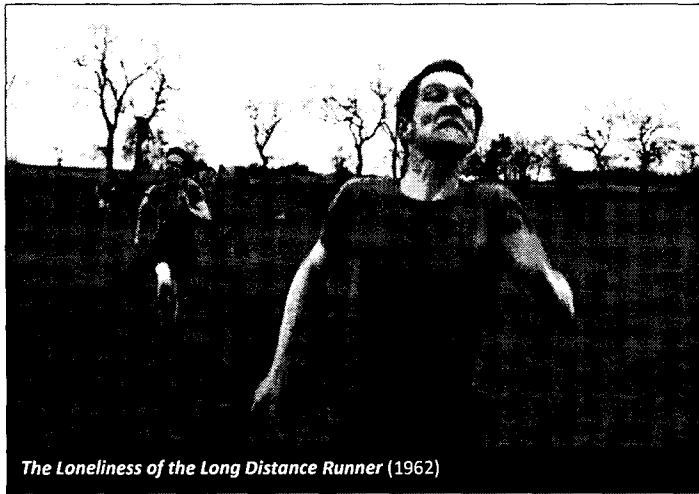
Es a mediados de los años cincuenta cuando un grupo de jóvenes realizadores de teatro se conformaron en una productora cinematográfica alternativa llamada "Woodfall film", que aunque con bajos presupuestos y sin pretensiones técnicas, sale a las calles a retratar la vida urbana "como la desesperanza frente al mundo, el individualismo o [el] aislamiento, el descontento en la sociedad, [la] crítica hacia los privilegios de la burguesía, las diferencias de clase social y la tecnología frente al ser humano; empleando técnicas de documental o neorrealistas" (Antonio,2007:47).

Hay una mayor libertad para tratar temas políticos y de crítica hacia el poder y estos nuevos cineastas comienzan a tratar problemas de corte social, racial y sexual como por ejemplo en este último caso, el aborto o la homosexualidad. Estéticamente estas películas son de estilo realista, con una fotografía sobria, además de incorporar música Jazz al estilo *Film Noir* y *Rock and Roll* que era la música que la juventud escuchaba, con lo cual se aleja de la sobriedad del neorrealismo italiano.

Algunas películas representativas de esta corriente son: ***Room at the Top*** (1959) de Jack Clayton, ***A Taste of Honey*** (1961) de Tony Richardson, ***Saturday Night and Sunday Morning*** (1960) de Karel Reisz, ***This Sporting Life*** (1963) de Lindsay Anderson. Estos directores son además, los principales exponentes del *Free Cinema*.



"***The Loneliness of the Long Distance Runner*** (1962) de Tony Richardson, una de la películas más hermosas del ciclo. A través de la peripecia vital del protagonista se nos describe el modo de vida de las clases bajas británicas, caldo de cultivo para una juventud rebelde, escéptica e irreverente con el sistema, tan consciente de las carencias propias como de la abundancia ajena, de la que intenta participar por la vía menos ortodoxa, es decir, delinquiendo" (Rey,Del.2011:internet).



Este movimiento no logró realmente una innovación técnica o estética, el verdadero aporte al mundo del cine es la visión que este grupo de jóvenes directores tiene de su realidad reflejada en sus filmes por medio de una manifestación en contra de lo establecido, abordando temáticas tabú de las que antes no se había hablado y el reflejo de una juventud inquieta, prosaica y crítica de la sociedad en que se desarrollaron. Estos realizadores buscaban presentar una juventud moderna que no estaba dispuesta a continuar con la depresión de la posguerra, a diferencia de lo que el neorrealismo había mostrado años atrás. Los cambios sociales que el *Free Cinema* mostraba sus películas “eran el reflejo de la metamorfosis de costumbres y valores que se estaba operando en la sociedad británica y que cristalizaría en los años sesenta, con el país convertido en un referente de la modernidad europea” (Rey,Del,2011:internet).

c) *La Nouvelle Vague*

A principios de la década de los sesenta surgió en Francia la *Nouvelle Vague*, "una nueva ola" cinematográfica con claras influencias del *Neorrealismo* italiano y sobre todo del *Free Cinema*. Este movimiento causaría gran revuelo en varias partes del mundo, influyendo fuertemente al desarrollo del nuevo cine alemán, el nuevo cine latinoamericano y el cine independiente norteamericano.

Los inicios de la *Nouvelle Vague* se encuentran en *Cahiers du Cinéma*, la revista cinematográfica especializada que André Bazin creó en 1951. En dicha revista escribían varios críticos de cine que posteriormente se convertirían en los principales directores que formarían parte de la nueva ola francesa: François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Eric Rohmer, Claude Chabrol, Luc Moullet y Jacques Demy.

A través de *Cahier du Cinema*, André Bazin criticaba al *cine qualité* que se realizaba en Francia bajo un modelo muy hollywoodense y en cambio proponía nuevas maneras de realizar cine de forma realista y dinámica, sin recurrir a grandes presupuestos. A finales de los cincuentas los colaboradores de esta revista ya estaban desarrollando cortometrajes y largometrajes en donde utilizaban nuevas técnicas para realizar sus producciones como: cámaras ligeras de 16mm (cargadas al hombro), poca puesta en escena, películas más fotosensibles (para evitar el uso de iluminación artificial), el abundante uso de exteriores, pero sobre todo, el punto de vista del director que era la figura más importante. "En la Nueva Ola, la regla era que no había reglas" (Valpuesta,2005:internet).

Oficialmente la *Nouvelle Vague* se inicia con el estreno de ***Les Quatre Cents Coups*** de François Truffaut (película autobiográfica con estilo neorrealista³) e ***Hiroshima Mon Amour*** de Alain Resnais, ambas estrenadas en el festival de Cannes de 1959.

³ Más tarde criticada por conservar aun la narrativa clásica del *cine qualité*, aquel cine que tanto criticaban los pertenecientes a la nueva ola.



Les Quatre Cents Coups (1959) de François Truffaut

Jean-Luc Godard, que no estudió cine sino etnología, realizó un cine cargado de referencias culturales y lingüísticas, mezcla de ficción con partes casi documentales y reflexiones propias, estrenó en 1959 su primer largometraje *À bout de souffle*, con las actuaciones de Jean-Paul Belmondo y Jean Seberg, en donde "Godard lleva su autoridad a utilizar las técnicas extremas del montaje muy picado en algunas ocasiones y los planos-secuencia en otras (técnica de la flexibilidad máxima en la que habían destacado Welles y Hitchcock)"⁴. Godard es el director de la nueva ola que más influyó en otros directores seguidores de esta corriente.



Jean-Paul Belmondo y Jean Seberg en *À bout de souffle* (1959)

⁴ Escrito por Paulino Viota en el Programa "cinemateca" del museo de bellas artes de Bilbao del ciclo Jean-Luc Godard, que se llevó a cabo del 04/12/03 al 30/01/04

Los integrantes de la *nueva ola francesa* decían estar influenciados por realizadores del cine comercial norteamericano, como Alfred Hitchcock, Orson Welles, Howard Hawks o John Ford. Estos integrantes eran: François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Eric Rohmer, Claude Chabrol, Alain Resnais, Agnes Varda, Alain Robbe-Grillet, Louis Malle, Jacques Demy, Magritte Duras y Claude Sautet.

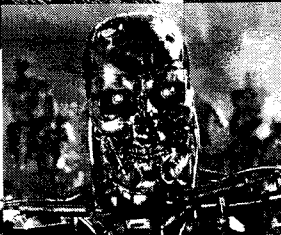
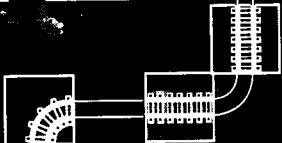
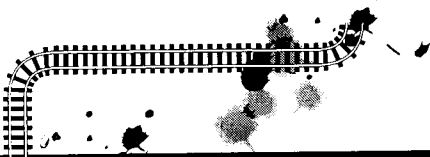
Dentro de esta corriente existían diferencias en cuanto a la realización de los films, por ejemplo, Truffaut, Chabrol y Malle presentaban innovaciones en cuanto a temáticas pero continuaban utilizando recursos del cine clásico, mientras que Godard, Rivette, Resnais y Duras desarrollaron un estilo más experimental en la narración, sonido, imagen y efectos utilizados para simular pensamientos del pasado o imaginarios.

La *Nouvelle Vague* duró de 1959 a 1962, año en que elementos de esta vanguardia y algunos directores fueron absorbidos por el cine industrial francés, que comercializó este estilo hasta nuestros días.

Todas las vanguardias incluyendo las nuevas olas, revolucionaron la forma de hacer cine, algunas por su narrativa, otras por su temática, o por su estética. Más allá de las ideologías que estaban detrás de estas vanguardias y corrientes europeas, el cine estadounidense absorbió sobre todo la estética. Existieron momentos en los que el cine independiente intentó adoptar la profundidad que las caracterizaba, pero el cine comercial sobre todo se encargó de mejorar a nivel visual los elementos que adoptó de éstas, que ayudaron a que su industria creciera, con lo cual potenció su capacidad lucrativa, haciendo de éste el cine más avanzando a nivel técnico y con más presencia en el mundo.



CAPÍTULO 3. EL CINE ESTADOUNIDENSE



CAPÍTULO 3. CINE ESTADOUNIDENSE

La política y cultura estadounidense se ha regido bajo una ideología expansionista, consecuencia del capitalismo mordaz que practican. En el caso de la industria cinematográfica siempre ha sido fuerte competidora en el mundo, a pesar de los momentos de guerra y crisis que ha experimentado, debido a las estrategias comerciales que ésta ha sabido manejar, ha logrado recuperarse y ocupar una posición importante en el mundo.

A continuación explicaremos brevemente como fue que el cine norteamericano entró en crisis debido a la Segunda Guerra Mundial, la Guerra Fría y la aparición de la Televisión; el público comenzó a alejarse de los exhibidores, la producción filmográfica decreció en un gran número y los productores pronto se encontraron ante una nueva realidad en donde el cine había dejado de ser redituable, dando como resultado el fin de una etapa de grandes súper producciones.

3.1 Crisis del cine estadounidense

La Segunda Guerra Mundial trajo consigo dos consecuencias para el mundo del cine norteamericano: la primera fue la baja producción de films en esos años debido a que los recursos iban destinados principalmente para costear los gastos de la guerra, lo cual trajo consigo la primera crisis para el cine. La segunda fue la Guerra Fría y el "macartismo".

En Estados Unidos, desde 1930 las compañías cinematográficas se regían por el Código Hays, que se trataba de un código de censura por el cual, cada compañía decidía qué temas y de qué forma se abordarían para la producción de sus películas⁵. Debido a la Guerra Fría y a la división de sistemas económicos entre países socialistas

⁵ "Desde el duro *Código Hays* implantado en 1930, se llega al *Code of Self-Regulation of the Motion Pictures Association*, que entra en vigor en 1966, mucho más benévolo, pero que solo tiene vigencia hasta 1968. En esta fecha desaparecen los códigos y entra en vigor una división de las películas en cuatro categorías, que deben ser reseñadas tanto en la propia película como en su publicidad: G, para todos los públicos; M, para adultos; R, prohibida para menores de 16 años sin compañía de adultos; y X, prohibida a menores de 16 años" (Martínez, 1973:14).

y capitalistas, en Estados Unidos se desató una “casería de brujas” encabezada por Joseph McCarthy, quien era el organizador y principal promotor del Comité de Actividades Antiamericanas, mismo que de 1947 a 1953 se dedicó a perseguir comunistas en diferentes ámbitos de la sociedad, incluyendo el cinematográfico. La censura se volvió más estricta sobre todo en cuestiones ideológicas pasando por encima del Código Hays.

En la época del “macartismo” los integrantes de los sindicatos del cine⁶ se volvieron fácilmente localizables para el control anticomunista de esta política, algunos de ellos terminaron en la lista negra de Hollywood, otros fueron encarcelados por haber pertenecido o tener vínculos con el partido comunista, otros fueron expulsados del país o vetados definitivamente de la industria del cine, a esta generación se le conoció como “la generación perdida”. Algunos directores pertenecientes a esta generación son: Robert Rossen, Billy Wilder, Edward Dmytryk, Elia Kazan, John Huston, Jules Dassin, Joseph Losey y Fred Zinnemann.

“[...la Ley Anti-trust] de 1950 que obligó a las grandes compañías de Hollywood a vender sus cadenas de salas en el territorio norteamericano, el Plan Marshall⁷, la invasión masiva del film norteamericano en los mercados europeos, los acuerdos comerciales ventajosos que obligaban a importar un número elevado de films contra unos cuantos nacionales”⁸ (Sadoul,2004:499).

⁶ Después de la crisis económica de 1929, Franklin D. Roosevelt ganó las elecciones por medio de una propuesta llamada *New Deal*, con la cual, por medio de una serie de reformas políticas buscaba sacar de la crisis a su país, algunas de estas políticas trataban de evitar la competencia desleal entre empresarios y promovía la creación de sindicatos, fue hasta los años 30 que se formaron los sindicatos de actores, directores y guionistas de cine.

⁷ Este plan era una ayuda económica buscaba reconstruir la Europa destrozada por la guerra y protegerla de levantamientos comunistas, así como fortalecer el nacionalismo de cada país.

⁸ “Thomas Guback expone de manera muy clara la intrusión de los capitales norteamericanos en Europa, mostrando el peso considerable de la infraestructura económica sobre la ideología y la estética de los films” permitidos por esa infraestructura. El autor encuentra como conclusión lógica el parecido cada vez mayor entre los productos de las diferentes cinematografías nacionales (Francia, Inglaterra, Italia, España) y los del cine norteamericano” (Sadoul,2004:499).

Los norteamericanos invirtieron en el cine europeo y explotaron los films italianos, franceses, ingleses, etc., acaparando el mercado⁹, lo cual, eventualmente les permitió comprar los derechos de dichos films a nivel mundial, así como invertir en los estudios inmobiliarios de diferentes países, con lo cual lograron varias ventajas, como el no tener que recrear un paisaje extranjero en un estudio, ya que ahora podían filmar en locaciones reales y conseguir mano de obra local. Además gozaban de los beneficios de apoyos para la producción nacional por parte del gobierno.

El macartismo dividió al mundo del cine ideológicamente. La Ley Anti-trust obligó a separar la producción de la exhibición y la distribución de películas, produciéndose una desestabilización dentro de la industria del cine. Esta situación empeoró con la popularización de la televisión como entretenimiento de masas, terminando con la era dorada del cine norteamericano y sumergiendo a la industria cinematográfica en una gran crisis.

Debido a esta crisis se dejaron de hacer contratos de exclusividad con las grandes estrellas de Hollywood como con los directores y personal especializado. Como estrategia comercial, las empresas cinematográficas comenzaron a exportar mucha de su filmografía a Europa, a producir una mayor cantidad de películas a color, y se crearon otros formatos de proyección que no podrían exhibirse en cualquier lado, llamados "sistemas de proyección en relieve", como el *Cinerama* y el *3D* que aparecen en 1952, o el *Scope* que aparece en 1953; además de la realización de películas con bajos costos de producción, como los *remakes* de cine expresionista para adolescentes que se proyectan en cines para automóviles o *Drive In*, "que en 1959 llegan a ser el 30% de las salas de exhibición y que, en ese mismo año y a pesar de funcionar exclusivamente en verano, recaudan un 25% de los ingresos totales" (Martínez,1973:10).

En la década de los cincuentas se populariza la televisión y aunque la industria del cine había implementado nuevas y grandes innovaciones técnicas para hacer de la exhibición una experiencia interesante, la comodidad del hogar, la posibilidad de elegir

⁹ "[...] la industria cinematográfica norteamericana consigue financiar hasta el 90% de películas en países como Inglaterra, Francia e Italia" (Antonio,2007:48).

la programación y sobre todo el no tener que pagar por ver un programa de entretenimiento se convirtió en una dura competencia.

“Todo esto da como resultado un considerable descenso en el número de largometrajes producidos anualmente; frente a los 378 de 1946, se pasa a los 383 de 1950, para llegar a los 254 de 1955, a los 181 de 1959 y a los 150 de 1960; mientras el número de espectadores desciende entre 1947 y 1956 de 4.680 a 2.470 millones al año” (Martínez,1973:10).

En 1954 los empresarios del cine deciden vender sus películas viejas a la televisión. De este modo las películas que ya no se proyectaban volvieron a ser redituables. Entonces las productoras cinematográficas comenzaron a filmar películas o seriales para la televisión. Eventualmente las casas productoras de cine incursionaron de lleno en la televisión. En poco tiempo ésta había evolucionado y gente que había trabajado en el cine ayudó al crecimiento de éste medio, logrando realizar producciones de calidad, como los programas dramáticos en directo. Más tarde los realizadores de estos programas (directores formados en la televisión), pasarían al cine ahora a dirigir películas.

Por otro lado, los directores que seguían haciendo cine, en 1955 comienzan a producir sus propias películas. Entre ellos figuran nombres como: Robert Aldrich, Richard Brooks, Howard Hawks, Alfred Hitchcock, Elia Kazan, Joseph L. Mankiewicz, Otto Preminger, Billy Wilder. Las antiguas compañías aun siguen siendo sus distribuidoras pero ahora se convierten en sus financiadoras indirectas.

3.2 *New American Cinema*

A raíz de las innovaciones tecnológicas y la influencia de las vanguardias y corrientes europeas, surgieron nuevas corrientes cinematográficas en Estados Unidos ubicadas dentro de lo que se conoce como *New American Cinema*, el cual se divide en dos corrientes, por un lado la *Generación de la televisión* y por el otro la *Escuela realista de Nueva York* o el *New American Cinema Group*, el *Cinema Underground* y el *Cine*

independiente. Estas últimas corrientes representaron una nueva forma de hacer cine alejado de la industria de Hollywood, tanto en producción como en estética, buscaban hacer un cine más artístico y más social.

a) *La generación de la televisión*

Se trata de un grupo de directores formados en el ámbito televisivo, que a mediados de los cincuentas fueron convocados por productores de cine tras haber logrado algún éxito en sus trabajos de televisión, entre los que estaban: Robert Mulligan, Martin Ritt, John Frankenheimer, Arthur Penn, Sidney Lumet y Robert Altman. Aunque siempre pertenecieron a la industria cinematográfica las temáticas que abordaban eran muy diferentes de las que se acostumbraban, ya que todos estos directores estaban directamente influenciados por el estilo estético del *Neorrealismo* y *Free Cinema*, por lo tanto sus historias tenían elementos realistas pero mezclados con elementos televisivos.

b) *La escuela realista de Nueva York*

Este grupo surgido en 1956, estaba en contra de la maquinaria empresarial con la que se manejaba Hollywood; ubicados en Nueva York (la cuna del cine norteamericano) debido a que sus integrantes pertenecían a esta ciudad. Estos directores realizaron cine de manera independiente, con bajos presupuestos y actores desconocidos, incorporando técnicas del Neorrealismo y abordando temas como los del *Free Cinema* y la *Nouvelle Vague* (que se estaba desarrollando paralelamente en Europa).

Sus películas juegan con la narrativa visual. Están ubicadas principalmente en Nueva York y retratan el estilo de vida en esa ciudad, con jóvenes divirtiéndose, delincuentes, drogadictos, borrachos, el despertar sexual de adolescentes u homosexuales, y también hacen crítica a la discriminación racial de negros e indígenas. Al igual que en el *Free Cinema*, la música que predominaba era *Jazz* o *Rock and Roll*.

Uno de los personajes más importantes de la escuela realista de Nueva York fue Lionel Rogosin, fundador junto con Jonas Mekas del "New American Cinema Group", formado por un grupo difuso de veintitrés directores de cine independiente que realizaron un manifiesto en el cual hacían "hincapié en la expresión personal, el rechazo de la censura y la <<abolición del mito del presupuesto>>" (Rogosin,2011:internet). Rogosin también fundó en 1960 el "Bleecker Street Cinema", un pequeño cine en el cual fueron exhibidas la mayoría de las películas del "New American Cinema Group", que por lo general no encontraban difusión en otro lado y



además era el lugar donde el grupo se reunía. Este director fue influenciado directamente por el *Neorrealismo* italiano y sus trabajos encontraron una gran aceptación en Europa, en donde fue más conocido que en su propio país. El propio Godard reconoce que el cine surgido del Bleecker Street Cinema es tan bueno como el cine que él realizaba en Francia. Las obras principales de Rogosin son *On de Bowery* (1956) y *Come back Africa* (1958).

Los otros directores que conformaban este grupo eran Shirley Clarke con *The Cool Word* (1963) y *The Connection* (1962), Frank Perry con *David and Lisa* (1962), Larry Peerce con *One Potato, Two Potato* (1964), y sobre todo John Cassavetes con *Shadows* (1959). *Shadows* es una película única, ya que todo es un ejercicio de improvisación muy bien logrado, con una historia que trata sobre el racismo, las

relaciones interpersonales y los conflictos que estas desencadenan; sus características estéticas son muy similares a las de las nuevas olas europeas¹⁰.



d) El Pop Art y el Cinema Underground

El *Pop Art* fue un movimiento artístico surgido a mediados de los años cincuentas en Inglaterra a raíz de un grupo de artistas llamados "Grupo independiente" los cuales basaban sus obras en la cultura popular, principalmente en los productos publicitarios norteamericanos, como anuncios, películas, tiras cómicas, etc. A finales de esta década el *Pop Art* llega a Estados Unidos donde tomó gran fuerza y los artistas de este país poco a poco fueron apropiándose del estilo.

¹⁰ "Cassavetes fue incapaz de conseguir que ninguna distribuidora norteamericana lanzase *Shadows*, así que probó fortuna en Europa, donde consiguió el premio de la crítica en el Festival de Venecia. Los distribuidores europeos llevaron posteriormente la película a los Estados Unidos como si se tratara de una importación". Véase http://es.wikipedia.org/wiki/John_Cassavetes

Los artistas pop buscaban la resignificación del arte a partir de la recontextualización de objetos de uso cotidiano sin importar sus características prácticas y enfocándose únicamente en las estéticas, por ejemplo la *Brillo Box* de Andy Warhol, que simplemente era la reproducción de una caja de detergente marca "Brillo" con lo cual buscaba mostrar que el arte está en cualquier lugar y no exclusivamente en museos y galerías.



Brillo Box (1964)

A diferencia de los *Ready Made*¹¹ creados por la corriente dadaísta, el *Pop Art* busca incorporar elementos de la vida cotidiana al mundo del arte y de esta manera llevar el arte a las masas: "si el dadaísmo intentó en algún momento acercar el arte a la vida cotidiana, es el *Pop Art* quien lleva la vida cotidiana al terreno artístico" (Vite,2010:internet), por lo tanto a diferencia del dadaísmo que buscaba criticar y transgredir normas burguesas el *Pop Art* se muestra conciliador, ya que busca unir el mundo artístico con la gente común.

Debido a que el *Pop Art* era un movimiento urbano, cercano a la cultura de masas, estos artistas involucraron iconos del medio del espectáculo, para que una persona común lograra identificarse con la obra al encontrar elementos que podía reconocer; además de reflejar el estilo de vida de la sociedad estadounidense que se rige por el consumismo y la producción en serie, debido a la industrialización y la comercialización de la vida en la ciudad. Artistas como Andy Warhol adoptaron esta característica de la sociedad y la expresaron mediante una "industrialización del arte" a través de la repetición de sus obras. "La repetición es otra consecuencia inevitable de este momento y se refleja en las decisiones de los artistas. La manipulación de los productos

¹¹ Se conoce como *Ready Made* a uno o el conjunto de varios objetos cotidianos presentados como una obra artística. Lo que los dadaístas buscaban con estas expresiones era criticar las convenciones artísticas establecidas por la burguesía, por medio del desconcierto y el sarcasmo. Marcel Duchamp fue el creador del concepto *Ready Made* y su obra más famosa fue "Fuente" el cual era un migtitorio firmado por él.

creados en masa generan en el espectador una intensa experiencia visual" (Vite,2010:internet).

Warhol, como artista pop comienza a interesarse más por el "sentido de repetición" que caracteriza a la rutina de la vida diaria y comienza a hacer experimentos filmicos donde podemos ver acciones ininterrumpidas con la intención de captar la realidad tal cual es:

"Las películas de Warhol se centran en la pasividad, la magnificación y la repetición. *Dormir* (1963), muestra un hombre durmiendo por seis horas [...]. *Comer* (1963), presenta a un pintor masticando, masticando, masticando, y la cámara graba la no-acción. La necesidad de descansar, el deseo sexual y la alimentación son demandas constantes en la vida de una persona, que a su vez requieren de una satisfacción continua" (Vite,2010:internet).

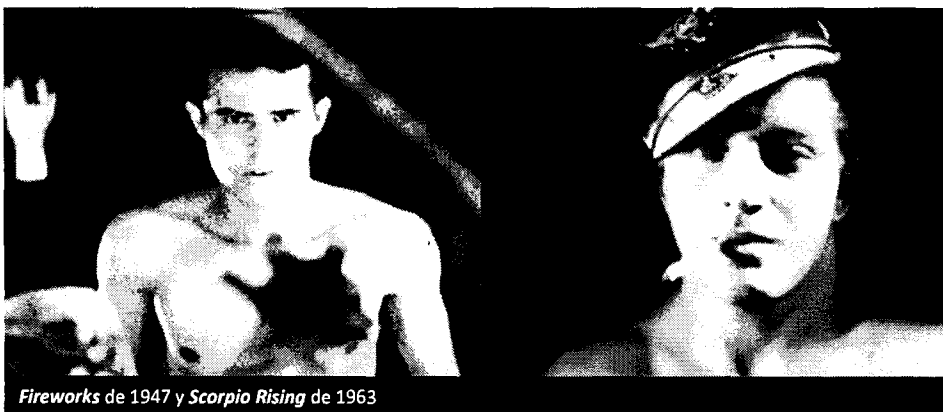


Las películas de Warhol figuran en la producción de lo que hoy se conoce como *Cinema Underground*, que se trata de películas de corte experimental cuyo movimiento inicia a mediados de los cuarentas por la cineasta Maya Deren, aunque a quien se le atribuye el crédito de fundador fue a Jonas Mekas y a su hermano Adolfo Mekas que, en 1955 crean la revista especializada en cine *underground* llamada "Film Culture", y que más tarde en 1962 fundan la "Filmmaker's Cooperative", a la cual se afilian varios cineastas experimentales.

Maya Deren es considerada la madre del *Cinema Underground*, trabajó a mediados de los cuarentas con elementos del movimiento surrealista como André Bretón y Marcel Duchamp (con el que realizó su primera película llamada *The Witch's Cradle* en 1943, la cual jamás fue terminada), por lo tanto elementos surrealistas son claramente

proyectados en sus películas. Trabajó al margen del cine de Hollywood, y se interesó por llegar al público culto por lo que buscó difusión en universidades y museos, llevando consigo las primeras películas experimentales de Estados Unidos.

Otro director *underground* muy innovador fue Keneth Anger, gran expositor del cine *Queercore* puesto que sus películas muestran imágenes de satanismo y sadomasoquismo homosexual, con un montaje similar al del videoclip. Sus películas tienen un estilo teatral y oscuro, y sus personajes suelen ser travestis con maquillaje abundante, vestuarios extravagantes y colores brillantes que contrastan con la oscuridad que los rodea¹². Algunas de sus películas son **Fireworks** (1947) que destaca por sus imágenes de sufrimiento y sangre, y **Scorpio Rising** (1963) que aborda el tema del nazismo desde un punto de vista muy *pop*, por el uso de música *rock* y sus referencias a James Dean.



¹² Encontramos en los films de Keneth Anger muchos elementos de la estética *kitsch* que más tarde influenciarían a directores como John Waters, cuyas películas son grandes representantes del *kitsch*. Véase el apartado "estética *kitsch*" en el capítulo 4.



Inauguration of the Pleasure Dome (1954-56), película de Keneth Anger de 40 minutos de duración.



Rabbit's Moon (1950-72-79) cortometraje de Keneth Anger

Por su parte Jonas Mekas hasta el año de 1966 ya había realizado ocho películas a las que él llamaba *películas-diario*. Sus películas eran de corte documental ya que también perteneció al movimiento realista de Nueva York. Al final, la "Filmmaker's Cooperative"

entró en contacto con artistas como Andy Warhol¹³, Nico, John Lennon, Yoko Ono, Allen Ginsberg y Salvador Dalí, entre otros. Entre las películas de Mekas figuran *The Brig* (1964) y *Notes on the Circus* (1966).

Podemos observar la influencia de las vanguardias europeas en estos directores, por ejemplo Maya Deren por el *surrealismo*, Keneth Anger por el *expresionismo* pero con todas las bondades del color, Jonas Mekas por las corrientes realistas y documentalistas, y finalmente Andy Warhol, el cual presentó claras influencias del *dadaísmo* en sus otras expresiones artísticas, sin embargo éste no está presente en sus películas, por el contrario, Warhol desarrolló su propio estilo, carente de una estética atractiva, pero muy innovadoras por tratar de reflejar la realidad lo más fielmente posible.

e) *Cine independiente: Cine B y cine de culto*

En los años cincuentas debido a la crisis una gran parte de las películas realizadas por los grandes estudios eran producidas con bajos presupuestos, actores poco conocidos y argumentos con fórmulas establecidas, a este tipo de producciones se le conoce como "películas de serie B". En esa misma década, surgieron también películas de serie B de producción independiente, las cuales gracias a las modificaciones del Código Hays en 1956, tuvieron más libertad en las temáticas y con el tiempo se volvieron más radicales, ya que estaban llenas de violencia y sexo.

Debido al éxito en la producción de películas de serie B como las películas de terror para adolescentes o las de carreras de autos, posteriormente aparecieron nuevos subgéneros con temáticas como la de bandas de motociclistas, fiestas playeras, las películas "sexplotation" (la temática podía ser muy diversa pero lo que predominaba era el sexo) o las películas "blaxplotation" (donde todos los personajes son negros). A estas

¹³ A mediados de los sesentas Andy Warhol se separa de la "Filmmaker's Cooperative" para más tarde fundar su propia productora, la "Andy Warhol Films", así como una pequeña cadena de salas de exhibición.

películas se les conoce como "exploitation films" por explotar las sensaciones y los deseos del público. Cuando las grandes empresas se retiraron del cine serie B, los independientes siguieron realizando este tipo de producciones, por esta razón los "exploitation films" o películas de serie B, son sinónimos de películas de bajo presupuesto¹⁴.

En 1956 se creó la compañía *American International Pictures* (AIP), dirigida por James H. Nicholson y Samuel Z. Arkoff, cuya empresa fue una de las primeras productoras independientes y la más influyente en la realización de películas de serie B. Los principales actores de AIP fueron Vincent Price, Michael Landon, Ray Milland, Jack Nicholson, Boris Karloff y Peter Fonda; su director más importante fue Roger Corman (conocido como el "rey del cine B), además de contar con la colaboración de K. Gordon Murray¹⁵ (conocido como el "rey de la matiné para niños") y Howard W. "Kroger" Babb, dos de los más intrépidos productores y distribuidores de películas B.

Arkoff buscó conocer lo que la gente veía y descubrió que en la televisión transmitían principalmente películas y seriales *western*, el cual era preferido por los adultos. Arkoff pensaba que este género era demasiado costoso para producir, además de que necesitaba contratar a grandes estrellas para conseguir el éxito, por esta razón decidió apostar por un público que no había sido considerado: los adolescentes. Decidió acercarse a los adolescentes por medio de temáticas que les interesaran a éstos¹⁶, en

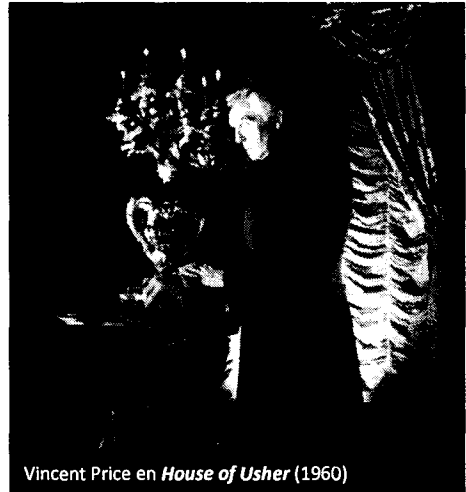
¹⁴ Esas películas estaban reservadas para ser exhibidas no en las salas principales sino en cines independientes llamados "Grindhouses", También se les llama "películas grindhouse" a las películas que eran exhibidas en estos sitios. A finales de los 80s con la aparición del video-home y los canales de películas por cable, los Grindhouses fueron quedando poco a poco obsoletos hasta desaparecer casi por completo en la década de los 90s.

¹⁵ Es conocido por alcanzar un gran éxito en películas infantiles tanto realizadas por él, como importadas de Europa y México. Una de las estrategias de Murray para que estas películas extranjeras tuvieran éxito en Estados Unidos, consistía en hacer un buen doblaje donde el movimiento de los labios coincidiera con las palabras en inglés y cambiando tanto carteles como nombres de las películas para darles un giro más impactante: un ejemplo son las películas del *Santo* que él presentaba en Estados Unidos como *Samson*, o la película *El Barón del terror* (1962) de Chano Urueta que Murray tituló como *The Brainiac* (1962), logrando que con el tiempo fuera considerada una película de culto en ese país.

¹⁶ Arkoff decía que los elementos para que una película de bajo presupuesto fuera exitosa debían ser: Acción, temas controversiales, un mínimo de violencia, diálogos y discursos notables, fantasía y fornicación. Véase "Fórmula Arkoff" en http://en.wikipedia.org/wiki/American_International_Pictures

un principio fueron temas relacionados con la delincuencia, las carreras, el *rock and roll*, fiestas en la playa, incluso películas sobre la guerra, que era un tema popular, sin embargo el verdadero éxito de las películas de AIP fueron las películas de horror y ciencia ficción, principalmente las dirigidas por Roger Corman.

Desde los inicios de AIP, Roger Corman realizó una gran cantidad de películas de diversos géneros cinematográficos como la ciencia ficción, el drama, el musical o el horror, todas ellas enfocadas en el público adolescente, pero fue hasta la realización de *House of Usher* (1960), donde comenzó su carrera exitosa en la dirección de películas B¹⁷ y logró llegar a un público más amplio. *House of Usher* era la adaptación de un cuento de Edgar Allan Poe protagonizado por Vincent Price y realizada en color¹⁸. A partir de su éxito, Corman y AIP comenzaron a realizar un ciclo de películas basadas en cuentos de Poe: *Pit and the Pendulum* (1961), *Premature Burial* (1962), *Tales of Terror* (1962), *The Raven* (1963) y *The Masque of the Red Death* (1964), además de otras películas de horror como *X: The Man with X-Ray Eyes* (1963) y *The Terror* (1963).



Vincent Price en *House of Usher* (1960)

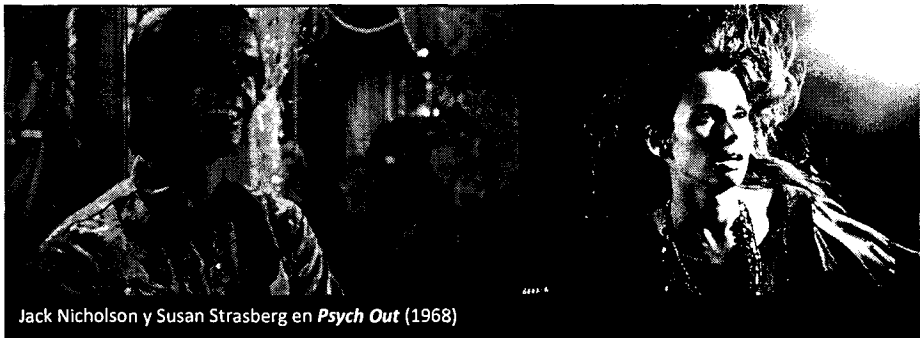
También en 1960, *Paramount Pictures* lanzó una de las películas más influyentes de esa época, *Psycho* dirigida por Alfred Hitchcock (considerada película B por su presupuesto por debajo del estándar y por utilizar actores desconocidos), la cual consiguió un gran éxito en taquillas "[sus] \$ 8.5 millones en los ingresos frente a un

¹⁷ Según Joel Finler en 1950, la cifra promedio para producir una película en Estados Unidos había sido de \$1 millón de dólares. En 1961, llegó a 2 millones. *House of Usher* se considera como película B por su presupuesto de sólo \$200.000 dólares, que significaba una décima parte del promedio de la industria. Véase http://www.worldlingo.com/ma/enwiki/es/B_movies_%28The_exploitation_boom%29

¹⁸ Corman había sido influenciado por el éxito que la productora inglesa *Hammer Films* había tenido en años anteriores con la adaptación a color de clásicos de terror como *The Curse of Frankenstein* (1957) y *Dracula/The Horror of Dracula* (1958).

costo de producción de 800.000 dólares [la hicieron] la película más rentable de 1960” (Cook,2000:222). Sin embargo a pesar de que el género de horror tenía una gran demanda, las principales productoras de Hollywood no estaban produciendo este tipo de films, por esta razón AIP, y particularmente Arkoff realizó convenios con la productora *Italian International Pictures* para importar películas *giallo*¹⁹ a Estados Unidos, y así cubrir la demanda en los *Drive In* y las *Grindhouses*, así como para coproducir películas en ese país.

En 1966 AIP produjo la película *The Wild Angels*, dirigida por Roger Corman y protagonizada por Peter Fonda, basados en la famosa banda de motociclistas llamada “Hell’s Angels”, con la cual dio inicio el género de motocicletas, que se volvería muy popular en la década de los setentas. En esos mismos años AIP introdujo temáticas de psicodelia y hippies con películas como *The Trip* (1967), escrita por Jack Nicholson, dirigida por Roger Corman y protagonizada por Peter Fonda y Dennis Hopper; y como *Psych Out* (1968) protagonizada por Jack Nicholson y Susan Strasberg.



En 1969 se estrenó en el festival de cine de Cannes *Easy Rider*, escrita por Peter Fonda y Dennis Hopper y dirigida por este último. La idea surgió de Peter Fonda, el cual buscaba combinar las temáticas de dos éxitos anteriores de Roger Corman, el género

¹⁹ Sub género italiano que se refiere a películas que pueden ser thriller, thriller de terror o *film noir*, característico por sus desnudos ocasionales y su iluminación amarilla. *Giallo* significa “amarillo” en italiano.

de motocicletas de *The Wild Angels* y la psicodelia de *The Trip*; que incorpora el tema de la amenaza del campesino sureño, y desnudos. La película tuvo un costo de \$501,000 dólares y recuperó un total de \$19.1 millones de dólares, convirtiéndola en la más importante e influyente de las películas de explotación²⁰.



Dennis Hopper, Peter Fonda y Jack Nicholson en *Easy Rider* (1969)

A diferencia de *The Wild Angels* y *The Trip*, *Easy Rider* proyecta sencillez al abordar el tema de las drogas y la violencia, con un estilo muy apegado al "neorrealista burgués" de Antonioni. La película proyecta una problemática que se vivía en Estados Unidos en los sesentas: la discriminación y agresión hacia la juventud hippie, en ese caso en particular, por parte de los campesinos conservadores del sur del país. Debido a esto se convirtió en una pieza clave para el cine estadounidense independiente, y hoy es considerada película de culto.

Al igual que *Easy Rider*, a lo largo de esta época de películas

de explotación surgieron muchas películas que ahora son consideradas "cine de culto".

No existe realmente una definición exacta u oficial del término "cine de culto", sin embargo esta palabra ha sido usada durante varios años y forma parte del argot de los

²⁰ Las cifras financieras según el productor asociado de William L. Hayward, citado en Biskind (1998), p. 74. Véase http://www.worldlingo.com/ma/enwiki/en/B_movies_%28The_exploitation_boom%29

cinéfilos. Entendemos el término "cine de culto" como toda aquella película que logra hacer una conexión con el espectador, más allá de su producción o su ideología, logrando reunir a un grupo de seguidores que la rescatan debido a que llaman la atención del público por ser poco convencionales, ya sea a nivel narrativo, estético o temático. Algunas veces son las condiciones más allá de la película misma lo que las eleva al estatus de película de culto, como el contexto en el que se desarrollaron o algún personaje polémico que aparezca en el film.

Muchas veces estas películas son fracasos en taquilla sin embargo es el público quien las promueve *peer to peer*, y por eso se vuelven populares. Es importante recalcar que "película B" no es sinónimo de "película de culto", pues también algunas grandes producciones pueden serlo, sin embargo en el cine B se trata de rarezas por su dificultad para conseguirlas y por lo tanto se convierten en "joyas" para los amantes del cine.

Otro de los subgéneros de explotación fue el "sexplotation", que como su nombre lo dice, el sexo es lo que predomina en estas películas.

En la década de 1950 unos pocos cineastas comenzaron a hacer películas "nudies" que contenían desnudos parciales en tono más bien picaresco. El más conocido de estos directores fue Russ Meyer, que publicó su primera narración "nadie" con éxito, ***The Immoral Mr. Teas***, en 1959. En los sesentas con la relajación de la censura y la liberación sexual, los realizadores de cine B comenzaron a realizar películas sexplotation que podían combinarse con otros géneros, como drama, ciencia ficción, terror, western, etc., pero siempre girando en torno al sexo.

Los primeros directores del sexplotation fueron David F. Friedman y Herschell Gordon Lewis con ***Scum of the Earth!*** (1963) y Russ Meyer con ***Lorna*** (1974), que eran películas serias con una combinación de sexo, realismo y violencia. Meyer realizó otras películas como ***Faster, Pussycat! Kill! Kill!*** (1965) y ***Vixen!*** (1968). Mientras tanto AIP realizaba una serie de películas de playa como ***Beach Blanket Bingo*** (1965) y ***How to Stuff a Wild Bikini*** (1966) de William Asher, que también son consideradas dentro de este género.



Otra directora relevante de este tipo de películas fue Doris Wishman, cuya carrera también comenzó en los cincuentas con películas “nudies”, durante los 60s realizó películas serias cargadas de sexo y violencia igual que Russ Meyer, y finalmente, a partir 70s sus películas fueron de diversos estilos dentro del “sexplotation”, como comedias de sexo, porno, terror e incluso un semi-documental sobre la transexualidad, sin embargo dos de sus películas más importantes fueron **Deadly Weapons** (1973) y **Double Agent 73** (1974), ambas historias de suspenso protagonizadas por Chesty Morgan, actriz famosa por su busto de setenta y tres pulgadas. La característica principal de estas películas es su estética *kitsch* y lo inverosímil de algunos detalles en su narrativa²¹.

Howard Ziehm junto con Bill Osco fundaron *Graffiti Productions* que en un principio se dedicaban a producir películas para adultos, en 1974 realizaron una parodia de los seriales de **Flash Gordon** de los treinta, la cual nombraron **Flesh Gordon**, escrita por Michael Benveniste y co-dirigida con Howard Ziehm. **Flesh Gordon** es un película de ciencia ficción y aventuras que giran en torno al sexo, y los personajes están desnudos la mayor parte del tiempo, sobre todo las mujeres. Después del éxito de esta película,

²¹ En **Double Agent 73**, Morgan interpreta a Jane Tennay, un agente secreto que debe asesinar a un grupo de traficantes de drogas y para probar sus asesinatos le introducen una cámara fotográfica en el pecho y cada vez que quiere tomar una foto se quita la blusa, levanta su pecho y toma la foto, esto acompañado de un flash que nunca sabemos de dónde proviene, entre otros detalles inexplicables. Además de que la película está llena de “close ups” de los senos de Morgan en cualquier situación.

Bill Osco produjo *Alice in Wonderland: An X-Rated Musical Fantasy* (1976), dirigida por Bud Townsend; se trata de una adaptación libre del libro *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll presentada en forma de comedia porno-musical. La película recaudó \$90 millones de dólares a nivel mundial, convirtiéndola en una de las películas para adultos más exitosas²². Originalmente ambas películas fueron clasificadas como películas X (película para adultos) por su alto contenido de escenas pornográficas, sin embargo, debido a su buena producción y manejo de efectos especiales de bajo presupuesto, fueron reeditadas para ser reclasificadas como películas R, películas que eran exhibidas en las funciones especiales de media noche de las *grindhouses*.

En este tipo de funciones de medianoche también surgieron películas como *Pink Flamingos* (1972) de John Waters, la cual causó mucha controversia debido a sus impactantes imágenes de perversiones sexuales y fetichismo, además de introducir la estética *kitsch/camp* al mundo del cine de explotación. La controversia generada por su temática lejos de perjudicar a esta película le ayudó para darse a conocer en muchos lados. Es importante recalcar que los costos de producción de esta película fueron muy bajos por lo cual sirvió de inspiración para los realizadores de cine independiente.

A pesar de pertenecer a un género tan menospreciado o satanizado, estas películas de sexplotation se volvieron muy populares debido a sus temáticas y estéticas además de convertirse en películas de culto, las cuales sirvieron de inspiración a varios cineastas que más tarde se dedicarían a hacer cine "serio" y que surgirían de las filas del cine independiente.

Por su parte AIP (*American International Pictures*) fue muy importante no solo por ser la primera productora en hacer películas B, sino por ser además un trampolín para directores novatos que en el futuro se convertirían en grandes directores independientes que renovarían la industria de Hollywood. Además AIP ha dejado un

²² Véase [http://en.wikipedia.org/wiki/Alice_in_Wonderland_\(1976_film\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Alice_in_Wonderland_(1976_film))

legado en cuanto a los subgéneros de explotación que insertaron al mundo del cine y muchas películas que con el tiempo se volvieron de culto²³.

A finales de la década de los sesentas surgieron nuevos directores con una formación académica diferente a la de la *Escuela realista de Nueva York* (quienes estaban influenciados por las corrientes realistas europeas, pero sin una formación especializada en cine), la formación de estos directores fue más completa, tanto teórica como técnica y administrativa, por lo tanto tenían una formación integral. Al tener un conocimiento de cómo se maneja la industria del cine en Hollywood, optaron por trabajar en conjunto con ésta para poder realizar su cine de forma independiente y vivir de ello. Estos directores fueron: "Woody Allen y Francis Ford Coppola (1969), Steven Spielberg (1971), Brian De Palma (1974) y Martin Scorsese y George Lucas (1973). Estos realizadores crecieron viendo la historia del cine a través de la televisión y, los más jóvenes, estudiándolo más tarde en la universidad. Se trata, por lo tanto, de la primera generación norteamericana cinéfila y con autoconciencia histórica [...]" (Solaz, 2008:internet).

Por ejemplo Francis Ford Coppola comenzó trabajando junto a Roger Corman en AIP, tanto en producción como en dirección; también trabajó en otros países como Rusia y Alemania, y posteriormente fundó *American Zoetrope* junto con Georges Lucas. La manera de operar de esta productora era trabajar en conjunto con otras productoras grandes para que financiaran parte de sus películas, lo que le permitía a Coppola y a Lucas dirigir libremente sus propias historias, realizando así un cine de autor.

²³ A raíz del éxito de AIP surgieron nuevas compañías que se dedicaron a realizar películas de explotación como *Cannon Films* 1967, *New Line Cinema* 1967, *Film Ventures International* 1968, *Fanfare Films* 1967, *Independent-International Pictures* (1969) y la productora que Roger Corman fundó en 1970 llamada *New World Pictures*.

Con el éxito de *Star Wars* en 1977, George Lucas le dio la clave a la industria de Hollywood para sus futuras producciones: el uso de efectos especiales, así como la recepción del público sobre todo infantil, dio la pauta para que en el futuro las producciones fueran más espectaculares, y ayudó a abrir las puertas a varios directores independientes que comenzaron a trabajar en grandes producciones en Hollywood.

A partir de los años cincuentas cuando el cine estadounidense se encontraba en crisis surgieron nuevas propuestas en el cine norteamericano fuera de la industria de Hollywood, esto se debe en gran parte a la Ley Anti-trust que ayudó a disolver los monopolios de la industria cinematográfica, permitiendo la entrada de nuevas productoras independientes. En los años sesentas, con la desaparición del Código Hays, la flexibilidad en la censura permitió que se desarrollaran nuevas corrientes sobre todo en el terreno del cine B con las películas de explotación, abriendo así a una gama enorme de posibilidades para la nueva forma de realizar películas. La crisis de la industria también permitió el surgimiento de nuevas vanguardias cinematográficas norteamericanas, tanto en el terreno ideológico y artístico (*Escuela realista de Nueva York* y el *Cinema Underground*), como en el cine de entretenimiento, como es el caso de la *generación de la televisión* o las películas de serie B.

Las vanguardias ideológicas estadounidenses trataron de ser más artísticas y contestatarias, sin embargo terminaron por desaparecer al no poder competir con la industria, ya que no tuvieron buena aceptación por el público estadounidense al grado de que los directores de estas corrientes son más conocidos en Europa que en su propio país. Por otro lado, los cineastas independientes optaron por enfocar su creatividad en el cine industrializado del entretenimiento, logrando contribuir al mundo del cine, tanto a nivel técnico, como en sus narrativas, géneros y sobre todo sus estéticas, lo cual fue de suma importancia para renovar y rescatar a la industria de Hollywood. Estos cineastas independientes sentaron las bases para la creación del cine espectacular hollywoodense que hoy en día conocemos.

3.3 Los géneros espectaculares del cine norteamericano

Desde que se consolidó la industria cinematográfica se crearon convenciones genéricas entre los films para hacerlos clasificables y reconocibles al instante, para una fácil comercialización. Algunos de los parámetros para la clasificación son: contenido, guión, motivos, temas, estilos, estructuras, situaciones, personajes o caracterizaciones y estrellas.

Estados Unidos ha sido uno de los países donde se han consolidado algunos de los géneros más representativos del cine debido a su alta comercialidad y su especialización en la espectacularidad, misma que ha legado varios clásicos al cine.

“El cine clásico es el cine espectacular por antonomasia, es decir, el cine que convierte cualquier experiencia humana en un espectáculo narrativo audiovisual sometido a las convenciones establecidas por la tradición cinematográfica, en la cual se han incorporado los elementos de diversas tradiciones artísticas producidas y probadas con anterioridad al surgimiento del cine” (Zavala,2005:internet).

Los principales géneros cinematográficos son: *horror, comedia, ciencia ficción, fantástico, acción, western, crimen, aventura, drama, y musical*; y algunos sub-géneros son *melodrama, artes marciales, film noir, road movies*, entre otros. Estos géneros son importantes ya que conforman al cine clásico, y aunque siempre han existido combinaciones entre ellos, son la base de la recombinación genérica del cine posmoderno que abordaremos más adelante.

a) *Horror*

Este género es el más antiguo después del documental, que se inaugura con la película ***Le Manoir du Diable*** (1896) de Georges Méliès²⁴, un filme de tres minutos aproximadamente, que contiene elementos terroríficos como murciélagos, un castillo medieval, una caldera, la figura demoníaca de Mefistófeles, esqueletos, fantasmas y

²⁴ Véase <http://www.filmsite.org/horrorfilms.html>

brujas, lo cual sirvió de modelo para la realización de películas con la clara finalidad de generar sensaciones como miedo, preocupación, alarma, pánico, incomodidad o terror.

Por medio de las películas de horror se busca acceder a temores ocultos individuales o colectivos como el miedo a la muerte o a lo desconocido, sirviendo muchas veces como catarsis para el espectador que disfruta de este tipo de films.

Se les llama películas de *horror* a los films cuya trama se basa en personajes sobrenaturales como vampiros, hombres lobo, monstruos, fantasmas, brujas o el Diablo, muchas veces basadas en la literatura. Por otro lado, las películas que incluyen asesinos, científicos locos, catástrofes naturales, insectos o animales malignos y/o mutantes, y cuyos elementos están basados en la realidad se les conoce como películas de *terror*.

Se caracterizan por su iluminación en claroscuro, explotada por el expresionismo alemán, y los lugares típicos donde se desarrollan sus historias son cementerios, casas abandonadas, castillos o lugares apartados como bosques o pueblos fantasma. En el caso de las películas con sonido, la banda sonora y los efectos de sonido juegan un papel importante para generar atmosferas lúgubres. Otros elementos son el uso de maquillaje para las personificaciones monstruosas y efectos especiales.

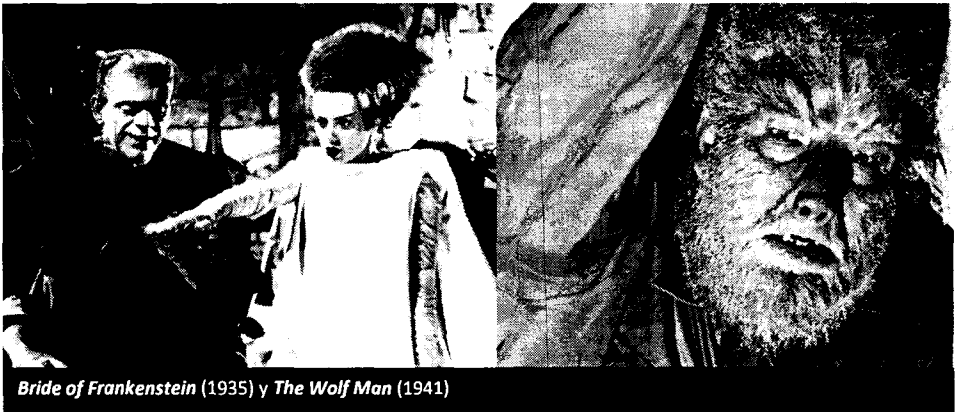
El cortometraje *Vampyren* (1913) de Mauritz Stiller es la primera película de vampiros cuyo personaje principal es una mujer vampiro, sin embargo *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (1922) es más conocida por estar basada en el libro Drácula de Bram Stoker la cual influyó a los futuros films de este tema, como *Dracula* (1931) protagonizada por Bella Lugosi. *Nosferatu* junto con *Caligari* (1919), son las películas de horror y terror más influyentes del cine silente.

También en 1931, los estudios Universal realizaron *Frankenstein*²⁵ protagonizada por Boris Karloff, que junto con *Dracula* lograron un gran impacto y un gran éxito en taquilla, y gracias a eso se convirtieron en los principales realizadores de películas de

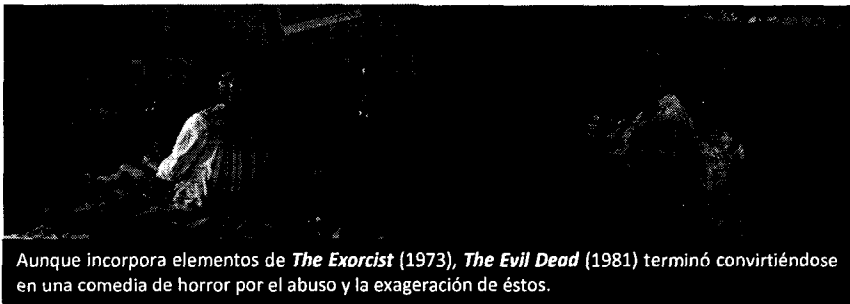
²⁵ Existe una primera versión de *Frankenstein* realizada por Searle Dawley en 1910 para los estudios *Edison Manufacturing Company* y es considerada como la primera película de terror voluntario. Véase <http://www.filmsite.org/horrorfilms.html>

terror de esa década, produciendo películas como *The Mummy* (1932), *The Invisible Man* (1933), *Bride of Frankenstein* (1935) y *The Wolf Man* (1941).

En los cincuentas con el progreso del cine B llegaron a la pantalla monstruos como *Godzilla*, *King of the Monsters* (1956) y *The Creature of the Black Lagoon* (1954), así como todas las películas que Roger Corman realizó sobre historias de Edgar Allan Poe.



Este es uno de los géneros que Estados Unidos ha explotado más hasta nuestro días, y gracias al avance tecnológico han mejorado considerablemente sus efectos especiales y de sonido, al grado en que hoy basan su terror en la sorpresa con sonidos exageradamente altos; pero antes de que eso ocurriera en su filmografía podemos encontrar piezas clave de muy alta calidad en el género de terror: *Psycho* (1960), *Night of The Living Dead* (1968), *The Exorcist* (1973), *Halloween* (1978), *The Amityville Horror* (1979), *The Evil Dead* (1981).



b) Comedia

La comedia ha estado presente desde los inicios del cine, y surgió de la necesidad de entretener a la audiencia, como una alternativa más al cine documental de los Lumière. En 1895 los hermanos Lumière filmaron *L'Arroseur Arrosé*, que es la primera película donde se encuentran elementos claros de comedia a través de un jardinero que riega un césped, el cual termina mojado por su propia manguera, producto de una broma jugada por un joven.

Los primeros films de comedia se caracterizaban por basarse en la mímica y situaciones absurdas, además de hacer burla de la desgracia física y de tener elementos que hoy en día serían vistos como clichés: artículos de broma, accidentes, *slapstik*²⁶, persecuciones, acrobacias, vestuario exagerado y ligeramente parecido al de payasos y mimos (como Charles Chaplin y Buster Keaton), gestos exagerados y personajes con características muy particulares que generan gracia (como Laurel & Hardy "el gordo y el flaco" y The Three Stooges "los tres chiflados"). Estos eran los rasgos de la comedia del cine silente, en donde todo tenía que ser exagerado para una mejor comprensión del espectador. Con la llegada del cine sonoro muchas de estas características desaparecieron o se volvieron más sutiles, además de incorporar elementos como sonidos y diálogos cómicos.

²⁶ Tipo de comedia en la cual se abusa de la violencia física como pastelazos, cubetadas de agua o sartenazos, a manera de chiste.

Alrededor de 1912, la comedia llegó a Estados Unidos pero en un principio se limitaba a shows de circos y cabarets. Con la aparición de Charles Chaplin en el corto ***Making a living*** (1914), el cine de comedia alcanzaría una gran popularidad, convirtiendo a Chaplin en el primer actor cómico en lograr el éxito en ese país, realizando numerosas películas, (muchas de ellas de su propia producción), que hoy son consideradas clásicos, como ***The Kid*** (1921) y ***Modern Times*** (1936). Posteriormente, en 1917 aparecería otro gran actor de comedia llamado Buster Keaton, el cual había comenzado como actor de relleno en algunas películas y gracias a su talento alcanzó el éxito, llevándolo a realizar también sus propias producciones como ***One Week*** (1920), ***The Haunted House*** (1921) y ***The General*** (1927).



Buster Keaton en ***The General*** (1927)

Otros personajes importantes en este género son Laurel y Hardy, conocidos en nuestro país como "el Gordo y el Flaco", quienes empezaron sus carreras también como actores de relleno hasta que se conformaron como dupla en 1927. Son famosos por explotar el *slapstik* y se convirtieron en modelo para este tipo de comedia, un poco al estilo del "regador regado" pero más accidentados y violentos. Su producción más prolífica fue durante los treinta con películas como ***Sons of the Desert*** (1933), el corto clásico ***The Music Box*** de 1932 por el cual ganaron un Oscar, y los largometrajes ***Way Out West*** (1937) y ***Swiss Miss*** (1938)²⁷ entre otros.

²⁷ Véase http://es.wikipedia.org/wiki/El_gordo_y_el_flaco

The Three Stooges "Los tres chiflados". fueron un grupo de cómicos estadounidenses que iniciaron su carrera en 1922, sin embargo fue hasta 1930 con ***Soup to Nuts***, que entraron al mundo del cine. Se hicieron famosos por sus cortometrajes basados en el *slapstick* y el juego verbal. Este grupo tuvo varios cambios en su formación, por lo que son mejor conocidos por sus apodos que por sus nombres. Originalmente compuestos por Shemp, Larry y Moe y posteriormente por Curly, Joe y Curly Joe, lograron atraer la atención del público gracias a su humor simple pero jocoso y violento, que sin la ayuda de los efectos de sonido (que le daba el toque gracioso a sus actos violentos) no hubieran logrado el mismo impacto. Su carrera se extendió hasta 1970 dejando 190 cortometrajes en su haber como: ***Woman Haters*** (1934), ***Termites*** (1938), ***They Stooge to Conga*** (1943)²⁸.

Estos comediantes fueron las principales influencias en la comedia, tanto en Estados Unidos como a nivel internacional, ya que se convirtieron en una fórmula exitosa. Posteriormente, este género fue evolucionando con la incorporación de nuevos estilos, efectos especiales y otros cómicos, algunos con contenidos más sociales Billy Wilder o Woody Allen, y otros que optaron por una comedia más espectacular y absurda, basada en la burla de deformidades físicas y chistes escatológicos como Eddie Murphy o Mike Myers.



²⁸ Véase http://es.wikipedia.org/wiki/Los_tres_chiflados

c) *Ciencia ficción*

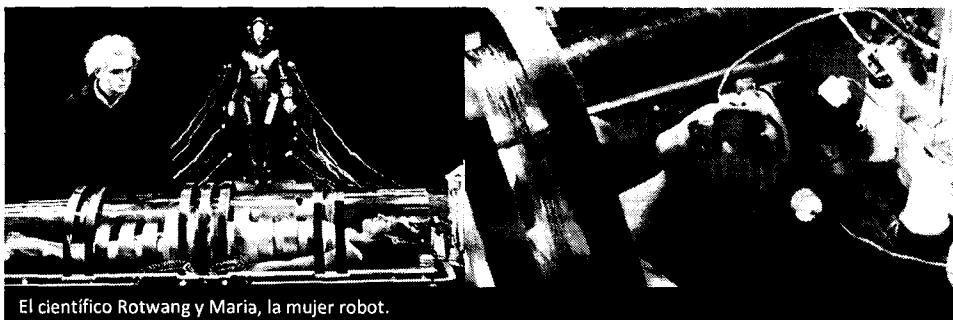
La película que inauguró este género en el cine fue ***Le voyage dans la lune*** (1902) de Georges Méliès, basada en las novelas de Julio Verne y H.G. Wells, la cual muestra el viaje que unos hombres hacen de la Tierra a la Luna a través de un proyectil. Al llegar allá se encuentran con un grupo de selenitas, entre paisajes fantásticos y hongos gigantes, que atacan a la tripulación y los obligan a volver a la Tierra.



Este género se caracteriza por fusionar ficción con elementos que podrían ser posibles gracias a la ciencia y la tecnología para lograr la verosimilitud de la historia. La mayoría de las tramas están basadas en el futuro con elementos como viajes espaciales, tecnología avanzada, robots o extraterrestres. Aunque muchas veces se trate de pseudo ciencia (por incluir elementos que está comprobado que son imposibles) generan la ilusión de que lo que se plantea en la historia puede llegar a ser posible, como en el caso de los viajes a la Luna, donde la literatura y el cine se adelantaron al hecho real.



Por lo tanto es uno de los géneros más espectaculares del cine, ya que permite explotar todas posibilidades tecnológicas como los efectos especiales, efectos de sonidos, efectos visuales, diseño de personajes, diseño de ambientes, diseño de artefactos y diseño de vestuarios, que solamente son equiparables con el cine de fantasía. Este ha sido uno de los mayores géneros explotados por Hollywood quien debido a su gran poder económico ha logrado realizar las películas más espectaculares.



Metropolis (1927) es considerada una de las primeras películas de ciencia ficción más importantes, ya que los efectos especiales de esta película se adelantaron a su tiempo y además introduce uno de los primeros robots de la historia del cine; asimismo en este

film se hace una crítica a la sociedad industrial donde se somete a la clase obrera en una ciudad del futuro.

En los años treinta se hicieron muy populares las serie de ciencia ficción con los primeros héroes de este género como *Flash Gordon* y *Buck Rogers*, donde aparecían naves espaciales, pistolas de rayos láser, cinturones anti-gravedad, etc., elementos que pasarían más tarde al cine. En la década de los cincuentas, debido a la Guerra Fría comenzaron a surgir películas sobre invasores del espacio como *The Thing from Another World* (1951) y *The Day the Earth Stood Still* (1951), donde predominaba el miedo al peligro de invasión y conquista, por parte del bloque comunista representado por la amenaza extraterrestre. El tema de los extraterrestres es uno de los que más predomina en el cine de ciencia ficción a lo largo de la cinematografía estadounidense a pesar de que el enfoque que se le da se ha ido modificando de acuerdo al tiempo que se vive.

Otra de las películas más importantes de ciencia ficción y el espacio exterior es *2001: A Space Odyssey* (1968) de Stanley Kubrick, donde se suma el miedo al avance tecnológico, tema que retomarían en los ochentas, películas como *Blade Runner* (1982) o *The Terminator* (1984).





Encontramos múltiples influencias de otros géneros y películas en *Blade Runner*, pero en particular hay muchas referencias de *Metropolis* en sus escenas de ciudad (aunque con un despliegue tecnológico mayor) y sobre todo en el personaje de Rachael, otra mujer robot denominado *replicante*.

Paralelamente se desarrollaron películas post-apocalípticas que hablaban de la destrucción de la sociedad como *Waterworld* (1995), donde se daba un mensaje de esperanza gracias a la buena voluntad del hombre, aunque ahora la tendencia apunta a una visión negativa sobre el desarrollo de la sociedad actual, donde el ser humano es visto como destructor del medio ambiente y de otros mundos, como es el caso de *Avatar* (2009).

Otras películas que son grandes representantes de este género son las películas de *Star Wars*, *The Planet of the Apes* (1968), *Close Encounters of the Third Kind*

(1977), *Alien* (1979), *Tron* (1982), *E.T. The Extraterrestrial* (1982), *Back to the Future* (1985).

d) *Fantástico*

A diferencia de la ciencia ficción, la fantasía permite basar sus contenidos en temas que no requieren un sustento lógico o científico para existir, por el contrario, permite la creación de nuevos mundos ya sea utópicos u oníricos, o la recreación de mundos fantásticos basados en la literatura o la mitología. Se trata de llevar al espectador a un viaje donde todo puede pasar, ya que las posibilidades de experimentar con múltiples elementos son casi infinitas. Los elementos más recurrentes suelen ser criaturas fantásticas, magia, mitos, elementos religiosos, sobrenaturales o leyendas.

El gran representante del cine fantástico silente fue Georges Méliès, quien utilizó en la mayoría de sus películas elementos que conforman a este cine, como por ejemplo *L'Escamotage d'une dame* (1896), donde Méliès realiza trucos de magia recurriendo a los efectos que el cine le podía brindar. Además todas sus películas contaban con una gran producción en cuanto a escenarios, vestuarios, actores, bailarines y acróbatas, que representaban historias de demonios, fantasmas, brujas o hadas.

El cuento fantástico más famoso de la literatura es *Alice in Wonderland* el cual fue llevado por primera vez al cine en 1903 en Estados Unidos, sin embargo es mejor conocida la versión de 1931.

The Lost World (1925) el primer largometraje en Estados Unidos que utilizó *stop motion* para sus efectos especiales al igual que *King Kong* cuya versión de 1933 que es muy bella por su fotografía bien cuidada, por lo bien logrado de sus efectos y las múltiples secuencias de animación en *stop motion*.

Una de las primeras películas en utilizar el technicolor fue *The Wizard of Oz* (1939) lo cual le permitió mostrar el mágico mundo de Oz como nunca se habría visto antes. Gracias a su gran producción esta película logró dar un paso más en la creación de mundos fantásticos. Con el paso del tiempo, las películas de fantasía han ido evolucionando tanto en estética, como en la verosimilitud de escenarios y personajes, gracias al avance de la tecnología en materia de efectos especiales. Si bien, películas como *Journey to the center of the Earth* (1959), *Conan the Barbarian* (1982), *The NeverEnding Story* (1984), *Edward Scissorhands* (1990), que son algunas de las grandes exponentes de este género, no fue hasta la década del 2000 que los avances tecnológicos permitieron explotar al máximo los elementos de este tipo de películas, como en la trilogía de *The Lord of the Rings*.



The Wizard of Oz (1939). Fantasía en technicolor.

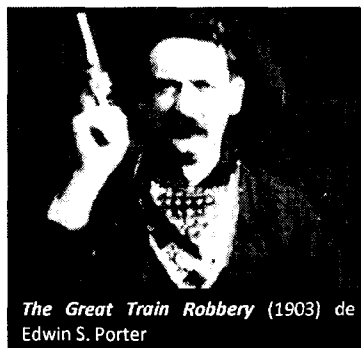
e) *Acción y artes marciales*

Estas películas son muy dinámicas debido a la gran cantidad de trucos, efectos visuales, efectos especiales, efectos de sonido, ritmo espectacular, movimientos de cámara rápidos, mucha actividad física que por lo regular va acompañada de tiroteos, persecuciones, peleas y explosiones. En este tipo de películas existen arquetipos clásicos como el héroe, el villano y la damisela en peligro, con la que el héroe suele

vivir un romance. La estructura es básicamente la misma siempre: el héroe suele salir victorioso de todas las amenazas que se le presentan aunque todo parezca estar en su contra, al final, después de mucha violencia, proezas y tiroteos, el héroe derrota al villano y se queda con la chica.

Las películas de acción siempre van acompañadas de otros géneros como la *ciencia ficción*, *drama*, *crimen*, *guerra*, *terror*, *western*, etc.

La primera película con estas características fue ***The Great Train Robbery*** (1903) de Edwin S. Porter, la cual incluía el primer movimiento de cámara (*travelling*), doble exposición y uso de *cross-cutting* (o cortes transversales) lo cual ayudó a dar más dinamismo a este film.



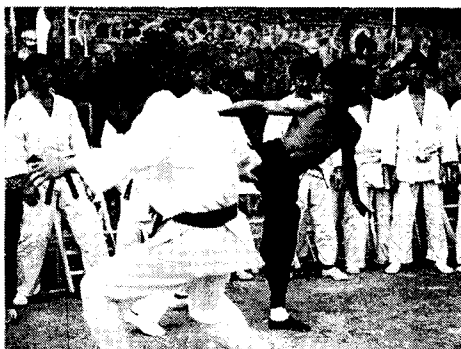
Aunque el género apareció desde los inicios del cine fue es hasta la segunda mitad del siglo XX cuando las características de este género comienzan a explotarse debido a los avances en el equipo cinematográfico (como cámaras más ligeras) y el trabajo en locaciones, lo cual proporcionó las condiciones idóneas para realizar películas más dinámicas.

Casi toda la producción de películas de acción de Estados Unidos de los treinta hasta los setentas fueron *western* y de espionaje influenciadas por las películas de James Bond.

Antes mencionamos que fue gracias al gran empuje que tuvo el cine B en Estados Unidos que se desarrollaron nuevos sub géneros y diversas combinaciones de éstos, además fue durante esa época que se empezaron a importar a ese país películas orientales de *artes marciales*, algo totalmente nuevo para la cultura cinematográfica norteamericana y cuya exhibición sería en calidad de cine B. Además fue con la aparición de Bruce Lee, que Estados Unidos comenzó a realizar numerosas películas de acción y artes marciales en los años 70s, 80s, y 90s. En Hong Kong y Japón era un

género en pleno apogeo el cual fue importado por Lee después del éxito de *The Big Boss* (1971).

En estas películas (además de los elementos del género de acción), encontramos arquetipos de la cultura oriental como el maestro de artes marciales, el alumno (que suele ser el protagonista con grandes dotes para pelear), el villano (que también puede poseer un gran manejo de la artes marciales, a veces enemigo del maestro o del alumno), una damisela en peligro; torneos de artes marciales, templos antiguos chinos o japoneses; el protagonista a menudo tiene que luchar contra grandes cantidades de guerreros (que son fácilmente derrotados por éste), y el uso de ropas tradicionales de la cultura oriental.



Escena de acción de Bruce Lee en *Enter the Dragon* (1976)

A nivel técnico encontramos un ritmo rápido en las secuencias, con intervenciones de *close up* y *slow motion* para brindar más detalle y espectacularidad a las peleas, además de *flashback* que muestran las enseñanzas de los maestros.



Enter the Dragon (1976) y *American Ninja* (1985)

Con este sub género, aparte de Burce Lee, surgieron figuras como Chuck Norris, Jean-Claude Van Damme y Steven Seagal en Estados Unidos, Sonny Chiba en Japón, Jackie Chan en Hong Kong y Jet Li en China. Algunas películas de acción y artes marciales son: *Enter the Dragon* (1973), *The Street Fighter* (1974), *The Octagon* (1980), *American Ninja* (1985), *Bloodsport* (1988), *Above the Law* (1988), *Mortal Kombat* (1995), *Jingcha Gushi 4 zhi: Jiandan Renwu* (*Impacto inminente* de 1996) y *Romeo Must Die* (2000).

f) Western

Fue el género principal de la producción cinematográfica estadounidense hasta la mitad del siglo XX. Al igual que en la acción, la primera película de western fue *The Great Train Robbery* (1903) sobre bandidos a caballo que asaltan un tren con pistola en mano.

Este es el género que Estados Unidos heredó al mundo, y se basa principalmente en la "explotación geográfica" y en la conquista del viejo oeste. Se trata básicamente de la recreación de la historia de los Estados Unidos en donde se explotan los clichés del vaquero, el indio americano, comisarios, bandidos, bailarinas de burdel y elementos como la llegada del ferrocarril y las cantinas de esos tiempos, así como el clásico duelo entre pistoleros.

"Los elementos típicos de los westerns incluyen elementos hostiles (a menudo nativos americanos); armas de fuego y tiroteos (a veces a caballo); la violencia y las masacres, los caballos, los trenes (y los robos de trenes); robos de bancos y atracos; diligencias fuera de control; tiroteos y enfrentamientos fuera de la ley; alguaciles, arreos de ganado y robo de ganado, estampidas y su persecución; peleas de taberna; la destrucción de parcelas; vistas y paisajes como Monument Valley Tetons, y la distintiva ropa (mezclilla, pantalones vaqueros, botas, etc.)"²⁹ (Dirks,2011:internet).

²⁹ Traducción de <http://www.filmsite.org/westernfilms.html>

Desde que el cine llegó a Estados Unidos y hasta los años cincuentas hubo una producción cuantiosa de películas *western* en ese país, por ejemplo: *The Narrow Trail* (1917), *The Son of a Gun* (1919), *The Great K&A Train Robbery* (1926), *Montana Moon* (de 1930, primer musical en ese país), *Tumbling Tumbleweeds* (1935), *Red River* (1948) o *The Lone Ranger* (1956).

El personaje de *The Lone Ranger* fue uno de los primeros héroes que tuvieron su origen en las series de televisión y debido a su popularidad, su historia fue llevada a la pantalla grande consolidándolo como un ícono en el mundo del *western*.



Otros actores que se convirtieron en íconos del género fueron Steve McQueen y Clint Eastwood con películas clásicas como *The Magnificent Seven* (1960)³⁰ y *Il buono, il brutto, il cattivo* (*El bueno, el malo y el feo* de 1966) respectivamente.

g) *Crímen y Film noir*

Es un género basado en la delincuencia que resalta la figura de criminales y delinquentes, y donde se suele ubicar a los gangsters y al *film noir* como sub género.

Las tramas de estas películas giran en torno a personajes que han sido víctimas de delitos o que glorifican el ascenso y descenso de criminales, ya sea pandilleros, ladrones, asesinos; personajes que rompen la ley por una lucha personal o bandas de criminales rivales que se enfrentan entre sí, muchas veces retomando historias de criminales verdaderos, como la de Al Capone. Además suelen incluir elementos como detectives, espías o mujeres fatales.

³⁰ Basada en la película *Shichinin no samurai* "Los siete samurais" (1954) del director japonés Akira Kurosawa, de gran influencia en el cine norteamericano por introducir la figura del guerrero samurái que defiende su honor hasta la muerte y cuya filosofía será retomada en las películas de *Star Wars* de George Lucas.

El gusto por las temáticas de crimen, comenzó a manifestarse al igual que en la acción y el western con *The Great Train Robbery* (1903), donde se lleva a cabo el primer crimen de la historia del cine, además de otros films como *The Moonshiners* (1904), *A Desperate Encounter Between Police and Burglars* (1905) y *The Black Hand* (1906), pero la primera película importante de este género fue *The Musketeers of Pig Alley* (1912) de D.W. Griffith, que junto con *Regeneration* (1915) y *Underworld* (1927) se trataba el tema del crimen organizado.

El sonido fue de gran importancia para las películas de gangsters ya que sin éste no habría generado el mismo impacto debido al ruido de las armas de fuego, el ruido de motores, el rechinar de neumáticos, gritos y persecuciones en las calles de la ciudad. En estas películas se buscaba reflejar el bajo mundo de las grandes ciudades, un mundo subterráneo gobernado por los gangsters entre antros, cabarets, bares oscuros de mala calidad, donde se exhibe el contrabando, grandes cantidades de dinero y armas. *Lights of New York* (1928), *City Streets* (1931) o *Bad Company* (1931) son ejemplos de este tipo de films, y actores como Humphrey Bogart o Edward G. Robinson son íconos del cine de gangsters.

Gracias a las películas de gangsters, en los cuarentas surgió el subgénero *film noir*, que trata los mismos temas pero es más oscuro, más brutal y más violento. En este tipo de películas los mafiosos ya eran grandes hombres de negocios como se muestra en *I Walk Alone* (1948).

Estas películas muestran un ánimo de melancolía, desolación, desilusión, desencanto, pesimismo, la corrupción moral, el mal y la paranoia.

Por lo regular los héroes o anti-héroes (personajes corruptos, delincuentes, detectives privados, policías, asesinos, etc.) son solitarios, cínicos, sarcásticos, desilusionados de la vida, que luchan por sobrevivir aunque muchas veces terminan perdiendo.

A nivel estético el *film noir* se caracteriza por su "iluminación expresionista, variaciones en la profundidad de campo visual, sombras omniosas, ángulos de cámara inclinados (generalmente vertical o diagonal en lugar de horizontal), el humo del cigarrillo [siempre presente], sensibilidad existencial, y / o de mal humor (estados de ánimo desequilibrados) [...]. Configuración de interiores a menudo con bajo perfil (o una sola fuente de iluminación), ventanas con persianas, habitaciones de apariencia sombría, oscuras y claustrofóbicas. Los exteriores eran a menudo escenas urbanas nocturnas con sombras profundas, asfalto mojado, callejones oscuros, luces de neón, y la iluminación por puntos. Las locaciones de las historias a menudo eran en turbias y oscuras calles, apartamentos de bajo alquiler y habitaciones de hotel de grandes ciudades o almacenes abandonados"³¹ (Dirks,2011:internet). En muchas ocasiones, la estética característica del *film noir* se debió a la reducción de los presupuestos a causa de la guerra, más que por una intención específica de generar esta atmósfera o estética por parte de los directores de estos films.



Claroscuro y sombras, elementos recurrentes del *film noir* presentes en *M* (1931) de Fritz Lang.

Las primeras películas de este género son *M* (1931) de Fritz Lang y *Citizen Kane* (1941) de Orson Welles. Otros directores que incursionaron en este género son John Huston, Billy Wilder, Edgar Ulmer, Douglas Sirk, Robert Siodmak, Otto Preminger, Henry Hathaway y Howard Hawks. Algunas de las películas más representativas del

³¹ Traducción de <http://www.filmsite.org/filmnoir.html>

film noir son ***The Big Sleep*** (1946), ***Notorious*** (1946), ***Out Of The Past*** (1947) y ***Sunset Boulevard*** (1950).

Ya en los setentas, la trilogía de ***The Godfather*** de Francis Ford Coppola, es una muy buena referencia del género de crimen y gangsters con ciertos toques de *film noir*, y con la magnífica actuación de Marlon Brando en el papel de Don Corleone, que ya muestra a un criminal más humano, amoroso y respetuoso por su familia y con esperanzas del progreso de ésta. Ya en esta época, la figura pesimista del *film noir* es superada y ahora vemos a criminales que disfrutaban del poder y la fortuna como en ***Once Upon a Time in America*** (1984) y ***Casino*** (1995).



En la década de los ochentas y noventas surgieron películas donde los criminales eran los jóvenes como en ***The Warriors*** (1979), ***Surf Nazi Must Die*** (1987) o ***Boyz n the Hood*** (1991).

Al igual que ***Flash Gordon***, otras películas que partieron de comics serios fueron Batman (***Batman The Movie*** 1966) y ***Dick Tracy*** (1990) que primero llegaron a la televisión (algunas veces de forma cómica), y al llegar al cine fueron una mezcla de crimen y comedia.



h) Aventura

Este tipo de películas son tan dinámicas como las del género de acción, y al igual que éste suele estar acompañado de otros géneros como por ejemplo el *fantástico*, *guerra*, *horror*, *ciencia ficción* o *comedia*. A diferencia del cine de *acción* este género no explota la violencia, por el contrario sus temáticas tratan del camino que tiene que recorrer un héroe (o héroes), en donde, el personaje principal o principales suelen encontrarse con enemigos con los que tienen que enfrentarse para lograr alguna misión. Las batallas pueden ser muy ligeras, cómicas, divertidas o pueden estar cargadas de adrenalina y horror. Al igual que en la *acción* existen estereotipos como el bueno, el villano y un tercer factor que por el que se desarrolla trama, como una damisela en peligro, un objeto maravilloso, etc.

Ejemplos de este género son *The Mark of Zorro* (1920), *The Three Musketeers* (1921), *Robin Hood* (1922), *The Ten Commandments* (1956), *Ben-Hur* (1959), *Raiders of the Lost Ark* (1981) y *Dune* (1984).

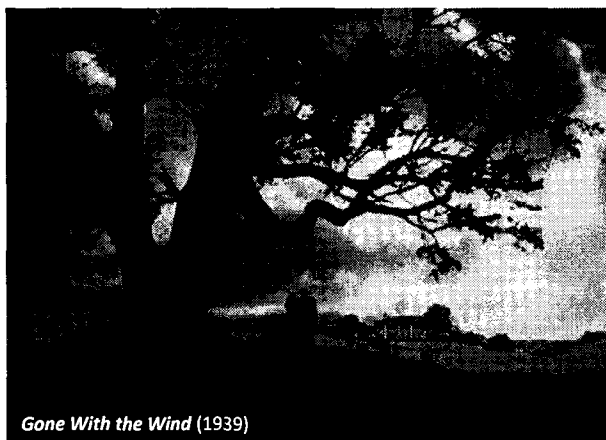
i) Drama y melodrama

El *drama* es el género más serio del cine de ficción, que presenta historias de personajes realistas. Estas películas buscan generar una emotividad en el espectador,

ya que los problemas de los protagonistas giran en torno a sus pasiones y conflictos personales, y las temáticas suelen ser relacionadas con la moral y/o el amor. Cuando la temática gira en torno al amor y la historia es tratada de manera exagerada, se le llama *melodrama*³², que con el soporte del lenguaje cinematográfico y el constante uso de música "cursi" (parte esencial de este género), se fortalece la trama de estos films.

"Los temas dramáticos a menudo incluyen temas de actualidad, los males sociales, problemas, preocupaciones o injusticias, tales como prejuicios raciales, intolerancia religiosa (como el antisemitismo), drogadicción, pobreza, inestabilidad política, corrupción del poder, alcoholismo, divisiones de clase, desigualdad sexual, enfermedades mentales, instituciones sociales corruptas, violencia hacia las mujeres, [...etc.]" (Dirks,2011:internet).

Este género es el que predomina a nivel mundial. Por su parte Estados Unidos cuenta con una amplia filmografía de *drama* y *melodrama* como ***Broken Blossoms*** (1919), ***Wuthering Heights*** (1939), ***Gone With the Wind*** (1939), ***Casablanca*** (1942), ***The Best Years of Our Lives***



(1946), ***The Postman Always Rings Twice*** (1946), ***Terms of Endearment*** (1983), ***Ghost*** (1990), ***Schindler's List*** (1993), ***Titanic*** (1997) o ***Requiem for a Dream*** (2000).

El *drama* y el *melodrama* carecen de una estética visual específica, ya que dependen principalmente de la música en conjunto con la fuerza de la historia (que puede ser de cualquier tema de los antes mencionados), para generar reacciones en el espectador, a diferencia de otros géneros como el *fantástico*, el de *ciencia ficción*, o el *film noir*.

³² El término *melodrama* era usado para clasificar a las películas de *aventura* y *acción* en la época del cine silente.

j) Musical

Este género tiene sus bases en el teatro (principalmente en Broadway), que en los años veintes y treinta tuvieron un gran éxito en los Estados Unidos y que con la llegada del cine sonoro, se encontraron las condiciones propicias para llevar este tipo de espectáculos al mundo del cine. El género *musical* es propio del cine estadounidense junto con el western, y se volvió popular en los años treinta y cuarenta, convirtiéndose en el favorito del público de ese país junto con el *film noir*. Debido a su gran éxito se realizaron muchas producciones de este tipo, al grado de que todos los actores y actrices que formaban parte las principales producciones de Hollywood, tenían que saber bailar y/o cantar.

El desarrollo de la narrativa de estas películas consta de intervenciones musicales acompañadas de coreografías, una gran cantidad de bailarines, escenografías móviles con una gran ornamentación, diálogos hechos muchas veces a manera de canción y a menudo cuentan con elementos fantásticos, incluso surrealistas, que rompen con toda verosimilitud de la narrativa.

A nivel técnico destaca el gran avance en el ritmo, tanto en lo musical como en la composición y el montaje; el uso de tomas con grúa y tomas cenitales, además de implementar *dollys* (entre los bailarines), la sobre posición de imágenes, transparencias y otros efectos visuales. Por todo esto podemos decir que el cine musical es uno de los géneros más espectaculares del cine y el más característico de la época dorada de Hollywood.

Muchos actores se volvieron leyendas de este género como, Fred Astaire, Ginger Rogers, Joan Crawford, Gene Kelly, Shirley Temple, quienes forman parte de la escuela de



A la izquierda: Ginger Rogers y Fred Astaire. A la derecha: Shirley Temple.

Broadway y era grandes bailarines de Tap, Fox Trot y Quick Step (que estaban muy ligados al Jazz hecho por blancos) o Liza Minnelli por su manera de cantar.



The Great Ziegfeld (1936)

La película que inauguró este género fue *The Jazz Singer* (1927) y películas como *Flying Down to Rio* (1933), *42nd Street* (en 1933 esta película contribuyó a salvar a los estudios Warner de la quiebra durante la depresión y ayudando a su crecimiento como uno de los estudios más importantes de Hollywood) *Top Hat* (1935), *The Great Ziegfeld* (1936), *The Wizard of Oz* (1939) *Singin' In The Rain* (1952), son grandes clásicos de este género. Otras películas posteriores a la época dorada de Hollywood son *Cabaret* (1972), *Jesus Christ Superstar* (1973), *Grease* (1978), *Hair* (1979),

Fame (1980), *Moulin Rouge!* (2001), *Chicago* (2002) y *Sweeney Todd* (2008).

k) Road Movie

En este tipo de películas la trama se desarrolla a lo largo de un camino, en el cual los personajes viven aventuras que pueden ser fantásticas, terroríficas o muy típicas de jóvenes rebeldes que cometen fechorías a su paso.

Este tipo de películas suelen estar ligadas a otros géneros como el *western*, *comedia*, *crimen*, *drama*, *acción*, *aventura*, *fantástico* u *horror*. En estas películas, el protagonista

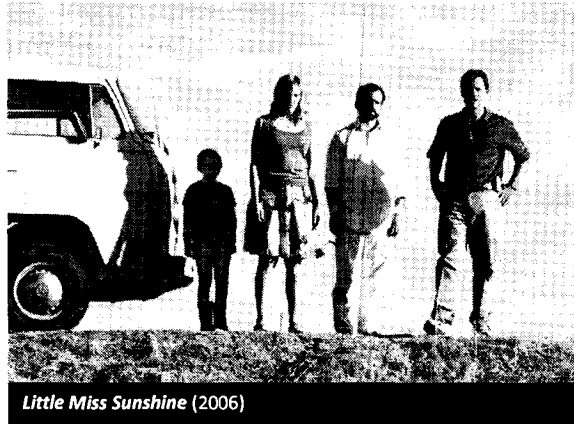
enfrenta varios retos a través del camino, los cuales, a medida que van siendo superados le otorgan un crecimiento personal que va modificando su carácter o su forma de ver el mundo. El desenlace puede ser un final feliz (donde el protagonista logra su objetivo y vuelve a casa) o debido a los cambios ocurridos en su persona puede tener un desenlace trágico (como el no poder volver a casa, decidir exiliarse o incluso preferir la muerte).

A nivel estético no existe una forma de clasificar a este sub género debido a las múltiples temáticas que se pueden presentar en éste, y a que suele combinarse con otros, el único elemento que comparten estas películas entre sí, es la estructura episódica del viaje que los protagonistas emprenden. Dentro de este sub género se encuentran las películas de motociclistas, en las cuales suelen uniformarse como muestra de pertenencia a alguna banda o tribu, además de que la música forma parte importante de estos films, por tratarse de películas sobre jóvenes.

La primera película con características de *road movie* fue *It Happened One Night* (de 1934, que es también una comedia romántica), no obstante, mencionamos que los géneros con los que se mezclan estos films suelen ser muy diferentes entre sí. Películas representativas de este sub género son *Stagecoach* (western de 1939), *The Wizard of Oz* (musical de 1939);



películas de juventud rebelde como en *The Wild One* (1954) y *The Defiant Ones* (1958); *North By Northwest* (suspense de 1959), *Bonnie and Clyde* (crimen de 1967); películas de motociclistas como *The Wild Angels* (1966), *Hells Angels on Wheels* (1967) o *Easy Rider* (1969); *Midnight Cowboy* (un drama de 1969); *Stand by Me* (de 1986 que involucra aventura y drama); películas de crimen y drogas como *Natural Born Killers* (1994) y *Fear and Loathing in Las Vegas* (1998); *Jeepers Creepers* (película de horror del 2001); y *Little Miss Sunshine* (comedia del 2006).



Estos son los géneros principales que surgieron en la modernidad, y algunos sub géneros con los que se clasifica todo el cine del mundo. Son los géneros principales que explota y exporta el cine de Estados Unidos al resto del mundo, y aunque existan otros géneros que pueden ser propios de cada país, es importante conocer los géneros básicos para poder realizar un estudio de cine y entender al cine actual o posmoderno. En gran medida, el cine clásico estadounidense se volvió cada vez más espectacular debido a la integración y perfeccionamiento de elementos técnicos y estéticos tomados del impresionismo, dadaísmo, surrealismo y expresionismo para sus películas.

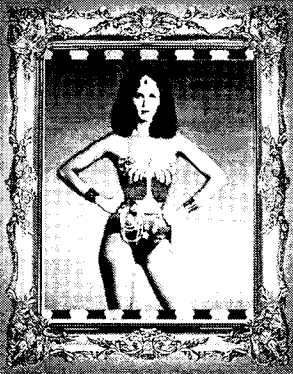
Cuando nos referimos a cine clásico hablamos de la narrativa iniciada por Griffith que era una fórmula bien definida (introducción, conflicto, desarrollo, clímax, y resolución) y que podemos encontrar en los géneros que hemos mencionado.

El fin del modernismo llegó en el momento en el que no surgió nada nuevo en el campo del arte y la estética. En el cine se debió al triunfo del cine comercial o de entretenimiento, sobre el artístico (que estaba representado por la *Escuela realista de Nueva York* y el *Cinema Underground*), tanto el de las productoras grandes como el de serie B, que explotaron géneros hasta que ya no hubo más propuestas y entonces comenzó la era de la cita y el homenaje a lo ya hecho, de ahí la importancia de hacer

un breve recuento y descripción del cine estadounidense, en el cual se encuentra la división genérica del cine.

Los nuevos directores independientes norteamericanos contaron con una formación más completa al ser una generación que creció viendo el cine en la televisión, y que aprendió del cine de su país, tanto comercial como de serie B, y también del realizado en otras partes del mundo como Europa y los países orientales; esto dio como resultado un cine autoreferencial y de autor, que al estar ligado al cine comercial ayudó a levantar la industria de Hollywood ofreciendo un nuevo estilo de cine con nuevos contenidos, sin embargo estos directores también explotaron sus propias fórmulas hasta agotarlas con los años. Ese cine es el que llega a todas partes del mundo y que se mezcla con la cultura local de cada país, donde se adaptan los estilos y los géneros del cine dominante estadounidense y se generan nuevas experiencias visuales.

CAPÍTULO 4. POSMODERNIDAD, CINE Y ESTÉTICA kitsch



CAPÍTULO 4. POSMODERNIDAD, CINE Y ESTÉTICA KITSCH

El posmodernismo está ligado al final de las propuestas artísticas, es decir, al fin de las vanguardias artísticas. Durante la modernidad surgieron nuevas estéticas que ya se consideran posmodernas por la reutilización de elementos y por estar relacionadas con la cultura popular, como es el caso del *camp* y el *kitsch*. Estas estéticas comenzaron a explotarse desde los inicios de la posmodernidad en los años sesentas, sin embargo se les considera características de la cultura actual por estar muy presentes en la pintura, la escultura, la moda, la publicidad, la televisión, la música, etc.

La estética *kitsch* y *camp* también ha permeado al mundo del cine, y forman parte de un nuevo grupo de películas que por sus características intertextuales se les conoce como cine posmoderno.

4.1 Posmodernidad

La posmodernidad es un periodo histórico que a pesar de que tiene sus inicios a finales del siglo XIX, es hasta mediados del siglo XX donde encontramos una transformación en diversos campos (como el artístico, filosófico, político y social), los cuales marcan la transición a una nueva era posterior a la modernidad, ya que aunque estos cambios eran diferentes entre sí, comparten una misma idea: la superación u oposición de la modernidad que fracasó en el intento de renovar las formas tradicionales del pensamiento, el arte y la cultura. El final de la modernidad se da principalmente con la muerte de las ideologías (ya no existe un conjunto de valores o ideas compartidas en una sociedad), esto debido a los cambios sociales (desatados por el capitalismo) que dieron como resultado una pluralidad en la forma de pensar de la sociedad, impulsada principalmente por los medios masivos de comunicación.

Definir el concepto de posmodernidad resulta difícil ya que el término se ha utilizado para diferentes ámbitos sociales que no necesariamente se dieron de manera simultánea. Por ejemplo algunos autores como Arnold J. Toynbee utilizaron el término para referirse a la crisis del humanismo en la década de 1870; junto a él hay otros

autores de finales del siglo XIX y principios del siglo XX cuyos pensamientos podríamos considerar posmodernos como Friedrich Nietzsche, Sigmund Freud o Karl Marx que hacían una crítica a la organización social de la modernidad. Sin embargo, el término se popularizó a partir de la publicación de *La condición postmoderna* de Jean-François Lyotard en 1979, aunque con anterioridad otros autores ya lo habían utilizado.

Lyotard define el posmodernismo como una incredulidad hacia las metanarrativas³³, la cultura ha evolucionado de tal forma que hoy existen múltiples verdades y no existe una verdad fuerte sino muchas subjetividades de lo que es verdad. Para Lyotard “el posmodernismo marcó el fin de los grandes relatos que por largo tiempo habían hecho que la modernidad pareciera sinónimo de progreso (el avance de la razón, la acumulación de la riqueza, el adelanto de la tecnología, la emancipación de los obreros, y así sucesivamente), mientras que, para Fredric Jameson, el posmodernismo invitó a un nuevo relato, o, más bien, a una renovada crítica marxista que pudiera relacionar diferentes estadios de la cultura moderna con diferentes modos de producción capitalista” (Navarro,2007:98).

La problemática para poder tener una definición se debe también a la dificultad de estudiar la actualidad, ya que vivimos inmersos en la posmodernidad y por lo tanto hay imprecisión, contradicción y una inmensidad de datos a analizar, así como la falta de un marco teórico que pueda ayudar a investigar este proceso histórico, y esto es en gran parte (irónicamente), al mismo proceso que se quiere definir, ya que en este período lo que falta es un orden, una unidad; tanto en la manera de pensar, como en los diversos ámbitos de la sociedad.

“Creo que el modernismo y el posmodernismo no son comprendidos, sino constituidos, de una manera análoga, en acción diferida, como un continuo proceso anticipación o

³³ “Por *metarelato* o gran relato, entiendo precisamente las narraciones que tienen función legitimante o legitimatoria. Su decadencia no impide que existan millares de historias, pequeñas o no tan pequeñas, que continúan tramando el tejido de la vida cotidiana” (Lyotard,1996:31)

reconstrucción. Toda época sueña la siguiente, como una vez observó Walter Benjamin, pero por la misma razón también (re)construye la anterior a ella. No hay ningún siempre. Ahora: todo presente es no-sincrónico, una mezcla de diferentes tiempos. Así, nunca hay una transición a tiempo, digamos, entre lo moderno y el posmoderno: nuestra conciencia de un período no sólo viene *post factum*; también está siempre en paraje. (El posmodernismo, en suma, es como el [la] sexo [sexualidad]: viene demasiado temprano o demasiado tarde)” (Navarro,2007:102).

A pesar de la dificultad para definir el término de posmodernidad, existen rasgos que nos permiten identificarla. Uno de los rasgos más importantes es el acercamiento a las otredades sociales (étnico-culturales y genérico-sexuales) occidentales.

Para entender este acercamiento es importante rescatar la observación que Hal Foster hace del sujeto moderno basándose en el ensayo *El estadio del espejo* de Jacques Lacan³⁴:

“Lacan no especifica que su teoría del sujeto sea histórica, pero creo que debemos hacerlo, porque este sujeto traumatizado, acorazado y agresivo no es meramente un ser cualquiera a través de la historia y la cultura: la suya es una teoría del sujeto moderno como un sujeto fascista. En otras palabras, en esta teoría está inscrita una historia contemporánea cuyo síntoma más extremo es el fascismo: una historia de guerra mundial y mutilación militar, de disciplina industrial y fragmentación mecánica, de asesinato mercenario y terror político. En una relación traumática con tales acontecimientos militar-industriales es como el sujeto moderno llega a acorazarse-contrala otredad dentro (la sexualidad, el inconsciente) y la otredad fuera (para el fascista eso puede significar los judíos, los comunistas, los gays, las mujeres) [...]” (Navarro,2007:105).

³⁴ Lacan afirma que la formación de nuestro ego tiene que ver con la noción de unidad corporal que tenemos al mirarnos en un espejo. En la niñez esta experiencia también genera la fantasía retroactiva de un estadio anterior que nos persigue toda la vida, donde nuestro cuerpo estaba en pedazos y era caótico. Nuestro ego básicamente se encarga de no permitir el regreso del cuerpo a pedazos, con lo que el ego se convierte en una coraza que se comporta agresiva contra el caos interior y principalmente exterior, sobre todo contra todas las personas que representan ese caos para nosotros.

En el mundo moderno, la otredad era objeto de ataque y marginación, gracias a la visión fascista de la sociedad, a raíz de esto los artistas surrealistas buscaron el acercamiento a "lo primitivo" y el reconocimiento de la otredad. En los años sesentas la amenaza del otro no venía del fascismo, sino del monoculturalismo debido al desbordamiento del occidente capitalista sobre el resto del mundo, surgió dentro de estas sociedades occidentales un remordimiento por la transformación de los otros (las culturas afectadas por la expansión imperialista de occidente) y hubo reacciones en contra de su mismo sistema (como la oposición a la guerra de Vietnam), además en esta época surgen otros movimientos sociales que serian fundamentales para el acercamiento de la otredad social como la oposición a las leyes que generaban la segregación racial y la discriminación de la mujer, la revolución sexual, y los movimientos estudiantiles del 68. Actualmente no existe distancia con la otredad social "por lo menos en la medida en que el mundo moderno era concebido a menudo en términos de oposiciones espaciales no sólo entre cultura y naturaleza, ciudad y campo, sino también entre núcleo metropolitano y periferia imperial, el occidente[West] y el resto[Rest]" (Navarro,2007:112).

Estos cambios sociales fueron provocados en gran medida por la aparición de medios de comunicación masiva, a partir del radio y la televisión en un principio, y posteriormente tras la caída del socialismo, el internet. Los medios de comunicación, junto con la globalización han provocado que hoy en día existan múltiples formas de ver la vida y todas convivan entre sí. La televisión y la radio fueron piezas fundamentales para que estas nuevas visiones permearan al mundo occidental. Posteriormente tras la caída del socialismo se buscó romper con la dualidad que había separado al mundo, es por eso que la sociedad postmoderna promueve la diversidad y el apoyo a los grupos que antes habían sido marginados. Sin embargo la aceptación de diferentes formas de ver las cosas trajo consigo la relatividad de la verdad, lo que cada quien crea será válido según la cultura y realidad en la que viva. Según Gianni Vattimo estos medios son responsables de que hoy en día existan múltiples realidades e individualidades. así

como irrealidades (o realidades artificiales) que los medios de comunicación masiva transmiten³⁵.

En la era posmoderna no existen prejuicios hacia la irracionalidad como en la modernidad ya que el individuo posmoderno reacciona a lógicas múltiples, la estructura mental de un individuo puede estar conformada por pensamientos de muchas culturas y religiones diferentes, así como sus costumbres.

El individuo posmoderno, al estar sometido a un bombardeo de información vive en un vaivén de ideas, por lo tanto no se aferra a nada, no tiene juicios absolutos, por el contrario vive en un desencanto y su mentalidad puede cambiar de un momento a otro; un ejemplo es el interés que la sociedad tiene actualmente por la ecología y por el otro lado se promueve el consumismo.

Otro factor importante para entender la posmodernidad es el plano económico. En la posmodernidad podemos observar una nueva forma de operar de la sociedad, que ya no es como en la modernidad que se caracterizaba por la inmanencia y el desarrollo de la ciencia como única verdad; en la actualidad al hombre posmoderno, gracias al cambio en la forma de operar de la economía capitalista (que dejó de ser una economía de producción para pasar a ser una economía de consumo) se ha caracterizado por ser banal, consumista, individualista; por vivir en un fuerte desencanto y rendir culto a la tecnología; en la sociedad posmoderna lo importante es tener poder económico y material para tener status social.

[...] El Nuevo Orden Mundial, sugiere que la muerte del sujeto, entonces, y el nacimiento del sujeto multicultural, ahora, deben ser consideradas también en relación con la dinámica del capital, su reificación y fragmentación de las posiciones fijas. Así, al mismo tiempo que celebramos la <<Hibridez>> y la <<Heterogeneidad>>, debemos recordar que éstos también son términos privilegiados del capitalismo avanzado, y que el multiculturalismo social coexiste en el multinacionalismo económico. (Navarro,2007:108).

³⁵ Véase: http://sepiensa.org.mx/contenidos/2006/1_posmo/posmo_2.htm

Los cambios que se han presentado en los últimos años en los distintos campos de la sociedad son resultado del proceso histórico que la modernidad provocó “el [cambio] posmoderno no anuncia el fin de la modernización, sino su apogeo visible” (Navarro,2007:115).

4.2 Posmodernidad en el arte

En el campo del arte, el posmodernismo surgió a mediados de los años 70s, sin embargo sus orígenes se remontan a finales de los años 20s, cuando el escándalo provocado por el arte moderno fue asimilado y recuperado por los burgueses, que en un principio criticaron, pero posteriormente insertaron en los museos y la cultura. A mediados de los 50s surgió el *Pop Art* que es considerado como uno de los últimos movimientos del arte moderno (junto con el minimalismo), sin embargo fue la primera corriente artística que refleja el espíritu de la posmodernidad, por lo tanto es precursor del arte posmoderno.



El *Pop Art* utilizaba imágenes populares separándolas de su contexto y mezclándolas con otras, con lo cual mediante el uso de la ironía, resaltaba la banalidad y la estética *kitsch* con elementos que permeaban la cultura, principalmente estadounidense. “[...] el *Pop Art* tomó la apariencia como su tema central, por lo que sus paradigmas fueron la televisión, la publicidad, la farándula y el glamur. Dicho interés responde en gran medida a que la sociedad norteamericana se preocupaba por una vida lujosa y los escándalos de personalidades como Elvis Presley, Marilyn Monroe o Jackie Kennedy. Por ello sus representantes recurrieron a los iconos y estereotipos más representativos. En esta medida podemos clasificarlo como un arte exhibicionista que reclama ser contemplado y en última instancia admirado por el público” (Vite,2010:internet).

Esta corriente a diferencia que las vanguardias, no buscaba romper con lo establecido, por el contrario buscaba una reconciliación y aceptación de las altas esferas artísticas, además de enfatizar la dimensión comercial del arte que también está sujeto a las leyes de la oferta y la demanda. El *Pop Art* pretendía llegar a un público más amplio que se identificara fácilmente con sus obras y con lo cual se oponía a la división entre alta cultura y cultura de masas, lo cual trajo consigo una sobre explotación del arte que era manejado como un producto más. Sin duda esta corriente era el reflejo de una sociedad consumista y por lo tanto el reflejo de la sociedad posmoderna. El *Pop Art* aportó a las diversas manifestaciones artísticas principalmente elementos como el acercamiento a la cultura popular, la implementación y mezcla de iconos culturales³⁶ que más adelante retomarían los artistas posmodernos.

Los artistas posmodernos, al contrario de las vanguardias, no se basan en la innovación, experimentación de ideas, ya fueran éticas o estéticas; los posmodernos se limitan a reinterpretar la realidad en la que se desarrollaban, utilizando imágenes y descontextualizándolas para darles un nuevo sentido; vuelven a los estilos clásicos, cayendo en la repetición y creando una mezcolanza que da lugar al *pastiche*³⁷. El arte posmoderno se caracteriza por la intertextualidad, el eclecticismo e hibridación de estilos del pasado, además de defender la cultura popular. Algunas de las nuevas corrientes posmodernas son: el *Neoexpresionismo* alemán, la *Transvanguardia* italiana, la *Figuración Libre* francesa, el *Arte Nueva Imagen* estadounidense (estas últimas tres son el equivalente del neoexpresionismo alemán), además del *Neo-pop*, el *Bad painting* (ambas de Estados Unidos) y el *Superflat* japonés.

La diferencia entre la estética del modernismo y el posmodernismo es que:

[...] la estética moderna es una estética de lo sublime, pero nostálgica. Es una estética que permite que lo impresentable sea alegado tan sólo como contenido ausente, pero la forma continúa ofreciendo al lector o al contemplador, merced a su consistencia reconocible, materia de consuelo y de placer. Sin embargo, estos

³⁶ Además de la implementación de la estética *kitsch* que explicaremos en el siguiente apartado.

³⁷ El *pastiche* es un género literario o artístico que se basa en la mezcla o imitación de otros autores, estilos, obras o textos u originales en una misma obra.

sentimientos no forman el auténtico sentimiento sublime, que es una combinación intrínseca de placer y de pena: el placer de que la razón exceda toda presentación, el dolor de que la imaginación o la sensibilidad no sean a la medida del concepto.[...] Lo posmoderno sería aquello que alega a lo impresentable en lo moderno y en la presentación misma, aquello que se niega a la consolación de las formas bellas, al consenso de un gusto que permitiría experimentar en común la nostalgia de lo imposible; aquello que indaga con presentaciones nuevas, no para gozar de ellas sino para hacer sentir mejor que hay algo que es impresentable" (Lyotard.1996:25).

El arte adoptó la cultura popular posmoderna que se caracteriza por ser ecléctica debido a la globalización que importa y exporta estilos, el resultado de esta hibridación dio como resultado la estética *kitsch* en el arte.

"El eclecticismo es el grado cero de la cultura general contemporánea: oímos reggae, miramos un *western*, comemos un McDonald a medio día y un plato de la cocina local por la noche, nos perfumamos a la manera de París, nos vestimos al estilo retro en Hong Kong, el conocimiento es materia de juegos televisados. Es fácil encontrar un público para las obras eclécticas. Haciéndose kitsch, el arte halaga el desorden que reina en el "gusto" del aficionado. El artista, el galerista, el crítico y el público se complacen conjuntamente en el qué-más-da, y lo cual es el relajamiento. Pero este realismo del qué-más da es el realismo del dinero: a falta de criterios estéticos, sigue siendo posible y útil medir el valor de las obras por la ganancia que se puede sacar de ellas" (Lyotard,1996:17).

4.3 Estética y kitsch

a) ¿Qué es lo estético?

Para comprender la *hibridación estética* y la estética *kitsch* primero se debe saber que la *estética* es la ciencia que estudia las sensaciones que provocan los objetos. Lo estético parte de la palabra "*aisthesis*" que significa *sensible*. Por lo tanto, según Adolfo Sánchez Vázquez, lo estético son "todos los objetos, procesos o actos que en condiciones determinadas muestran una cualidad estética [que nos provocan sensaciones], trátase de aquellos que existen en la naturaleza al margen de la praxis humana o de los productos de su actividad práctica: en la artesanía, el arte, la técnica o la industria" (Sánchez,1992:55).

Desde la época clásica el objetivo del arte era alcanzar lo bello y para que existiera esta "clasificación" necesariamente tenía que existir su antagónico: "[r]esulta que lo bello es estético. pero no todo lo estético es bello" (Sánchez,1992:148). Existen categorías para clasificar lo estético que son: lo bello, lo feo, lo sublime, lo trágico, lo cómico y lo grotesco (Sánchez,1992:148). A partir del surgimiento de las *vanguardias*, el arte ya no tiene como finalidad solamente evocar lo bello sino provocar otras sensaciones que entran dentro de estas categorías: estas sensaciones generan además, reacciones ante los objetos o manifestaciones estéticas.

b) La estética kitsch

El fenómeno *kitsch* no tenía una intencionalidad de convertirse en un fenómeno estético como sucedió con las vanguardias, fue una expresión que se fue dando a partir de la industrialización que obedecía más bien a fines prácticos, desde los objetos más básicos hasta objetos decorativos, con intenciones de proveer confort, en serie y a bajo costo. En un principio estos objetos surgen en un ambiente de ausencia estilística, pero como dice Umberto Eco, todo obedece a una dialéctica y con el tiempo los objetos *kitsch* fueron generando una estética propia; "Una pizca de buen gusto en la ausencia de gusto, un poco de arte en la fealdad [...]" (Moles,1990:29).

La traducción literal del alemán *kitsch* es “cursi”, sin embargo no representa el origen de lo que se conoce como la estética *kitsch*, ya que lo cursi es tan solo una de las múltiples maneras en que el *kitsch* puede manifestarse.

Definir el origen de la palabra *kitsch* resulta complicado debido a que los diversos autores que abordan el tema no se ponen de acuerdo. Algunos teóricos se han dado a la tarea de buscar el origen del término, y estas son algunas de las definiciones más importantes:

Para Abraham Moles “[l]a palabra *kitsch* aparece en Múnich, en su acepción moderna, hacia 1860, y es una palabra bien conocida del alemán meridional: *kitschen* es frangollar³⁸ y en particular hacer muebles nuevos con viejos, [...] *verkitschen* es <<hacer pasar gato por liebre>>, [...] una negación de lo auténtico” (Moles, 1990:9).

Por otro lado Kluge-Gotze sugiere un origen distinto, el cual proviene del inglés *sketch*. “*Kitsch*, bagatela, aplicada sobre todo a cuadros, originarios de Múnich. Cuando compradores anglosajones no querían invertir demasiado allí por un cuadro, pedían un boceto, a <<sketch>>. De aquí deriva *kitsch* utilizado sobre todo en los círculos artísticos de los años 1870” (Giesz, 1973:23).

La palabra *kitsch* fue utilizada en primera instancia como una expresión para calificar un objeto³⁹, cuyas características son llamativas, superficiales y con pretensiones de ser artísticas. Por esta razón, el término se considera despectivo, ya que solamente se trababa de producir copias para satisfacer a la demanda popular que buscaba adquirir objetos semi-artísticos a bajo costo, lo cual, con el tiempo fue aprovechado por la industria.

La estética *kitsch* se caracteriza por provocar una indecisión entre el placer puro y el estético. en el que se disfruta precisamente de ese estado intermedio. Por lo tanto

³⁸ Frangollar. (De frangollo). 2. tr. coloq. Hacer algo deprisa y mal.
Véase http://buscon.rae.es/draef/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=frangollar

³⁹ También se utilizaba para dirigirse a los nuevos ricos de Múnich que buscaban adoptar costumbres de la clase alta pero de una manera torpe y accidentada.

cuando nos referimos al goce del *kitsch* nos referimos a una otredad estética que no refiere a lo bello sino más bien una combinación entre lo grotesco⁴⁰ y lo cómico⁴¹.

Cuando nos referimos a algo grotesco hablamos de elementos extraños, fantásticos, irreales o antinaturales, que pueden presentarse en diversos escenarios como por ejemplo “la realidad más prosaica y cotidiana en la ciudad [...] en la que irrumpe sin alterar su cotidianidad un hecho fantástico, extraño” (Sanchez,1992:247). El *kitsch* es grotesco porque conjuga muchos elementos que son insólitos y porque no cumplen con las expectativas de lo bien visto, de lo socialmente aceptado o del buen gusto, y también es cómico porque contiene elementos que resultan contradictorios, inesperados, desproporcionados o inadecuados.



Esta estética se crea por la acumulación de objetos con distintos estilos, colores, materiales, formas y funciones diversas, que se encuentran agrupadas en un solo espacio y que produce sensaciones agradables, también hay objetos *kitsch* que agrupan diversas características en uno solo.

La estética *kitsch* también puede llegar a darse sin la intencionalidad de serlo, pero sí con la intención de adaptar un espacio para el goce de la persona que lo va a habitar y esto es mediante una conciencia estética difusa y rudimentaria con la cual una persona comienza a decorar un espacio con objetos que son *kitsch* que se caracterizan por no tener una funcionalidad práctica: suvenires, amuletos, fetiches, u objetos que se ven “bonitos”. La acumulación de muchos objetos *kitsch* en un solo lugar lo convierte en un ambiente o escenario *kitsch*.

⁴⁰ Según Sánchez Vásquez el origen de la palabra grotesco deviene de *grotesca* o *grotta* que significa gruta y refiere al descubrimiento de pinturas ornamentales romanas descubiertas en una ruta en el siglo XV las cuales mostraban conjuntos de formas vegetales, animales y humanas que se combinaban de manera insólita y fantástica.

⁴¹ El efecto cómico surge de una contradicción o inadecuación o desproporción entre elementos.

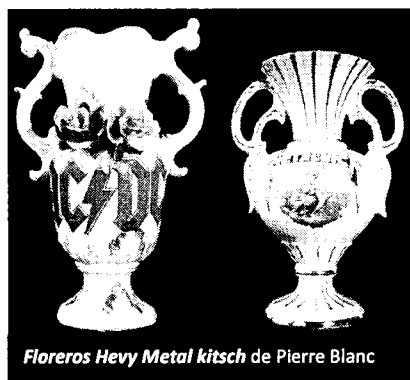
Sin embargo, la estética *kitsch* no solo se encuentra en objetos, además podemos encontrarla en personas (con ropa y/o lenguaje *kitsch*).

El *kitsch*, se popularizó en la década de 1930 por los teóricos de arte Theodor Adorno, Hermann Broch y Clement Greenberg que discutían si la estética *kitsch* puede ser considerada o no, una expresión artística debido a sus controversiales características.

c) Objetos *kitsch*

El estudio del *kitsch* es el estudio de los reflejos más visibles de la sociedad contemporánea en su alienación con el objeto [...]” (Moles,1990:31).

En los objetos es donde encontramos más claramente las características de la estética *kitsch* que se conforma de variedad de formas, colores, materiales o estilos. Por lo tanto el estudio del *kitsch* se basa principalmente en el estudio de los objetos y su relación con el hombre.



El filósofo Abraham Moles habla de “modos” en que el hombre se relaciona con los objetos *kitsch*:

- 1) **Modo surrealista:** Se basa en una percepción estética específica, que no se funda ni en la inversión ni en la sensualidad pura del objeto, sino en el *factor de extrañeza* [...] la emergencia estética de lo extraño se produce por la proximidad de objetos extraídos de su marco habitual en 3 o n dimensiones. [...] Un objeto o una situación surrealista es [...] la asociación forzada de 2 o más elementos raros [...] (Moles,1990:37).

- 2) **Modo *kitsch*:** La relación *kitsch* [...] se establece sobre una *disposición original de las actitudes* examinadas, vinculada con la idea de un anti-arte de la felicidad, de una situación intermedia, que participa del amontonamiento del feliz poseedor, justificado "moralmente" con el *pretexto de lo funcional* [...] (Moles,1990:39).

También desarrollo "principios" para detectar la estética *kitsch*:

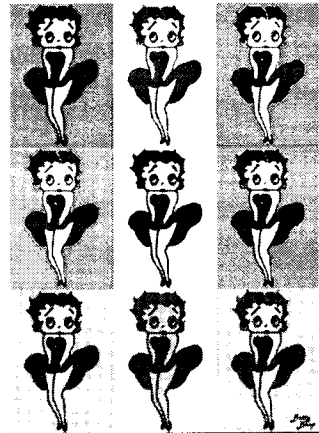
- 1) **Principio de inadecuación:** [...] cuando se observa que existe, en todo aspecto o en todo objeto, una desviación, una distancia, permanente en relación con su fin nominal; distancia con respecto a la función que debe cumplir [...] (Moles,1990:37).
- 2) **Principio de mediocridad:** [...] Por la mediocridad, los productos *kitsch* alcanzan lo auténticamente falso y, [...] la sonrisa condescendiente del consumidor, que se cree superior a ellos desde el momento en que los juzga. La mediocridad es la que los reúne y los funde en un conjunto de perversidades estéticas, funcionales, políticas y religiosas. (Moles,1990:76)

Para que un objeto sea *kitsch* debe de cumplir las características antes mencionadas, hay objetos que por sí solos no pueden ser *kitsch*, se vuelven *kitsch* cuando está en conjunto de varios otros objetos de diversos estilos, colores, materiales etc.

La persona que interactúa en un ambiente plagado de objetos *kitsch*, que es modificado por él y que él mismo participa en la propia estética, se convierte en un objeto *kitsch* viviente, mejor dicho un hombre *kitsch*:

[...] el *kitsch* no podría aparecer ni durar, si no existiera el hombre *kitsch* que ama el *kitsch*, que, como productor de arte, quiere crearlo, y que, como consumidor de arte, está dispuesto a comprarlo e incluso a pagarlo bien: el arte, tomado en el sentido más amplio, siempre es reflejo de la persona despectiva, y si el arte es mentira- tal como se le califica a menudo y con razón- la culpa recae sobre la persona que necesita tal espejo de mentiras y adornos para reconocerse en él y adherirse a sus mentiras con un placer en cierto modo honrado.>> (Giesz,1960:26)

Es importante señalar que en la posmodernidad se popularizó una estética que está vinculada con el *kitsch*, se trata de la estética *camp*. El término surgió a principios del siglo XX y en un principio se utilizaba para referirse a conductas ostentosas, teatrales, afeminadas y exageradas, y se refería principalmente a una sensibilidad gay. Sin embargo en la posmodernidad el término abarca lo artificial, lo banal, la ostentación y la mediocridad, pero principalmente se refiere a una apreciación irónica de la estética *kitsch*. Cabe señalar que existen muchas confusiones con respecto al uso de los términos debido a lo ligadas que están estas estéticas. Sin embargo, la principal diferencia es que el *kitsch* se da de manera involuntaria y el *camp* se da de manera consciente; mientras que los artistas *camp* buscan "avergonzarse" a sí mismos, los artistas *kitsch* se "avergüenzan" involuntariamente.



Parodia de la famosa ilustración de Marilyn Monroe hecha por Warhol.

4.4 *kitsch* en la posmodernidad

Después de cada guerra del siglo pasado y una vez que la situación económica mejoraba en Europa, se comenzaron a fabricar objetos con distintos diseños y materiales que trataban de imitar objetos finos, como un intento de embellecer la decadencia de la postguerra. Estos objetos eran baratos y estaban al alcance de todos.

Con el tiempo, en mejores condiciones económicas y en una nueva realidad cultural regida por la moda comercial impresa, radiofónica y televisiva, *proveedora de modelos* a seguir para el consumo de productos. La sociedad comenzó a consumir productos a partir del ideal generado por la publicidad del objeto ofrecido, es decir, quien compraba un objeto o producto lo hacía imitando el ideal promovido, y de esta manera comenzó a

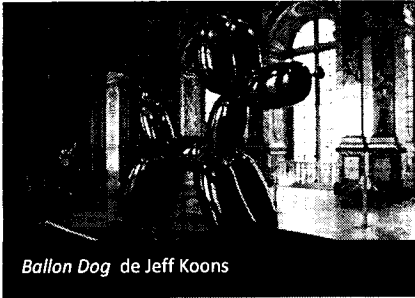
llenar su ambiente con productos de estilos diversos, que al encontrarse juntos adquirieron un nuevo significante, generando una nueva estética: la estética *kitsch*.



Atuendo *kitsch* diseñado por Manish Arora.

Esta estética en los últimos años ha ganado mucha popularidad en múltiples ámbitos culturales de la sociedad posmoderna, alcanzando incluso algunos de los niveles más altos de la sociedad, quienes la han incorporado de manera voluntaria. Por ejemplo, en el mundo de la moda, marcas como *Top shop*, *Sonia*, *Etro*, *Mango* y diseñadores como el hindú Manish Arora, Mathew Williamson, Valentino, John Galliano, y el mexicano Sergio Alcalá, retoman la estética *kitsch* para realizar sus colecciones.

En materia de diseño industrial nos encontramos con Jemal Wright, Shawn Moore y Julie Nicholson, que adaptan objetos comunes para crear piezas únicas de decoración y mobiliario fino.



En el ámbito artístico, las fotografías de David LaChapelle (que pueden ser agradables, dulzanas o incluso repulsivas), o las esculturas de Jeff Koons (considerado el “rey del *kitsch*”) como *Puppy* (una escultura de flores en forma de un enorme perro situada a las afueras del Museo Guggenheim en Bilbao), *Balloon Dog* o el *Corazón Colgante*, son algunas

expresiones de esta estética en el arte.

Moles habla también de la presencia del *kitsch* en la música: “[...] en el campo de la música el mensaje semántico tiene poca importancia en relación con el mensaje estético, que constituye la especificidad de los sonidos, y las formas melódicas son, en este sentido, esenciales: una Gestalt bien cerrada, una melodía sin disonancias, enraizada a menudo en la música popular pero reelaborada, para consumo de la sociedad de masas, por el que hace el arreglo [...] el estilo se vincula con la sociedad sufra los procesos de enriquecimiento de la clase media” (Moles, 1990:132).

Como podemos ver el *kitsch* está inmerso en muchas esferas de la sociedad a lo largo y ancho de todo el mundo, incluso se ha llegado a hablar de que existe la política y las sociedades *kitsch*.

El fenómeno del *kitsch* se basa en la cultura consumidora “[...] la necesidad de *kitsch* por parte de las masas ha llegado a constituir un factor bastante perceptible de nuestra existencia moderna. Hoy más que nunca pueden satisfacerse todas las necesidades con medios industriales. Esta imagen está determinada por una diástasis sin relación: por un lado el arte que cada vez es más exclusivo de las elites; por el otro, la desenfrenada producción del *kitsch*” (Giesz, 1960:87).

Quienes actualmente producen *kitsch* no son mentes ingenuas, por el contrario tienen una conciencia del gusto que la sociedad tiene por esta estética, por lo productos llenos de luz, colores, así como productos que causan un sentimiento o emoción en cada persona que desea obtener un cierto nivel o parecerse a algún idolo del medio del

espectáculo comprando y coleccionando los productos que salen bajo su imagen. Actualmente estamos en una etapa diferente con respecto al fenómeno del *kitsch* inicial, ya que hoy en día ya no se trata de imitar a la clase burguesa sino de adquirir productos que son vendidos con la idea de que provocarán felicidad. En este sentido la esencia del *kitsch* sigue intacta ya que se basa en el goce de los objetos.

Por todo esto podemos decir que el *kitsch* es una de las estéticas características de la posmodernidad.

4.5 Intertextualidad y *kitsch* en el cine posmoderno

a) cine posmoderno

En cuanto ya no hubo nuevos géneros cinematográficos y comenzaron a reciclarse y mezclarse estilos, estéticas, temáticas y géneros constantemente, se consideró que el cine había entrado a la posmodernidad, donde se acabaron las vanguardias artísticas y las ideologías sociales que suelen verse reflejadas en la cinematografía, como en su momento ocurrió con éstas, y posteriormente en el cine norteamericano de vanguardia.

El cine posmoderno es básicamente la combinación de elementos del cine clásico y el cine moderno, donde no se respetan los límites genéricos y la intertextualidad⁴² es parte primordial en este tipo de films, lo cual provoca que exista la imitación, la violación, la parodia o mejor dicho el pastiche (características de la producción artística contemporánea). Cabe aclarar que el entrecruzamiento de géneros no es nada nuevo ya que la mezcla inter-genérica ha existido desde hace mucho tiempo en Hollywood.

“A lo largo de la historia y, sobre todo a partir de la postmodernidad, las propuestas inter-genéricas han puesto en crisis la noción clásica de género. [...] La intertextualidad resulta ciertamente atractiva: disfrutamos de una película porque reconocemos sus referencias a otras obras” (Solaz,2008:internet).

⁴² “Llamaremos INTERTEXTUALIDAD a esa interacción textual que se produce dentro de un único texto. Para el sujeto cognocente, la intertextualidad es una noción que será el índice del modo como un texto lee la historia y se inserta en ella” (Julia Kristeva citada en: *¿Cuán posmoderna es la intertextualidad?*) (Pfister,2007:256).

Sin embargo este tipo de películas son las que caracterizan al nuevo cine de Estados Unidos y surgieron en los años ochentas y noventas realizadas por los cineastas independientes (y algunos directores europeos), como Georges Lucas, Woody Allen, Francis Ford Coppola, Martin Scorsese o James Cameron.

Blade Runner (1982) de Ridley Scott y **Pulp Fiction** (1994) de Quentin Tarantino, son algunos ejemplos del cine postmoderno, ambas películas se apropian de elementos narrativos, dramáticos, estéticos y formales del pasado (por ejemplo podemos encontrar en **Blade Runner** elementos del *film noir*, combinado con el género de ciencia ficción),



de una manera muy diferente a las películas del cine clásico o del cine moderno. En una película posmoderna podemos encontrar tanto elementos del cine clásico, como elementos del cine moderno.

De acuerdo con la lógica de la recepción, sabemos que no existen películas clásicas, modernas ni posmodernas, sino tan sólo lecturas contextuales de películas, en las que se reconocen determinados componentes de acuerdo con el contrato simbólico de lectura y las negociaciones que cada espectador realiza antes, durante y después de ver cada película. Ese proceso es siempre distinto de sí mismo, y este hecho nos recuerda que el cine, como fenómeno semiótico, es inevitablemente moderno" (Zavala,2005:internet).

b) kitsch en el cine

La estética *kitsch* también ha permeado el mundo del cine de manera voluntaria, tanto en la utilización de objetos, como la creación de personajes, escenarios, música circunstancias *kitsch*.

Podemos encontrar ejemplos en películas como *Jackie Brown* (1997) de Quentin Tarantino, o *Spun* (2002) de Jonas Arkerlund. También en el cine de Almodóvar que sin duda tiene una gran influencia de películas como *Pink Flamingos* (1972) de John Waters.



Sin embargo también podemos encontrar esta estética de manera involuntaria en películas que intentaban ser serias pero que debido a sus condiciones de producción reflejan una estética *kitsch* y un humor involuntario. Ejemplo de esto serían algunos remakes del cine Turco que buscan imitar algunas de las películas más exitosas del cine hollywoodense, y debido a no contar con recursos equiparables para realizar un remake de esas magnitudes causan un efecto cómico al no cumplir con las expectativas. Películas como *Badi* (1983) y *Seytan* (1974) que son remakes de *E.T.* (1982) y *The Exorcist* (1973) respectivamente, son cómicas por su resultado fallido.

En *Badi* al encontrarnos con esa escena donde llega la nave extraterrestre y el espectador espera encontrar a ese *E.T.* dulce y tierno de la versión original, se encuentra con un ser que se parece más bien a una versión en miniatura del hombre elefante de David Lynch. O en la escena clímax de *Seytan* donde la niña acaba de matar al sacerdote, nos encontramos con una niña sonriente y con un maquillaje que mas allá de



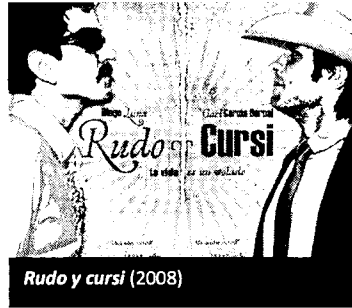
parecer monstruoso, da risa la cara verde y feliz de la niña, contrario a lo que la original Reagan generaba a los espectadores, al ser una de las películas más aterradoras de la historia del cine. Como podemos ver en ambas películas encontramos rasgos grotescos y cómicos. Grotescos por tener elementos fantásticos y cómicos por el resultado fallido.

La posmodernidad, como podemos apreciar, representa un momento de hibridación cultural, fomentado principalmente por la globalización, la cual ha causado que hoy en día exista una diversidad en la manera de ver el mundo y de interactuar en él. principalmente podemos encontrar una conducta generalizada de consumo. Sin embargo, de esta hibridación y flujo de mercancías desmedidos, han surgido nuevas estéticas que hoy permean al mundo entero. Como es el caso de la estética *kitsch* que como ya mencionamos, ha alcanzado múltiples esferas de la sociedad y como era de esperarse también a permeado el mundo del arte.

En el cine hoy en día observamos una tendencia hacia la creación de películas con una lectura posmoderna, es decir por su hibridación genérica y el uso de la intertextualidad, que además, están adoptando la estética *kitsch* que anteriormente era desprestigiada (ya que encontramos esta estética fácilmente en películas de bajo presupuesto que eran *kitsch* de manera involuntaria y que debido a su condición son poco conocidas u olvidadas), pero que hoy en día está presente en



el cine de Hollywood (películas como *Machete* [2010] de Robert Rodriguez), que como ya habíamos comentado en capítulos anteriores, influyen tanto en la manera de hacer cine en otros países, como en su cultura. En México podemos observar este fenómeno en el caso de películas como *Rudo y Cursi* (2008) de Carlos Cuarón, o *Salvando al Soldado Pérez* (2011) de Alberto



Gómez, no obstante la estética *kitsch* ya la podíamos encontrar a lo largo de toda la historia del cine mexicano de manera involuntaria.

En la posmodernidad hubo grandes cambios en distintos aspectos de la sociedad, como la política, la economía, el arte, la manera en que se percibe el mundo etc.

Hoy en día los medios de comunicación masivos son de suma importancia en el desarrollo de la sociedad y han impulsado una cultura predominantemente visual, es decir, la imagen es lo que más importa, sobre todo en un mundo regido por el consumismo, donde un objeto se vende más por su imagen y su publicidad que por su eficacia. A estas alturas del desarrollo industrial al nivel global, podemos encontrar objetos *kitsch* ya que muchas veces no tienen ningún uso práctico, simplemente son "llamativos", que en las sociedades de consumo resultan redituables lujos pasajeros.

En el lado del arte la muerte de las vanguardias (o estancamiento artístico), y la nueva cultura visual, dieron como resultado el uso de la intertextualidad para poder llamar la atención; la combinación de iconos sociales y/o una estética llamativa, han provocado que el *kitsch* sea una estética de moda que comenzó con el *Pop Art*.

La moda siempre ha sido impulsada por el consumismo que se tuvo que valer de la intertextualidad para vender. De la explotación de modas y estilos reciclados surgió el *kitsch* que actualmente vemos: un hombre con atuendo de "emo" puede gustar del

reggae y comer en Mc Donalds; todo esto provocado por la publicidad que ha generado "multiestilos".

Este mismo fenómeno es característico del cine posmoderno norteamericano, que basado en homenajes a otras películas explotando la intertextualidad, han resultado *kitsch* ya sea voluntaria o involuntariamente.

Actualmente en el cine mexicano encontramos el uso de esta estética de manera voluntaria como un reflejo "gracioso" de nuestra sociedad, ya que esta presente en la vida diaria de nuestro país. Si se considera el bombardeo de imágenes y productos extranjeros, con el sueño de llegar a ser un país desarrollado, la pobreza, y el bajo nivel educativo, no es de extrañarse que se haya desarrollado una estética *kitsch*, incluyendo la industria del cine, que a lo largo de su historia podemos apreciarla aunque de manera involuntaria.

CAPÍTULO 5. HIBRIDACIÓN CULTURAL EN LATINOAMÉRICA:
EL CINE MEXICANO Y LA ESTÉTICA *KITSCH*



CAPITULO 5. HIBRIDACIÓN CULTURAL EN LATINOAMÉRICA: EL CINE MEXICANO Y LA ESTÉTICA *KITSCH*

El estilo del cine mexicano se ha ido conformando gracias a la condición ideológica y cultural de la sociedad mexicana; su evolución histórica, política y social que ha afectado la cinematografía nacional y ha dado como resultado un cine con deficiencias técnicas e ideológicas, que muchas veces se traduce en una estética "kitschosa"⁴³. Al compararlo con la cinematografía de otros países, principalmente desarrollados que tienen un proyecto de nación, y que buscaron fortalecer su cine al comprender el enorme papel que juega éste en la sociedad, ya que educa e influye en la ideología y percepción de la realidad. El claro ejemplo es Estados Unidos, que lo utiliza como instrumento político, cultural e ideológico no sólo a nivel nacional sino internacional, ya que representa la mayor parte del cine que se exhibe en el mundo y particularmente en México.

Para comprender la condición del cine mexicano y el reflejo de la sociedad en éste, es necesario revisar su contexto histórico, así como el concepto de hibridación cultural, resultado de una modernidad y posmodernidad peculiar que se dio en América Latina.

5.1 Modernidad, posmodernidad e hibridación cultural en Latinoamérica

La modernidad en América Latina ha sido un proceso que no se ha consumado. Ha habido proyectos de nación con miras hacia el progreso, sin embargo han sido proyectos frenados, principalmente por la vía económica, ya que muchos países han tenido que endeudarse para salir adelante, muchas veces después de encontrarse en guerra. Varias de esas guerras fueron de independencia. Pero esa independencia política solo podía llevar a estos países jóvenes a una dependencia económica hacia países más fuertes financieramente y con proyectos de nación más planeados. En la

⁴³ Le llamamos así porque consideramos que se trata de una estética próxima o parecida al *kitsch*, ya que no contiene esta estética por completo, sino solamente algunos rasgos.

segunda mitad del siglo XX muchos países latinoamericanos pidieron préstamos a bancos multinacionales y de esta forma quedaron en desventaja económica y a merced de las potencias que aprovecharon esta condición para convertirlos en "neocolonias".

Algunos autores aseguran que América Latina vive en un neocolonialismo. En el colonialismo los ahora países europeos, buscaban extraer metales preciosos y riquezas varias, así como imponer sus creencias religiosas por medio de la evangelización. Ahora, además de las potencias europeas, el neocolonialismo es impulsado principalmente por Estados Unidos y surgió a partir de los siglos XIX y XX, el cual busca conseguir de las "neocolonias" materias primas, mano de obra barata y mercados consumidores. Su misión ya no es imponer una ideología religiosa sino civilizatoria basada en la creencia de una superioridad de la civilización europea y estadounidense sobre las demás⁴⁴. Estos países "neocolonizados" dependen culturalmente, lingüísticamente, políticamente y económicamente de las potencias hegemónicas.

Debido a esto, la modernidad en América Latina siempre ha estado en desarrollo, pero en varios países ha llegado al estancamiento prácticamente total (como es el caso de México). Es importante no confundir la *modernidad* o *modernización* con el *modernismo*, ya que, la primera es un proyecto de desarrollo intelectual, político, artístico y económico, en tanto que el segundo, es un proceso socioeconómico de

⁴⁴ **Neocolonialismo:** política de los estados imperialistas dirigida a conservar la explotación colonial de los países débilmente desarrollados en el aspecto económico con el fin de anular las consecuencias de la desintegración del sistema colonial del imperialismo. Lenin indicó que "el capital financiero y su correspondiente política internacional... crean toda una serie de formas de transición de dependencia estatal". Lo característico del fenómeno estriba en la variedad de formas de "países dependientes, política y formalmente independientes, pero en realidad envueltos en las redes de la dependencia financiera y diplomática". Para alcanzar los fines indicados los imperialistas establecen diferentes tipos de dependencia económica y política. Organizan bloques político militares agresivos (O.T.A.N., S.E.A.T.O., C.E.N.T.O. y otros) que actúan en calidad de colonizadores en grupo; sostienen una política de expansión económica (empréstitos imperialistas, intercambio no equivalente, "ayuda técnica"); organizan la intervención directa en los asuntos internos de los estados jóvenes, ejercen una acción ideológica sobre las masas, dedicando lugar especial al anticomunismo. Al socaire de la "ayuda", procuran mantener, en los países liberados del imperialismo, las viejas posiciones y ocupar otras, ampliar sus puntos de apoyo social, atraerse a la burguesía nacional, implantar regímenes militares despóticos, asentar en el poder a títeres sumisos. Véase: Diccionario de economía política de Borisov, Zhamin y Makárova en <http://www.eumed.net/cursecon/dic/bzm/n/neocolonialismo.htm>

industrialización y tecnificación, por lo cual podemos decir que “[...] hemos tenido un modernismo exuberante con una modernización deficiente” (García, 2003:65).

El término de modernidad ha sido muy discutido debido a los anhelos de identidad y legitimidad que los teóricos latinoamericanos han tenido para diferenciarse de la cultura hegemónica estadounidense y europea principalmente, sin embargo, debido a la condición neocolonial de nuestro continente se ha dificultado también la posibilidad de formular un orden discursivo propio, ya que guardamos una dependencia epistemológica eurocentrista.

El discurso de la identidad nacional en los países latinoamericanos siempre ha representado un conflicto ya que son el resultado del sincretismo entre la cultura española principalmente, y después de las independencias, de la influencia estadounidense. “Puesto que fuimos colonizados por las naciones europeas más atrasadas, sometidos a la contrarreforma y otros movimientos antimodernos, solo con la independencia pudimos iniciar la actualización de nuestros países. Desde entonces, hubo olas de modernización” (García,2003:65).

Esta modernización partió del mismo molde europeo, con la industrialización, con la migración del campo a la ciudad, con la educación media y superior basada en las teorías modernistas y con el desarrollo de los medios de comunicación. Comenzaron a repuntar artistas e intelectuales latinoamericanos con propuestas vanguardistas⁴⁵:

“Después de la [R]evolución [M]exicana, varios movimientos culturales cumplen simultáneamente una labor modernizadora y de desarrollo nacional autónomo. Retoman el proyecto ateneista, iniciado durante el porfirismo. Con pretensiones a veces desencajadas, por ejemplo cuando Vasconcelos quiere usar una divulgación de la cultura clásica para “redimir a los indios” y liberarlos de su “atraso”. Pero el enfrentamiento con la Academia de San Carlos y la inserción en los cambios posrevolucionarios tiene el propósito para muchos artistas de replantear divisiones claves del desarrollo desigual y dependiente: las que oponen el arte culto y el popular, la

⁴⁵ En los años 20s surgieron los movimientos vanguardistas latinoamericanos dentro de los que figuran el chileno Vicente Huidobro (creacionismo); Rivera, Siqueiros y Orozco (muralismo); Pablo Neruda (barroco); José María Arguedas (neindigenismo); Gabriel García Márquez, Julio Cortázar y Juan Rulfo (realismo mágico).

cultura y el trabajo, la experimentación de vanguardia y la conciencia social. El intento de superar esas divisiones críticas de la modernización capitalista estuvo ligado en México a la formación de la sociedad nacional. Junto a la difusión educativa y cultural de los saberes occidentales en las clases populares, se quiso incorporar el arte y las artesanías mexicanas a un patrimonio que se deseaba común. Rivera, Siqueiros y Orozco propusieron síntesis iconográficas de la identidad nacional inspiradas a la vez en las obras de mayas y aztecas, los retablos de iglesias, las decoraciones de pulquerías, los diseños y colores de la alfarería poblana, las lacas de Michoacán y los avances experimentales de vanguardias europeas" (García,2003:78).

Sin embargo estos proyectos fracasaron ya que no hubo voluntad por parte del gobierno para fomentar una profesionalización de artistas y escritores, por lo cual no tuvieron un desarrollo económico que sustentara sus esfuerzos creativos y que permitiera una renovación cultural mayor.

En los países latinoamericanos hay una modernización restringida del mercado, el avance de estos países muchas veces se ve reflejado en su industrialización, en el plano social hay una democratización para minorías y algunas renovaciones en ideas y proyectos de nación pero sin una verdadera eficacia en los procesos sociales, como es el caso de México donde encontramos grades contrastes: las metrópolis muestran una cara industrializada y moderna, sin embargo esto no ocurre en el resto del país. La política se basa en proyectos de obras públicas pero no existe un verdadero avance en la educación, la cultura y el bienestar social. "Los desajustes entre modernismo y modernización son útiles a las clases dominantes para preservar su hegemonía, y a veces no tener que preocuparse por justificarla, para ser simplemente clases dominantes" (García.2003:67).

A finales de los ochentas, América Latina se unió al neoliberalismo económico dando como resultado la privatización de dependencias que antes eran de gobierno, escuelas, bancos y empresas en general; la liberación de precios y los monopolios, los cuales

además se han vuelto transnacionales debido a la globalización⁴⁶. Esto ha generado más dependencia y cambios en los hábitos de consumo.

En el plano social, esto no ha conseguido disminuir la pobreza ni la degradación ambiental, sino todo lo contrario, y ha provocado cada vez más desigualdad, ya que las demás economías hegemónicas no han abierto sus puertas a nuestros productos ni permiten el acceso legal de latinos en el ámbito laboral de sus países, aunque el fenómeno de migración es creciente debido a la pobreza que se vive en los países latinoamericanos.

“Al llegar la década de los noventa, es innegable que América Latina se ha modernizado. Como sociedad y como cultura: el modernismo simbólico y la modernización socioeconómica no están ya tan divorciados. El problema reside en que la modernización se produjo de un modo distinto al que esperábamos en decenios anteriores. En la segunda mitad del siglo XX la modernización no la hicieron tanto los Estados sino la iniciativa privada. La <<socialización>> o democratización de la cultura ha sido lograda por las industrias culturales –en manos casi siempre de empresas privadas- más que por la buena voluntad cultural o política de los productores” (García, 2003:92).

El debate de la posmodernidad en América Latina es un tanto más complejo, entendiendo la posmodernidad como la superación del proyecto moderno⁴⁷, este término surgió y es aplicable en Europa y en Estados Unidos, sin embargo como es evidente, América Latina no ha llegado completar el proceso de modernidad. A pesar de esto, podemos encontrar rasgos de posmodernidad en nuestro continente si vemos a ésta como un espacio temporal, en el que las naciones hegemónicas que ya la viven

⁴⁶ No dice que América Latina entró a la globalización a finales de la década de los ochentas, sin embargo ha sido parte de un mundo globalizado desde finales del siglo XV con la colonización, fue entonces que América fue parte de los inicios del capitalismo. Véase <http://www.eumed.net/cursecon/textos/Frank/1.C.htm>

⁴⁷ Si vemos a la posmodernidad como cuestionamiento del proyecto de modernidad, teóricos latinoamericanos a proponen buscar otras formas de funcionamiento mediante proyectos de emancipación alejados de la influencia de los países hegemónicos.

afectan a Latinoamérica por su condición de "neocolonias", donde lo posmoderno implica técnicas de poder por seducción, consumo y gestión de identidades colectivas.

Por otro lado, encontramos características de la posmodernidad en Latinoamérica como el acercamiento a las otredades sociales (étnico-culturales y genérico-sexuales); los cambios provocados por los medios de comunicación masiva (prensa, radio, cine, televisión y posteriormente internet) que generaron múltiples formas de ver la vida o la realidad (realidad que puede ser manipulada por éstos); el funcionamiento de la sociedad mediante lógicas múltiples conformadas por pensamientos de culturas y religiones diferentes; la banalidad, el consumismo, el individualismo y el culto por la tecnología.

Pero el rasgo más evidente de la posmodernidad en Latinoamérica se encuentra en su hibridación cultural y estética actual, ya que por un lado aún no supera el sometimiento religioso católico sufrido desde la colonia, sincretizado con las creencias originarias; y por otro lado intenta insertarse en el progreso tecnológico, esto nos da como resultado una mezcla de tradiciones y costumbres con un mundo tecnologizado.

La hibridación cultural en América Latina ha sido un fenómeno que se ha dado desde la colonización, sin embargo el análisis a diversos procesos culturales sobre este tema surgió en la década final del siglo XX gracias al fenómeno de globalización que se vive actualmente.

Hoy en día las grandes ciudades del mundo como Nueva York, Los Ángeles, Londres, Hong Kong, Berlín, Sao Paulo, Buenos Aires y México se han convertido en ciudades multilingües y multiculturales donde el fenómeno de la hibridación genera más conflictos, así mismo como una mayor creatividad cultural. Sin embargo en el resto de América Latina existe una articulación compleja de tradiciones y modernidades desiguales entre sí, donde conviven múltiples lógicas de desarrollo en donde la hibridación ha generado conflictos de identidad al no coincidir la condición cultural y económica con el proceso de modernización que intenta semejarse a las sociedades europeas. "[l]a hibridación no es sinónimo de fusión sin contradicciones, sino que puede ayudar a dar formas particulares de conflicto generadas en la interculturalidad reciente

en medio de la decadencia de proyectos nacionales de modernización en América Latina" (García.2003:2).

"Los países latinoamericanos son actualmente resultado de la sedimentación, yuxtaposición y entrecruzamiento de tradiciones indígenas (sobre todo en las áreas mesoamericana y andina), del hispanismo colonial católico y de las acciones políticas, educativas y comunicacionales modernas. Pese a los intentos de dar a la cultura de élite un perfil moderno, recluyendo a lo indígena y lo colonial en sectores populares, un mestizaje interclasista ha generado formaciones híbridas en todos los estratos sociales. Los impulsos secularizadores y renovadores de la modernidad fueron más eficaces en los grupos <<cultos>>, pero ciertas elites preservan su arraigo en las tradiciones indígenas, como recursos para justificar privilegios del orden antiguo desafiados por la expansión de la cultura masiva" (García,2003:71).

En resumen, la realidad actual en la que viven los países latinoamericanos y en específico México es el resultado de siglos de hibridación cultural que afecta prácticamente todas las áreas de la esfera social, el caso del cine no es la excepción. Así como Estados Unidos en su cinematografía tiene una hibridación de elementos del cine moderno europeo, debido a nuestra situación geopolítica y nuestra condición neocolonial, el cine mexicano es una hibridación de la realidad de nuestro país con la estructura y elementos del cine norteamericano.

5.2 Breve historia del cine mexicano

a) *Inicios del cine mexicano*

La historia del cine mexicano comienza apenas ocho meses después de la aparición del cinematógrafo en París. En Francia era bien sabido que en México había un gran aprecio por su cultura, lo cual fue aprovechado por los Lumière, quienes enviaron a Claude Ferdinand Bon Bernard y a Gabriel Veyre con un cinematógrafo para el presidente Díaz.

Así fue México como comenzó su producción cinematográfica, casi al mismo tiempo que Francia o Estados Unidos que fueron los primeros países en hacer cine.

En un principio este instrumento sirvió principalmente a Salvador Toscano para documentar la Revolución Mexicana (que se estaba llevando a cabo en esos momentos), quien a su vez inició la corriente documental en nuestro país.

Desde su llegada a México hasta 1917 principalmente se hacía cine documental, dadas las condiciones que vivía el país. En cuanto al cine de ficción a pesar de que ya existían ejemplos de éste como *Un duelo a pistola en el bosque de Chapultepec* de 1896, fue hasta 1917 que surgió el primer largometraje oficial de ficción del cine mexicano que se llamó *La luz, tróptico de la vida moderna* de Carlos Martínez de Arredondo y Manuel Cirerol Sansores, quienes un año antes filmaron *1810* ó *¡Los libertadores de México!* (1916), el que probablemente sea el primer largometraje de ficción nacional (aunque no es oficial). Se considera que entre 1917 y 1920 hubo en México una época de oro (la época de oro del cine silente) debido a que se estaba llevando a cabo la Primera Guerra Mundial y a que hubo una disminución de filmes en otros lados del mundo. Una de las películas más importantes es *Tepeyac* (1917) de Fernando Sáyago, pero la película más icónica fue *El automóvil gris* (1919) de Enrique Rosas, que fue el primer serial mexicano⁴⁸, y que estaba basado en hechos reales.

“Otros filmes famosos de esta primera época de oro fueron: *En defensa propia* (1917), *La tigresa* (1917) y *La soñadora* (1917), producidos todos por la Compañía Azteca Films. Esta firma, fundada por la actriz Mimi Derba y por Enrique Rosas, constituyó la primera empresa de cine totalmente mexicana. Probablemente Derba haya sido la primera directora de cine nacional, si es cierto que dirigió *La tigresa* (1917)” (Maza,2011:internet).

⁴⁸ Los seriales norteamericanos ya eran muy populares en México. El más popular se llamaba *Los peligros de Paulina* (*The Perils of Pauline*, 1914)

b) Los 20s

Después de 1920 hubo una creciente popularidad del cine de Hollywood el cual opacó al cine mexicano de esa época, que básicamente sirvió como transición al cine sonoro y para que algunos directores, técnicos y actores se prepararan en Hollywood para posteriormente regresar a trabajar a México, directores como Roberto y Joselito Rodríguez, Fernando de Fuentes y Emilio Fernández.

Algunas películas de la década son: **El Zarco (Los plateados)** (1920) de José Manuel Ramos; **De raza azteca** (1921) de Guillermo "indio" Calles; **En la hacienda** (1922) de Ernesto Vollrath; **El tren fantasma** y el cortometraje **El puño de hierro ambas** de 1927 de Gabriel García Moreno; **El secreto de la abuela** (1928) de Cándida Beltrán Rendón; y **El águila y el nopal** (1929) de Miguel Contreras Torres.

c) Los 30s

"El realizador de **El acorazado Potiomkin** y **Octubre**, acompañado por su fotógrafo Eduard Tissé y su asistente Grigori Alexandrov, llegó a Estados Unidos en mayo de 1930. Sustentó conferencias en las universidades de Columbia, Harvard y Chicago. En septiembre de ese mismo año, arribó a Hollywood y se puso en contacto con los directivos de la Paramount, a quienes presentó varios proyectos filmicos [...] Todo le fue rechazado. Evidentemente, el cineasta (tal vez por provenir de un país socialista: Unión Soviética) había sido puesto sin más en la lista negra" (Sánchez,2002:38).

Al llegar a México fue encarcelado junto con sus camaradas. Cuando fue liberado Pascual Ortiz Rubio lo declaró "huésped de honor" y le permitió filmar pero bajo la supervisión de un grupo de "asesores" (los mismos que lo habían encarcelado) quienes debían cuidar que no se denigrara a la patria. Así surgió **¡Que viva México!** (1932) filme que se editaría hasta los años ochentas por Grigori Alexandrov.

“No vio nunca terminada su película mexicana, pero Sergei Mijailovich Eisenstein –que a su vez aquí había sido influido por Posada y por los muralistas Diego Rivera, Orozco y Siqueiros- creó en nuestro país, seguramente sin proponérselo: la escuela de fotogenia del paisaje autóctono y la del hieratismo del rostro indígena” (Sánchez,2002:47).



Por otro lado aunque el cine sonoro comenzó en 1927, no fue hasta 1931 con la película **Santa** de Antonio Moreno que se realizó la primera película con sonido directo en México, musicalizada por Agustín Lara. Esta técnica fue traída por los hermanos Roberto y Joselito Rodríguez quienes habían inventado en Estados Unidos un aparato para sincronizar el sonido. La implementación de esta técnica y todo el apoyo de un equipo entrenado en Hollywood para la creación de **Santa** era parte de un plan para establecer la industria cinematográfica mexicana y crear la Compañía Nacional Productora de Películas⁴⁹.

En los años veintes y treintas hubo varios movimientos vanguardistas. En el terreno del arte hubo mucho apoyo por parte del gobierno; los pintores muralistas propagaban los ideales revolucionarios, y en el cine, había una gran producción de películas sobre la Revolución Mexicana entre las que destacan: **El prisionero 13** (1933), **El compadre Mendoza** (1933) y **Vámonos con Pancho Villa** (1935) de Fernando de Fuentes, consideradas precursoras del cine de Oro.

Vamónos con Pancho Villa es considerada la primera superproducción mexicana que tuvo el costo (exorbitante en la época) de un millón de pesos, por lo cual provocó la quiebra de la productora CLASA; incorporó a la industria nacional procedimientos técnicos hollywoodenses, como la sonorización sincrónica, el empleo de cámaras

⁴⁹ Véase <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/sonoro.html>

Mitchell y el revelado con base en la curva gamma; además el gobierno de la República facilitó trenes, comparsas del ejército y pertrechos militares” (Ayala,1979:24).

“El cine mexicano empezó a explorar los terrenos del arte cinematográfico de manera brillante [...]. Favorecida por el general Cárdenas, la etapa preindustrial es la más rica de su historia. Al lado de películas de ínfima calidad, directores como Juan Bustillo Oro, Arcady Boytler, Gabriel Soria, Chano Urueta y Emilio Gómez Muriel consideraron el cine como un campo abierto a la experiencia artística y a la aportación personal” (Ayala,1979:15) .

Otras películas destacadas de la época son *La mujer del puerto* (1933) de Arcady Boytler y Raphael J. Sevilla en donde se nota una clara influencia del expresionismo alemán, que fue muy controvertida al tocar el tema el incesto, y cuyo personaje principal era una prostituta, interpretado por Andrea Palma; *Dos monjes* (1934) de Juan Bustillo Oro, *Janitzio* (1934) de Carlos Navarro; y *Redes* (1934) de Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel. Además en estos años iniciaron su carrera otros directores como Juan Orol y Miguel Zacarias.

Allá en el Rancho Grande (1936) de Fernando de Fuentes fue la película más importante de los años treinta al conseguir un éxito nacional e internacional y al ser la primera película mexicana en ganar un premio internacional, el cual fue otorgado a Gabriel Figueroa por la mejor fotografía en el Festival de Venecia de 1938. Esta cinta abrió las puertas para que años más tarde se consolidara la Época del Cine de Oro mexicano en los países de habla hispana.

“México se prepara para atravesar la década de los cuarentas. El teatro frívolo, entregado a la remembranza de la picardía sabrosa e ingenua, marca la pauta. El espíritu nacional, apenas salido de la demagogia cardenista y la sustitución del caudillo por un partido monolítico y voraz, sorteando los avatares de la contienda mundial, se abre paso hacia el atropello de los países en crecimiento acelerado. Cuando Norteamérica requirió la exaltación de un pasado legendario y combativo, inventó el Oeste dorado de hazañas conquistadoras, fiebres del oro, pacificaciones a mano armada y sacrificios galonados de un general Custer románticamente heroico; cuando

el inminente avilacamachismo requirió la exaltación de un pasado legendario y combativo que apoyara moralmente el principio del apogeo de la paz y la felicidad de la Revolución institucionalizada, se dio a la reminiscencia granburguesa, hizo recircular por la sangre hemofílica de la dictadura la efigie idealizada del general Díaz [...]" (Ayala,1979:41)

d) Los 40s

En 1940 llega a la presidencia Manuel Ávila Camacho quien acaba con el nacionalismo revolucionario y comienzan a realizarse una serie películas sobre la clase pequeño burguesa, con sus buenas costumbres y su añoranza a los tiempos del porfiriato. Juan Bustillo Oro fue el principal exponente de este cine, donde siempre figuraba el actor Joaquín Pardavé, que también llegó a dirigir películas de este tipo. "El final de los años treinta y el comienzo de los cuarenta corresponde en México al paso de la inoperante y fugaz euforia proletaria del régimen del general Cárdenas, al equilibrio moderador del régimen del general Ávila Camacho. En esa época se consolida un nuevo tipo de clase media" (Ayala,1979:49).

En tiempos de Don Porfirio (1939) de Juan Bustillo Oro fue la primera película en plasmar esta añoranza: "Todo lo que muestra Bustillo Oro en sus apacibles delirios se cubre con una pátina que resguarda, sean muebles, cuadros, indumentarias y objetos o rancias costumbres. Modales afrancesados, suspiros, exagerada indignación ante la osadía cortesana, presunción, mojigatería ambivalente, lucimiento de la apostura masculina, femenil recato, localidades agotadas para el debut de la revista escénica, ceños fruncidos, risillas nerviosas, miradas de soslayo, saludos reverenciales con el sombrero en la mano, sacrificios morales. [...]" (Ayala,1979:42).

Al mismo tiempo comenzó a explotarse un nuevo género, muy característico del cine mexicano, que fue la comedia ranchera la cual, además de comedia, incorporaba melodrama, elementos del *western*⁵⁰ y canciones como en los musicales

⁵⁰ Los *westerns* musicales de la serie Z norteamericana, en especial los interpretados por Roy Rogers y Gene Autry, pueden ser los benefactores del patrimonio lírico de muchas películas rancheras (Ayala,1979:66).

norteamericanos, razón por la cual consiguió éxito también en ese país. y que más tarde se extenderá al resto de América Latina aprovechando la disminución de producciones hollywoodenses por el comienzo de la Segunda Guerra Mundial.

"En la década de los treinta. el cine mexicano esboza múltiples e insospechados géneros cinematográficos. La década siguiente se encargará de consolidar casi todos ellos. [...] Las aventuras de capa y espada en tiempos del virreinato (desde **Cruz Diablo** de Fernando de Fuentes hasta **El Capitán Centellas** y demás filmes de Ramón Pereda y Ramón Peón), las biografías de personajes famosos (como **Simón Bolívar** y **El Rayo del Sur** de Miguel Contreras Torres) y los melodramas extraídos de folletones del siglo XIX (tan diversos como **Las dos huérfanas** de José Benavides, **El camino de los Gatos** de Chano Urueta y **Naná** de Celestino Gorostiza, basados respectivamente en D'Ennery, Sudermann y Zola), por solo mencionar estos tres géneros, son series híbridas y postizas. Aunque con muy buena voluntad podrían encontrarse lejanas raíces en alguna subliteratura mexicana del pasado, esas cintas no tienen otra función que la de sustituir apresuradamente los éxitos de Hollywood. Mediante la pobreza económica y expresiva, el cine mexicano logra suplir las deficiencias de la industria norteamericana entregada casi por completo, en el periodo de la Segunda Guerra Mundial, a la propaganda bélica. [...] Son otros los géneros que encuentran el apoyo popular: son otros los que responden a una necesidad verdaderamente nacional y pueden ser consideradas como una expresión colectiva así sea en segunda instancia. Las comedias rancheras, las películas cómicas y las epopeyas del barrio son las más significativas [...] (Ayala, 1979:48).

Como ya mencionábamos, la comedia ranchera inició con la película **Allá en el rancho grande**, la cual es una versión libre de la obra teatral de Joaquín Dicenta. Este género inició como parodia del drama español, con elementos de la zarzuela (partes vocales habladas y cantadas), y el sainete madrileño (que mezcla el humor, la moralidad el canto y el baile), que forman parte del teatro escénico popular español. A partir de lo anterior, en la comedia ranchera podemos encontrar: los enredos a base de malentendidos, las canciones, el albur (comentarios de doble sentido sin caer en la vulgaridad, sino como juegos de palabras en los diálogos y las canciones), las

situaciones jocosas, las complicaciones triviales y la resolución absurda de conflictos sentimentales. "Por lo demás, para que nadie dude de su raigambre mexicana, al integrar tal disímolos factores, la comedia ranchera esgrime las armas de la artesanía y el folklore. Es un mundo habitado destacadamente por jarritos de barro y jicaras policromadas, repertorios de trajes típicos, vestimentas de mojíganga, sombreros descomunales, sarapes, cintas decorativas en las trenzas, ritmos regionales, sones de mariachi, aguardientes orgullosamente mexicanos y coplas emanadas del ingenio popular" (Ayala, 1979:66).

Algunos ejemplos de este género son: ***Ay Jalisco no te rajes*** (1941), de Joselito Rodríguez; ***Jesúsita en Chihuahua*** (1942) de René Cardona; ***Así se quiere en Jalisco*** (1942), ***Allá en el Rancho Grande*** (1948) (esta vez con Jorge Negrete) ambas de Fernando de Fuentes; ***Me he de comer esa tuna*** (1944) de Miguel Zacarías; ***Los tres García*** (1946) de Ismael Rodríguez; ***La barca de oro*** (1947) de Joaquín Pardavé; ***Dicen que soy mujeriego*** (1948) de Roberto Rodríguez; ***Charro a la fuerza*** (1948) de Miguel Morayta; y ***El gallo giro*** (1948) de Alberto Gout.

Este género forma parte de la Época de Oro del cine mexicano, un periodo que se desarrolló principalmente en los sexenios de Manuel Ávila Camacho (1940-1946) y Miguel Alemán Valdés (1946-1952), sin embargo abarca desde finales de la década de los treinta hasta la segunda mitad de la década de los cincuenta aproximadamente. Esta época representa más allá de la calidad de las películas, una época de prosperidad para el cine mexicano gracias a que en esos años, se llevaba a cabo la Segunda Guerra Mundial.

El éxito del cine mexicano en esta etapa favoreció a la consolidación de las grandes estrellas nacionales como Dolores del Río, María Félix, Pedro Armendáriz, Pedro Infante, Luis Aguilar, Sara García, Jorge Negrete, Arturo de Córdova, Blanca Estela Pavón, Silvia Pinal, Miroslava Stern, Marga López, Gloria Marín, Lilia Prado, además de los comediantes Mario Moreno "Cantinflas", Germán Valdés "Tin Tan" y Joaquín Pardavé.

Los principales directores de esta época fueron Emilio 'el Indio' Fernández, Luis Buñuel, Ismael Rodríguez, Alejandro Galindo, Miguel M. Delgado, Julio Bracho y Roberto Gavaldón, además de Gabriel Figueroa que fue el fotógrafo más importante de esos años al retomar el estilo de Eisenstein.

Algunas películas importantes de esta época fueron: *Ahí está el detalle* (1940) de Juan Bustillo Oro; *Distinto amanecer* (1943) de Julio Bracho; *Flor silvestre* (1943), *María Candelaria* (1943), *Bugambilia* (1944) de Emilio Fernández; *Campeón sin corona* (1945) de Alejandro Galindo; *La diosa arrodillada* (1947) de Roberto Gavaldón; *Calabacitas tiernas (¡Ay qué bonitas piernas!)* (1948) de



Gilberto Martínez Solares; *Esquina bajan...!* (1948) de Alejandro Galindo; *Salón México* (1948) de Emilio Fernández; *Los tres huastecos* (1948) de Ismael Rodríguez; *Aventurera* (1949) de Alberto Gout; *El rey del barrio* (1949) de Gilberto Martínez Solares; y *Susana (Carne y demonio)* (1950) de Luis Buñuel⁵¹.

Después de la Segunda Guerra Mundial el cine de vanguardia abordaba historias sobre la ciudad: el neorrealismo en Italia y el *Film noir* en Estados Unidos.

⁵¹ Director español que formó parte de la vanguardia europea principalmente en el grupo surrealista y que en su etapa mexicana a lado de Gabriel Figueroa realizó algunas de las películas más importantes del cine mexicano influenciando fuertemente a otros directores que intentarían copiar su estilo, como Jodorowsky y los directores del nuevo cine mexicano de los años sesentas y setentas.



En México, el cine de ciudad mostraba principalmente a la barriada con tintes neorrealistas, pero sin despegarse del melodrama lacrimógeno que intercalaba comedia. *Nosotros los pobres* y *Ustedes los ricos* (ambas de 1948) de Ismael Rodríguez son el claro ejemplo de un intento de cine neorrealista que más bien terminó siendo una historia maniquea y moralista donde los pobres son siempre los buenos por el simple hecho de ser pobres y los ricos los malos. Con una intención diferente, Buñuel (que después de trabajar en Hollywood un tiempo, viajó a España donde descubrió que no podía continuar realizando películas y llegó a México a finales de los cuarentas), realizó su versión de la barriada con *Los olvidados* (1950) donde vemos un reflejo más crudo y real de la miseria que vive la gente pobre de ciudad. Otro enfoque nos lo dan las películas de cómicos como Cantinflas, Tin Tan, o Manolín y Shilinsky, donde "el peladito", el pícaro, el "raterillo", es un personaje astuto y gracioso que pasa por una serie de aventuras en su intento por sobrevivir. Y finalmente quien intenta apropiarse del *film noir* a su muy particular estilo es Juan Orol, quien no importándole la incongruencia de gangsters mexicanos o charros ciudadanos realiza su famosa *Gangsters contra charros* en 1947.

El sexenio de Miguel Alemán se caracterizó por darle entrada a empresas norteamericanas que traían el "progreso" y la modernización en todos los ámbitos de la sociedad, pero que se notó principalmente en el hogar con los nuevos aparatos domésticos que eran una novedad en nuestro país, este progreso y el cambio social que esto provocó en la vida cotidiana de la clase media, se vio reflejado en el cine de ese sexenio, principalmente en las películas melodramáticas.

“Si con Miguel Alemán Valdés la llamada Época de Oro de nuestro cine llegó a su cenit, ocaso y fin, el país arriba en ese período al ultraísmo y a la modernidad. El esquema feudal, tan añorado en películas de Juan Bustillo Oro y otros, era reemplazado por el que proponía el American way of life y reclamaba el naciente sistema de consumo. Una película del momento, la excelente *Una familia de tantas*, realizada en 1948 por Alejandro Galindo, registró para la pantalla, con admirable justeza, el cambio de actitudes que se estaba observando en el México de ese entonces. La entrada de una aspiradora eléctrica en el seno de un hogar decimonónico –un hogar de escoba y plumero- era símbolo suficiente para establecer el desplazamiento de un modo de vida por otro” (Sánchez.2002:48).

También en el cine de esta época surgen “las rumberas”. La imagen del sexenio de Miguel Alemán está constituida principalmente por el género de rumberas y por el cine de arrabal, ya que en su sexenio se filmaron más de cien películas de ese género que surgió del teatro de revista o “Teatros Frívolos”, en el que se mostraba la vida de los barrios pobres de la ciudad y el fenómeno creciente de la urbanización del país.

El género de rumberas contaba (salvo por algunas variantes) con la misma estructura: una chica de provincia que se trasladaba a la capital, donde la “maldad” de ésta, la orillaba a terminar bailando en un cabaret hasta encontrar la redención. En toda película de rumberas existían números musicales de artistas como Dámaso Pérez Prado, Agustín Lara, Toña la Negra, Rita Montaner, Olga Guillot, entre otros, cuyos números musicales ya fuera de mambo, rumba, conga, samba, bolero o cha cha chá, musicalizaban el baile de actrices como María Antonieta Pons, Meche Barba, Amalia Aguilar, Ninón Sevilla o Rosa Carmina, que fueron las cinco bailarinas que lograron pasar a la historia como las máximas exponentes del género.

Los principales directores de este género fueron Juan Orol (*Una mujer de Oriente* 1946, *Cabaret Shanghai* 1950); Alberto Gout (*Aventurera* 1950); Ramón Pereda (*La reina del mambo* 1950); José Díaz Morales (*Pecadora* 1947); Emilio Fernández (*Victimas del pecado* 1951); Joselito Rodríguez (*Yo fui una callejera* 1952), entre otros.

"[...] con Miguel Alemán el cine llegaría como industria a su momento de mayor incremento [...] con una producción de más de cien películas por año. [...] pero sucedió que terminado en 1952 su mandato gubernamental, con el cambio de régimen sobrevino en la industria filmica un pavoroso estancamiento [...]" (Sánchez,2002:90).

e) Los 50s

En esta década hay una gran producción de películas de cómicos como Cantinflas (que tendrá una larga filmografía que abarca hasta los años ochentas); Manolín y Shilinsky; y Viruta y Capulina, quienes influidos por los cómicos norteamericanos: Chaplin, Buster Keaton, Laurel & Hardey (el Gordo y el Flaco) y The Three Stooges (Los tres chiflados), comenzarán a realizar *sketches* en carpas y televisión, y más tarde películas con gran éxito. Otros cómicos con estilo diferente al *Slapstic* o "pastelazo", pero con gran éxito son Cantinflas, Tin Tan y su carnal (Marcelo), Resortes, Clavillazo, y Piporro.

Debido al nacimiento de la Televisión en esta época, a que técnicamente no hay adelantos en los cines de México como sucedió en Estados Unidos para competir con ésta, a la repetición de géneros y fórmulas, y a la saturación de películas norteamericanas, el cine nacional empieza a decaer.

"La avalancha comienza a formarse. Todo ayuda a ello. Estamos en el sexenio (1952-1958) más nefasto para el cine mexicano. Es el sexenio que consolida a la burguesía industrial, después de su brillante principio en el periodo precedente. Es el sexenio en que el auge (cuantitativo) de las películas mexicanas comienza a decrecer. [...] El imperio del cine nacional en los mercados latinoamericanos empieza a derrumbarse. Productores, argumentistas y directores comienzan a ser simples empleados de un inconcebible mecanismo basado en tabulaciones comerciales que no admiten ninguna iniciativa personal [...]" (Ayala,1979:209).

Comienzan a surgir las películas sobre adolescentes desenfrenados que intentan liberarse del yugo opresor del hogar mexicano tradicionalista, a partir de su contacto

con la cultura norteamericana, cada vez más presente en la realidad de la sociedad moderna de nuestro país.

“Surgido en 1955 como producto de revuelta en Norteamérica (recuérdese el filme de Richard Brooks *The Blackboard Jungle*, aquí titulado *Semilla de maldad*, en el cual una ejecución de Bill Haley and his Comets nos descubría *Rock Around the Clock*), el rock and roll llegó a México diluido y edulcorado [sic.] a través de una musiquita melcochona y saltarina que se bautizó como balada juvenil, cuando nos poníamos sentimentales, o como twist, cuando queríamos



bailar. Fueron sus exponentes, en numerosas películas de relativo éxito taquillero (discos aparte), Angélica María, Julissa, Mayté Gaos, Enrique Guzmán, César Costa, Manolo Muñoz y Alberto Vázquez” (Sánchez.2002:94).

Las películas de jóvenes que estos actores interpretaban eran más bien comedias ligeras sobre problemas sentimentales, en cambio películas como *¿Con quién andan nuestras hijas?* (1955) de Emilio Gómez Muriel, mostraban un claro mensaje moralizador de *los jóvenes no saben lo que hacen, invariablemente terminarán mal en cualquier cosa que emprendan y la única salvación para ellos se encuentra al lado de sus padres, los únicos que tienen las respuestas a todo*. Y efectivamente, los jóvenes del cine de los cincuentas se retractan y vuelven al hogar, por ello no rebasan los lineamientos del melodrama ya tradicional en la cinematografía mexicana.

“Durante oscuros dieciocho años de estancamiento, los que van de 1953 a 1970, en los Estudios Churubusco y sobre todo en su apéndice de segunda división, los Estudios América, se estableció como un quehacer cotidiano la excreción de un largo chorizo de obras mediocres que sólo obedecían, en su diseño y hechura, a unos poco patrones o recetas argumentales, ya muy manidos” (Sánchez,2002:91).

Es así que empieza a repuntar un cine diferente, un cine alejado del melodrama y que experimenta con géneros como el fantástico, el terror y el "sexplotation"⁵², como respuesta a la cercanía y la influencia del vecino del norte, y que muchos calificarán más tarde como "churros" debido a su manufactura, pero que indudablemente representa un cambio refrescante para aquella época tan limitada genéricamente.



"En 1956, el director Fernando Méndez, hasta entonces oscurísimo cineasta populachero, realiza para la nueva casa productora del ex actor Abel Salazar una película singular: *El vampiro* [1957]. Le sirve de antecedente su anterior película *Ladrón de cadáveres* [1957]. Casi de inmediato se explota la veta descubierta, en vista del éxito comercial obtenido" (Ayala, 1979:209).

Ayala Blanco considera que el nacimiento del género de horror en nuestro país "es el reflejo del renacimiento del género en Estados Unidos" ya que es en esta época cuando Roger Corman y William Castle comienzan a imitar lo que hace la Hammer Films en Inglaterra, y Freda y Bava en Italia. De ahí que las producciones de horror de la época en Italia, Inglaterra, Estados Unidos y México sean tan similares entre sí. Todas ellas explotan la belleza femenina, en muchos casos de manera explícita.

En esta época aparecen las primeras películas de *El Santo* y Mauricio Garcés, aunque es en la década siguiente cuando alcanzan el éxito.

⁵² En México jamás se le ha denominado así, aun cuando lo que se explota en ese tipo de películas es el sexo de varias formas, ya sea por la introducción de personajes icónicos "sex symbols" o por la introducción de mujeres semidesnudas o en trajes de baño o leotardos, como atractivo visual.

f) Los 60s

La televisión significó un cambio social y cultural muy grande: las películas melodramáticas se convirtieron en telenovelas, los artistas que se escuchaban en la radio pasaron a cantar a los programas televisivos, y comenzaron a llegar las series norteamericanas. También ocurrió que como "efecto de rebote", artistas que se volvieron populares en la televisión (como los cómicos Viruta y Capulina) pasaron al cine más tarde, o las telenovelas que obtuvieron gran éxito también lo hicieron (como **Gutierrez** de 1959 o **Rubí** de 1970). Sin embargo, aún con el "efecto de rebote", las grandes producciones cinematográficas se estaban acabando y en su lugar salieron múltiples folletines con características de *western* (conocido como *chilli western*), con sus cabalgatas, venganzas y tiroteos.

No obstante, otra "de las primeras proezas de la televisión mexicana sería la de llevar hasta el fanatismo el gusto público por la lucha libre. De la noche a la mañana, los gladiadores del ring se volvieron figuras muy populares. Uno de ellos en especial, llegaría a ser en el subconsciente colectivo una entidad mítica: *El Santo*, *Enmascarado de Plata*. Ser de una para realidad fantástica que podía convivir perfectamente con la existencia real cotidiana" (Sánchez.2002:99).

El Santo, llegó al cine a finales de los cincuentas pero fue en 1961 con **Santo contra los zombies**, que alcanzó la popularidad. No sólo *El Santo* obtuvo éxito en taquilla, sino que otros luchadores también lo consiguieron, así fue como nació el "cine de luchadores".

"Las taquillas se hincharon. Surgieron los competidores y los émulos (*Blue Demon*, *Black Shadow*, *Huracán Ramírez*, *El Médico Asesino*, *El Verdugo*, *Cavernario Galindo*, *Tonina Jackson*, *Mil Máscaras*, etcétera) y el cine mexicano se pobló de luchadores apuestos o feos, robustos o gordos, melnudos o calvos, elegantes o desaliñados, pero sobre todo se pobló de luchadores enmascarados. Se hizo negocio, mas el pequeño cálculo comercial de los productores no fue capaz de ambicionar nunca obras más decorosas del género. Casi todas las películas de luchadores, incluidas las de *El Santo*,

fueron inmisericordemente producciones baratas, hechas a destajo y señaladas por el común denominador de la torpeza” (Sánchez,2002:100).

Al igual que el cine de Juan Orol, la “torpeza” con que se hicieron las películas de *El Santo* las convertiría más tarde en objeto de culto, empezando en Francia para después extenderse a varias partes del mundo, catalogadas como surrealismo involuntario.



Cartel de *Don Juan 67* (1967)

Como mencionamos anteriormente, Mauricio Garcés también anduvo rondando el cine en todo tipo de géneros, en papeles de relleno como galán otoñal (el cual con el tiempo se fue volviendo cómico), hasta la década de los sesentas cuando obtuvo sus papeles protagónicos donde su personaje (que siempre era similar) se consolidó finalmente, convirtiéndolo en *sex symbol* nacional.

“Su vehículo fueron unas comedietas más o menos mundanas, picaronas, verdes sin llegar a excesos y son contravenir nunca los preceptos de la moral burguesa. Hoy podrá parecer imposible, pero en su tiempo se señor Garcés llenaba salas de cine. Su película más representativa tal vez fue *Don Juan 67* [1967], de Carlos Velo, en la que nuestro play boy añejo se vio rodeado por un harem rozagante: Irma Lozano, Alicia Bonet, Maura Monti, Isela Vega, Norma Mora, Martha Navarro, Tere Vale, Eva Norvind, Graciela Lara, Raquel Olmedo y Evangelina Elizondo” (Sánchez,2002:95).

Como en el resto del mundo, los sesentas en México fueron tiempos de cambio y de nuevas propuestas artísticas. En 1960 Julio Bracho realiza la película *La sombra del caudillo*, cinta que fue censurada debido a su crítica antipriista por lo cual fue enlatada durante treinta años y exhibida hasta los años noventa. En ese mismo año, debuta con *Los jóvenes* Luis Alcoriza como director, quien hasta entonces había sido actor, argumentista y colaborador de Buñuel. Sus películas más importantes fueron *Tlayucan*

(1961), *Tiburoneros* (1962) y *Tarahumara* (1964), las cuales contaban historias sobre personajes de provincia, y de contenido más profundo con respecto al cine urbano que se realizaba en aquel entonces.

Igualmente había toda una generación de cinéfilos influidos por las nuevas olas europeas que, en un intento por imitar a la *Nouvelle Vague*, comienzan a escribir sobre

cine y más tarde algunos de ellos, a realizarlo. En esa generación figuran: José de la Colina, Rafael Corkidi, Salvador Elizondo, Jomí García Ascot, Emilio García Riera, José Luis González de León, Heriberto Lafranchi, Carlos Monsiváis, Julio Pliego, Gabriel Ramírez, José María Sbert y Luis Vicens.

“Surgieron los primeros cine-clubes y los críticos especializados de tiempo completo, así como el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC). Entre 1964 y 1965 se llevó a cabo el Primer Concurso de Cine Experimental, organizado por la sección de técnicos y Manuales del STPC [Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica], certamen en el que hicieron eclosión todas las inquietudes acumuladas hasta entonces” (Sánchez,2002:109).



El primer lugar del concurso lo obtuvo Rubén Gámez con *La fórmula secreta* (que originalmente se llamaba *Coca Cola en la sangre*) “un colérico recuento de enajenaciones, el torbellino de fantasías visionarias que asaltan la mente de un mexicano enfermo de miseria al que están tratando de revivir con una transfusión de coca-cola, pero que acabará haciendo sepultado bajo una inmensa lápida donde se encuentran

grabados los nombres de todas las compañías trasnacionales que operan en México más el Ku-Klux-Klán y el Klan Sinatra. Entre las pesadillas vividas se encuentra una, se

refiere al proletario nacional” (Ayala,1986a:519). Algunos se referirán a este “ensayo alegórico-poético-surrealista” como “nuestro *Perro andaluz*” debido a su estreno en un momento de ruptura, y a su fuerza y originalidad, pero por desgracia Gámez no volvió a hacer nada parecido.

“El segundo lugar del concurso lo ocupó *En este pueblo no hay ladrones*, de Alberto Issac; el tercero fue para *Amor, amor, amor*, producción de Manuel Barbachano Ponce integrada por los cinco relatos filmicos siguientes: *Tajimara*, de Juan José Gurrola; *Un alma pura*, de Juan Ibáñez; *Las dos Elenas*, de José Luis Ibáñez; *La sunamita*, de Héctor Mendoza, y *Lola de mi vida* de Miguel Barbachano Ponce” (Sánchez,2002:110).

Hubo un segundo concurso entre 1966 y 1967 y ya no hubo más. Vino después el año 68, tan importante por los movimientos estudiantiles en Francia, Estados Unidos, Alemania, Checoslovaquia, China, Suecia y otros países entre ellos México. De aquel tiempo y aquel movimiento estudiantil se desprende *El grito* (1968) documental en el que colaboran Alfredo Joskowicz, Paul Leduc, Federico Weingartshofer, y Rafael Castanedo, que recopila imágenes del movimiento estudiantil de gran relevancia histórica y social para nuestro país; *Canoa* (1975) de Felipe Cazals, una ficción basada en hechos reales sobre el linchamiento de unos jóvenes en Puebla como muestra de la intolerancia de aquella época; *El cambio* (1971) de Alfredo Joskowicz, y documental *Dos de octubre, aquí en México* (1969) de Oscar Menéndez.



Gracias al concurso de cine experimental surgen dieciocho nuevos rostros en la dirección de cine y nuevas formas de realizarlo. Hay nuevas temáticas, nuevas narrativas, técnicamente hay deficiencias, sin embargo hay nuevas propuestas de gente que no necesariamente se había dedicado al cine antes.

Otro director ecléctico y visionario que no participó en el concurso de cine, pero que al estar en contacto con los surrealistas refugiados en México trajo consigo nuevas y valiosas propuestas fue Alejandro Jodorowsky, quien realizó en 1968 su primera película surrealista llamada *Fando y Lis*, causando gran polémica y hasta ataques en su contra, pero que no obstante hoy en día, sumándose a *Orol* y *El Santo*, todas sus películas se han vuelto de culto también.



En 1966 surge la productora Cinematográfica Marte de Mauricio Wallerstein y Fernando Pérez Gavilán (y que sólo duraría hasta 1970) "quienes en 1966 intuían ya los cambios de derrotero que habría que experimentar el cine nacional en un futuro no muy lejano, cuando Rodolfo Echeverría se hiciera cargo de la industria. La empresa apoyaba a los jóvenes muchos de ellos contertulios de los cafés de la Zona Rosa, y se atrevía con temas y tratamientos novedosos" (Sánchez,2002:116). Los primeros directores apoyados por la Cinematográfica Marte fueron Juan Ibañez con *Los caifanes* (1967) y Manuel Michel con *Patsy, mi amor* (1969).

g) Los 70s

Los años setentas comenzaron con el pie derecho para la industria del cine y principalmente en lo que toca al cine experimental o independiente. Luis Echeverría Álvarez entra al poder y pone al frente de la RTC a su hermano Rodolfo Echeverría quien estaría a cargo también del Banco Cinematográfico de 1971 a 1976. "La política cinematográfica echeverrista se basó no en la definición del cine que debe hacerse según los criterios del poder, sino en la voluntad de apoyar a los autores a hacer cine que ellos mismos quisieran"⁵³ (Sánchez,2002:155). Por esta razón, quiénes estuvieron en el medio fílmico en esa época dicen que esa fue la verdadera Época de Oro del cine mexicano. En esta época se abren las puertas del sindicalismo represor que comenzó con Mimi Derba (y que durante años no permitió que nueva gente entrara a la industria) y que finalmente permite el debut de varios directores nuevos; y se crea el CCC y la Cineteca Nacional.

Películas y directores importantes de esta Época de Oro, son: *El quelite* (1970) de Jorge Fons; *Para servir a usted* (1971) de José Estrada; *Las reglas del juego* (1971) de Mauricio Wallerstein; *Sin salida* (1971) de Toni Sbert; *Las puertas del paraíso* (1971) de Salomón Láiter; *La justicia tiene doce años* (1973) de Julián Pastor; y *Diamantes, oro y amor* (1973) de Juan Manuel Torres⁵⁴.

Y la efervescencia de la revolución cultural y social que trajeron los años sesentas continuaba, más aún al ver el triunfo de ésta en Cuba, y ante las oleadas de manifestaciones en diferentes partes del mundo en busca de la revolución obrera:

"Surgidas en las tres vertientes que aún subsisten en nuestro cine (la industrial, la independiente, la universitaria), hechas en diferentes formatos y perteneciendo a diversos géneros, con enfoques ideológicos y tonos muy distintos entre sí que iban de lo alusivo a lo frontal, obteniendo sobresalientes u olvidables fortunas expresivas,

⁵³ <-Nadie y mucho menos el Estado podría constituirse en el ejecutor de una política estética destinada a conformar gustos o a dirigir el curso de la imaginación. El milagro de la creación no puede tener más fuentes ni origen que la angustia y el talento de cada creador. Fuera de este ámbito hermético, el artista puede ver signos, senales, llamadas, pero nada más. Su arte es el resultado de un incesante juego dialéctico donde la susceptibilidad y realidad predominan alternativamente>>. (Discurso del 11 de agosto de 1972.) (Sánchez,2002:155).

⁵⁴ Todas ellas producidas por la Cinematografía Marte.

surgiendo con taras de origen y hasta con excluyentes posibilidades de difusión (o de no difusión), todas naci6n del mismo impulso y confluan en un objetivo com6n: abordar los fen6menos de <<enajenaci6n y organizaci6n>> que inhiben el papel revolucionario del proletario nacional. Un papel tan enaltecido en lo verbal como subyugado o quim6rico en la pr6ctica" (Ayala,1986b:496). "**Comunicados de Insurgencia Obrera** de la pronto disuelta cooperativa de Cine Marginal (1971-72), **El 6guila descalfa** de Alfonso Arau (1969), **El principio** de Gonzalo Mart6nez (1972), **Chabelo y Pepito detectives** de Jos6 Estrada (1973), **Ante el cad6ver de un l6der** de Alejandro Galindo (1973), **El encuentro de un hombre solo** de Sergio Olhovich (1973), **Avandar Anapu** de Rafael Corkidi (1974), **Meridiano 100** de Alfredo Joskowicz (1974), **Derrota** de Carlos Gonz6lez Morantes (1973), **Apuntes** de Ariel Z6niga (1974), **Productividad** de V6ctor Kur6 (1973), **Los alba6niles** (1974) y **Explotados y explotadores** (1974) del Taller de Cine Octubre. Ahora s6: en bloque, soportando entrar todas dentro del mismo saco, estas pel6culas integraron en su tiempo una especie de innominada vanguardia del cine nacional" (Ayala,1986b:495).

La apertura en el campo cinematogr6fico dio para todo. Al mismo tiempo las producciones de cine fant6stico de luchadores contin6an para benepl6cito de todos aquellos que van al cine a divertirse. Incluso esta es una buena 6poca para las pel6culas de luchadores: en 1970 *El Santo* cuenta con m6s de cinco pel6culas, cuatro en 1971 y ocho en 1973⁵⁵, y en varias de 6stas comparte cr6ditos con *Blue Demon*.

Despu6s de esta 6poca de bonanza cinematogr6fica⁵⁶ lo que sigui6 fue impensable, simplemente fue el terror.

En 1976 entra Jos6 L6pez Portillo a la presidencia de la rep6blica y pone a su hermana al frente de RTC. Margarita L6pez Portillo se convertir6a en el ser m6s detestable de la historia del cine en M6xico. La mujer qued6 a cargo del cine, la radio y la televisi6n nacionales a6n cuando no sab6a nada sobre ellos y podr6a asegurarse que los aborrec6a, en especial al cine. "[...] [D]eclar6 que la suya iba a ser "una gesti6n de

⁵⁵ Seg6n datos de IMDB, v6ase <http://www.imdb.com/name/nm0763803/>

⁵⁶ Hay que aclarar que la 6poca echeverrista fue muy ben6fica para el cine, aunque pol6ticamente fue represiva y de muchos tratos bajo el agua. Hubo movimientos guerrilleros, otra matanza estudiantil y el famoso y controvertido golpe a Exc6lsior. Adem6s en cada sexenio la burocracia crec6a y crec6a, y en 6ste no fue la excepci6n.

tutelaje”, como si los cinematografistas mexicanos fueran niños o débiles mentales. y anunció que su meta eran las películas aptas para toda la familia. [...] [D]io marcha atrás en todos los avances conseguidos en la gestión de su antecesor, retiró el apoyo estatal a los nuevos directores [...] intentó cerrar la escuela de cine, acabó con el Banco Nacional Cinematográfico, endeudó de por vida a la compañía Operadora de Teatros, permitió que amigos y conocidos [...] hicieran de las suyas en puestos clave, empujó a que su hermano secuestrara y torturara a varios de los pocos funcionarios filmicos que en su administración eran honestos y capaces [...] así como a un cineasta que no era funcionario [Corkidi], acusándolos de despliegue informativo -amarillismo demonizador ordenado desde la cúpula- de peculado y de otros supuestos delitos, implantando con ello en el medio de su influencia un ominoso ambiente de amenaza, persecución y represión. Fue la época del miedo” (Sánchez,2002:174).

Según explica Francisco Sánchez, al interior de la RTC aún quedaba gente honrada laborando durante este período, pero Margarita López Portillo contaba con una especie de consejero llamado Ramón Charles, quien probablemente comenzó a causar conflictos. Por ejemplo, en 1979 hubo una acusación de fraude por 4,500 millones de pesos del cual fueron acusados varios de los funcionarios “incómodos” para doña Margarita, los cuales fueron encarcelados con lujo de violencia. Jamás se les comprobó nada y afortunadamente fueron puestos en libertad. Pero una de las brutalidades más grandes por parte de la “funcionaria” fue el incendio de la Cineteca Nacional sin que ella interviniera:

[...] la titular de RTC permitió por incuria que el 24 de marzo de 1982 las instalaciones de la Cineteca Nacional (en los Estudios Churubusco) quedaran destruidas por un aparatoso incendio, siniestro que además de convertir en cenizas el acervo cinematográfico de la nación dejó un saldo trágico de treinta y seis personas muertas, víctimas de las que los medios no hicieron ninguna mención, sin duda amordazados por las consabidas órdenes <<desde arriba>> [...]” (Sánchez,2002:176).

Al día siguiente el historiador Emilio García Riera exigió públicamente la renuncia de la titular de RTC, sin embargo ella no renunció.

En cuanto a la política de Margarita López Portillo al frente de RTC lo que hizo fue: ya que acabó con el Banco Cinematográfico dejó la mayor parte la producción nacional en manos privadas, a los cuales pidió una cuota anual de largometrajes. Para las producciones "de calidad" que eran las oficiales a cargo del Conacine y Conacite, procuraba traer directores extranjeros. El contenido de las películas debía ser apto para toda la familia y sin complicaciones intelectuales. El problema que devino de esa política fue que las películas eran como cualquier cosa que se podía ver en la televisión, de modo que el cine dejó de ser negocio. "Los productores establecidos, a quienes no les interesa la nefasta mojigatería si no es lucrativa, y velando por sus para ellos muy legítimas aspiraciones mercantiles. llenaron la pantalla no con aburridas vidas de santos o de próceres, sino con la carne venal al descubierto, la que se comercia en la banquetta oscura, en la pista de baile, en la mesa del cabaret o en las sábanas del burdel" (Sánchez,2002:178).

Ese fue el *cine de ficheras*. Los directores que quedaron sin trabajo tuvieron que aceptar dirigir por encargo para sobrevivir, lo cual, por obvias razones acababa con cualquier posibilidad de hacer cine de autor o con algún contenido serio.

"Como ha sucedido con todos los géneros destinados a volverse dominantes por una larga temporada en nuestra cinematografía: las raíces del cine de ficheras deben buscarse tanto en épocas remotas como en antecedentes más cercanos. Rey feo, almáciga encueradora, violador goce tumultuario, epitome alburero y falo flácido del López portillismo, el género característico de la catástrofe cultural filmica de1976-82 sería la siempre penúltima metamorfosis del fuliginoso y sabrosón cine de cabareteras de los años alemanistas (1946-52), pero es también la prolongación expansiva de una nueva combinatoria que se inició en los teatros populacheros y en el cine echeverrista: mezcla de sketches de teatro de revista, comedia picante, variedades danzoneras y salseras, melodrama prostibulario, picardía mexicana, miseria sexual y desfile de desnudistas de burlesque" (Ayala,1986b:115).



Tivoli (1975) el séptimo largometraje de Alberto Isacc, tenía sus raíces en el teatro frívolo mexicano, manejaba un estilo con toques del neorrealismo y de manera ligera reflejaba la corrupción y a trabajadores humildes luchando contra la adversidad “[...] el nivel de la trama de *Trivoli* [sic], más que remitir cultísticamente a Lattuada-Fellini (*Luci del varietà* 50) o de Sica (*Milagro en Milán* 50), se sitúa en un desarmante plano de puridad.” (Ayala,1986b:119). Sin embargo sus elementos serían aprovechados y sobreexplotados posteriormente. Con esta película inició el género de ficheras tan prolífero hasta prácticamente finales de los ochentas.

A pesar de que estas películas pretenden reflejar la cultura popular de esos tiempos cabe mencionar que “[...] el error básico de definición que confunde a “lo popular” con cualquier fenómeno de éxito masivo, o cualquier manipulación del folclor urbano tendiente a embolsar grandes cantidades de dinero en la taquilla, y reduce la “cultura popular” a la reproducción siempre de los espectáculos que explotan la frustración sexual, se erige un nuevo altar al chiste anacrónico y a las calcas: de ciertas figuras inolvidables Arau como sub-Palillo, Carmen Salinas como sub-Lupe Rivas Cacho, Lyn May como sub-Gema, Gina Morett como sub-Natacha Graupera, etc.” (Ayala,1986 b:119).

Bellas de noche (1974) de Miguel M. Delgado, es una película que basa su temática en la figura de la fichera aunque con toques de familiarismo, donde se busca la redención de ésta, sin embargo gracias a su éxito que se basaba principalmente en el atractivo visual de las ficheras, filmó la segunda parte llamada *Las ficheras* (1976), que lleva entre paréntesis, como mera referencia, el subtítulo “Bellas de noche 2”, en la cual ya no importaba mucho la temática ya que las ficheras se asumirían como el núcleo del espectáculo.

Además de las ficheras, en esta década surgieron muchas películas que aunque manejaban diferentes estilos, reflejaban la misma temática: la concepción de la realidad

nacional como la pobreza y la vida cotidiana de la clase baja o popular del país, y principalmente del Distrito Federal.

Aunque supuestamente su intención era hacer denuncia social, esto no se conseguía entre otras cosas, por la autocensura y el reflejo pintoresco de las situaciones, los clichés de personajes barreros y la burla de las condiciones sociales en las que vivían, a través de la picardía que era una constante en estas películas.

Películas como *Victorino (Las calles no se siembran)* (1973) de Gustavo Alatriste, en donde se muestra la pobreza y formas de vida de la ciudad con personajes como el taxista, el homosexual, o el drogadicto, a través de un hombre de campo que vive muchas peripecias en su llegada a la capital. Termina con un mensaje que básicamente invitaba a no continuar con la migración del campo a la ciudad ya que aquí ya no se podía vivir bien; *Calzonzin inspector* (1973) de Alfonso Arau, "El camino de la sátira política "permitida", concebida como caricatura " de izquierda" enseñándose contra el núcleo corrupto, estaba señalado. Para degradarse y enseguida desaparecer de los programas filmicos gubernamentales, sólo le faltó una vieja vuelta de tuerca: hacia la derecha, hacia el auto escarnio, hacia la calumnia histórica. Estos tres giros serian efectuados, sin demasiada ostentación ni eco popular, pero con total auto convencimiento, por *Las fuerzas vivas* (1975), el decimoquinto largometraje de Luis Alcoriza [...] (Ayala,1986b:84). Esta película es la primera descaradamente anti revolucionaria del cine estatal.

Por el lado de la comedia surgió el personaje de "La India María" interpretado por María Elena Velasco quien logró un gran éxito con películas como: *Pobre pero honrada!* (1972); *La madrecita* (1974); y *La Presidenta municipal* (1975) todas dirigidas por Fernando Cortés.

"Racismo, clasismo, sexismo y politiquería hermanados: confluyen en la *Presidenta municipal* el plano astracanesco y el plano <<educativo>>. Es la idea que el cine nacional de los 70s ha tomado de la <<diversión blanca para el público sencillo>> propalada por la TV comercial, sus alevosas caricaturas sociales y su limbo reforzador de prejuicios vejatoriamente paternalistas" (Ayala,1986b:94). El éxito obtenido en esta

década por “La India María” llevaría a que María Elena Velasco posteriormente en los años ochenta se convierta en la primera autora total del cine cómico mexicano, al comenzar a escribir y dirigir sus películas.

También surgieron los filmes que explotaron la imagen del “chilango” (y que seguramente influyeron en gran medida a la percepción que en los demás estados de la república tienen sobre las personas que habitan la ciudad de México): **Mecánica nacional** (1971) de Luis Alcoriza, en donde se refleja la vida de las familias típicas de barrio, se explota el albur y se hace una reflexión cómica sobre cómo funciona la sociedad a base de transas; y **México ra-ra-rá** que fue un film muy exitoso y muy particular:

[...] [E]scorias del cine directo, improvisaciones ficcionales al azar mal controlado, multiplicación de *sketches* al infinito pulverizado, perifrasis de un cine bajamente didáctico, prédica paternalista, fabulación abyecta y escarnio contra criaturas empulcadamente empobrecidas, serán los inconfundibles ingredientes del estilo que hará tristemente célebre a **México ra-ra-rá** (1975), el sexto largometraje de Gustavo Alatriste, rollazo de 2h 20 min, precedido por un abusivo bombardeo publicitario que atiborró durante meses las salas del circuito de exhibición paralela del realizador. Se auto proclamaba como una “valiente denuncia social”. El guión, lleno de ocurrencias y exabruptos doctorales, había sido redactado por el propio Alatriste, en colaboración con el psicoanalista Fernando Cesarman [...] y el comediante Héctor Suárez. Los personajes se reproducían como conejos y vociferaban incoherentes improperios dentro de una caprichosa no-estructura, inspirada a un tiempo en **El fantasma de la libertad de Buñuel** (1974) y en **¡Ahi Madre!** con Los Polivoces (Baledon 70). La película se gestaba como un pululante y totalizador Tratado de Mexicanidad Corrupta *ex cathedra* para su mayor gloria” (Ayala, 1986b:102).

Otras películas de finales de la década y principios de los ochentas fueron: **Caridad** (1973) (tercer episodio de **Fe, esperanza y caridad**) y **Los albañiles** (1976) ambas de Jorge Fons; **Flores de papel** (1977) de Gabriel Retes; **Bajo el mismo sol y sobre la misma tierra** (1979) de Federico Weingartshofer, una película independiente con claras aspiraciones neorrealistas muy mal lograda; **Perro callejero** (1979) y **Perro callejero 2** (1980) de Gilberto Gazcón; **¡Que viva Tepito!** (1980) de Mario Hernández; **Lagunilla**

mi barrio (1980) de Raúl Araiza y *Lagunilla 2* (1981) de Abel Salazar; *El mil usos* (1982) y *El mil usos 2* (1984) ambas de Roberto G. Rivera.

En este tiempo surgieron los actores icónicos que forjaron este tipo de películas como Carmen Salinas y Héctor Suárez.



Además de las películas que reflejaban la pobreza, surgieron temáticas sobre santos con influencias del cine realizado por Buñuel. "Durante el echeverrismo y el lopezportillato, casi constituyó en sí mismo un género filmico, bastante popular, ascendiendo de lo ficticio absoluto (*El profeta mimi* [1973 de José Estrada], *La montaña sagrada* [1973 de Alejandro Jodorowsky]) y la distorsionada referencia a lo real (*Avandar Anapu* [1975 de Rafael Corkidi], *La venida del rey olmos* [1975 de Julián Pastor]), hasta el fidelísimo retrato (*María Sabina* ["mujer espíritu" de 1978 de Nicolás Echevarría]) y la ceremonia tribal (*Niño Fidencio* ["el taumaturgo de Espinazo", 1980 de Nicolás Echevarría]" (Ayala.1986b:50).

Películas musicales como *Me caí de la nube* (1974) de Arturo Martínez, sobre el icono de la canción ranchera fronteriza de los setentas Cornelio Reyna. "La saga melódico-alcohólica de Cornelio Reyna, como después lo serán las de Juan Gabriel (*El Noa Noa* 1970, *Es mi vida* 1980) y de Rigo Tovar (*Rigo es amor* 1980, *El gran triunfo* 1980), está concebida como una *summa* acción lógica de la mexicanidad. Producto de exportación, debe funcionar allende las fronteras como un muestrario de nuestras más puras y eternas esencias nacionales [...]" (Ayala,1986b:100).

El género de la frontera, que son películas de muy baja calidad y presupuesto, que además forman la industria por excelencia de las películas <<piratas>> "[m]ás que un género en sí, un vaciadero de todos los géneros: el arraigo acústico, el folletón lacrimógeno, el melodrama sublime, el delirio nacionalista, el subproducto de películas de motociclistas (*Siete en la mira* de Pedro Calderón III 84), el cine de horror sanguinolento (*Cementerio del terror* de Rubén Galindo hijo 85), la saga de desgracias familiaristas (*El Cara Parchada* de Mariscal 80), etc." (Ayala,1986b:147).

Cabe mencionar que antes de que el narcotráfico ocupara las primeras planas de los periódicos del país (sobre todo en los últimos años con la guerra contra éste), estas películas ya mostraban el mundo corrupto del "narco", en conjunto con la policía y la política de los estados del norte; ya eran muy exitosas en el norte del país y el sur de Estados Unidos.

Algunos ejemplos son: *Contrabando y Traición (Camelia la Texana)* (1976) y *Mataron a Camelia la Texana* (1976) ambas de Arturo Martínez, con Ana Luisa Peluffo; *La hija del contrabando* (1977) de Fernando Osés; *La mafia de la frontera* (1979) de Jaime Fernández con Mario Almada; *Emilio Varela vs. Camelia la Texana* (1979) de Rafael Portillo con Silvia Manríquez y Mario Almada; *Pistoleros famosos 1* y *Pistoleros famosos 2* ambas de José Loza Martínez (1980-1981) con Mario Almada de nuevo.

"La fórmula narcotraficante-corrido norteño había nacido, se revelaría infalible, pronto haría estragos. Pero de todos los estropicios que ha inspirado, acaso ninguno igualara jamás las estratosféricas recaudaciones en dólares y en pesos que logró el director-productor Raúl Fernández (*La carcachita* 1966, *Tras el horizonte azul* 1982, *Mi abuelo, mi caballo y yo* 1982) con su elementalísima *Lola la Trailera* (1984) de arrastre prefabricado. Ningún delirio ni invención hay en ella. Como subthriller de aventuras estamos incluso por debajo de los gánsteres orolianos, las historietas animadas de José G. Cruz (*Carta Brava* de Agustín P. Delgado 48, *Ventarrón* de Urueta 49) o las jamesbondianas *naives* de *Cuatro contra el crimen* (Véjar 67)" (Ayala, 1986b:149).

Por último, otras películas importantes de esta década son: *Reed, México insurgente* (1970) de Paul Leduc; *Ya sé quién eres (Te estoy observando)* (1970) de José Agustín; *La verdadera vocación de Magdalena* (1971) y *La pasión según Berenice* (1975) de Jaime Humberto Hermosillo; *El castillo de la pureza* (1972) de Arturo Ripstein; y *El apando* (1975), y *Las Poquianchis* (1976) las dos de Felipe Cazals.

"La película más taquillera del sexenio lopezportillista fue una producción de Televisa: *El Chanfle*, dirigida en 1978 por Enrique Segoviano" (Sánchez, 2002:184).

g) *Los 80s*

A principios de esta década llegaron los videocassettes domésticos a México, se popularizaron rápidamente y que se extendieron en gran medida, llegando a prácticamente todos los hogares que ya contaban con caseteras y memberships de videoclubes para finales de la década.

Las ventajas que ofrecía el videocasete entre el fácil manejo y el bajo costo, permitieron que surgieran videoastas que realizaron producciones al margen de la industria cinematográfica, por un lado surgieron videos experimentales que en el cine hubieran sido imposibles, pero por el otro lado algunos cineastas aprovecharon esta ventaja para realizar producciones de bajo costo destinadas a llegar a los videoclubes, así surgieron los videohomes. Estos nuevos productos fueron muy explotados en su euforia inicial y se siguen realizando en menor grado hasta nuestros días particularmente dirigido al público de habla hispana que radica en Estados Unidos.

Pero a pesar de la llegada del videocassette y de los cambios de producción, comercialización y exhibición éste no alteró la escena amarga del cine mexicano de esa década.

En diciembre de 1982 tomó posesión de la presidencia Miguel de la Madrid Hurtado, en el marco de una crisis económica, que no solo afectó a múltiples ámbitos de la sociedad sino que, el cine se vio fuertemente afectado por la poca importancia que el gobierno de ese sexenio le dio.

El 25 de marzo de 1983 se publicó en el Diario Oficial un decreto en el que se creaba el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), el cual aún dependía de RTC por lo tanto de la Secretaría de Gobernación. Este nuevo organismo coordinaría las acciones de las principales empresas filmicas del estado (Churubusco, Procinemex, Conacine y Conacite Dos). El primer director de IMCINE fue el cineasta Alberto Isaac, el cual estaba a cargo de la censura en la Dirección de Cinematografía, y donde se dedicó a autorizar la exhibición de varias películas que habían sido prohibidas en el sexenio

anterior. Sin embargo este organismo no funcionaba de manera efectiva al estar dividida entre el Director de RTC (Jesús Hernández Torres), el director General de Cinematografía (Fernando Macotela) y Alberto Isaac que no podía trabajar libremente.

Issac, poco pudo hacer por el bien de la industria debido a la inadecuada organización del instituto y a las dificultades que el cine nacional arrastraba de muchos años atrás. Al ver que IMCINE no funciona, decide renunciar varias veces, sin que su renuncia sea aceptada. Finalmente fue aceptada después de haber hecho declaraciones en el periódico *Uno más Uno* el 27 de noviembre de 1985, donde decía que: "Nuestro país no tiene ninguna política de comunicación. Hay elementos excelentes en el gobierno, pero la degradación que se ha ido dando ha sido tal que todo lo bueno se confunde con la grisura. Es la invasión del cáncer de la burocracia institucional. Hay gente buena, nacionalista, capaz y sin embargo prevalecen los malos sobre los buenos [...] el nuestro es un sistema con zonas de corrupción que, por más que uno lo quiera, no es posible detectarlas, probarlas y castigarlas" (Sánchez,2002:188). De la Madrid no iba a permitir que se investigara y se hiciera quedar mal a la hermana de quien le había legado el alto puesto: Margarita López Portillo que mucho tenía que ver con esa corrupción que se vivía en la política.

En ese año entra como director de IMCINE, Enrique Soto Izquierdo, el cual se vuelve famoso por hacer esperar eternidades a sus citados quienes acudían a él para platicar de proyectos cinematográficos, lo cual era un reflejo del desdén que De la Madrid sentía por el cine. Las únicas producciones que se llevaron a cabo durante el cargo de Soto Izquierdo fueron las que el mismo Alberto Issac había encaminado antes de irse de IMCINE. Todo esto se traducía en una seria dificultad de establecer una política cultural en la relación del Estado con el manejo del cine que hasta esos años aún no se había podido superar.

"La gestión de Alberto Isaac al frente del IMCINE fue poco fructífera en términos de producción. Esgrimiendo el argumento de la crisis financiera, al parecer el Estado intentaba comprobar una vez más que el cine era un mal negocio y que, además, en ese duro trance financiero, debía quedar fuera de la lista de prioridades. Fue entonces que el grueso de la producción nacional, en poder de los productores privados, se saturó con la

fabricación de productos baratos, que garantizaban una recuperación rápida, como lo eran las películas de ficheras, de mojados y de narcotraficantes. <<A principios de los ochenta -comenta Carlos Monsiváis-, el cine nacional (o lo que haga sus veces) toca fondo. Atrás han quedado la credulidad, la credibilidad, el apasionamiento por el cine de autor, las sucesivas promociones de actores por así decirlo inconclusos, las películas de calidad sepultadas por la falta de atmósferas propicias. Y delante, y muy ubicuos, se halla la plétora de falsos thrillers [sic], ficheras al borde de la jubilación, pulquerías donde unos y otros anotan con disimulo los hallazgos lexicológicos, tramas colmadas de crímenes en serie en residencias que hacen maluso [sic] de la playa>>” (Jasso:2006:internet).

En 1985 a través de Alberto Isaac, y el STPC, por medio de su secretario general, Sergio Véjar, convocan al Tercer Concurso de Cine Experimental. Los tres primeros premios, entregados en abril de 1986 (ya con Soto Izquierdo al frente del IMCINE) son ***El amor a la vuelta de la esquina***, de Alberto Cortés; ***Crónica de familia*** de Diego López, y ***La banda de los Panchitos***, de Arturo Velazco.

En ese mismo año el gobierno organizó consultas y foros en las diversas áreas del medio cinematográfico para crear un plan que salvara a la industria, el cual se llamó Plan de Renovación Cinematográfica, que fue dado a conocer el 13 de octubre de 1986. A grandes rasgos el plan tocaba puntos como: la política de precios, en donde se buscaba que los cines dieran un servicio adecuado al público; la creación del Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, en el cual los exhibidores darían el 5% de sus ganancias para mejorar la calidad del cine mexicano; Tiempo en pantalla, en el cual el 50% de las películas exhibidas deberían ser nacionales; Campañas de apoyo para el cine mexicano; la capacitación para el sector de producción que incluía a todo el personal técnico y la capacitación de los actores en coordinación con la ANDA y la ANDI; la importación de equipo; la importación de películas con cualidades artísticas; el apoyo a cortometrajes; la promoción del cine mexicano en el extranjero; entre otros.

Sin embargo este plan no fue cumplido como era debido ya que no se respetaron las nuevas leyes, por ejemplo, los cines aumentaron sus precios y se promocionaban como cines de calidad pero era una farsa ya que cualquier establecimiento de mala calidad se

promocionaba como *Cine Plus*; jamás concedió el 50% de espacio a las producciones nacionales, ya que argumentaban que la producción nacional no podía cubrir dicho porcentaje; la promoción del cine nacional en México y el extranjero fue casi nula; en resumen el plan prácticamente no se cumplió.

Todo este contexto hizo que el cine en esos años se llenara de producciones de mala calidad y de bajo presupuesto⁵⁷ que ya había empezado con el lopezportillismo.

Algunas películas oficiales sobresalientes de la década son: ***El diablo y la dama*** (1983) de Ariel Zúñiga; ***Vidas errantes*** (1984) de Juan Antonio de la Riva; ***El otro*** (1984), de Arturo Ripstein; ***Mariana, Mariana*** (1986), de Alberto Isaac; ***Bajo la metralla*** (1982) y ***Los motivos de Luz*** (1985) de Felipe Cazals; y ***Veneno para las hadas*** (1984) de Carlos Enrique Taboada.

⁵⁷ "Es de notarse que en este periodo la industria no reduce su producción cuantitativamente sino cualitativamente, si se compara con los dos sexenios anteriores. Esto fue causado por la tremenda devaluación del peso, a principios de la década, que estableció la paridad de \$22.50 a \$2,500 pesos por un dólar. Entonces puede inferirse cuál era la consigna de los productores: bajar el costo a como diera lugar. Así por ejemplo, a fines de los 80, una precaria producción estadounidense, como "Sexo, mentiras y video", contaba con un capital de por lo menos un millón de dólares, mientras el costo promedio de las producciones nacionales oscilaba alrededor de los 150 mil dólares" (Jasso,2006:internet).



Películas del cine independiente sobresalientes fueron: *Nocaut* (1983) de José Luis García Agraz; *Motel* (1983) de Luis Mandoki; *De veras me atrapaste* (1983), de Gerardo Pardo; *Frida, naturaleza viva* (1983) de Paul Leduc; *Nocturno amor que te vas* (1987) de Marcela Fernández Violante; *Doña Herlinda y su hijo* (1984) de Jaime Humberto Hermosillo; y *Redondo* (1984), de Raúl Busteros.

Por otro lado hubo dos las películas realizadas por el cine independiente (no del cine que pretendía ser artístico como el de Hermosillo o Leduc, sino el popular del que se realizaba en el norte): *Pistoleros famosos* (1981) de José Loza Martínez y *Cazador de asesinos* (1983) de José Luis Urqueta, ambas con Mario Almada. Además surgieron las figuras más taquilleras de la época como Rosa Gloria Chagoyán (*Lola la trailera* 1983) y Victor Manuel el Güero Castro (*La pulquería* 1981).

Carlos Salinas de Gortari resultó electo el verano de 1988 en unas elecciones sospechosamente fraudulentas, en medio de una crisis política del PRI que se veía amenazado por el Frente Democrático Nacional y su líder Cuauhtémoc Cárdenas Solórzano. "Por lo que toca al cine, fue esa la gestión en que se consumó el desmantelamiento iniciado con López Portillo. La Compañía Operadora de Teatros, que garantizaba la exhibición del material nacional en todo el país, fue privatizada como un primer trámite para su eventual desaparición. Este golpe significó el colapso de nuestra industria filmica. [...] Vendría después la liquidación total de los Estudios América (que pasaron a Televisión Azteca) y la enajenación de la mayor parte del terreno propiedad de los Estudios Churubusco para que en ella se construyera un oneroso elefante blanco oficialmente denominado Centro Nacional de las Artes [...]" (Sánchez.2002:218).

La primera acción de Carlos Salinas de Gortari en materia de cultura, fue la creación del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA) el 7 de diciembre de 1988. "Al frente de este nuevo organismo fue nombrado Víctor Flores Olea, que sería reemplazado a partir del 27 de marzo de 1992 por Rafael Tovar y de Teresa, luego de la famosa *conjura de los letrados* (en realidad, un pleito de periodicazos entre dos grupos de intelectuales: los de las revistas *Nexos* y *Vuelta*). El Plan Nacional de Desarrollo, presentado ante el Congreso de la Unión por el presidente Salinas el 31 de mayo de 1989, establecía guiarían la política cultural en un marco de la modernización nacional propuesta por Salinas. En esta línea el CNCA se insertaba como una figura independiente que administraría los recursos materiales y humanos hasta entonces coordinados por la Subsecretaría de Cultura de la SEP, para dictar las pautas oficiales en asuntos artísticos y culturales. De esta manera, pasaron a depender del CNCA, prácticamente todos los organismos e instituciones de índole cultural que dependían del Estado, como el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) y el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH)" (Lara.2006:internet).

El 13 de febrero de 1989, el Instituto Mexicano de Cinematografía que era coordinado por la Secretaría de Gobernación a través de RTC, pasó a formar parte del sector educativo incluyéndose en el CNCA en el cual quedaría como nuevo titular de IMCINE Ignacio Durán Loera. "Junto al IMCINE fueron transferidas al sector cultura el grupo de entidades que éste coordinaba desde el sexenio anterior. Estas se dividía en cuatro grandes ramos: el de formación, conformado por el Centro de Capacitación Cinematográfica; el de producción, integrado por CONACINE, CONACITE DOS, Estudios Churubusco y Estudios América; el de distribución, formado por Películas Mexicanas, S.A., Compañía Continental de Películas, S.A. y Nuevas Distribuidoras de Películas, S.A.; y finalmente el de exhibición, compuesto por la Compañía Operadora de Teatros, S.A., (COTSA), Publicidad Cuauhtémoc, S.A., Dulcería Oro, S.A., y Edificios Juárez, S.A." (Lara,2006:internet).

i) *Los 90s*

La nueva administración de IMCINE se encontraba en un terreno desalentador ya que la industria privada siguió realizando películas de bajo presupuesto, problema que ya se venía arrastrando desde los años setentas, al mismo tiempo el sistema cinematográfico que dependía del Estado contaba con equipo obsoleto, una burocracia poco eficiente, salas de exhibición en malas condiciones y tenía grandes pérdidas debido a que había una gran reducción de asistencia de público a las salas de cine, ya que entre otras cosas se vivía la euforia del video cassette.

Por estos motivos Durán Loera, realizó tareas reorganizativas para que el Estado participara de una manera más óptima en los quehaceres cinematográficos. Para ello dentro de la dinámica modernizadora que marcaba el Plan Nacional de Desarrollo y los cometidos precisados por el CNCA e IMCINE, se manejó por dos vertientes: por un lado el industrial (en el que controlaría la producción, distribución y exhibición) y por el cultural (que abarcaba la formación e investigación, difusión, promoción, apoyo y coordinación institucional). Con este término el IMCINE englobó las actividades básicas de la industria cinematográfica: la producción, la distribución y la exhibición.

“Para la aprobación de proyectos en los cuales IMCINE participaría como coproductor, se estableció un Consejo Consultivo, el que tendría la misión de evaluar y, en su caso, recomendar el apoyo oficial. Dicho consejo estaba integrado por miembros de la comunidad cinematográfica o personalidades del ámbito intelectual cercanas a ésta. El primer consejo, para los años 89-90, estuvo integrado por Felipe Cazals, Tomás Pérez Turrent, Busi Cortés, Alfredo Joskowicz, Alejandro Pelayo, Jorge Sánchez y Eduardo Maldonado. En el periodo 91-92 estuvieron Víctor Hugo Rascón, Hugo Hiriart, Diego López, María Novaro, Luis Alcoriza y María Rojo. Finalmente, para los años 93 y 94, el consejo se integró con Silvia Pinal, Diana Bracho, Paco Ignacio Taibo I, Carlos Savage, Francisco Sánchez, Juan Mora y Bertha Navarro. Además, en los tres periodos repitieron Pedro Armendáriz, Manuel Barbachano Ponce, Gabriel Figueroa y Gabriel García Márquez” (Lara,2006:internet).

También se creó para mejorar la calidad de los temas en las películas mexicanas el Banco de Guiones, de los cuales sólo diecinueve se filmaron en ese sexenio.

La firma del Tratado de Libre Comercio (TLC) causó una reorganización económica que afectó a todos los aspectos productivos del país incluyendo al cine, esto significó que los privilegios que el Estado le daba a sus protegidos de la industria del cine, tenían que adaptarse a las nuevas reglas comerciales, ya que se abrieron las puertas a los inversionistas extranjeros en cualquier etapa cinematográfica, sin embargo donde sin duda se notó este cambio fue en las nuevas exhibidoras, que sobre pasarían a las estatales como Cotsa que para 1993 ya se había deshecho de un gran número de sus salas.

“En 1993 inició sus planes de expansión por territorio mexicano la empresa estadounidense Cinemark, una cadena de exhibición en multicinemas cuyo sistema funcionaba con base al modelo *an american funny place*, esto quiere decir que son sitios de sana diversión familiar, cuyas salas se distinguen por la limpieza y la comodidad, por las buenas condiciones de exhibición en sonido e imagen, por el orden, por la escrupulosa organización, por la atención de sus empleados y por un ambiente prefabricado al chillante estilo de McDonalds y de *Toon Town*. También en ese sistema tenía cabida la liberación de precios: a cambio de un servicio esmerado, el precio de una localidad para ver una película en Cinemark podía estar entre un 100 y un 150% arriba de lo que costaba en los demás cines. Antes de abrir en la capital, en marzo del 95, Cinemark abrió sus multicinemas en la ciudad de Aguascalientes. Para la Ciudad de México se les reservó un sitio privilegiado: justo donde antes estaba el antiguo cine Pedro Armendáriz, dentro del Centro Nacional de las Artes, el flamante complejo cultural salinista que ocupó, a partir de mediados de 1993, el lote de los estudios Churbusco-Azteca” (Lara 2006: internet).

En el cine, *Rojo Amanecer* (1990) de Jorge Fons (que no había hecho una película desde 1977 con *Los Albañiles*) logró cambiar la percepción que la clase media tenía sobre el cine mexicano, la cual fue considerada como una nueva corriente "vanguardista" dentro del cine nacional. Este film se inició originalmente de manera independiente, sin embargo fue apoyado por Valentín Trujillo



Rojo amanecer (1990)

quien ayudó a que el proyecto se terminara. El tema que tocaba era el conflicto estudiantil del 68 el cual causó gran conmoción ya que en esos años aún el asunto provocaba mucha polémica y era un tema prohibido por el gobierno. Por esta razón esta película logró ser muy exitosa gracias al morbo y la curiosidad que la hizo ganar mucha promoción, llegando a ser una las películas más taquilleras de ese año.

También en 1990 se autorizó la exhibición de la película prohibida de Julio Bracho *La sombra del caudillo* que había permanecido enlatada desde 1960. Esto parecía significar una apertura en materia de censura, sin embargo formaba parte de los esfuerzos de Carlos Salinas para legitimarse en el poder. Además de que el objetivo era atraer a la clase media y convencerlos de que el cine mexicano valía la pena, ya que éste había sido casi en su mayoría para clases populares, incluso en la época de oro. "[n]o fue la pequeña burguesía ni las clases medias las que consolidaron y endiosaron a figuras como *Cantinflas*, *Tin Tan*, Pedro Infante, María Félix o cualquier otra luminaria de su era. En realidad ellos los descubrieron mucho tiempo después, cuando se bautizó la época de oro como tal y cuando, entonces sí, los idolos populares dejaron los altares malolientes y se tornaron en objetos dignos de alabanzas y de estudio (que al fin y al cabo bien lo merecían)" (Lara.2006:internet).

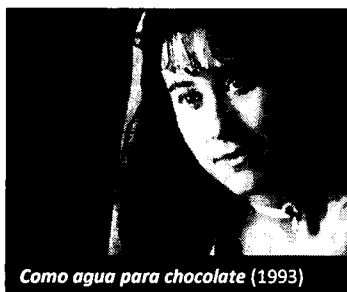
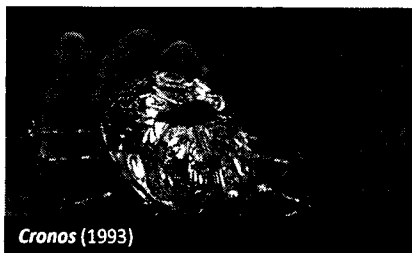
Después de que el cine estuvo lleno por diez años de películas cargadas de "indecencia", entre mujeres encueradas y albur de lo más corriente que había alejado al público de clase media (quienes calificaban ese cine de sexycomedias como el circo de los *peladitos*), el cine mexicano fue recuperando público, con cintas de contenidos críticos y comerciales, además de que surgió la nueva generación de cineastas (que se habían formado en las escuelas de cine más importantes: el CUEC y el CCC), actores, escritores, técnicos y nuevos públicos. A este periodo se le conoció como el "nuevo cine mexicano". Este "título" se le daba a toda nueva producción realizada por directores jóvenes aunque sus películas fueran malas y no propusieran ningún cambio trascendental en la forma de hacer cine en este país.

Entre los nuevos directores estaban:

José Buil, Leopoldo Laborde, Juan N. López, Bosco Arochi, Alfonso Cuarón, Carlos Carrera, Jorge Ortiz de Pinedo, Iván Lipkens, Ernesto Medina, Hugo Rodríguez, Guillermo del Toro, Abraham Cherem, Francisco Athié, Joaquín Bissner, Sergio Goyri y Ernesto Rimoch. Roberto Sneider, Beto Castillo, Alejandro Gamboa, Gerardo Lara. Ignacio Ortiz, Fernando Sariñana, Jorge Ramírez Suarez, Roberto Palazuelos. Erwin Neumaier, Sergio Muñoz, Marco Julio Linares, Pablo Gómez Sáenz, Fermín Gómez Lara y Juan Carlos de Llaca. Y las mujeres: Dana Rotberg, María Novaro, Guita Schyfter, Eva López Sánchez, Sabina Berman e Isabelle Tardan.

Entre las películas más destacadas del sexenio salinista estaban: ***Sólo con tu pareja*** (1991) dirigida por Alfonso Cuarón, la cual mostraba a los protagonistas viviendo en departamentos de la Roma con fachadas tipo europeas que antes no habían sido mostradas de esa forma, esta película logró absorber los deseos colectivos de buena parte de la sociedad sin sobrepasar su tradición popular; ***Cronos*** (1993) de Guillermo del Toro; ***Cabeza de Vaca*** (1991) de Nicolás Echevarría, un film sobre la época de la conquista española, crea mundos de imágenes grotescas a partir del choque entre el chamanismo indígena y el racionalismo europeo; pero sobre todo ***Como agua para***

chocolate (1992) de Alfonso Arau, la cual significó el mayor éxito en taquilla del cine oficial del sexenio; logró llamar la atención del público gracias a un relato de corte romántico que sacaba partido de ingredientes folklóricos y tradicionalistas.



Como agua para chocolate logró un gran éxito también en los Estados Unidos llegando a ser en 1993 la película extranjera más taquillera, cabe mencionar que en ese año se llevaban a cabo las negociaciones para el TLC y una película como esta exportaba una imagen amigable de lo mexicano, conservadora y llena de rasgos típicos, la cual buscaba a su vez simpaticizar con los futuros socios de nuestro país.

Otras películas sobresalientes fueron: *La tarea* (1990) de Jaime Humberto Hermosillo; *El bulto* (1991) de Gabriel Retes; *Danzón* (1991) y *El jardín del edén* (1994) de María Novaro; y *Mujeres insumisas* (1994) de Alberto Isaac.

Ernesto Zedillo ascendió a la presidencia el primero de diciembre de 1994, en medio de una situación muy difícil (el movimiento zapatista y el asesinato de Luis Donaldo Colosio). Con estos antecedentes, Zedillo se encaminó a ejercer la presidencia dentro de un caos político al que muy pronto se sumaría la crisis económica de ese año durante los primeros días de su mandato. Sin proyecto alguno, Zedillo condujo al país tambaleantemente.

Como se sabe, este brete financiero hundió al país y por añadidura al cine mexicano, que se desplomó hasta niveles jamás vistos desde sus primeros años como industria, a comienzos de la década de los treinta, hecho que para muchos es interpretable como la desaparición misma de la cinematografía nacional. Las cifras hablan de ello: la

producción descendió de los 54 largometrajes de 1994 a 14 en 1995 y 16 en 1996" (Lara,2006:internet).

Sin embargo, a pesar de que a Zedillo no le importaba mucho el cine, hizo bien en transferir por medio de un decreto el 1 de septiembre de 1997 en el *Diario oficial*, la Cineteca Nacional y el IMCINE de la secretaría de Gobernación a la de Educación, argumentando que había una pésima administración de los cuatro gobiernos anteriores, esto generó que el Instituto de Cine ya no pudiera producir películas de forma integral, gracias a que el presupuesto para éste fue seriamente reducido, lo cual obligó a que este organismo se limitara a la coproducción.

Por otra parte, los productores privados eran capitaneados por Televisine, empresa que había "adoptado" a algunos cineastas jóvenes surgidos en el salinismo, con ello buscaba incursionar en el "cine de calidad", sin embargo Televisine no renunció a la producción de películas de baja calidad que le dejaban muy buenas recaudaciones como *La súper risa en vacaciones 8* (1996) dirigida por René Cardona Jr.; *Zapatos viejos* (1992) previamente y *Una papa sin catsup* (1995), ambas de Sergio Andrade.

"Establecidas las reglas del juego (cero proteccionismo para dar paso a la libre competencia, obediencia ciega a las leyes del mercado, supremacía del mercado sobre cualquier otro valor, y legitimación de la utilidad como meta suprema), la cinematografía tuvo que reacomodarse, sobre todo en el renglón productivo, ya que distribución y exhibición habían sido de hecho las beneficiarias de la nueva política mercantil en detrimento del ya de por sí castigado sector industrial. Sucedió que, por vía de mientras, los productores llamados tradicionales, confinados aún en su vetusto condominio de Río Churubusco y División el Norte, se vieron puestos fuera de la jugada, salvo los resistentes que tercamente insisten en seguir dando pelea, como pueden ser los casos de Ismael Rodríguez (*Reclusorio I y II* [1997]), Rodolfo de Anda (*Alta tensión* [1997]), Rafael Pérez Grovas (*Trampas del destino*), Alfredo Zaccarias (*La perla* [2001]). Fernando Pérez Gavilán (*Ya no los hacen como antes* [2003]), Alfonso Rosas Priego (*La tregua* [2003]) y algún otro" (Sánchez,2002:223).

Las películas destacadas de este sexenio fueron *Dos crímenes* (1995) de Roberto Sneider; *El callejón de los milagros* (1995) de Jorge Fons; *La ley de Herodes* (1999) de Luis Estrada, que hacia fuerte crítica política, cosa que años antes no hubiera podido lograr debido a la censura; al igual que *Todo el poder* (1999) de Fernando Sariñana; *El coronel no tiene quien le escriba* (1999) de Arturo Ripstein;



Amores perros (2000)

Amores perros (2000) de Alejandro González Iñárritu, que muestra cómo la violencia corrompe las capas sociales; y *Sin dejar huella* (2000) de María Novaro.

“Declarados *knock out* los géneros ficheril y alburero, a la arena subió como reemplazo natural el de los yuppies, dirigido a un público ídem y bautizado *light* por su tono ligero y por su tratamiento superficial que en términos generales suele ser propio de la comedia. La película que ha quedado como emblema o patrón de dicho género *light* es *Sexo, pudor y lágrimas* (1998), exitosa primera obra filmica del director de televisión y comediógrafo Antonio Serrano” (Sánchez.2001:227).

Otras películas de ese género son: *Cilantro y perejil* (1996) de Rafael Montero; *La primera* y *La segunda noche* (1997 y 2000 respectivamente) de Alejandro Gamboa; *Por la libre* (2000) de Juan Carlos de Llaca; *Vivir mata* (2000) de Nicolás Echeverría; y *El segundo aire* (2001) de Fernando Sariñana.

La violencia, el existencialismo, lo cotidiano, la migración, la corrupción, incluso el realismo mágico (con *Como agua para Chocolate*) son las temáticas que aborda el cine mexicano de esta década y principios de la siguiente.

j) Del 2000 al 2011

El cine mexicano no fue tan favorecido en el sexenio de Vicente Fox, aunque al principio el mismo presidente dio una serie de declaraciones y promesas de beneficiar al cine mexicano, pocas sino es que ninguna se llevaron a cabo. Desde un principio Sari Bermúdez, quien era presidenta del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta), nunca presentó un proyecto claro.

El 29 de marzo del 2001 Vicente Fox promulgó en el Diario Oficial de la Federación el Reglamento de la Ley Federal de Cinematografía, elaborado por la Secretaría de Gobernación. Los cineastas celebraron la creación del Fondo de Inversión y Estímulos al cine (Fidecine), aunque había puntos que no se habían resuelto como el precio en las salas de exhibición y la eliminación del tema del cine en materia del TLC, se prometió que se discutirían después pero eso jamás sucedió.

El 2002 también es considerado por muchos cineastas como uno de los peores de la historia del cine mexicano, ya que sólo se realizaron catorce películas de las que IMCINE solo apoyó tres, ya que la cámara de diputados no asignó el presupuesto para Fidecine ni para el Fondo para la Producción Cinematográfica (Foprocine) en ese año.

En el 2003 la Secretaría de Gobernación organizó mesas de diálogo para buscar fortalecer la industria con todos los niveles del gremio cinematográfico, sin embargo a finales de ese año la Secretaría de Hacienda propuso la desincorporación de instituciones cinematográficas argumentando que había escases en los recursos presupuestarios. Con esto se buscaba la disolución de IMCINE, el CCC y los Estudios Churubusco, afortunadamente gracias a las protestas de la comunidad cinematográfica esto no se llevó a cabo.

A pesar de que el gobierno no dio un buen apoyo a la industria del cine, en esta década comenzaron a salir películas que han logrado captar a una gran cantidad de público, con propuestas "diferentes" y que incluso algunas han llegado a ganar premios internacionales.

Cintas como **Amores perros** (2000) de Alejandro González Iñárritu que presenta una narrativa no lineal del estilo de las vanguardias literarias de principios del siglo XX; e **Y tu mamá también** (2001) de Alfonso Cuarón, que incluye largos monólogos que narran el pasado y el futuro de sus personajes sin *flashbacks* o *flashforwards*. Ambas películas cuentan con una estética de espacios feos con una fotografía hiperestilizada y que en los diálogos vislumbraban palabras mal pronunciadas con lo cual los personajes parecían más apegados a la vida real.

Algunas de las películas importantes son: **El crimen del padre Amaro** (2002) de Carlos Carrera; **Perfume de Violetas, nadie te oye** (2001) de Marisa Sistach, ambas con temática controversiales; Producciones extranjeras como **Km.31** (2006) de Rigoberto Castañeda ; **Amar te duele** (2002) Fernando Sariñana; **Matando Cabos** (2004) y **Sultanes del Sur** (2007) de Alejandro Lozano; películas con fines artísticos como **El violín** (2005) de Francisco Vargas, **Temporada de patos** (2004) de Fernando Eimbcke (ambas acreedoras de reconocimiento en el Festival de Cannes); Películas animadas como: **La Leyenda de la Nahuala** (2007) de Ricardo Arnaiz; y **Una película de Huevos** (2006) de Gabriel y Rodolfo Riva Palacio, la cual logró un gran éxito en taquilla.

Otras películas relevantes fueron: **Un mundo raro** (2001) de Armando Casas; **eXXXorcismos** (2002) de Jaime Humberto Hermosillo; **El Tigre de Santa Julia**. (2002) de Alejandro Gamboa; **Un mundo maravilloso** (2006) de Luis Estrada; **El espino del diablo** (2001) y **El laberinto del fauno** (2006) ambas de Guillermo del Toro.

En el sexenio de Felipe Calderón ocurrieron hechos que llamaron la atención, como la aparición de Calderón en la inauguración del V Festival Internacional de Cine de Morelia en el 2007 donde prometió que durante su administración apoyaría al cine mexicano⁵⁸. Sin embargo Felipe Calderón propuso ante la cámara de diputados en el 2010 un recorte de 46% de los fondos destinados al Instituto Mexicano de Cinematografía (a pesar de que el cine mexicano ha logrado reconocimientos a nivel internacional y que años antes, Calderón había prometió fortalecer la industria del cine en México).

⁵⁸ Cabe mencionar que esta visita se llevó a cabo en tiempos de campaña para las elecciones del gobernador de Michoacán en donde el presidente buscaba apoyar la campaña de Salvador López Orduña.

Además de estos hechos cabe mencionar que el cine mexicano en la última década gracias a la apertura y dominio de las grandes cadenas de exhibidoras (como Cinépolis, Cinemark o Cinemex) ha pasado a ser un privilegio para la clase media alta ya que los precios han subido considerablemente. Además desde tiempos de Zedillo se ha extendido la pobreza y la piratería que forma parte de la actividad informal, que se dice está en manos de los *cárteles* del narcotráfico⁵⁹.

Lo cierto es que desde que se inició su mandato se inició la guerra contra el narcotráfico y el tema de la industria cinematográfica estuvo lejos de las prioridades de su sexenio, sin embargo a raíz de los festejos del Bicentenario de la Independencia y el Centenario de la Revolución Mexicana, el cine mexicano encontró un apoyo político que no había tenido en mucho tiempo y algunos consideran que este hecho rescató o está rescatando al cine mexicano.

Las películas del bicentenario fueron: *El atentado* (2010) de Jorge Fons en la que intervinieron IMCINE, Conaculta y los Estudios Churubusco Azteca y hoy en día es la película más cara de la historia del cine mexicano; *El infierno* (2010) que cierra la trilogía de Luis Estrada (*Un mundo maravilloso* 2006 y *la ley de Herodes* 1999), la cual fue la película más controvertida debido a que refleja la realidad nacional: violencia, corrupción, narcotráfico, crimen organizado, ineptitud política etc.; la película animada *Héroes verdaderos* (2010) de Carlos Kuri; *Brijes* (2010) de Benito Fernández, la primer película animada en 3D; *Hidalgo, La historia jamás contada* (2010) de Antonio Cerrano; y *Revolución*, es una serie de cortometrajes que reúne a 10 directores los cuales plasman su visión sobre la Revolución Mexicana entre los que están: Diego Luna y Gael García Bernal, Rodrigo García, Fernando Eimbcke (*Temporada de patos* 2004), Patricia Ríggén (*La misma luna* 2007), Carlos Reygadas (*Luz silenciosa* 2007), Amat Escalante (*Los bastardos* 2008), Rodrigo Pla (*Desierto adentro* 2008), Mariana Chenillo (*Cinco días sin Nora* 2008) y Genaro Naranjo (*Voy a explotar* 2008).

⁵⁹ Sigue habiendo un gran número de películas sobre el narcotráfico que ha llegado en nuestros días a formar toda una industria del videohome.



Otras películas importantes de finales de esta década y principios del 2011 son: *Arráncame la vida* (2008) Roberto Sneider; *Rudo Y Cursi* (2008) Carlos Cuarón; *Biutiful* (2010) de Alejandro González Iñárritu; *Salvando al soldado Pérez* (2011) de Beto Gómez; además de los filmes de ciencia ficción: *2033* (2009) de Francisco Laresgoiti; *Seres Génesis* (2010) de Ángel Mario Huerta; y *Ángel Caído* (2010) de Arturo Anaya.

“Por jodida que parezca, la condición del cine mexicano puede ser cualquier cosa, salvo algo predeterminado, fijo e inmutable. La condición no implica naturaleza estática, ni condicionamiento limitador, pero sí un haz de circunstancias. La condición del cine mexicano, desde una perspectiva sociocultural, jamás será algo que ya se tiene de antemano, como un capital de ignominia o de feracidad. La condición del cine mexicano se crea, se genera, se amplía en cada obra valiosa, se hace avanzar o retroceder con tropiezos y experiencias límite: desde un planteamiento íntimo, es el inconsciente filmico que nosotros mismos nos vamos dando, del que nos vamos dotando aun sin quererlo, en la libertad de la especie espectadora, con el albedrío de la elección y en pugna o sometimiento al dintorno” (Ayala 1986b:17).

Cabe hacer un último comentario, el cine mexicano se desarrolló a lo largo de todos estos años acompañado de la fuerte presencia del cine norteamericano, que en mayor o menor grado, siempre ha tenido más presencia en las salas de exhibición de nuestro país.

5.3 La morfología el cine mexicano

México comenzó a hacer cine muy pronto y para tratarse de un país en desventaja económica y donde no se desarrollo ninguna tecnología al respecto, resulta obvio que al estar tan cerca de Estados Unidos, la influencia de éste, provocara que se adaptaran estructuras y géneros de su *star system* a nuestro cine pero a la mexicana, ya que desde los inicios, ha sido determinante la presencia e influencia del cine hollywoodense en nuestro país (y en toda América Latina), logrando capturar la atención y el gusto de la población gracias a su técnica, múltiples géneros y estilos que éste ofrecía.

"[...] en Latinoamérica no solo se ve cine norteamericano, y es innegable la persuasión artística, comercial y propagandística de otras cinematografías [...] pero la condición de potencia imperial, la plétora de grandes talentos y la suprema destreza financiera, le permiten al cine norteamericano imponer su noción de los géneros y su estilo de comicidad, interiorizar en los públicos (y en las industrias filmicas del resto del mundo) un sentido del montaje y del ritmo, dotar de dimensiones mitológicas a su Star System y, algo básico, familiarizar a los espectadores con las costumbres, las fantasías y la épica (tan discutible como sea) de Estados Unidos" (Monsiváis, 2006:52).

A través del cine norteamericano, la sociedad mexicana pudo vislumbrar otras culturas y formas de vida que están lejos de la dura realidad que ha vivido nuestro país, esto ha dejado huella en la población generándole ilusiones y sueños de lograr una vida mejor al estilo que se muestra en las películas norteamericanas, permitiéndole así legitimar su hegemonía en nuestro país, sobrepasando el débil nacionalismo mexicano.

Además como sabemos, Hollywood desde hace ya varias décadas se convirtió en la meca del cine. "[s]i el lenguaje del cine se aprende en Norteamérica, los cineastas, lo

acepten o no, asimilan de manera simultánea la técnica y la cultura mitológica. Y se someten al juego de traducciones: se reproducen en lo posible los estereotipos y los arquetipos de Norteamérica, se implanta con celo devocional el final feliz (que incluye tragedias), se confía en los géneros filmicos como si fueran árboles genealógicos de la humanidad" (Monsiváis, 2006:56).

Esto se traduce en la percepción de cómo se debe realizar el cine basado en el modelo norteamericano que deja en la memoria tanto de realizadores como en el mismo público: géneros cinematográficos, el sentido del ritmo, el chantaje emocional, los gags o chistes visuales, los finales felices, etc., que nuestro cine al igual que en otras partes del mundo toma y reconstruye a su estilo.

Mirando el contexto en el que se ha desarrollado nuestra industria cinematográfica podemos entender cómo es que se conforman algunos géneros que han sido parte importante de nuestra cinematografía. Por ejemplo, en la época de oro del cine mexicano la comedia ranchera se formó a partir de la comedia norteamericana de esos años⁶⁰. Hay que señalar que el cine mexicano a lo largo de su historia se ha encontrado en una ventaja con relación al resto de América Latina. Mientras por un lado nuestro cine imitó modelos del cine de Hollywood, por el otro tuvo gran presencia sobre todo en la época de oro en el resto de Latinoamérica en donde dejó su huella con las comedias rancheras principalmente.

El melodrama que "combina la sujeción y la libertad de Hollywood [...]. por razones evidentes: el cine argentino o el mexicano o el brasileño no creen alcanzar un mercado mundial, y confían por tanto en los poderes de exceso; en América Latina el melodrama ha formado a los públicos unciéndolos a su lógica de ir hasta el fondo para allí, en << el cementerio de las pasiones >>, recobrar la serenidad; el desafuero alcanza simultáneamente a dos estímulos poderosos del público: el sentido del humor y el sentido del dolor. Las carcajadas del dolor" (Monsiváis, 2006:66). Pero aunque el melodrama mexicano tome argumentos y escenas del cine de Hollywood, éste se convirtió en un género aparte con un estilo propio.

⁶⁰ Además de las influencias del cine español. Véase apartado 5.2 Breve historia del cine mexicano en la década de los cuarentas

En México el cine de comedia está basado en el lenguaje popular, de tal forma que solo es entendido por nosotros, como ejemplo el doble sentido que ha estado muy presente en las películas de humor, esto en parte a que principalmente la comedia ha estado reservada a la cultura popular, ejemplo son nuestros grandes cómicos como Mario Moreno Cantinflas, German Valdés "Tin Tan", Joaquín Pardavé y Adalberto Martínez "Resortes".

El cine mexicano, al igual que el cine estadounidense, ha retomado elementos en algunos filmes de las vanguardias europeas, sin embargo (salvo algunas excepciones como *La montaña Sagrada* de Jodorowsky) estos intentos por hacer algo novedoso han sido fracasos. En nuestro país nunca ha existido algún cine vanguardia, las mejores películas que salen de lo común no han generado ningún movimiento.

"En México, y pese y gracias a su audacia formal, *Dos monjes* (1933), de Juan Bustillo Oro, un intento de cine expresionista, desconcierta y ahuyenta al público. Al cine de alabanza biográfica se le reserva por lo común el homenaje del humor involuntario; en cambio el cine de intenciones épicas dispone, de los treinta a los ochentas, de éxito sostenido [...] En México, el cine épico gira en torno a la Revolución Mexicana" (Monsiváis, 2006:70).

El *thriller* ha sido un género que no se ha explotado por la industria comercial, sin embargo ha estado presente en el cine de bajo presupuesto que se realiza al margen de la industria en el norte del país.

"[...] el *thriller* es incontenible, impuesto por la beligerancia del narcotráfico y por una urgencia: si ya se perdió el público de clase media, debe retenerse la gran clientela popular. En sus años de auge industrial, el *thriller* es prolífico, en variantes casi siempre infimas de la serie B de Norteamérica, son su secuela de cadáveres, explosiones en cadena, autos (no muy lujosos) que se precipitan en el vacío, traidores que se dejan traicionar, antihéroes que marchan hacia la muerte porque esa tarde no tenían que hacer. Fruto de la imitación descarada, del culto a la pobreza en materia de efectos especiales, el *thriller* en América Latina suple con parodias las emociones genuinas que la invocación del alto riesgo debería provocar. Los espectadores se divierten con el universo de cartón piedra, los trucos lamentables, los asesinos que —para ganarle la

mano a las balas- se derrumban antes de que alguien dispare. Y, de seguro, a este público pertenecen los narcotraficantes verdaderos que se identifican no con su representación en pantalla sino con el vuelo de la fantasía del *comic-book*. Las películas se titulan, golosamente y por ejemplo, *Operación Mariguana* (1985), *Masacre en el Rio Tula* (1986), *Matanza en Matamoros* (1984), *Los narcosatánicos diabólicos* (1989) [...] pero, más que imitar, el *thriller* latinoamericano se ocupa de exhibir las frustraciones" (Monsiváis, 2006: 75).

El cine de horror en nuestro país en su mayoría termina cayendo en el humor involuntario debido a la baja producción y a lo poco creíbles de las actuaciones y las historias, a pesar de que hay películas sobre salientes como el caso de *El vampiro* de Fernando Méndez de 1956, la mayoría terminan cayendo en lo *kitsch*.

En resumen los géneros que el cine mexicano ha abordado, tanto los importados como los considerados "propios", han sido reflejos de la cinematografía norteamericana y elementos del cine europeo, como el caso del neorrealismo que ha dejado su huella en gran parte de la estética de nuestro cine, donde se desarrolló un pseudo-neorrealismo con actores profesionales y escenarios prefabricados; o el caso del cine de ficheras que bien podría ser nuestra *sexplotation* que estaba de moda en los sesentas y setentas en Europa y Estados Unidos. El único género sin precedentes que tuvo el cine mexicano es el cine de luchadores.

En cuanto a ideología en nuestro país, el cine norteamericano "[...] promueve el cambio de una cultura determinada míticamente por los valores <<criollos>> o <<hispanicos >>, a una expresión <<mestiza >>, ya americanizada en parte, que se incorpora a la modernidad como puede" (Monsiváis, 2006:62).

Resulta difícil comparar al cine mexicano con el de Hollywood debido a la gigantesca oferta de este último, que a su vez es el culpable de que en México no se exhiba el cine nacional, además de que en las últimas décadas se ha llevado a varios de nuestros "talentos".

Dejando la oferta de lado, la mala calidad que el cine mexicano ofrece se debe en gran medida a nuestra política, que como ya vimos no ha logrado formar una industria cultural sólida debido entre muchas cosas, a los bajos fondos que ésta ha dado al cine; los crecientes precios en la entrada y a la mala distribución de los ingresos en taquilla, ya que un muy bajo porcentaje de estas ganancias se destina al cine mexicano, y a que siempre se ha considerado al cine como una industria cultural pasiva.

Podemos identificar también una característica fundamental que hace la diferencia en cuanto al manejo de la industria del cine en ambos países. Por un lado en Estados Unidos el cine ha formado parte importante en el proceso de hegemonía de esa nación, en donde se busca un progreso de la industria, que si bien se basa en el entretenimiento, busca conectar con el espectador de múltiples maneras.

“Mucho más que la penetración cultural del imperialismo norteamericano [...] es la implantación triunfal de las nociones del entretenimiento lo que da la medida del poderío de la americanización, magno proyecto comercial y, en segundo término, ideológico. El público latinoamericano se ilusiona con un “tiempo libre” a la manera de los norteamericanos” (Monsiváis,2006:256). El cine norteamericano le ha dado a nuestra sociedad el reflejo de nuestro tan añorado y accidentado paso a la modernidad.

En cambio en México el cine refleja una autocompasión por la realidad que se vive en nuestra problemática nacional, en general el cine mexicano siempre toca temas que balconean la situación política según el tiempo que se viva y que a su vez busca conectar de esta forma con el espectador, que si bien ha tenido a lo largo de la historia múltiples “géneros” éstos no logran despegarse del melodrama y la comedia (ya sea ñoña o vulgar), quizás es por eso que el público se refugia en la seductora industria de Hollywood que resulta más entretenido. Sin embargo no podemos dejar de lado los intentos por hacer un cine diferente, por un lado el cine artístico que no ha sido muy apreciado por el público mexicano, o el cine que intenta copiar géneros como la ciencia ficción y el terror principalmente del cine estadounidense que por lo regular termina en malos intentos y tampoco ha tenido mucha difusión y por lo tanto éxito.

"[...] [L]a transferencia mimética y neocolonial de la cultura popular dominante de Estados Unidos a América Latina a través de lo que otros denominarán cine neocolonial:

No creo exagerado un señalamiento: varias generaciones latinoamericanas extraen una porción básica de su formación melodramática, sentimental y humorística del equilibrio (precario y sólido a la vez) entre el cine de Hollywood lo que puede, lo copia y lo reconstruye a escala, y en sus propuestas la originalidad surge de la falta de recursos" (Moraña,2007:276).

5.4 Estética kitsch en el cine mexicano

Como ya vimos, la estética *kitsch* es producto de la mezcla cultural y estilística que se da en la posmodernidad.

En Latinoamérica se da al combinar elementos de materiales novedosos (como el plástico) con estéticas tradicionales, por ejemplo: las indias que acostumbraban usar huaraches de cuero pero por la inserción del mercado "moderno" que trae productos de plástico que son prácticos y baratos, cambiaron sus huaraches de piel por los de plástico. Además este plástico suele ser de colores fluorescentes o pastel, que contrastan con sus vestidos bordados de colores vivos (mas no fluorescentes), sus rebozos y sus listones. Claramente esas indias no pretenden ser *kitsch*, ni siquiera saben qué es eso, es simple practicidad.

Además, si a esto se agregan elementos de culturas totalmente diferentes, por ejemplo, las indias que cambian sus huaraches de cuero por los de plástico, solo cambian los materiales pero el principio es el mismo, son huaraches, entonces ¿qué pasa si esas indias cambian sus rebozos tejidos por una chamarra de nylon de un equipo de futbol americano? esa es una prenda ajena a su cultura y además los emblemas no tienen nada que ver con su imaginario, pero nuevamente es un artículo práctico.

Pero la cosa se complica cuando lo que se busca no es practicidad, sino que muchas veces una nueva cultura puede ser adoptada por gusto y se busca adaptarla a otra realidad, transformándose así la cultura original.

Eso fue lo que ocurrió en el cine en primera instancia, al adoptar géneros, principalmente del cine norteamericano y después al adaptarlos a nuestra realidad. Así fue como a la comedia musical norteamericana se le cambió el *jazz* y el *Tap* por música ranchera y zapateado, siguió siendo comedia pero ranchera. Además este género incorporaba también el más que explotado melodrama y el otro igualmente gastado *western*. Estos géneros se adaptaban bien, pero llegó un momento en la historia del cine mexicano cuando se empezó a experimentar con tramas más excéntricas y a mezclar géneros que antes resultarían inconcebibles. Ayala Blanco, que no encuentra nada positivo en ese fenómeno dice:

"Incluso los géneros más deleznable. como la comedia ranchera, encuentran la forma de avanzar en su degradación. Los géneros distintivos que hemos analizado se mezclan a un nivel infimo. desaparecen, se producen híbridos, se asimilan modas cinematográficas fortuitas. Es el desastre artístico más vergonzoso que cinematografía alguna haya padecido. Dominan el caballito cantado, la comedia ranchera, las películas de aventuras rurales filmadas en dos semanas, el melodrama radiofónico, el filme-rosario, el cine cómico a base de morcillas y vulgaridad aplastante, las películas de luchadores, el cuento de hadas de policromía grotesca, los cucarachazos revolucionarios, las comedias rancheras de machorras y dulzura ebria, los merengues de sensiblería infantil-rocanrolero-eclesiástica" (Ayala.1979.210).

Esto refiere principalmente al cine de los sesentas. setentas y ochentas, pero debemos retroceder un poco cronológicamente para recordar que si hubo un cineasta excéntrico en México al que le encantó experimentar con la fusión de culturas, ese fue Juan Orol.

Para empezar por la temática que siempre aludía al *film noir* sin intento de adaptación, ya que pudo intentar cambiar a los gangsters por contrabandistas o algún grupo de choque adaptado a la realidad mexicana, donde **no había gangsters**, pues acá uno

encontraba una cantina en cada esquina con sus respectivos borrachines bien tomados, y tiraditos en la banquetta, es decir, acá los gangsters verdaderos habrían sido felices, o simplemente no habrían tenido razón de ser. También le encantaba sacar de su contexto natural otros elementos como por ejemplo, a los charros que los mandaba a la ciudad donde ningún caballo puede caminar sin resbalarse. Además gustaba de introducir mujeres fatales como las chicas del *film noir*, solo que estas no cantaban jazz en bares clandestinos neoyorquinos sino que bailaban rumba con hartos sabor. Eso ya era *kitschoso*, pero además Orol era famoso por sus escenografías improvisadas y su narrativa visual desordenada, y si carecía de algún elemento como balazos a la hora del tiroteo entre gangsters, simplemente los obviaba, y aunque todo se viera falso, todos pretendían que estaban heridos y se tiraban al piso, procurando retorcerse un rato antes de morir bien. Simplemente mágico. Todo eso en conjunto era *kitsch*, ya una parte del *kitsch* radica en el "pretender".

"Más allá de Orol, sus insostenibles capacidades de delirio inverosímil, sus tramas maniqueas y sus recursos fallidos, constituyen una de las más notables paradojas del subdesarrollo del espectador latinoamericano. ¡Qué películas! Qué pasivo debe haber sido el siglo XIX sin cine de luchadores y horrores fantásticos. Prometeo ha renacido bajo la máscara de *El Santo*" (Ayala, 1986a:284).

El Santo simplemente llegó, no sabemos por qué, pero tenía un acuerdo tácito con la policía, para auxiliarla en sus tiempos libres. Siempre llegaba en el momento preciso a rescatar a todos, a veces saliendo de armarios o entrando por ventanas y luchando siempre contra monstruos o criminales que podían resultar muy maltrechos, igual que la escenografía o *El Santo* mismo.

"Un mundo absolutamente indefinido, precario, sin pretensión alguna de verosimilitud ni de fantasía pura, equívoco, paralelo, rebosante de regadas técnicas, incongruente hasta la pachanga, medio bobalicón, soporífero, carente de otro humor que no sea el involuntario [...] Un mundo que pueblan maniáticos estranguladores de mujeres, cerebros del mal, viajeros especiales, profanadores de tumbas, sabios enloquecidos y asistentes contrahechos, contrabandistas internacionales perseguidos por la Interpol, sectas secretas de asesinos,

conjuras de espías, seres convertidos en figuras de cera, enterrados en vida, zombies, laboratorios con aparatos de plástico que hacen bip-bip, monstruos terroríficos de cartón, marcianos que invaden la Tierra, aserraderos infernales, combates a muerte, jovencitas indefensas, villanos del ring, máquinas del tiempo, heroínas con modelitos aerodinámicos, fantasmas convocados por espiritistas, saltos que dejan la fuerza de gravedad en calidad de mugre trámite burocrático, descubrimientos maléficos previsibles, tremenditas revelaciones del esperadísimo lugar común, bombotas que tienen banderita japonesa, trucos que se descubren a leguas, brincos y desenfocos de la acción, *stock shots* de **La tumba india** de Lang o la **Atlántida de Pal**, orolismos en abundancia, hasta la saciedad y la saturación, para evitar que el mundo sucumba ante la conjura universal del profesor loco” (Ayala, 1986a:285).

Técnicamente si se carecía de utilería se improvisaba. Además para abaratar costos mucha de esa utilería o escenografía era manufacturada sencillamente, con materiales simples o con poco cuidado de los detalles, pensando en que tal vez “la cámara no captaría ciertas cosas” (podemos ver como varios elementos son reutilizados en las películas de luchadores, no exclusivamente de las de *El Santo*).

Todo es arbitrario. *El Santo* cuenta con una supercomputadora por la cual puede ver a donde quiera así sea el interior de un auto en movimiento. Nunca vemos su rostro sin embargo siempre hay chicas “sexys” que intentan seducirlo debido a un “no sé qué” que las atrae, eso si acaso no quieren matarlo. En cada película debemos ver una lucha de *Santo* como requisito y sin que tenga nada que ver con la trama, la cual puede resolverse completa en los últimos cinco minutos de la película. Hay tantas fallas en la narrativa y la estética de las películas de *El Santo* que uno no puede creerlo, es algo que no cabe en la cabeza, por eso se convierte en algo que hay que ver (para creer). El “pretender” que mencionábamos en las películas de Orol es tan grande en las películas de *El Santo* que definitivamente tienen algo de *kitsch*.

Sabemos que el cine de Orol y *El Santo* es peculiar por sus fallas y sus estéticas estrambóticas, pero pocos saben que el heredero de la escuela eisensteniana, Emilio

"indio" Fernández, antes de llegar a hacer escuela en el melodrama dorado mexicano también hizo sus aportaciones al cine extravagante:

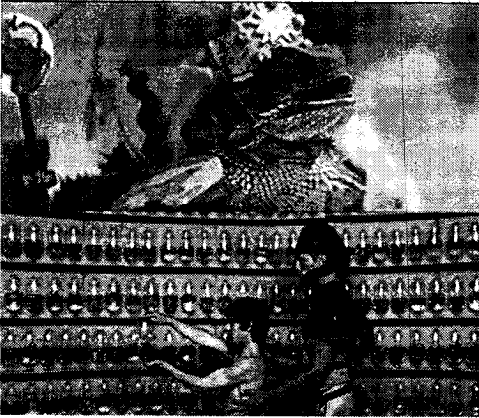
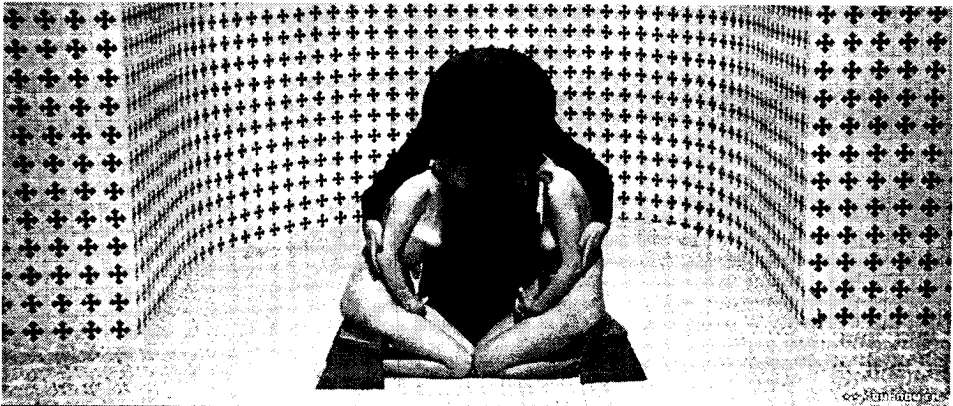
"Resulta que antes de empezar a ganar prestigio como cineasta, realizó un par de churros, el segundo de los cuales, **Soy puro mexicano** (1942), es muy posible la obra maestra del humorismo involuntario de nuestro cine sonoro. En ella vemos cómo un bandolero vestido de charro y una bailarina texana de flamenco luchan, en el reducido espacio de una hacienda mexicana contra unos malvados agentes secretos de Alemania, Italia y Japón, las potencias del Eje [...]. Era realmente increíble, pero entonces el incipiente realizador no se conformó con eso y añadió absurdo al absurdo, poniendo al héroe (Pedro Armendáriz) a torear un novillo... ¡en la sala! Preguntado sobre "la razón por la cual hubiera metido un toro en una casa" [...] Emilio Fernández respondió pronto y sin complejos con otra pregunta: ¿Usted nunca ha oído hablar de la *genialidad*?" (Sánchez.2002:77)

Además ya en los años setentas y ochentas dirigió e incluso actuó en películas muy diferentes a los que él solía hacer en sus tiempos de gloria. En la época pre *ficheras*, realiza **La zona roja** (1975) una película sobre prostitutas, donde por momentos intenta introducir elementos del melodrama, como las poses de los actores frente a la cámara y la música que sube de volumen hasta hacer tronar las bocinas, cosas que en conjunto con los nuevos ambientes, los colores deslavados y las mujeres desnudas en poses poco estéticas se convierten en algo contrastante al ideal del melodrama y resultan *kitsch*.

Francisco Sánchez dice que los alumnos y seguidores de Alejandro Jodorowsky no entendieron que lo que había que copiar de él era la actitud y no el estilo. Definitivamente la actitud de Jodorowsky es una cosa muy importante en sus películas que rebasa por mucho el "estilo de éstas", pero no podemos pasar por alto que dicho estilo fue muy *kitsch*. Para empezar debemos aclarar (nuevamente) que lo *kitsch* se refiere a lo involuntario, porque si fuera voluntario sería *camp*. La estética en las películas de Jodorowsky resultaron *kitsch* ya que él tenía más urgencia en contar una historia que en preocuparse por que los detalles estéticos fueran limpios, y aunque sus

películas tienen momentos gloriosos visualmente, también hay momentos donde sus recursos no dieron para más y todo se convirtió en comedia involuntaria. Ejemplo de esto es:

La montaña sagrada (*The Holly Mountain*, 1973) "entre bestiarios teratológicos, seudosacrilegas buñueladas y fellinismos ornamentales; entre reptiles extraídos del bulbo raquídeo, multitudinarias orgías homosexuales en un foso, desnudos amantes supinos viendo seis televisores en forma de cruz, estudiantes masacrados por



Imágenes de *La montaña sagrada* (1973)

granaderos para que broten florecillas de las panzas de los cadáveres reventados, y misérrimos indígenas que resultan epitome de lo Sagrado; entérese popurrí de simbologías que van de la Historia de las Religiones a las mitologías *freak* inventadoras de su propio ocultismo, el cineasta aún se da tiempo para citar un corto

musical camp de Arcady Boytler de los 30s, con música de Agustín Lara, donde una danzarina semidesnuda se tapa las partes pudendas accionando sensuales abanicos de plumas" (Ayala,1986b:57).

Cuando se ha tocado el tema de los indios o indígenas en el cine mexicano, principalmente en sus inicios, se encuentra uno con grandes incongruencias que caen en lo ridículo. Ejemplo de esto es la mítica **Tepeyac** (1917), que muestra a un indio Juan Diego con ropas de pastorela de primaria y con el pelo tieso, que además camina dando brincos (como todo indio cinematográfico de la época).



"Las cintas indigenistas, o que incluyan en su argumento personajes indígenas, aparte de las deficiencias estrictamente artísticas, incurren globalmente en los errores más comunes de la ideología de la clase media y de la retórica oficial en turno. Fomentan una idea del indio como ser *sui generis*, sin analizar verdaderamente las causas de su marginalismo social, de su atraso, de su incultura, de su arraigo a tradiciones atávicas y de la explotación que habitualmente sufre" (Ayala,1979:193).

Rafael Corkidi en un intento por entender al indígena dirige el documental **Auandar Anapu (El que llegó del cielo, 1974)**, pero que según Ayala Blanco termina siendo un "cóctel político-sacrilego muy chistoso", ya que conjuga el humor voluntario con el involuntario con un resultado muy *naïf*.

Ya en el plano más comercial del cine mexicano encontramos a La India María, que al ser comedianta y montar un *show* para el cine se trata más bien de *camp*, ya que definitivamente el humor es voluntario, con situaciones exageradas y estéticas cuidadas dada la intención. Ella es una parodia de una india. Tal parece que no se puede separar al indígena de la comedia, ya sea voluntaria o involuntaria.

Por otro lado, los sesentas eran tiempos de cambio y experimentación. La cultura pop permeó en varias áreas y llegó al cine de comedia. Era el cine de los jóvenes

rocanroleros, y dentro de este género surgió la película *Cinco de chocolate y uno de fresa* (1968), la cual mezcla una cantidad de situaciones (y diseños de vestuario a gogo de Angélica María) de forma impredecible por lo cual resalta del resto de las comedias de la época. Por estas características muchos la consideran *kitsch*, sin embargo al tratarse de una comedia, al igual que las películas de La india María, podemos decir que se trata de *camp*, ya que hay una intención de provocar risa y muchas veces la estética complementa dicha intención.



Otro personaje que entra en la misma categoría *camp* es Mauricio Garcés, que al tratarse de comedia su personaje de galán "cochinón", un Clark Gable *fake* en ambientes de lo más modernos y situaciones inverosímiles, se convirtió en una fórmula muy efectiva para vender. Ahí no hay nada involuntario:

"Ostenta sienes de zorro plateado, facciones muy toscas, cejas arábicas de mercader de La Lagunilla, bigotes de axila muy recortada al estilo de hace treinta años, nariz ancha como trompeta invertida, boca de lobo feroz disneyano. Ante la menor provocación de una chica sensual, grita uju-jumm, puja, esgrime frases de doble sentido, se regodea de un donjuanismo obvio, se ufana de su narcisismo plenipotenciario, y hace mil zalamerías mandadas, sin llegar jamás a la satisfacción sexual. Su excitación erótica es pronta, le da escalofríos a cada instante, lo estremece hasta cimbrarse y siempre terminan por agotarlo. Viste deportivamente a la europea. Su elegante apariencia con gahné corresponde a la idea que tiene de un *play boy* una domestica de unidad habitacional. Su guarida es una suite residencial con grandes ventanales y jardines interiores, alberca y mayordomo que vive por transferencia las

aventuras amorosas, nunca consumadas de su amo. <<Don Juan y Casanova se descontinuaron; hubo una pausa hasta que aparecí yo>>” (Ayala,1986a:301).

Desde los años setentas pero principalmente en los ochentas se popularizan los ídolos de la canción en el cine. Cornelio Reyna, José José, Juan Gabriel y Rigo Tovar son retratados cinematográficamente cual *rockstars* ya sea en formato documental o en ficciones de sus propias vidas, estos personajes causaban sensación en la pantalla grande.

Rigo es amor (1980) es un drama musical, que muestra a la versión tropical de Jim Morrison, Rigo Tovar en sus mejores momentos como ídolo musical con sus respectivos excesos entre mujeres y alcohol, y donde Rigo actúa mal su propio personaje. Hay partes dramáticas, dulzotas y extrañas, tan falsas que se vuelven involuntariamente cómicas. Por ejemplo, sucede que Rigo está a la mitad de una



Rigo es amor (1980)

canCIÓN y de repente le da por dejar de cantar y ponerse a pelear y la canCIÓN continúa sin él; nosotros vemos que los coristas siguen cantando en el lugar de Rigo, pero lo que se escucha es la voz de Rigo, es decir, una grabación. En otra parte, Rigo y su conjunto se encuentran en un programa de tele tocando y esta vez su novia se mete a media canCIÓN y se lleva Rigo para que hable con ella, sin que a nadie le importe la situación. Además los colores son algo que complementa estas situaciones *kitsch*.

Finalmente podemos encontrar *kitsch* en los mismos orígenes del cine mexicano, es decir en el melodrama y en la comedia ranchera, géneros clásicos de nuestro cine y al que nos hemos acostumbrado, que muchas veces nos es difícil percibir esta característica:

“desde las películas melodramáticas de Dolores del Río que es un *kitsch dulzón*, hasta las películas de Chatanuga que son más bien un *kitsch agrio*, según la clasificaciones de Kurt Glaser” (Giesz,1960:50); o en las riñas de cantina, típicas de los machos mexicanos, donde los vemos tomar agua en botellas de lo que se supone es tequila, y donde vemos peleas tan mal actuadas que ni la edición pudo volver verosímiles.

Por último gran parte de las películas que han pasado a formar el llamado “cine de culto” mexicano, deben su “fama” a la estética *kitsch* y al humor involuntario que estas generan.

Además de las películas de *El Santo*, otras películas de culto son: ***Gángsters contra charros*** (1947), ***El fantástico mundo de los jippies*** (1970) de Juan Orol; ***El pantano de las ánimas*** (1957) de Rafael Baledon; ***El espejo de la bruja*** (1962) de Chano Urueta; ***Alucarda*** (1978) de Juan López Moctezuma; ***Intrépidos Punks*** (1980) de Francisco Guerrero ; ***Mercenarios de la muerte*** (1983) de Gregorio Casals; ***Kung fu mortal, operación zodiaco*** (1983) de Ángel Rodríguez Vázquez; ***Cementerio del terror*** (1985) de Rubén Galindo Jr.; ***El violador infernal*** (1988) y ***La venganza de los Punks*** (1988); de Damián Acosta Esparza; ***Vacaciones de terror*** (1989) dirigida por René Cardona III; y ***El ninja mexicano*** (1991) de Jesús Fragoso Montoya por mencionar algunas.

La modernidad en México y América Latina ha sido algo que se ha buscado por muchas décadas, sin embargo la forma en que los países hegemónicos han actuado sobre estos países ha limitado su desarrollo y los han convertido en “neocolonias”. Debido a esta condición y la transformación que ha sufrido el sistema capitalista, ha provocado que se dé una hibridación cultural en múltiples aspectos. Uno de ellos es la forma de pensar de estas sociedades, que buscan alcanzar ciertos estándares promovidos por los medios de comunicación, principalmente estadounidenses, como su industria cinematográfica que debido a su impacto en Latinoamérica ha causado que sus estructuras sean reproducidas por las cinematografías de estos países.

La historia del cine mexicano se ha ido forjando de manera irregular por la influencia de las estructuras del cine norteamericano y los procesos políticos y sociales que han afectado y muchas veces frenado el desarrollo de éste.

México fue afortunado al comenzar su producción filmica a la par de Francia y Estados Unidos, los primeros países en desarrollar aparatos cinematográficos, aunque es claro que sería el cinematógrafo el más importante y el que llegó a nuestro país, gracias a los lazos que existían con Francia durante el porfiriato.

Durante la primera época de oro del cine mexicano habría mucha experimentación aunque ya se imitaban los modelos (documental, ficción y comedia) de realización de Francia y Estados Unidos; pero sería hasta la segunda época de oro cuando definitivamente se adoptarían los ya géneros del cine hollywoodense, al igual que su "sistema de estrellas".

Fue de gran importancia la llegada de Sergei Eisenstein a México, ya que su influencia sería evidente durante toda la segunda época de oro, haciendo de Emilio "el indio" Fernández y de Gabriel Figueroa, las grandes figuras de ésta.

La imitación o incursión en los diferentes géneros del cine hollywoodense provocó que México los adaptara a su realidad social y cultural generando los suyos propios como la comedia ranchera, el cine de rumberas, drama y comedia de barriada, el cine de luchadores, la comedia de adolescentes rocanroleros, la comedia pícaro, el cine de ficheras, el chilli y el cabrito *western*, el cine de narcos, el cine de frontera, el cine de niños, el cine religioso y el llamado "cine light" de los noventa y dosmilés. Otro género que surgió a causa de la situación política mexicana y aparte de la influencia estadounidense fue el cine sobre la Revolución Mexicana, y que a últimas fechas podría encontrar una equivalencia en "las películas del Bicentenario".

El cambio de administración sexenal se refleja en las diferentes etapas del cine mexicano, tanto en sus estilos, temas y géneros, como en su cantidad de producción, la

cual ha subido y bajado constantemente. Ese cambio también se ha reflejado en las políticas y nuevas dependencias cinematográficas.

Aunado a esta historia del cine mexicano se encuentra el desarrollo de la sociedad mexicana, que sin alcanzar la modernidad plena ha desarrollado rasgos de la posmodernidad que han producido una cultura neobarroca o *kitsch*.

El *kitsch* se ve reflejado en el cine mexicano por dos vertientes, por un lado, como un reflejo social, en donde encontramos rasgos de la vida del mexicano que ya de por sí son *kitsch* como el lenguaje, el modo de vestir, la música, los decorados, la arquitectura, las tradiciones y los estereotipos; y a nivel de producción, donde se da de manera involuntaria, muchas veces por intentar copiar el cine hollywoodense, por falta de recursos económicos, por lo "cursi" que resultan los dramas, por lo inverosímil de las situaciones (aunque se traten de ficción); ya que al estar tan en contacto con el cine hollywoodense, la globalización y los nuevos fenómenos sociales de la posmodernidad, la comparación entre cinematografías es inevitable, pues ante la originalidad y la espectacularidad de otras industrias, podemos identificar las "deficiencias" del cine mexicano que muchas veces resultan *kitsch*.

Sin embargo, muchas de estas "deficiencias" hacen que estas películas *kitsch* involuntarias adquieran un valor especial por su humor también involuntario, que con el tiempo se han llegado a convertir en filmes de culto.

CAPÍTULO 6. METODOLOGÍA Y ANÁLISIS CINEMATográfico

(EN BUSCA DEL KITSCH)



CAPÍTULO 6. METODOLOGÍA Y ANÁLISIS CINEMATográfico

(EN BUSCA DEL KITSCH)

6.1 Metodología

Para el análisis de las películas nos basaremos en algunos elementos de la metodología de Francisco Javier Gómez Tarín extraída del libro *El análisis de textos audiovisuales* para comprobar la estética *kitsch* en películas mexicanas, resultado de las condiciones producción y del contexto histórico social en el que éstas se realizaron.

Las películas seleccionadas reflejan la hibridación con la cultura norteamericana y su influencia cinematográfica, cuando el cine mexicano intentó experimentar con otros géneros (del cine norteamericano).

Nuestra hipótesis es que películas mexicanas con diferentes pretensiones genéricas a las habituales en los años sesentas, setentas y ochentas, a veces por bajos presupuestos y recursos limitados, en su intento por ser espectaculares como el cine norteamericano; o a veces por fusión de géneros y estilos, derivó en una estética "kitschosa" (de forma involuntaria), logrando un efecto diferente al esperado, es decir, la mayoría resultaron involuntariamente cómicas, adaptando temáticas del cine estadounidense al mexicano.

- Nosotros consideramos que en las películas que elegimos existe una gran cantidad elementos de la estética *kitsch*, y a ello le atribuimos que estos filmes se hayan vuelto películas de culto.
- Además creemos que en esas películas involuntariamente *kitsch* encontramos muchos elementos "puros" de esa estética, misma que actualmente se está explotando en gran parte del cine de Estados Unidos y México por directores posmodernos para vender sus películas usándola de manera voluntaria, ya que es una estética que está en boga en varias partes del mundo.

- Pensamos que la situación política e ideológica (miedos y tabúes) de la sociedad, tanto mexicana como la estadounidense de la época de las películas, se ve reflejada en el argumento de éstas.
- Por último, creemos que también el argumento puede resultar *kitsch* si los diálogos, la historia, las actuaciones o las situaciones son ridículas o absurdas cayendo en el humor involuntario.

Las películas seleccionadas son:

- ***Santo contra los zombies*** (1961),
- ***Blue Demon contra los cerebros infernales*** (1966),
- ***El fantástico mundo de los jippies*** (1970),
- ***Los intrépidos Punks*** (1980),
- ***Mercenarios de la muerte*** (1983) y
- ***La venganza de los Punks*** (1988).

Nuestro análisis será por secuencias: analizaremos encuadres, montaje visual (que influyen directamente en el dinamismo y la espectacularidad de la película) y sonoro (que puede incluir música o doblaje) para ver por qué razón estas películas mexicanas no resultaron tan espectaculares como producciones norteamericanas de los mismos géneros, a pesar de tratar casi los mismos temas e imitar su estética.

Finalmente, analizaremos la puesta en escena para entender la estética de cada película.

Los pasos a seguir son:

A) FICHA TÉCNICA

1) CONTEXTO POLÍTICO-SOCIAL Y CINEMATOGRAFICO

- a) Contexto político-social de la película cuando fue realizada.
- b) Contexto cinematográfico: películas nacionales y extranjeras que surgieron en ese momento histórico y que influyeron directa o indirectamente en la película analizada.
- c) Recepción desde su estreno a la actualidad

d) Palimpsestos

B) SINOPSIS

2) NARRACIÓN

- **Época de la historia:** actual, pasado, futuro.
- **Lugares ocurre:** país, ciudad, provincia, etc.
- **Contrato simbólico:** universo del film, intriga de predestinación, verisimilitud.
- **Género cinematográfico:** subgéneros, mezclas de géneros.

3) CUADRO DE ANÁLISIS:

- I. FOTOGRAMA
- II. DESCRIPCIÓN DE LA SITUACIÓN
- III. IMAGEN

a) Componentes del plano

- **Ángulo de la toma de vistas:** normal, picado, contrapicado
- **Escala:** planos cerrados, abiertos, medios o *insert*
- **Encuadre:** elementos que se privilegian
- **Profundidad de campo:** primer plano, medio, fondo, etc.

b) Definición de la imagen

- **Color:** cálidos, fríos; tonalidades, sentimientos, etc.
- **Textura y/grano:** suave-duro, grano abierto, cerrado, etc.
- **Iluminación:** dirección, color, efectos, estilos, etc.
- **Composición:** líneas, centros de interés, formas geométricas, etc.

- Movimientos de cámara o planos secuencias: *dolly*, *panning*, *tilt*, grúa, etc.

IV. SONIDO

- a) **Materiales de la expresión sonora:** palabras, ruidos, músicas, efectos y silencios
- b) **Narrador:** presente-ausente, voz en *off*, tiempo.
- c) **Relación entre sonido e imagen:** *in*, fuera de campo, *off*
- d) **Registro de sonido:** directo, post-sincronizado / mezclas; sincronismo, asincronismo o no sincronismo/ encabalgamientos /contrapunto, etc.
- e) **Escritura y registro de diálogos:** no escritos, improvisados en registro directo; escritos, aprendidos y tomados con registro directo; escritos post-sincronizados; doblados.

V. PUESTA EN ESCENA⁶¹

- a) **Espacio físico y/o simbólico**
- b) **Escenografía:** época, estilo, colores, etc.
- c) **Gesto y movimiento:** intención, características físicas sociales, connotaciones.
- d) **Vestuario:** época, tipo social, connotaciones
- e) **Maquillaje y peinado:** (igual que lo anterior)
- f) **Objetos físicos y simbólicos:** distribución espacial, significado.

⁶¹ Especificaciones sobre "cómo leer el cuadro de análisis":

- Sólo se mencionarán los elementos nuevos
- Los fotogramas de las secuencias están elegidos de acuerdo al cambio de elementos y no de escena tal cual como en una secuencia normal. Hay varias secuencias donde lo importante es el diálogo y no los elementos de la imagen. por eso hemos elegido las escenas con objetos diferentes
- Las secuencias no comienzan cuando comienza la secuencia tal cual, sino cuando aparecen más acciones y elementos estéticos
- Los incisos van en el orden como aparecen en la metodología. Si hay elementos que no aparezcan en el fotograma no serán mencionados: podemos encontrar incisos a) d) g)

4) MONTAJE

- Montaje lineal o *flashback*
- Montaje narrativo o expresivo
- Montaje ideológico
- Montaje subjetivo
- *Décupage* o plano secuencia
- Tipo de corte: directo, disolvencia, *fade in-out*.
- Relación imagen y sonido: sincronización, contraposición, efectos sonoros y de sentido.

5) INTERPRERCIÓN DE LA SECUENCIA

- **Interpretación del analista:** ajustada a los objetivos trazados, puede incluir juicios de valor de todo tipo, planteamientos ideológicos, etc.

6) INTERPRETACIÓN DE TODA LA PELÍCULA

- a) **En general**
- b) **Similitudes con producciones extranjeras (principalmente norteamericanas) según el analista:** breve explicación contraponiendo la película analizada con películas similares extranjeras, sobre detalles técnicos, estilísticos, estéticos y de actuaciones.
- c) **Conclusión**

6.2 Análisis de películas

Santo contra los zombies (1961)

A) FICHA TÉCNICA

Dirección: Benito Alazraki

Género: Aventura/ Horror/ Acción/ Ciencia Ficción

Producida por: Alberto López/ Filmadora Panamericana

Historia: Antonio Orellana y Fernando Osés

Guión técnico: Benito Alazraki y Antonio Orellana

Edición: José W. Bustos

Editor de sonido: Reynaldo Portillo

Fotografía: José Ortiz Ramos

Música: Raúl Lavista

Escenógrafo: José Silva

Efectos especiales: Juan Muñoz Ravelo

País: México

Duración: 80 min.

Idioma: Español

Reparto: *Santo* (El enmascarado de plata), Lorena Velázquez, Jaime Fernández, Irma Serrano, Carlos Agosti, Ramón Bugarini.

Estudio: Estudio y laboratorio Churubusco Azteca



1) CONTEXTO POLÍTICO-SOCIAL Y CINEMATOGRAFICO

a) Contexto político-social de la película cuando fue realizada

En 1961 en México Adolfo López Mateos estaba en la presidencia, quien debido a la Guerra Fría se declaró en contra del comunismo y reprimió varios movimientos obreros, y en pro de un nacionalismo conservador y queriendo que los ojos del mundo se volvieran hacia México, buscó que el país fuera sede de las próximas olimpiadas.

b) Contexto cinematográfico

Los sesentas en México fueron buenos para el desarrollo del cine, tanto el nuevo cine mexicano, inspirado en la *Nouvelle Vague* como el cine industrial que exploraba nuevos

horizontes: el cine fantástico y de terror que provenía de Estados Unidos a través de la AIP. En 1961 salía *Pit and the Pendulum* de Roger Corman y en México *Santo contra los zombies* dirigida por Chano Urueta, pero Estados Unidos ya tenía un precedente de lo sobrenatural en el cine, aunque en forma de serial. *Batman* de 1943 producida por *Columbia Pictures*, fue una serie corta con tintes muy oscuros de estilo *film noir* donde Batman, junto a Robin, combatía a un gangster oriental que a través de una máquina convertía a sus enemigos en zombies a su servicio. Características similares existen en *Santo contra los zombies*.

c) Recepción desde su estreno a la actualidad

Santo contra los zombies convirtió a *El Santo* en el personaje más importante del cine de luchadores, que conjugaba el cine fantástico, de aventura, ciencia ficción y horror; el cual comenzaría a ser cada vez más prolífico. En la actualidad toda la filmografía de *El Santo* es parte del cine de culto, y esta película es de las más importantes.

d) Palimpsestos: *Batman* (serial de 1943)

B) SINOPSIS

Gloria Sandoval (Lorena Velázquez) pide ayuda de la policía para encontrar a su padre desaparecido el profesor Sandoval, un investigador muy importante con estudios avanzados sobre la cultura haitiana y los zombies. La policía pide ayuda de *El Santo* para encontrar al profesor. Al mismo tiempo se lleva a cabo un robo en una joyería. El robo es efectuado por zombies controlados por un científico encapuchado que tiene un laboratorio secreto. Para encontrar al profesor Sandoval, interrogan al tío de Gloria, el cual está ciego y depende de su sirviente. Posteriormente los zombies realizan una serie de ataques, incluyendo a una de los investigadores (Irma Serrano), los cuales son combatidos por *El Santo*. El científico encapuchado hace que *El Santo* pelee con uno de sus zombies para así aniquilarlo. Tiempo después Gloria encuentra fórmulas

importantes de su padre, por lo cual es raptada y llevada a la guarida del científico encapuchado. También los detectives son capturados por los zombies. *Santo* llega a la guarida de los zombies y después de pelear con dos encapuchados (quienes estaban a punto de convertir a Gloria en zombie) descubre que eran el tío ciego y su sirviente. Así libera a Gloria y destruye a todos los zombies, entre los cuales se encontraba el padre de Gloria.

2) NARRACIÓN

- **Época de la historia:** Los años 60s (actual en su momento).
- **Lugares ocurre:** Ciudad (de México)
- **Contrato simbólico:** Ver horror con zombies y lucha libre.
- **Género cinematográfico:** Ciencia ficción con horror, misterio, acción, superhéroes, luchadores.

3) CUADRO DE ANÁLISIS

SANTO CONTRA LOS ZOMBIES

No. Secuencia: Mitad de la 4 y toda la 5

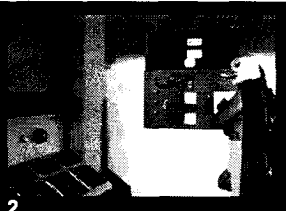
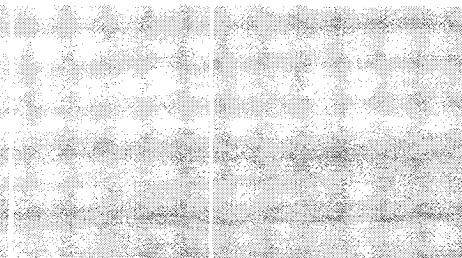
Nombre: Oficina de *El Santo* / Guarida del científico encapuchado.

Duración: 00:24:32 a 00:27:15

FOTOGRAMA/ DESCRIPCIÓN	IMAGEN	SONIDO	PUESTA EN ESCENA
 <p>00:24:33</p> <p>La "antena" de la computadora de <i>El Santo</i>,</p>	<p>a) Contrapicada. <i>Insert</i> (Antena) en primer plano.</p> <p>b) B/N, con tonos claros. Grano cerrado, duro, que continúa hasta el final de la secuencia.</p> <p>Iluminación artificial directa de alto contraste, con sombras (una sola fuente de luz,</p>	<p>a) Voz del agente llamando a <i>Santo</i>.</p> <p>Efectos de aparatos tecnológicos trabajando (que continúan hasta el final de la escena.</p> <p>c) Diálogo fuera de campo. Efectos <i>In</i>.</p> <p>d) Los sonidos son post-sincronizados.</p> <p>e) Diálogo escrito, post-sincronizado.</p>	<p>a) Oficina de <i>El Santo</i>, en la ciudad.</p> <p>b) Un cuarto blanco, futurista, minimalista.</p> <p>f) Antena giratoria y tambaleante que capta señales de radio y que forma parte de la computadora de <i>El Santo</i>.</p>

captando un llamado de la central de policía.

continúa hasta el final de la escena. Composición geométrica y en tercios. Movimiento *tilt/panning* hacia la derecha hasta llegar al siguiente fotograma de la toma.



2

00:24:43

El Santo trata de sintonizar la señal, girando perillas de su computadora.

a) Normal. Plano americano lateral de Santo y su computadora. En primer plano Santo y su monitor, y en segundo plano los controles.

b) Composición en tercios y los controles de la computadora, en el punto de interés. Movimiento *panning/ tilt up* hacia la izquierda hasta llegar al siguiente fotograma de la toma.

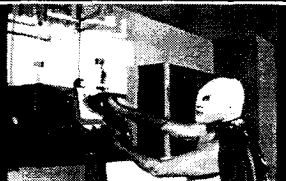
c) No hay diálogo.

b) Un cuarto blanco con una gran computadora que ocupa cuatro espacios: con varias perillas, medidores, foquitos, un micrófono, una antena y dos monitores con grandes bocinas, estilo futurista, minimalista.

c) Aparenta estar muy ocupado enciendo su computadora. Es un hombre fuerte.

d) Vestimenta de luchador: máscara plateada, mallas grises, pecho descubierto y una pesada capa oscura con hilos plateados (parecida a los súper héroes de los comics).

f) Controles que sintonizan la señal.

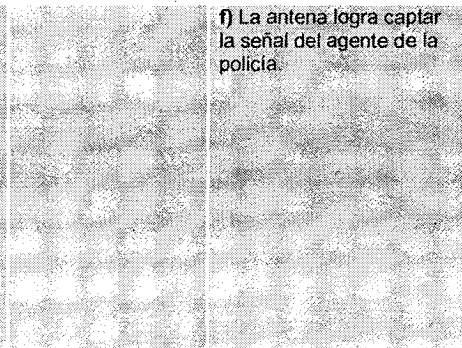


3

00:24:49

Santo continua intentando sintonizar la señal, ahora desde un aparato donde se encuentra su antena.

a) Normal. *Medium shot* lateral. El Santo y su antena en primer plano, un monitor en segundo plano. b) Composición en tercios, el punto de interés en los controles de la antena. *Panning* a la izquierda en la misma toma.



f) La antena logra captar la señal del agente de la policía.



4

00:24:57

Santo toma el micrófono y responde al llamado.

a) Normal. *Medium shot* lateral. Santo y su micrófono frente al monitor en primer plano y en segundo plano la antena y otro monitor al fondo.

b) Punto de interés en el micrófono y en la bocina del monitor. Fin de la toma y corte al siguiente fotograma.

a) Santo responde al llamado.

c) Diálogos *In*.

e) Diálogo escrito, doblados.

c) Santo contesta seriamente el llamado.

f) el monitor y el micrófono son usados por *El Santo* para comunicarse con el agente.



5

00:24:59

El monitor se enciende de repente y *El Santo* puede observar al agente, con el que habla al otro lado de la conexión.

a) Normal. *Medium Shot* lateral. En primer plano Santo con el micrófono, en segundo plano el agente de la policía con su radio.

b) Composición en triángulo. Fin de la escena.

a) Agente le dice a Santo que ha ocurrido algo verdaderamente increíble. Los efectos bajan a tercer plano.

e) Diálogo escrito post-sincronizado.

a) El agente aparece en un espacio virtual a través de una video llamada (como un preámbulo de internet)

c) El agente (un hombre de cabello oscuro) se escucha preocupado.

d) El agente viste un traje gris.



6

00:25:08

El científico encapuchado baja a su guarida.

a) Contrapicada. *Long Shot*. En primer plano vemos las escaleras y en segundo plano está el científico encapuchado.

b) Tonos oscuros. Iluminación artificial parcial, estilo expresionista, que continúa hasta el final de la escena. Composición geométrica y en tercios. Movimiento *Tilt down/ panning* hacia la derecha hasta llegar al

a) Música de misterio que continúa hasta el final de la escena, y pasos bajando la escalera, de fondo. *In*.

d) Sonido de pasos directo. Música post-sincronizada.

e) No hay.

a) La guarida del científico encapuchado, que se encuentra en el sótano de una mansión.

b) Escalera de una oscura guarida.

d) Un hombre con una capucha negra, pantalón y camisa blanca (como de enfermero) y cinturón.



7

00:25:42

El científico encapuchado llega a su guarida donde se encuentran tres centinelas zombies inmutables ante su presencia mientras él camina hacia su computadora.



8

00:25:46

El científico llama a sus zombies. Para ello presiona dos artefactos ubicados en su cinturón.

siguiente fotograma en la misma toma.

a) Normal. *Two Shot*. Un zombie en primer plano, en segundo plano hay una mesa de experimentos y de fondo, el científico encapuchado y una computadora.
b) Composición en tercios. Termina *panning* en plano fijo hasta el fin de la toma.

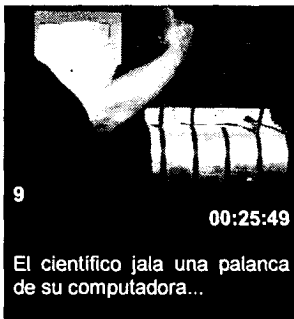
c) Ya no hay.

b) Un espacio amplio y oscuro que simula ser el interior de una cueva, con dos mesas: una gran mesa en medio con instrumental químico y otra vacía, una lámpara (aunque evidentemente hay otras fuentes de luz), escaleras que conducen a una reja y una gran computadora, pegada a la pared
c) Los zombies (tres señores, uno gordo, uno musculoso y otro delgado) permanecen inmutables
d) Sus ropajes son medias y chalecos largos ambos con tonalidades grisáceas y ajustados con un cinturón metálico (con un artefacto que emana una lucecita), calcetines y botas de distintos colores (Todos los zombies de la película visten los mismos ropajes)
e) Todos los zombies aparecen despeinados.

a) Normal. *Medium Shot*. El científico encapuchado y la computadora en plano único.
b) Composición geométrica.

a) Se escucha un efecto de sonido extraño que da entender que algo se activó.
c) Sonido *In*
d) Sonido post-sincronizado.

c) El científico oprime dos aparatos que trae en su cinturón.
f) La computadora consta de: un monitor, tubos, piezas metálicas y de cristal, medidores, botones, piezas que producen electricidad varias palancas y varios focos y luces pequeñas.



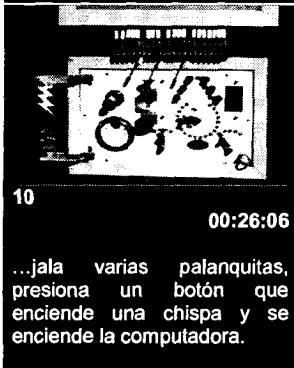
a) Normal. *Tight Shot*. La mano del encapuchado jalando una palanca.

b) Composición en tercios.

a) Efecto de sonido como el de un eyector de dentista que da a entender que algo se activó.

c) Voz y sonidos *In*
d) Sonido post-sincronizado
e) Diálogo escrito doblado.

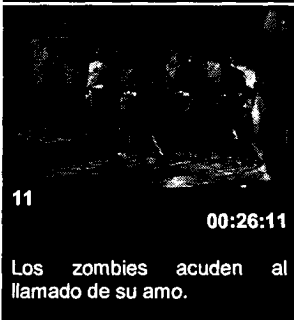
f) Palancas para activar algo, y junto hay un medidor que no mide nada.



a) Picada. *Tight Shot* de artefacto generador de energía.

a) Sonido de las palancas al ser jaladas, en segundo plano. Sonido de un pequeño soplete en tercer plano.
c) Sonidos *In*.
d) Sonidos directos.

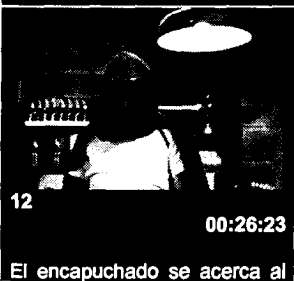
f) El artefacto genera una corriente eléctrica, y chispas que encienden la computadora del encapuchado.



a) Normal. *Ruf Shot*. Tres zombies en primer plano y uno en segundo.

b) Composición en tercios. *Panning* hacia la izquierda.

c) Los tres zombies caminan como autómatas, en fila.



a) Normal. *Medium Shot* del encapuchado.

b) Composición en tercios. *Dolly back* hasta que se detiene el encapuchado.

a) Sonido de un botón al ser presionado
c) Sonido *In*
d) Sonido directo.

c) El encapuchado se acerca de manera imponente.

encuentro de los zombies.



13

00:26:25

Los zombies se aproximan a su amo, con sus armas en la mano.

a) Normal. *Rut Shot*. Uno por uno los tres zombies van pasando en primer plano, al fondo quedan dos zombies.

b) Composición en tercios.

a) Se escuchan pisadas de zombies (que continúan hasta el siguiente fotograma).

c) Sonido *In*

d) Sonido post sincronizado, asincrónico.

f) Los zombies portan unas barras que les sirven para fundir metal, cuya manufactura es muy simple.



14

00:26:46

El encapuchado recibe un maletín de manos de uno de los zombies. Posteriormente los despide oprimiendo el aparato de su cinturón.

a) Normal. *Rut Shot*. Los químicos, los zombies y el encapuchado están en primer plano y de fondo está la computadora.

b) Composición en tercios y en perspectiva. *Panning* hacia la izquierda.

a) Se escucha un efecto de sonido extraño que da entender que algo se activó (en dos ocasiones).

c) Sonido *In*

d) Sonido post-sincronizado.

c) Los zombies llegan con sus barras fundidoras en alto, entregan el maletín del robo al encapuchado y se retiran en orden respondiendo a la señal que el artefacto (ubicado en el cinturón del encapuchado) les mandó.



15

00:27:00

El encapuchado abre el maletín y extrae el botín que hay en su interior.

a) Normal. *Medium Shot*. Primer plano el encapuchado y el maletín y al fondo, la computadora.

b) Los elementos se encuentran en el tercio central.

a) Se escuchan sonidos de los objetos que se depositan en la mesa.

c) Sonido *In*

d) Sonido directo.

c) El encapuchado saca y analiza el botín.
f) Un maletín negro que transporta joyas.



a) Contrapicada. *Medium Shot*. El encapuchado en primer plano, la computadora al fondo.

b) Composición en tercios. Movimiento *Tilt up* cuando el sujeto se acerca a la cámara.

a) Termina música.

c) El encapuchado fija su atención en un collar y hace una expresión de triunfo.

- 4) **MONTAJE DE LA SECUENCIA:** El montaje es lineal, narrativo, con cortes directos y movimientos en plano secuencia. Predomina la composición en tercios. La iluminación es de alto contraste. Los movimientos suelen ser en plano secuencia. La calidad de la imagen es buena (de grano duro y cerrado). En cuanto a lo simbólico, se trata de representar el bien (*El Santo* tiene una iluminación blanca) y el mal con el color de la imagen (el científico encapuchado tiene tonalidades oscuras). Toda la fotografía está a nivel normal. Los efectos de sonido nos dan la idea de lo tecnológico. La música tenebrosa incrementa el misterio de la secuencia. La voz de *El Santo* y del encapuchado están dobladas.

5) INTERPRERCIÓN DE LA SECUENCIA

Elegimos esta secuencia porque queríamos mostrar la famosa computadora de *El Santo* que es tan característica de este personaje y que más tarde encontraremos computadoras en otras producciones de ese estilo. Nosotros consideramos que se trata de un objeto *kitsch* debido a los materiales con que está hecha y a su extraño funcionamiento.

- **Objetos:**

A pesar de que los *gadgets* que encontramos en esta película son de manufactura sencilla, cumplen su función narrativa. En su momento daban la impresión de ser futuristas, ahora podemos apreciar que hechos de cartón y son muy frágiles, pero en su tiempo fueron ingeniosos, volviéndose objetos icónicos. Creemos que si la computadora de *El Santo* no fue la primera en funcionar de esa manera tan adelantada a su tiempo, al menos es una de las primeras que nos muestran video llamadas, y que permite ver cualquier escena que a *Santo* le interese.

Desde el fotograma 1 al 4 vemos cómo la computadora capta la señal de la llamada como si se tratara de un radio que necesita sintonizar una frecuencia para escuchar y ver. También en esos fotogramas vemos cómo *Santo* necesita mover muchas perillas para “sintonizar” la señal.

Vemos que las computadoras que aparecen en esta película, tienen muchas perillas, botones, palancas, medidores, foquitos, y demás mecanismos (la antena que gira y se tambalea, y la cosa que produce chispas) para su funcionamiento.

En el fotograma 4 *Santo* comienza a hablar con el agente de la policía, sin embargo se hace un corte y es en el fotograma 5 que el agente aparece en el monitor de la computadora, mediante un una imagen sobrepuesta en la edición.

Al parecer el agente no puede ver a *Santo*, pero *Santo*, por alguna razón que no se explica, sí puede observarlo a él. A lo largo de la película descubrimos que la computadora selecciona inteligentemente lo que *Santo* debe ver, ya sea el interior de un automóvil o la jefatura de la policía; por si esto fuera poco, la computadora puede cambiar la visualización de un lugar a otro según convenga, por ejemplo *Santo* puede observar una conversación telefónica como si se tratara de un programa de televisión ya editado; además encuadra los detalles importantes.

En el caso del científico encapuchado, a través de su computadora es capaz controlar procesos bioeléctricos como la transformación de cadáveres en zombies; y desintegrar

la materia viva y reintegrarla nuevamente, así es como a través de los cinturones, controlaba a los zombies a distancia e incluso los podía teletransportar.

En el fotograma 8 podemos apreciar al científico encapuchado con dos artefactos rectangulares, metálicos, con una perilla y una lucecita que prende y apaga, los cuales se encuentran en su cinturón. Cuando son activados la luz prende y apaga, como se aprecia en el fotograma 11. Para llamar a los zombies oprime un botón y para controlarlos gira de una perilla. Así que se trata de una especie de control remoto para el encapuchado. También los zombies pueden utilizar el que traen consigo, para teletransportarse, girando de la perilla. También son el punto débil de zombies, ya que éstos se estropean los zombies son destruidos.

En el fotograma 14 podemos observar a los zombies con sus barras fundidoras, estas barras no se ven en acción en esta secuencia, sin embargo son el arma secundaria de los zombies (la primera es su fuerza), que funcionan igual que un electrodo y se trata de una barra metálica muy simple la cual supuestamente suelta descargas de alto voltaje.

- **Personajes y su vestuario:**

Los vestuarios son muy simples, en el caso de *El Santo* (como se observa en el fotograma 2, y en el resto de la película), es un hombre con máscara plateada, mallas grises y capa negra con hilos plateados; su atuendo es típico de los luchadores mexicanos y también es muy similar al de los súper héroes de Estados Unidos. Ante el llamado de la policía, su actitud es seria y serena. Al parecer cuenta con saberes tecnológicos y además es adinerado.

El encapuchado (según el fotograma 14, y el resto de la película) viste ropa blanca como de enfermero, para que se entienda que es un científico; y una capucha negra para que se entienda que es malvado. También porta un cinturón plateado para controlar a los zombies. Su actitud es imponente con una voz gruesa.

Los zombies (como se observa en el fotograma 11, y el resto de la película) contrario a lo que uno espera, son personas normales de diferentes edades y complejiones; visten

mallas presumiblemente de color gris, chaleco del mismo color, cinturón plateado y botines. Su comportamiento es mecánico.

- **Sonido:**

Los efectos de sonido ayudan a crear la ilusión de un ambiente futurista, pues esos efectos los encontramos en las partes donde aparecen computadoras, y son sonidos muy recurrentes en el cine de aquella época para dar a entender que se trataba de objetos tecnológicamente avanzados.

La música de misterio en la escena de la guarida del encapuchado, genera una sensación de expectación; música de ese estilo es muy utilizada en películas de terror, que en esta película busca dar la impresión de que el científico encapuchado es malo y que lo que sucede allí son cosas oscuras y terribles.

- **Imagen:**

La iluminación es muy contrastada, ya que tiene partes muy brillantes y partes con muchas sombras, por estas características tienen un estilo a ratos impresionista y a ratos *film noir*.

En cuanto a la escenografía y los ambientes en el caso de *El Santo* la escenografía y ambientes son de colores para generar la impresión de que se trata de una persona buena. En el caso del científico encapuchado es oscuro como en las películas de terror, para generar la impresión de maldad. Lo mismo encontramos en las computadoras, la de *El Santo* es clara y la del encapuchado es negra.

La fotografía está muy cuidada, ya que tanto la exposición, como la composición y los emplazamientos están bien realizados.

6) INTERPRETACIÓN DE TODA LA PELÍCULA

a) En general

La película es un intento por crear un súper héroe nacional al estilo de los comics estadounidenses, surgido de un deporte muy popular que es la lucha libre. El miedo a la ciencia que se vivía en esos años se ve reflejado en esta película, en un caso hipotético en donde la ciencia puede crear zombies con súper fuerza y capaces de cometer crímenes.

La improvisación de los objetos debido a las claras limitaciones materiales, nos revela una gran inventiva para generar universos de ciencia ficción y terror, y así contar una historia con muy pocos elementos.

Por otro lado, el *kitsch*, como ya mencionábamos, (en uno de sus tantos sentidos) se refiere a algo elaborado sin mucho cuidado en los detalles. También se refiere al humor involuntario debido a una desproporción entre objetivos y resultados.

En ***Santo contra los zombies*** encontramos el poco cuidado de detalles en los objetos tecnológicos que en su momento estaban elaborados con materiales muy simples, pero que la gente común podía aceptar porque no tenían un acercamiento a la tecnología como lo tenemos ahora. Hoy que la tecnología forma parte de nuestra realidad cotidiana podemos ver lo fantasioso y mal elaborado de esos objetos. Esto nos lleva al siguiente punto, el del humor involuntario cuando la lógica no empata con lo que vemos, por ejemplo:

Algunos de los zombies dan risa por su apariencia, ya que varios son gordos, salen despeinados y visten mallitas. A simple vista eso no representa una amenaza. Si a ello le agregamos que su arma (la barrita de metal) no impresiona a nadie, al menos hasta que se le ve en acción. Pero el cuadro completo es un hombre corpulento en mallas que amenaza con un palito.

El encapuchado es un científico que trabaja sin poder ver ya que en todo momento trae puesta la capucha que le tapa los ojos. Además al final descubrimos que el

encapuchado era el tío de Gloria, quien hablaba con un acento extranjero y no era muy robusto, contrario a lo que se ve a lo largo de la película, cuando vemos que el encapuchado era un hombre corpulento y con una voz gruesa y muy mexicana.

Cada que los zombies aparecen, unas llamas surgen de la nada y desaparecen cuando ellos se van, sin causar ningún estrago. Cuando ellos mueren sale humo de sus cuerpos y se desintegran sin ninguna explicación.

Uno de los aparatos tecnológicos que se usan es un exposímetro, que en el universo del film sirve como "radio receptor de microondas" para que uno de los agentes pida ayuda en caso de peligro.

Los policías al no poder acabar con los zombies a balazos intentan atacarlos a cachazos como si eso fuera acabar con ellos.

El efecto de sonido de los golpes es muy irreal ya que suena como si le pegaran a una caja de cartón vacía.

Finalmente, al parecer *El Santo* ganaba muy buen dinero luchando, ya que era capaz de adquirir una supercomputadora para uso personal (un equipo que en su tiempo solo los gobiernos de países desarrollados y las grandes empresas podían aspirar a tener) además de poseer los conocimientos necesarios para usarla.

b) Similitudes con producciones extranjeras (principalmente norteamericanas) según el analista:

Pensamos que existe una gran influencia de *Batman* de 1943 en *Santo contra los zombies*, empezando por la temática de los zombies que son muy similares: personas normales, que uno solo puede distinguir como zombie debido su uniforme y a una especie de casco-diadema metálica, de la misma manera que los zombies de *Santo* portaban un cinturón metálico como mecanismo de control. Por otro lado en *Batman* la máquina con la cual convertían a los



zombies, era un artefacto grande lleno de palanquitas que al accionarlo hacian que otro artefacto redondo comenzara a girar y a producir luz y chispas. También, el "casco" que le ponian a la gente en la cabeza para convertirla, estaba conectado a la máquina y se llenaba de humo asfixiando al pobre actor (en *Santo* era solo una "diadema"). Por último el villano usaba a sus zombies para cometer fechorías como una versión moderna de Caligari.

Sin embargo, también creemos que hubo una influencia por parte de *El Santo* para el *Batman* de 1966, tanto en la serie como en su película, ya que la computadora de *Batman* es similar a la de *Santo*, y en cuanto a su gran cantidad de artefactos, aunque de mejor manufactura, es claro que *Santo* ya los tenía desde mucho tiempo antes, con el plus de que *Santo* no necesitaba de artefactos para atacar y defenderse, a diferencia de *Batman* que sin su tecnología era muy torpe.



c) Conclusión

A pesar de todo lo *kitsch* que hemos mencionado (y sin contar los treinta aburridos minutos de lucha libre injustificada), esta producción no está tan mal hecha para su tiempo, ya que al compararla con producciones extranjeras encontramos muchas similitudes técnicas, pues en aquel entonces la manufactura de las películas de esos géneros estaban casi a la par, al menos entre Estados Unidos y México.

Blue Demon contra cerebros infernales (1966)

A) FICHA TÉCNICA

Dirección: Chano Urueta

Género: Acción /Ciencia ficción /Thriller

Producida por: Reynaldo Puente Portillo y Rafael Pérez Grovas /Cinematográfica RA, S.A.

Guión: Antonio Orellana y Fernando Osés

Edición: Sergio Soto

Música: Gustavo C. Carrión

Escenografía: Octavio Ocampo y José Mendez

País: México

Duración: 85 min.

Idioma: Español

Reparto: David Reynoso, Ana Martín, *Blue Demon*, Noe Murayama, Dagoberto Rodríguez, Barbara Angeli, Víctor Junco

Estudio: Estudios América S.A.



7) CONTEXTO POLÍTICO-SOCIAL Y CINEMATográfico

a) Contexto político-social de la película cuando fue realizada

En 1964 llega al poder Gustavo Díaz Ordaz quien mediante su política de intolerancia se sumó a la ola de represiones contra movimientos sociales de los años sesentas. A pesar de ello, esa década fue una época de búsqueda y experimentación que en varias áreas de la vida tuvo sus repercusiones positivas.

b) Contexto cinematográfico

En 1962 en Inglaterra se estrena *Dr. No*, la primera película sobre el personaje de *James Bond* en ese país, causando tal efecto que comenzaron a surgir múltiples producciones sobre espías, o que cuando menos tocaban el tema del espionaje de alguna forma hasta convertirse en un subgénero. En Estados Unidos salen la series televisivas *El súper agente 86* (1965-1969), *El avispón verde* (1966-1967) o *Batman* (1966-1968), esta última también llegó al cine en 1966. En México, el cine de luchadores también tuvo influencia del subgénero de espías como es el caso de *Blue*

Demon contra cerebros infernales (de la cual hablaremos más adelante) y de *Santo contra Blue Demon en la Atlántida* (1969), donde *Santo* es un agente secreto del gobierno.

c) Recepción desde su estreno a la actualidad

Desconocemos la situación de la película durante su estreno, lo cierto es que es una de las primeras películas de *Blue Demon* y forma parte de la oleada de producciones sobre espionaje de 1966. Además es una de las películas de luchadores mejor logradas, con una estética visual y sonora muy atractiva, y con gran creatividad en sus efectos, lo que la hacen sobresalir de las demás películas de *Blue Demon*.

d) Palimpsestos: *Dr. No* (1962).

B) SINOPSIS

Una organización malvada se dedica a robar cerebros de científicos destacados para extraer sus conocimientos (por medio de una máquina que convierte las ondas cerebrales en voz, haciéndolos hablar) y venderlos al mejor postor. Para el secuestro de los científicos a los que extraen los cerebros, se valen de servicios secretos. La agente secreto Katya (Bárbara Angeli), recibe en la ciudad capital a un científico enviado por parte de una organización de oriente, los cuales están interesados en comprar los conocimientos de un científico famoso. La organización sabe que hay un luchador enmascarado (*Blue Demon*) que anda tras su pista debido a la desaparición de otros luchadores que fueron usados como "conejiillos de indias" para sus experimentos; y ordenan eliminarlo pero no lo logran. Mientras tanto, agentes secretos del gobierno, con la ayuda de *Blue Demon*, investigan las desapariciones. Katya advierte el peligro y busca acabar con los agentes. La organización comete el error de secuestrar a un agente (David Reynoso) que se ha hecho pasar por científico y es llevado al laboratorio para la cirugía de extracción de cerebro. Una vez dentro, se desencadena una lucha entre el personal de seguridad, los agentes y *Blue Demon*.

Finalmente el laboratorio de la organización es destruido junto con Katya, los doctores y los cerebros.

2) NARRACIÓN

- **Época de la historia:** actual (en su momento)
- **Lugares ocurre:** en la ciudad
- **Contrato simbólico:** Ver pelear a *Blue Demon* contra cerebros provenientes del infierno, ciencia ficción y lucha libre.
- **Género cinematográfico:** Ciencia ficción con espías, misterio, acción, superhéroes y luchadores.

3) CUADRO DE ANÁLISIS

BLUE DEMON CONTRA CEREBROS INFERNALES

No. Secuencia: 26

Nombre: Operación cerebral / Pelea Final

Duración: 01:13:59 a 01:23:02

FOTOGRAMA/ DESCRIPCIÓN	IMAGEN	SONIDO	PUESTA EN ESCENA
 <p>1</p> <p>01:13:59</p> <p>El teniente Reyes (disfrazado del doctor Morales) es asegurado en una camilla por un asistente robot, para someterlo a una operación cerebral, que realizarán el doctor Sanders y el doctor</p>	<p>a) Un poco picada. <i>Rut Shot</i>. Vemos en primer plano al agente de la policía encubierto y a los doctores que lo quieren operar, en segundo plano vemos a los "robots humanos" y el equipo tecnológico.</p> <p>b) Colores cálidos y fríos en tonalidades vivas; el grano es suave y un poco abierto; y la iluminación es media</p>	<p>a) El doctor Cadar felicita a Katya por su eficiencia y le dice que le dará una recompensa especial por su trabajo. Efectos de aparatos tecnológicos trabajando intermitentemente, de fondo (que continúan en esta escena hasta el fotograma 26).</p> <p>c) Diálogos y</p>	<p>a) Laboratorio de la organización del mal, a las afueras de la ciudad.</p> <p>b) Un gran cuarto con equipo tecnológico en las paredes, 1 monitor, lucecitas, y cuerpos geométricos de colores (que simulan formar parte de la gran maquinaria). Los colores que predominan son el naranja de las paredes, el amarillo del equipo tecnológico y el negro en el suelo, pero también encontramos el azul,</p>

Randal. El doctor Cadar felicita a Katya por haberlo secuestrado eficientemente.

con sombras involuntarias (Todo continúa así durante toda la secuencia). Composición en tercios, donde los personajes principales se encuentran en puntos de interés. Toma fija.

sonidos *In*
d) Sonidos post-sincronizados
e) Diálogos escritos post-sincronizados.

verde y gris en los cuerpos geométricos que forman parte de la máquina. El estilo es futurista.
c) El asistente (de complexión delgada) asegura al teniente Reyes (un hombre corpulento), mientras el doctor Cadar (de complexión robusta) felicita a Katya. Los científicos Randal y Sanders (ambos de complexión delgada) observan tal acción. La edad de todos los hombres pasa los cuarenta años.
d) Los científicos Sanders, Randal y el asistente, visten ropa clínica. El doctor Cadar viste un traje negro, con camisa blanca y corbata gris. El teniente Reyes viste pantalón de vestir negro, camisa blanca y corbata café.
f) El teniente Reyes está recostado en una camilla azul.



2

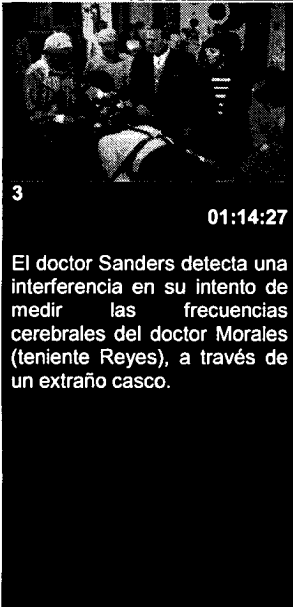
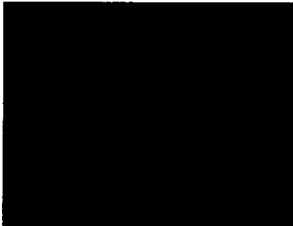
01:14:20

La agente Martha maneja velozmente para rescatar al teniente Reyes, siguiendo las frecuencias de un dispositivo localizador que éste porta. Al mismo tiempo se comunica por radio con *Blue Demon* en busca de ayuda.

a) Normal. *Medium Close up*. Plano único de Martha manejando su carro. Colores fríos con tonos neutros. Iluminación artificial cálida, semi-lateral, con sombras.
b) Composición en tercios. Martha se encuentra en el tercio central. Su mano con el radio se encuentra en el punto de interés. Toma fija. Todas estas características permanecen en el resto de la escena.

a) Martha da indicaciones a *Blue Demon* para que se dirija al noroeste, *Blue Demon* responde que se dirige hacia allá. Sonido de auto en marcha en segundo plano. Entra música de misterio en tercer plano (continúa así el fotograma siguiente).
c) Diálogo de Martha y sonido *In*, música *off*. diálogo de *Blue Demon* fuera de campo.
d) Sonidos y

a) Interior de un automóvil.
b) Interior de un automóvil gris.
c) Martha, una mujer delgada y joven, maneja mientras escucha una conversación, posteriormente se comunica con *Blue Demon* por radio.
d) Viste una gabardina (color hueso) y debajo, atuendo de empleada doméstica color azul.
e) Tiene delineados los ojos y su peinado es abombado (de la época)
f) Radio negro con el cual se comunica con *Blue Demon*.



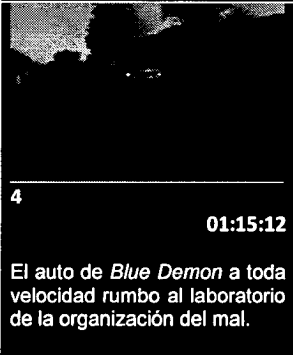
3

01:14:27

El doctor Sanders detecta una interferencia en su intento de medir las frecuencias cerebrales del doctor Morales (teniente Reyes), a través de un extraño casco.

a) y b) continúan igual que en el fotograma 1.

c) El doctor Sanders intenta medir con un "electroscopio" las frecuencias cerebrales del teniente Reyes, a través de un casco especial para eso, detectando interferencia. Los otros científicos y Katya (una mujer joven delgada de rasgos europeos) observan extrañados este suceso, mientras que el personal de control permanece inmutable
d) Katya viste un saco y pantalón de vestir negros, y un suéter de rayas blanco y negro.
e) Peinado de la época.
f) Un amperímetro que simula ser un electroscopio, es usado para medir las frecuencias cerebrales



4

01:15:12

El auto de *Blue Demon* a toda velocidad rumbo al laboratorio de la organización del mal.

a) Normal. *Insert.*
b) Colores neutros. Iluminación natural. Composición en tercios y en perspectiva (el automóvil se encuentra en el punto de interés). La cámara hace un *Panning* hacia la derecha.

a) Sonido de auto en marcha en segundo plano. Música sube a primer plano (continúa así hasta el fotograma 6).
c) Sonido *In*, música *off*.
d) Sonidos y música post-sincronizados.

a) Carretera a las afueras de la ciudad.

música post-sincronizados.
e) Diálogo de Martha escrito post-sincronizado, diálogo de *Blue Demon* escrito doblado.



5

01:15:16

Katya busca en el pecho del supuesto doctor Morales en busca de la fuente de la interferencia.

a) Un poco picada. *Medium Shot* cerrado.

b) Las manos de Katya se encuentran en el punto de interés. Toma fija.

f) El casco (de hule) que porta el teniente Reyes de color morado, cuenta con espirales de alambre que supuestamente sirven para medir la carga eléctrica de su cerebro.



6

01:15:27

Katya descubre un micro radio.

a) y b) continúan igual.

c) Katya busca en la ropa del teniente Reyes y encuentra un micro radio en su camisa.

f) El micro radio (de plástico) que sirve para tener contacto con Martha.



7

01:15:31

Katya anuncia su descubrimiento al doctor Cadar.

a) Normal. *Rut Shot* cerrado.

b) Composición en tercios: Katya y el doctor Cadar se encuentran en el punto de interés. Toma fija.

a) Katya le dice al doctor Cadar que encontró un micro radio en el pecho del teniente Reyes. Música baja a segundo plano (continúa así hasta el fotograma 9)

c) Diálogo *in*, música *off*.

d) Música post-sincronizada.

e) Diálogo escrito post-sincronizado.

c) Katya le comenta sorprendida al doctor Cadar su hallazgo.

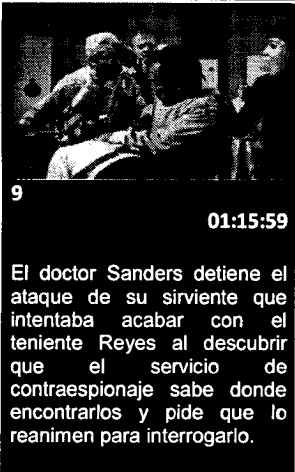


01:15:34

Martha escucha que el teniente Reyes ha sido descubierto y anuncia preocupada a *Blue Demon* el acontecimiento.

- a) Martha habla en voz alta y dice que perdió el contacto con el micro radio del teniente y se comunica con *Blue Demon* y le dice que ya descubrieron al teniente Reyes. Sonido de auto en marcha en segundo plano.
- c) Diálogo de Martha y sonido *In*.
- d) Sonido post-sincronizados.
- e) Diálogo escrito post-sincronizado.

c) Martha alarmada se comunica con *Blue Demon*.



01:15:59

El doctor Sanders detiene el ataque de su sirviente que intentaba acabar con el teniente Reyes al descubrir que el servicio de contraespionaje sabe donde encontrarlos y pide que lo reanimen para interrogarlo.

- a) Normal. *Rut Shot* medio.
- b) Composición en tercios. Toma fija.

- a) Sanders dice que tienen cerca al servicio de contra espionaje, el sirviente emite un grito en el momento en que intenta golpear al teniente, Sanders lo regaña y le explica que sirve más vivo y ordena que lo Reanimen. Música termina.
- c) Diálogos *In*.
- e) Diálogos escritos post-sincronizados.

c) El sirviente del doctor Sanders desplaza a Katya y ataca al agente. El teniente Reyes hace un gesto de espanto al escuchar el grito del sirviente (a pesar que está dormido), el doctor Sanders detiene furioso el ataque.



01:16:13

El doctor Randal toma de su mesa de químicos una jeringa preparada con un líquido

- a) Normal. *Medium Shot*. Vemos el material químico y al doctor Randal en primer plano; al fondo vemos parte del equipo tecnológico.
- b) El doctor se encuentra ubicado en el tercio central de la composición. *Tilt up/Panning* hacia la izquierda/*Tilt down*.

- a) Entra música de misterio en segundo plano (continúa así hasta el fotograma14).
- c) Música *in*.
- d) Música pos-sincronizada

b) Mesa negra con instrumental químico: matraces y los tubos de ensayo rellenos con líquidos no traslúcidos de colores (rojo, amarillo, naranja, azul y verde). c) El doctor Randal, serio, prepara una inyección. f) Jeringa preparada con líquido no traslucido naranja que servirá para reanimar al supuesto doctor Morales (teniente

naranja para reanimar al supuesto doctor Morales.

Reyes).



11

01:16:21

Mientras le colocan la inyección, el teniente Reyes abre los ojos y saluda a Katya. El doctor Sanders lo interroga.

a) Normal. *Rut Shot* cerrado.
b) *Tilt down*.

a) Sanders le hace preguntas y el teniente Reyes saluda a Katya y responde con un comentario burlón. Sanders le dice que le explicará su secreto a cambio de su número de agente secreto.
c) Diálogos *In*.
e) Diálogos escritos pos-sincronizados.

c) el teniente Reyes despierta inmediatamente, al ser apenas tocado por la jeringa (sin que el líquido naranja haya acabado de salir). Sanders lo interroga molesto.



12

01:16:59

El doctor Sanders le enseña al teniente Reyes los cerebros de los científicos Robles, Calvin y Jimenez.

a) Picada. *Insert*.
b) Composición en triángulo. Toma fija.

a) Sanders le dice al teniente que observe los cerebros y supone que el teniente debe estar muy sorprendido.
c) Diálogo *In*.
e) Diálogo escrito pos-sincronizado.

f) Tres contenedores de cristal, con los nombres de los doctores Robles, Calvin y Jiménez escritos en un papel. Tres cerebros (probablemente de vaca) ubicados, uno en la mesa y los otros dos dentro de los contenedores, que supuestamente pertenecen a esos doctores.



13

01:17:32

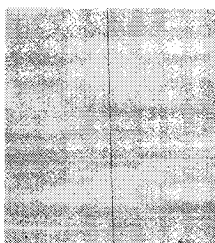
El doctor Sanders le explica cuanto tiempo le tomó su investigación y lo que logró con ella, a continuación amenaza a Reyes diciendole que su cerebro estará junto a los otros en poco tiempo, posteriormente ríe

a) Normal. *Rut Shot*, cerrado. En primer plano se encuentran el teniente Reyes y los doctores, en el fondo hay robots humanos.
b) Toma fija.

a) Sanders explica que le costó veinte años hacer el experimento y que tuvo que viajar mucho, el teniente Reyes le responde sarcásticamente que los viajes ilustran, Sanders se molesta y continúa diciendo que logró hacer que los cerebros hablen y le cuentan sus secretos. Se ríe

c) Sanders ríe como demente cerca de la cara del teniente Reyes. Este permanece sereno.

maléficamente.



maléficamente y le dice que dentro de poco su cerebro estará con los demás.
c) Diálogos *In*
e) Diálogos escritos pos-sincronizados.



14
01:17:57
Sander da la orden para que comience el proceso para reanimar a los cerebros.

a) Normal. *Close up*
b) *Tilt up*.

a) Sanders grita que conecten la máquina. Música termina.
c) Diálogo *In*.
e) Diálogo escrito pos-sincronizado.

c) Sanders grita colérico.

15
01:18:00
Un sirviente activa el mecanismo moviendo varias palancas.

a) Normal. *Tight Shot*.
b) La palanca se encuentra en el punto de interés. Toma fija.

a) Entran efectos de sonidos extraños que simulan ser de la computadora en primer plano y continúan hasta el fotograma 19 (los efectos de aparatos tecnológicos trabajando intermitentemente continúan de fondo).
c) Sonidos *In*.
d) Sonidos post-sincronizados.

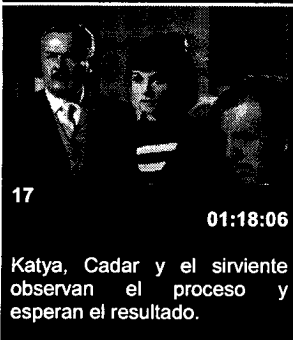
c) Unas manos jalan palancas.
f) Palancas con mango de colores (azul, amarillo y rojo) que activan la máquina que hará hablar a los cerebros.

16
01:18:01

a) Normal. *Insert*.
b) Composición en el tercio central horizontal. Toma fija.

f) Objeto simbólico de un rayo color rosa fluorescente, que representa una "corriente de excitación" dirigida a los cerebros para decodificar sus "voces".

Corriente de excitación, dirigida a los cerebros para decodificar sus voces.



17

01:18:06

Katya, Cadar y el sirviente observan el proceso y esperan el resultado.

a) Normal. *Rut Shot* cerrado.
b) Toma fija.

c) Katya, Cadar y el sirviente expectantes.



18

01:18:13

Impulso eléctrico de los cerebros.

a) Normal. *Insert*.
b) Toma fija.

f) Objeto simbólico en forma de zigzag con un foco pasando detrás de una abertura, que representa un impulso eléctrico generado por los cerebros, que servirá para que sus ideas puedan ser escuchadas por todos.



19

01:18:19

Sanders le ordena a Reyes que observe como los cerebros comienzan a moverse.

a) Normal. *Rut Shot* cerrado.
b) Toma fija.

a) Sanders le pide al teniente que observe cómo reaccionan los cerebros. Los efectos de computadora desaparecen.
c) Diálogo *In*.
e) Diálogo escrito pos-sincronizado.

c) Sanders señala orgulloso el lugar donde se encuentran los cerebros. El teniente observa con desinterés.



20

01:18:33

El personal de control (robots humanos) observa el resultado.

a) Normal. *Rut Shot*.
b) *Panning* hacia la izquierda.

a) El doctor Sanders explica el proceso de la máquina y el teniente le responde sarcásticamente "vaya una novedad eh".
c) Diálogos *In*.
e) Diálogos escritos; fuera de campo.

c) El personal de control (robots humanos) permanece inmutable. Las mujeres son jóvenes y delgadas. Los hombres son viejos con distintas complejiones.
d) Las vestimentas de las mujeres son de la época: constan de una capa, top, mini falda abombada (todo en colores vivos), cinturón dorado, algunas llevan guantes también dorados, y un arma al costado derecho en su cinturón. El vestuario de los hombres son trajes estilo Mao de color arena.
e) Los peinados de las mujeres son de la época.



21

01:19:02

Electricidad producida por la máquina funcionando.

a) Normal. *Insert*. En primer plano se encuentran unos alambres produciendo electricidad, al fondo se ven instrumentos y sustancias químicas.
b) El centro de interés está en los alambres. Toma fija.

a) Efecto de sonido de electricidad en primer plano.
c) Sonido *In*.
d) Sonido post-sincronizado.

f) Objeto simbólico: dos alambres por los que fluye electricidad, que forman parte del equipo con el que hacen hablar a los cerebros.



22

01:19:06

El doctor Sanders por medio de un micrófono, pregunta a los cerebros acerca de sus

a) Picada, lateral. *Rut Shot*, cerrado.
b) Toma fija.

a) El doctor Sanders pide que el cerebro del doctor Robles explique todo sobre su teoría de las masas.
c) Diálogo *In*.
e) Diálogo escrito pos-sincronizado.

c) Sanders habla presuntuoso por un micrófono.
f) Un micrófono con el que se supone Sanders puede comunicarse con los cerebros.

teorías del universo.



23

01:19:10

Los cerebros del doctor Robles y el doctor Jiménez discuten teorías entre sí y responden a las preguntas del doctor Sanders.

- a) Picada. *Insert.*
- b) Toma fija.

a) Se escucha una voz (pertenece al cerebro del doctor Robles) que explica una teoría
c) Diálogo *In.*
e) Diálogo escrito post-sincronizado.

c) Los cerebros de inflan y desinflan (que aparentemente se han acercado solos para platicar, porque nadie los movió)



24

01:19:24

El doctor Cadar se sorprende al descubrir que la teoría de Einstein es cierta.

- a) Normal. *Close up.*
- b) Toma fija.

a) El doctor Cadar dice: eso que explicó el doctor Robles es fantástico ya que la teoría de Einstein es cierta. El doctor Sanders les pide a los cerebros que trabajen en otra teoría y dice que los cerebros deben descansar.
c) Diálogos *In.*
e) Diálogos escrito post-sincronizado

c) El doctor Cadar habla pensativo.



25

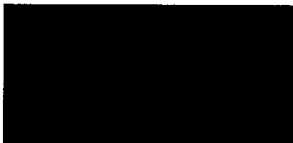
01:20:51

Sanders amenaza de nuevo al teniente Reyes y ante su respuesta sarcástica Sanders le arranca el bigote y la barba (falsos).

- a) Picada. *Rut Shot* lateral.
- b) Composición en tercios. Toma fija.

a) Sanders le dice al teniente que ahora sigue él que su cuerpo pronto estará congelado y su cerebro le rebelará el código de contra espionaje. el teniente responde que le parece muy bien ya que tiene mucho calor.

c) Sanders le habla furioso al teniente Reyes y le despega violentamente el bigote y la barba. El teniente Reyes cierra los ojos de espanto.
f) Bigote y barba falsas que lleva el teniente Reyes, que le servían como disfraz para hacerse pasar por el doctor Morales.



26

01:20:53

De un salto y una marometa *Blue Demon* aparece en la escena y ataca al personal de control y a los doctores.

- a) Picado. *Rut Shot* abierto.
- b) Toma fija.

c) Diálogos *In*.
e) Diálogos escrito post-sincronizado.

- a) Entra música de acción en primer plano (hasta el fotograma 38). Efectos de aparatos tecnológicos trabajando intermitentemente desaparecen. Se escuchan sonidos de golpes en segundo plano.
- c) Sonidos *In*, música *off*.
- d) Sonidos y música post-sincronizados.

- b) Escaleras blancas (para descender) ubicadas al centro del laboratorio. Mueble color marrón con palancas a la derecha del laboratorio (controles de la máquina decodificadora).
- c) *Blue Demon* (un hombre musculoso de estatura media), salta y da una marometa. Todos en el laboratorio se sorprenden.
- d) *Blue Demon* lleva vestimenta de luchador: máscara azul, mallas azules, pecho descubierto y una pesada capa azul (parecida a los súper héroes de los comics).



27

01:20:55

El personal de control huye.

- a) Normal. *Rut Shot*, cerrado.
- b) *Panning* a la izquierda.

- c) Los integrantes del personal de control huyen alarmados.



28

01:20:59

Blue Demon continúa golpeando al personal.

- a) Picado. *Rut Shot* abierto.
- b) Toma fija.

- a) Se escuchan sonidos de golpes en segundo plano.
- c) Sonidos *In*.
- d) Sonidos post-sincronizados.

- c) *Blue Demon* golpea al personal de control, algunos de ellos huyen. Katya corre hacia el mueble con palancas.



29

01:21:02

Martha llega detrás de *Blue Demon* y quita de los controles a Katya.

a) Picada. *Medium Shot* cerrado
b) Composición en tercios.
Tilt up

c) Katya es empujada



30

01:21:06

Blue Demon toma un objeto rojo y redondo colocado en la parte superior de las escaleras para lanzarlo al fondo y al escucharse el sonido de una explosión sale huyendo.

a) Picada. *Rut Shot* abierto.
b) Toma fija.

a) Efecto de explosión en segundo plano.
c) Sonido *In*.
d) Sonido post-sincronizados.

c) *Blue Demon* sube a un barandal de la escalera y toma un objeto redondo, posteriormente lo lanza hacia el fondo de la escalera y huye. Algunos hombres yacen inertes en el piso, Katya y Martha pelean cerca de los controles, y el teniente Reyes (desde la camilla), el doctor Cadar y Sanders observan a *Blue Demon*.
f) El objeto redondo rojo (probablemente una pelota), es usado para destruir el lugar causando explosiones múltiples (no se sabe si es un explosivo o simplemente golpeo un lugar estratégico).



31

01:21:10

Martha golpea a Katya.

a) Normal. *Rut Shot* abierto.
b) Composición en tercios. Toma fija.

a) Se escuchan sonidos de golpes en segundo plano.
c) Sonidos *In*.
d) Sonidos post-sincronizados.

c) Martha golpea fuertemente a Katya, la cual sale disparada contra una panel (parte de la maquinaria).



32

01:21:14

Katya al recibir un impacto choca contra una pared provocando una explosión en esa zona.

- a) Normal. *Medium Shot*.
- b) Toma fija.

- a) Katya grita (su gritos continúan el siguiente fotograma). Efecto de explosión en segundo plano.
- c) Diálogo y sonido *In*.
- d) Sonido post-sincronizados.
- e) Diálogo escrito post-sincronizado (asincrónico).

- c) Katya choca contra el panel y grita aterrada (o de dolor).
- f) El panel (aparentemente muy frágil) con foquitos y figuras geométricas explota gracias al impacto de Katya.



33

01:21:16

Martha corre hacia el teniente Reyes.

- a) Picada. *Rut Shot* abierto.
- b) Toma fija.

- c) Martha corre hacia la camilla.



34

01:21:21

El teniente Reyes se incorpora (no sabemos cómo), ataca al doctor Cadar y va en busca de más enemigos.

- a) Normal. *Rut Shot*. En primer plano vemos al teniente Reyes golpeando al doctor Cadar, el cual va a parar al fondo, sobre partes del equipo tecnológico.
- b) Toma fija.

- a) Se escuchan sonidos de golpes en segundo plano.
- c) Sonidos *In*.
- d) Sonidos post-sincronizados.

- c) El teniente Reyes golpea al doctor Cadar y posteriormente corre fuera del cuadro.



35

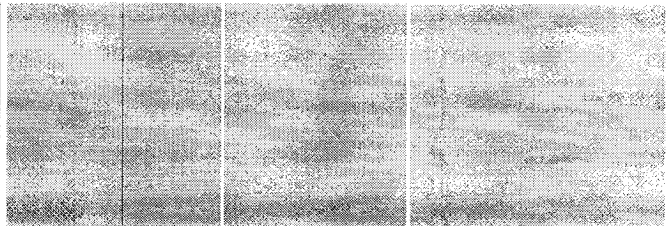
01:21:29

- a) Normal. *Medium Shot*.
- b) Toma fija.

- a) El doctor Cadar grita. Efecto de explosión en segundo plano.
- c) Diálogo y sonido *In*.
- d) Sonido post-sincronizados.
- e) Diálogo escrito post-sincronizado.

- c) El doctor Cadar se cubre la cara de dolor.
- f) Objeto simbólico: una flama (no se sabe su origen) que supuestamente quema el rostro del doctor Cadar.

El doctor Cadar gracias al impacto choca con una pared y es alcanzado por unas llamas que le queman la cara.



36

01:21:45

El doctor Sanders al ver la situación tan poco favorable pierde la cabeza y amenaza con acabar con su vida llevándose a todos los demás con él.

a) Normal. *Medium Shot*. En primer plano se ven varios instrumentos y materiales químicos, en segundo plano se al doctor Sanders.
b) Toma fija.

a) El doctor Sanders grita que no lo agarraran vivo y dice que todos morían con él. La música baja a segundo plano.
c) *Dialogo In*.
e) *Dialogo escrito post-sincronizado*.

b) Cuarto blanco, con una camilla blanca y una mesa negra con instrumental químico.
c) El doctor Sanders llega a la mesa y grita como demente.
f) Los matraces y tubos de ensayo rellenos de líquidos no traslucidos de colores (rojo, amarillo, naranja, azul y verde) emanan humo y al ser combinados supuestamente explotarán.



37

01:21:58

El doctor Radal le pide que no lo haga ya que no quiere morir.

a) Normal. *American Shot*, abierto. En primer plano se ve instrumental de química y en segundo plano está el doctor Radal.
b) Toma fija.

a) El doctor Radal grita que no lo haga.
c) *Diálogo In*.
e) *Diálogo escrito post-sincronizado*.

c) El doctor Radal grita preocupado.



38

01:22:04

El doctor Sanders se ha vuelto loco y mezcla químicos mientras ríe como un demente, en pocos instantes las explosiones lo alcanzan.

a) Normal. *Medium Shot*.

En primer plano hay humo y material de química, en segundo plano se encuentra el Doctor Sanders y al fondo comienza a haber explosiones.

b) Toma fija.

a) Sanders reitera que todos morirán y ríe maquiavélicamente (sus risas se escuchan hasta el fotograma 41 en segundo plano).

Se escucha efecto de explosiones en primer plano hasta el fotograma 42. Música termina.

c) Diálogo y sonidos *In*.

d) Sonidos post-sincronizado.

e) Diálogo escrito post-sincronizado.

c) Sanders combina el contenido de dos tubos de ensayo y ríe como demente.

f) Objeto simbólico: humo y llamaradas que representan explosiones (de origen desconocido).



39

01:22:08

El doctor Radal trata de tomar unos químicos pero es alcanzado por el fuego.

a) y b) continúan como en el fotograma anterior.

c) Risas fuera de campo

e) Risas post-sincronizadas.

c) Randal corre asustado a sujetar algunos tubos de ensayo.



40

01:22:12

En medio de las explosiones el teniente Reyes y Martha se encuentran y se abrazan.

a) Normal. *Rut Shot* medio.

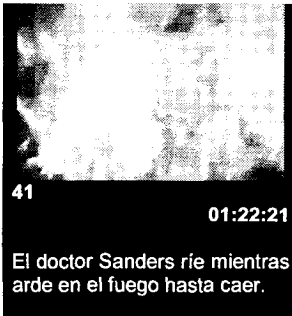
En primer plano se encuentran Martha y el teniente Reyes abrazados, al fondo todo se quema.

b) Composición en tercios: Marta y el teniente se encuentran en los puntos de interés. Toma fija.

c) Risas fuera de campo

e) Risas post-sincronizadas.

c) El teniente Reyes salva a Martha y se abrazan con alivio.



41

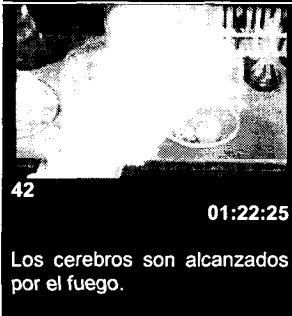
01:22:21

El doctor Sanders ríe mientras arde en el fuego hasta caer.

a) Normal. *Medium Shot*.
En primer plano se ve una cortina de fuego, en segundo plano se ve al doctor Sanders retorciéndose.
b) Toma fija.

a) Risa termina. Entra sonido de llamas en segundo plano que continúa hasta el final de la secuencia en el fotograma 45.
b) Sonido *In*.
d) Sonido post-sincronizado.

c) El doctor Sanders ríe como demente y posteriormente cae al suelo.
f) Objeto simbólico: una cortina de llamas que da a entender que el doctor Sanders se está incendiando.



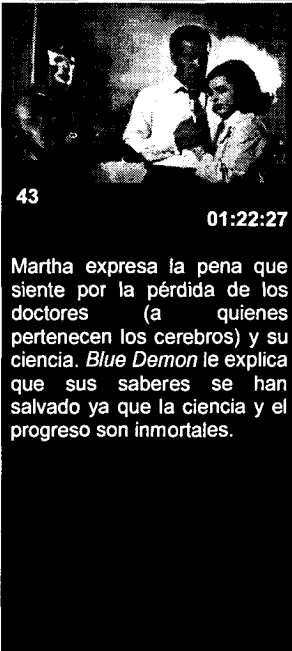
42

01:22:25

Los cerebros son alcanzados por el fuego.

a) Picada. *Insert*.
b) Toma fija.

f) Objeto simbólico: Una flama directa que ma los cerebros (no se sabe su origen).



43

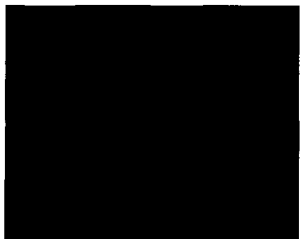
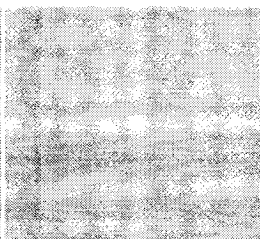
01:22:27

Martha expresa la pena que siente por la pérdida de los doctores (a quienes pertenecen los cerebros) y su ciencia. *Blue Demon* le explica que sus saberes se han salvado ya que la ciencia y el progreso son inmortales.

a) Normal. *Rut Shot* medio.
b) Composición en tercios.
Toma fija.

a) Termina efecto de explosiones. Martha llora y comenta que asesinaron a los doctores y que toda su ciencia se perdió, *Blue Demon* le dice que solo perdieron sus vidas, pero sus obras perduraran, ya que sus investigaciones han sido grabadas. Para finalizar dice que "la ciencia y el progreso son inmortales". Entra música de acción en segundo plano hasta finalizar la secuencia en el fotograma 45.
c) Diálogos *In*.

c) Martha llora, el teniente Reyes la abraza buscando consolarla y *Blue Demon* cruza los brazos satisfecho.

	<p>música off d) Música post-sincronizada e) Diálogo de Martha escrito post-sincronizado, diálogo de <i>Blue Demon</i> escrito doblado.</p>	
<p>44 01:22:57</p> <p>Al terminar de decir esto <i>Blue Demon</i> se despidió y sale del laboratorio.</p>	<p>a) Normal. <i>American Shot</i>. En primer plano se ven llamas, en segundo <i>Blue Demon</i> camina hacia la salida que se encuentra al fondo. b) Composición en tercios: <i>Blue Demon</i> se encuentra en los puntos de interés. Toma fija.</p>	<p>b) Una puerta y paredes de color rojo y blanco. c) <i>Blue Demon</i> sale tranquilamente del laboratorio. f) Objeto simbólico llamas en primer plano que simulan que el laboratorio se está incendiando.</p>
<p>45 01:23:01</p> <p>En medio de las explosiones Martha pregunta a Reyes por la identidad de <i>Blue Demon</i>, a lo que Reyes responde que algún día entenderá que <i>Blue Demon</i> es la encarnación del Bien y la Justicia.</p>	<p>a) Contrapicada. <i>Rit Shot</i>. En primer plano el teniente abraza a Martha, al fondo hay fuego y humo. b) Toma fija.</p>	<p>a) Martha pregunta: "¿Quién es <i>Blue Demon</i> jefe?" y el teniente responde: "Algún día sabrás que <i>Blue Demon</i> es la encarnación del bien y la justicia." La música sube a primer plano. c) Martha habla aliviada y el teniente Reyes hace lo mismo de manera tranquila y solemne. c) Martha habla aliviada y el teniente Reyes hace lo mismo de manera tranquila y solemne. d) Diálogos <i>In</i> d) Diálogos post-sincronizados.</p>

3) **MONTAJE DE LA SECUENCIA:** El Montaje es lineal, narrativo y con cortes directos. La composición está en tercios. La iluminación es un tanto escasa, aunque los colores son muy vivos se nota una carencia en la iluminación que provoca que los colores se vean algo apagados, además de que hay proyección de sombras involuntarias (que no tienen una función de composición). El grano es suave y un poco abierto, probablemente por la compensación de falta de

iluminación. Por lo regular son tomas fijas y pocos emplazamientos. Casi siempre las tomas están a nivel, aunque hay una ligera inclinación en picada. Hay muchos *inserts* en los efectos y las cosas "tecnológicas". Un montaje rítmico que se acelera en los momentos de acción. Efectos de sonido intermitentes que representan a los aparatos tecnológicos. Los sonidos, la música y los diálogos, así como el doblaje de *Blue Demon* son post sincronizados. La música entra en el momento de acción, con lo que se fortalece el dinamismo de la secuencia. En algunos casos el audio está desfasado.

4) INTERPRETACIÓN DE LA SECUENCIA

Escogimos esta secuencia porque es donde se lleva a cabo la resolución de la trama; hay acción, pelea, se explica brevemente cómo funciona el invento; apreciamos la escenografía, el montaje, varios recursos ingeniosos para la narrativa; es donde los cerebros hablan y hay un gran número de objetos y situaciones *kitsch*.

- **Objetos:**

En esta secuencia podemos encontrar una gran cantidad de objetos supuestamente tecnológicos, que son usados con ingenio para construir la narrativa, además de diseños y colores llamativos que logran captar la atención por su estilo *a gogo*. Los objetos que encontramos son:

El casco de hule que lleva puesto el teniente Reyes, de color morado (fotograma 3 y 5), cuenta con espirales de alambre que supuestamente sirven para medir la carga eléctrica de su cerebro, a través de un supuesto electrosopio que en realidad se trata de un amperímetro (fotograma 3). El diseño del caso por sí solo genera una impresión risible, por sus colores y su material, es poco creíble el funcionamiento de éste, quizá en un contexto fantástico espacial podría quedar muy bien, sin embargo en un contexto "realista" donde se habla de ciencia tan seriamente, un casco de este tipo resulta *kitsch*. En conjunto con el teniente Reyes, un hombre con semblante tan serio, la estética se refuerza y resulta difícil no notar lo cómico de la imagen.

Encontramos además otros objetos que también saltan a la vista por lo inverosímil que resulta su utilización, como el micro radio que Katya descubre en el pecho del teniente (fotograma 6), que parece estar hecho de plástico; El equipo de química o mejor dicho los "químicos" que contienen de colores chillantes como jugo de zabahoria o betabel muy al estilo juguetes "Mi alegría", y que en son utilizados para "reanimar" al teniente reyes a través de una inyección (fotograma 10), y al ser combinados para generar una explosión (de los fotogramas 36 al 39).

Los cerebros "infernales" que tanto esperamos ver a lo largo de la película y con los cuales suponíamos que *Blue Demon* lucharía a juzgar por el nombre de la película (fotograma 12), resultan ser unos pequeños cerebros (probablemente de vaca) dentro de unos recipientes de cristal, que supuestamente están conectados a una súper computadora (lo cual jamás vemos) y que "platican" entre ellos de teorías físicas. Para representar tal efecto, los cerebros son inflados y desinflados para que parezca que están pensando y que hablan (fotograma 23). Al final de cuentas ni son infernales, ni *Blue Demon* lucha contra ellos.

Un objeto en particular que es determinante en la resolución de la historia, es el objeto esférico color rojo (seguramente una pelota,) que se encuentra durante toda la película en la parte más alta de las escaleras al centro del laboratorio (fotograma 30). Es determinante ya que con él, *Blue Demon* genera explosiones múltiples en el laboratorio al arrojarlo al fondo de las escaleras, sin ninguna explicación lógica de cómo es que esto pudo suceder, ya que no sabemos si ese objeto se trataba de un explosivo (si este fuera el caso ¿por qué razón se encontraba en las escaleras?) o si simplemente golpeó un lugar estratégico (pero jamás sabemos qué lugar pudo ser éste). Lo cierto es que la acción, el objeto y el resultado en su conjunto resultan increíbles y por su puesto *kitsch*.

También encontramos objetos simbólicos sencillos, que al no contar con los medios necesarios para crear efectos especiales espectaculares, son utilizados de manera ingeniosa para provocar una ilusión óptica que ayuda a recrear situaciones e impresiones importantes para la narrativa. A pesar de que éstos funcionan, salta a la vista lo falso de estos recursos.

Tal es el caso de la cortina de fuego (fotograma 41) con el que buscan dar la impresión de que el lugar está completamente en llamas mientras el doctor Sanders ríe como demente mientras se quema; o la flama (fotograma 42) que supuestamente quema los cerebros y que observamos cómo ni siquiera está cerca de ellos además de que nos sabemos de dónde surge ese fuego; o las flamas que hay en la habitación (fotograma 44), por donde *Blue Demon* pasa al final de la película, las cuales muy ingeniosamente son puestas en primer plano con lo que generan la ilusión de que están por toda la habitación. Aunque es cierto que en la película hay explosiones y llamas reales, en estas tres escenas que describimos es evidente lo falso de las situaciones.

Otros objetos simbólicos utilizados de forma interesante son: el rayo rosa fluorescente (fotograma 16) que simboliza las frecuencias de voz que decodifica la máquina y que hace hablar a los cerebros, y las que difinen como "corrientes de excitación": el foco pasando detrás de una abertura en forma de zigzag (fotograma y 18), que representa los impulsos eléctricos que los cerebros generan para que sus ideas sean escuchadas; y el alambre por el que fluye electricidad (fotograma 21) que es utilizado como accesorio de la super computadora que realizara dichos procesos. Estas imágenes en conjunto con el montaje y los efectos de sonido funcionan en la narrativa. Estos efectos son muy sencillos y visualmente agradables.

- **Escenografía:**

La acción de la secuencia se desarrolla en un laboratorio cuya escenografía podemos apreciar mejor en los fotogramas 28 y 33. Se trata de un laboratorio futurista y minimalista, que está construido a base de materiales sencillos y muy coloridos, que a pesar de que tiene una estética atractiva y dinámica, no hace más que contribuir a la poca veracidad del mismo, ya que uno como espectador puede deducir fácilmente que no se tratan de objetos tecnológicos reales.

La máquina decodificadora que abarca la mayor parte de la escenografía, está compuesta por tablas pintadas de color amarillo; cuerpos geométricos de colores (probablemente hechos de de papel), que simulan ser parte de la maquinaria; muchas lucecitas; y un monitor para ver el ritmo cardiaco de los pacientes, que en realidad se

trata de un plástico semitransparente verde, con la figura de un corazón (como el de las estampitas de amor) y luces navideñas encendidas por dentro (por desgracia no aparece funcionando en esta secuencia). Los colores de la maquinaria sobresalen gracias al contraste que hacen con las paredes naranjas y el piso color negro.

La máquina decodificadora no solo parece falsa a primera vista, sino que además es muy frágil, al menor impacto recibido esta puede explotar como lo podemos apreciar en el fotograma 32 cuando Katya choca de manera bastante inverosímil contra uno de los "paneles" de la máquina y este explota inmediatamente causándole la muerte.

La escenografía es complementada con una cama de operación azul mate (como el que usan los doctores); un mueble color marrón en donde se encuentran los controles de la máquina con palancas de colores; y unas escaleras blancas que descienden, y por donde *Blue Demon* lanza la pelota roja.

- **Montaje:**

El montaje juega un papel muy importante en esta secuencia ya que ayuda a pasar por alto los detalles que hacen más evidente lo falso tanto de la escenografía, como de los objetos y efectos especiales que se utilizan. También fortalece la narrativa de una manera ingeniosa en ciertos momentos. Por ejemplo en la parte en que el doctor Sanders da la orden para que enciendan la máquina decodificadora (que en el cuadro comprende del fotograma 14 al 22), el montaje se acelera intercalando los efectos especiales que simulan el proceso de la máquina, con imágenes del doctor Sanders, Katya, el doctor Cadar, el asistente, unas manos jalando palancas, y los cerebros en la mesa; que se repiten una y otra vez en más de veinte cambios de toma rápidos.

En esta secuencia nos encontramos con múltiples errores de continuidad, dos de ellos son muy evidentes.

El primero sucede con los cerebros: en un principio vemos a dos de los cerebros dentro de recipientes de cristal y uno fuera en plena mesa con su recipiente correspondiente a un lado, y en un cambio de toma aparecen los tres cerebros dentro de los recipientes y están juntos porque supuestamente están platicando entre sí (fotogramas 12 y 23).

El segundo ocurre con la mesa donde se encuentra el instrumental químico. En el fotograma 10 podemos apreciar que aparece enfrente del mueble color marrón donde se encuentran los controles y aunque los fotogramas del cuadro no lo permiten apreciar, se encuentra a un costado de la camilla donde tienen al teniente Reyes, posteriormente en el fotograma 28 cuando *Blue Demon* entra en acción, esta mesa ya no aparece.

Por último el montaje se acelera en la parte en que comienza la acción, del fotograma 26 al 43, en la cual ocurren las explosiones y la pelea. La velocidad en el montaje ayuda a que los efectos especiales y la pelea funcionen ya que no dan mucho tiempo al espectador para apreciar los múltiples errores de continuidad y lo mal aplicado de los efectos.

- **Vestuario y personajes:**

Blue Demon lleva vestimenta de luchador: máscara, mallas y una capa (todo de color azul). Cabe resaltar que al igual que *El Santo*, *Blue Demon* pelea con su pesada capa que más que ayudarlo parece estorbar.

Las vestimentas tanto de los doctores, como la de Katya, Martha y el teniente Reyes son normales y justificables, sin embargo las vestimentas del equipo de control (fotograma 20), llaman la atención ya que nunca se explica por qué tienen que vestir así: el vestuario de los hombres son trajes estilo Mao de color arena y las mujeres llevan capa, top, mini falda abombada (todo en colores vivos); cinturón y botas doradas (algunas llevan guantes también dorados). El estilo del vestuario en el caso de las mujeres es claro que es por atractivo visual, mientras que el de los hombre es muy interesante, pues ese estilo de traje es muy usado para representar a los villanos comunistas de las películas durante la Guerra Fría, aquí no sabemos a ciencia cierta si los villanos sean comunistas, aunque se presume que el doctor Cadar "viene de oriente" y los trajes nos dan una clave de ello.

- **Situaciones:**

Cabe señalar que aunque en el cuadro no se pueden capturar por completo las acciones, en esta secuencia encontramos situaciones que generan humor involuntario como en el caso del teniente Reyes que se supone que esta desmayado, sin embargo a cada rato vemos como hace gestos cuando lo tocan, se espanta cuando el asistente grita (fotograma 9), o despierta antes de que el doctor Cadar le ponga la inyección (fotograma 11), y mientras el líquido es vaciado, él ya está saludando a Katya.

Otra situación extraña es cuando el equipo técnico (en específico las mujeres), que se supone son "robots" y habían permanecido inmóviles casi toda la película, se espantan y huyen cuando *Blue Demon* llega a atacar a los doctores, en ningún momento de la película se explica cómo es que operan estas mujeres, si es que aun siendo robots sienten miedo, o si las armas que traen consigo no eran suficientes para acabar con *Blue Demon* y lo mejor fue huir.

La secuencia está llena de situaciones cómicas sin embargo una de las más extrañas es el momento en que *Blue Demon* llega. ataca a los doctores y a los "robots" (hombres), toma la pelota roja que está en las escaleras y la lanza al fondo de las mismas, acto seguido sale huyendo del lugar rápidamente, olvidándose por completo de Martha que aun seguía luchando con Katya, y del teniente Reyes que aún seguía asegurado a la camilla y que tuvo que ser liberado por Martha después. *Blue Demon* solo vuelve a salir en un par de tomas rápidas peleando contra los robots en algún sitio y al final cuando todos los "malos" ya murieron su propia mano.

Por último están los dos diálogos *kitsch* (por cursis) del gran final:

En el fotograma 43 cuando Martha llora y comenta que asesinaron a los doctores y que toda su ciencia se perdió, *Blue Demon* le dice que sólo perdieron sus vidas, pero sus obras perdurarán, ya que sus investigaciones han sido grabadas, y remata con la frase: "la ciencia y el progreso son inmortales", posteriormente se retira como un héroe. Mientras eso sucede Martha pregunta: "¿Quién es *Blue Demon* jefe?" y el teniente responde: "Algún día sabrás que *Blue Demon* es la encarnación del bien y la justicia".

- **Sonidos:**

En la parte sonora también encontramos detalles en los efectos de sonido, como los efectos de golpes o los gritos de Katya que entran a destiempo en la parte de más acción.

En conclusión como podemos ver los objetos; los colores y materiales de la escenografía; la vestimenta de las chicas robot; las situaciones; el montaje; y la música a gogo, dan como resultado una secuencia con una estética muy *kitsch*.

5) INTERPRETACIÓN DE TODA LA PELICULA

a) En general

El título de la película sugiere que veremos a *Blue Demon* peleando contra cerebros provenientes del infierno, sin embargo esto no sucede nunca, por el contrario se trata de una película de acción y espionaje en donde *Blue Demon* juega un papel secundario, ya que la trama gira en torno a Katya, el teniente Reyes y Martha.

La película continúa con la estructura marcada por las películas de *El Santo*, que combinan la trama con largas e innecesarias intervenciones de Lucha Libre, sin embargo el estilo cambia, mientras que las películas de luchadores empezaron con una tendencia hacia el cine de horror, aquí encontramos una película de ciencia ficción con espías, que como ya comentamos comenzaban a tener mucho auge en esos años. Debemos recordar que se vivía la Guerra Fría y en esta película se refleja el miedo que se tenía por la misma y su relación con la ciencia, ya que plantean una situación en donde empresarios terroristas son capaces de contratar a científicos maléficos para construir una máquina que pueda develar los secretos de otros científicos por medio de sus cerebros y así poder vender conocimiento a las naciones que estén interesadas. Debido a esta trama la película está plagada de pseudociencia y diálogos que parecen ser inteligentes pero que en realidad no dicen nada relevante.

A lo largo de toda la película nos encontramos con muchos objetos creados con materiales muy básicos (que ya hablamos de muchos de ellos en el apartado anterior) y situaciones que generan un humor involuntario.

Por ejemplo *Blue Demon* en esta película adquiere poderes sobrenaturales, como la habilidad de correr a través de paredes solidas sin causarse daño y teletransportarse a corta distancia, sin embargo estas "habilidades" jamás son usadas de manera útil, así que no sabemos de qué le sirven.

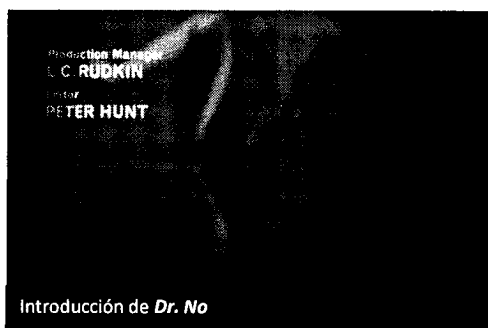
En una secuencia en donde se lleva a cabo una operación cerebral, al momento de que el doctor Randal golpea con un cincel el cráneo de un hombre, vemos claramente como se apoya en su dedo menique para no causar daño al actor, además de golpear muy suavemente con lo cual se rompe todo el realismo de la acción.

Un último ejemplo sería el equipo de control, que según la explicación del doctor Sanders se trata de "robots" que sólo operan con los reflejos necesarios para los fines de la organización, sin embargo a lo largo de la película permanecen parados junto a la maquina decodificadora como un objeto más. En dos ocasiones salen las mujeres con Katya, sin embargo su papel básicamente es el de damas de compañía ya que no hacen nada, y en ambas la situación requería de discreción y es muy evidente que sus vestuarios son todo menos discretos.

En resumen la estética visual y sonora, resulta imposible y absurda, sin embargo vemos una gran creatividad para crear escenarios, efectos especiales y objetos tecnológicos con pocos recursos, que en conjunto con el montaje (con todo y sus errores de continuidad) y la música tan pegajosa nos da como resultado una película divertida, muy entretenida y por supuesto *kitsch*.

b) Similitudes con producciones extranjeras:

Encontramos una influencia de *Dr. No*, en *Blue Demon contra cerebros infernales*, empezando por la entrada que tiene música a gogo y siluetas de colores parecidas a las de la presentación de *Dr. No*.



La trama principal de *Blue Demon contra cerebros infernales* es de ciencia ficción pero la subtrama de espionaje es de gran importancia para que todo suceda, y cuenta con elementos típicos de este tipo de films, como la "femme fatale" espía de acento extranjero, que Katya representa.

En el lado de los buenos, también cuenta con la típica chica guapa espía representada por Ana Martin (aunque sus atuendos son más conservadores). Sin embargo no hay un equivalente a *James Bond*, ya que *Blue Demon* no cumple esa función, sino que conserva su estilo y en conjunto con las intromisiones de lucha libre, se mantiene en el género de luchadores y no entra de lleno al cine de espías.

Como ya se mencionaba, el traje estilo Mao que se volvió típico en los villanos de la época, aquí es portado por el Dr. No, un hombre de rasgos orientales que trabaja para una organización criminal de contraespionaje independiente del Este y el Oeste. El Dr. No se jacta de



"Honey Ryder" es la primera chica Bond



"Dr. No"

pertenecer a una sociedad de cerebros criminales que se dedica a la extorsión y el terrorismo.

Por último la utilización de los radios como elementos principales de espionaje es similar entre *Dr. No* y *Blue Demon contra cerebros infernales*.

c) Conclusión

A pesar de que la aparición de *Blue Demon* es escasa, esta película es buena por su ritmo dinámico y su estética colorida. La trama es divertida, el vestuario de las chicas espía es de lujo, y las situaciones "fallidas" o con errores también son parte de su éxito aunque *Blue Demon* nunca pelea contra ningún cerebro del infierno.

El fantástico mundo de los jippies (1970)

A) FICHA TÉCNICA

Director: Juan Orol

Género: Comedia /Crimen /Drama

Producida por: Juan Orol

Edición: Alfredo Rosas Priego

Fotografía: Raphael Remy

Música: Leo Acosta

Efectos especiales: Ricardo Sainz

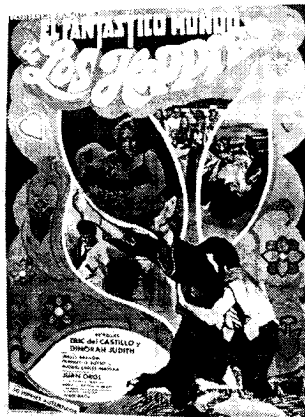
Pais: México

Duración: 95 min.

Idioma: Español

Reparto: Eric del Castillo, Dinorah Judith, Wally Barron, Juan Orol

Estudio: Empire Studios, Luke Moberly /Laboratorio México



1) CONTEXTO POLÍTICO-SOCIAL Y CINEMATOGRAFICO

a) Contexto político-social de la película cuando fue realizada

En 1969 se llevó a cabo un asesinato brutal en California: la actriz Sharon Tate fue asesinada por un grupo de "hippies" (según los rumores), lo cual favoreció a la mala propaganda que el gobierno norteamericano hacía en contra de la juventud que protestaba en contra de la guerra y el sistema político. En México después de la matanza en Tlatelolco quedó muy claro que para el gobierno la juventud también era una amenaza y se veía a todo estudiante con paranoia y se le adjudicaba el apelativo de "hippie" de manera despectiva.

b) Contexto cinematográfico

En el cine norteamericano hubo una serie de películas con el tema hippie, de las cuales las más importantes son *The Trip* (1967), *Psych out* (1968) e *Easy Rider* (1969). En México, por un lado hubo películas muy frescas como *La princesa hippie - princesita y vagabunda* (1969), una coproducción de España y México que abordaba el tema *hippie* en tono de comedia; y por otro los cineastas serios no quitaron el dedo del renglón recordando Tlatelolco: *El grito* (1968) o *Dos de octubre, aquí en México* (1969).

a) Recepción desde su estreno a la actualidad

Como todo el cine de Juan Orol fue recibido con gracia por parte del público, tanto del que conocía sobre el tema *hippie* como del que quería entretenerse, pero una vez que la película dejó de ser exhibida se hundió en el olvido. Hoy en día es una película extremadamente difícil de conseguir, pero quienes saben de ella no dudan que se trata de otra pieza del cine de culto.

b) Palimpsestos: no hay

B) SINOPSIS

El señor Sandy solicita los servicios de investigadores secretos para dar con el paradero de su hija Marcia, la cual presume, se ha ido a vivir con los hippies. El agente encargado de investigar el paradero de la chica es Frank (Eric del Castillo), quien disfrazado, se infiltrará en el ambiente hippie. Después de algunos intentos fallidos por obtener información, con la ayuda de un doctor llega a una fiesta donde conoce a Leonel, el cual es jefe de los "niños flor" (sinónimo de hippie) que conoce a la desaparecida, la cual está vinculada con el negocio de las drogas. Al ser descubierto huye (sin dejar de pelear) y se lleva consigo a una chica que asegura conocer a Marcia. Cuando la encuentran, la chica está muerta. Todo indica que les han tendido una trampa de la cual el principal sospechoso es el propio Sandy. Finalmente el hombre es detenido.

2) NARRACIÓN

- **Época de la historia:** actual en su momento (años setentas)
- **Lugares ocurre:** Ciudad de Nueva York.
- **Contrato simbólico:** Se esperan ver hippies en fiestas con mucha música y drogas, efectos visuales experimentales, según se estilaba en ese tiempo, flores y cosas fantásticas y maravillosas.
- **Género cinematográfico:** *film noir*, crimen, drama, acción.


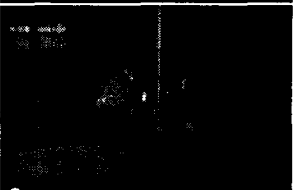
3) CUADRO DE ANÁLISIS

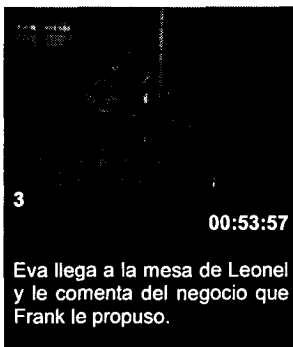
EL FANTÁSTICO MUNDO DE LOS JIPPIES

No. Secuencia: 14 (fragmento)

Nombre: Fiesta en la casa de los "niños flor"/ Leonel, jefe de los hippies, descubre al agente secreto Frank.

Duración: 00:53:45 a 00:59:55

FOTOGRAMA /DESCRIPCIÓN	IMAGEN	SONIDO	PUESTA EN ESCENA
<p>1</p>  <p>00:53:46</p> <p>Eva sale del cuarto buscando a Leonel el jefe de los "niños flor".</p>	<p>a) Normal. <i>Full Shot</i>.</p> <p>b) Luz cálida, artificial y escasa que produce sombras. Los colores son escasos pero vivos.</p> <p>La textura es suave pero con grano medio abierto. Hay deterioro en la película (rayaduras y polvo)</p> <p>La luz, los colores y la textura permanecen igual el resto de la secuencia.</p> <p>Composición sencilla: centrada. Toma fija.</p>	<p>a) Música de fondo (a un volumen muy bajo), que continúa hasta el fotograma 5.</p> <p>c) Música <i>In</i>.</p> <p>d) Música en directo.</p>	<p>a) Casa de la fiesta hippie en Nueva York.</p> <p>b) Casa con paredes de madera. Prevalece el color café.</p> <p>c) Eva una mujer joven y delgada, sale de una habitación de manera tranquila.</p> <p>d) Vestido entallado de color azul y botas blancas.</p> <p>e) Lleva el pelo suelto un poco esponjado.</p>
<p>2</p>  <p>00:53:49</p> <p>Leonel fuma marihuana con otra hippie.</p>	<p>a) Normal. <i>Full Shot</i>.</p> <p>b) Leonel y su acompañante se encuentran en los puntos de interés. Toma fija.</p>	<p>a) Continúa música.</p>	<p>b) Una mesa de madera con un mantel rojo, dos sillas rojas (existe una tercera que no se alcanza a apreciar) y una cortina roja.</p> <p>c) Una hippie de complexión delgada le pasa el cigarrillo (supuestamente de marihuana) a Leonel (un hombre con sobrepeso), quien fuma tranquilamente el cigarrillo.</p> <p>d) La hippie viste chaleco de cuero café, blusa de manga larga del mismo color y pantalón color hueso. Leonel viste una camisa estampada con tonalidades verdes, pantalón negro, zapatos negros, un collar grande de color blanco, una cinta negra en la cabeza, una mascada rosa en el cuello y una peluca. e) Leonel lleva peluca y un bigote falso.</p>



3

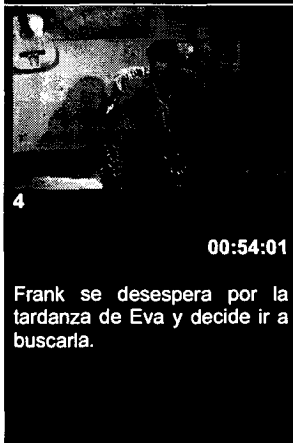
00:53:57

Eva llega a la mesa de Leonel y le comenta del negocio que Frank le propuso.

a) y b) continúan igual.

a) Continúa música. Se escuchan pasos en primer plano.

c) Eva llega con Leonel y le habla cerca del oído.



4

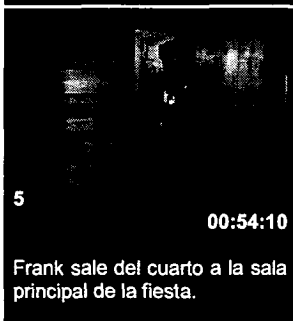
00:54:01

Frank se desespera por la tardanza de Eva y decide ir a buscarla.

a) Normal. *American Shot*.
b) Composición sencilla: centrada. La cámara hace un *Tilt up*.

a) Continúa música.

b) Un cuarto blanco con una guitarra acústica colgada, cajas de discos de acetato pegadas a la pared, un cuadro grisáceo, una cortina roja y un sillón con estampado de cebra blanco y negro.
c) Frank un hombre corpulento se muestra impaciente.
d) Viste una camisa morada, pantalón rayado purpura, huaraches cafés, una cinta de colores en la cabeza y un gran collar dorado.
e) Tiene el cabello corto y despeinado.



5

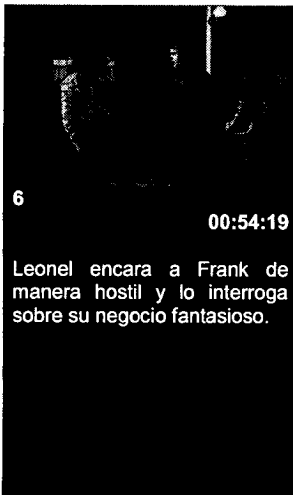
00:54:10

Frank sale del cuarto a la sala principal de la fiesta.

a) Normal. *American Shot*.
b) Composición sencilla: centrada. Toma fija.

a) La música termina.

c) Frank sale del cuarto.



6

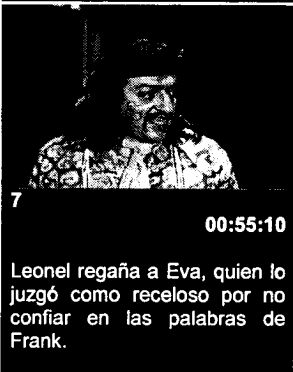
00:54:19

Leonel encara a Frank de manera hostil y lo interroga sobre su negocio fantasioso.

- a) Normal. *American Shot.* En primer plano aparecen Leonel y la otra hippie fuman y beben sentados.
- b) Leonel y Frank están situados en los puntos de interés. Toma fija.

- a) Leonel pregunta a Frank que si la fantasia que le contó a Eva es cierta, Frank responde que nadie lo necesita a él; Leonel le dice que si no hubiera sido por el doctor (Norton) la hubiera pasado muy mal y Frank le explica por qué llevo con él y Eva le pregunta a Leonel que por qué siempre desconfía.
- c) Diálogos *In.*
- e) Diálogos escritos en registro directo.

- c) Eva toma asiento, Leonel se levanta enojado de su silla y se para frente a Frank quien llega tranquilo enfrente de la mesa.



7

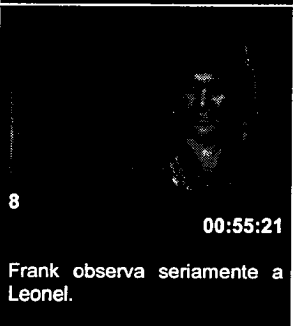
00:55:10

Leonel regaña a Eva, quien lo juzgó como receloso por no confiar en las palabras de Frank.

- a) Normal. *Medium Shot.*
- b) Composición centrada. Toma fija.

- a) Leonel le grita a Eva y le dice que él no desconfía pero que ya conoce cómo es ella con los tipos que le gustan.
- c) Diálogos *In.*
- e) Diálogos escritos en registro directo.

- c) Leonel grita enojado.
- e) Tiene flores pintadas en las mejillas (una roja y una azul).



8

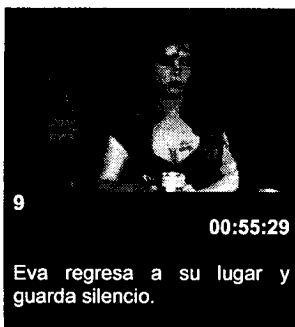
00:55:21

Frank observa seriamente a Leonel.

- a) Normal. *Medium Shot.*
- b) Frank aparece en el punto de interés. Toma fija.

- a) Leonel continúa regañando a Eva
- c) Diálogo fuera de campo.
- e) Diálogo escrito en registro directo.

- c) Frank está molesto y tiene una expresión seria.



9

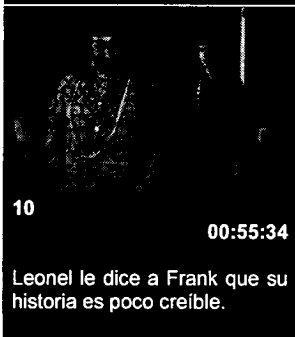
00:55:29

Eva regresa a su lugar y guarda silencio.

a) Normal.
Medium Shot.
b) Composición centrada.
Toma fija.

a) Leonel le pide a Frank que le cuente el plan ya que duda que Eva le haya entendido bien.
c) Diálogo fuera de campo.
e) Diálogo escrito en registro directo.

c) Eva regresa a su lugar con un semblante triste.
e) Tiene pintadas figuras pequeñas en su rostro, entre las que se distinguen un corazón rojo en la frente y una estrella negra en la nariz.



10

00:55:34

Leonel le dice a Frank que su historia es poco creíble.

a) Normal. *Rut Shot.*
En primer plano aparece Leonel, en segundo Frank y al fondo Eva.
b) Leonel aparece en punto de interés.
Toma fija.

a) Leonel comenta lo que Eva le contó y le dice a Frank que recupere el sentido de las proporciones ya que la cantidad de drogas que dijo que le habían robado es mucha. c) Diálogo *In.*
e) Diálogo escrito en registro directo.

c) Leonel da algunos pasos y se muestra engreído.



11

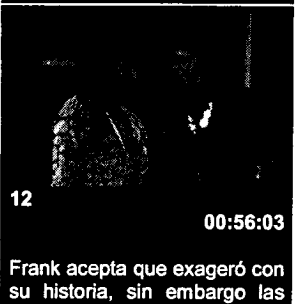
00:55:47

Eva bebe cerveza mientras escucha la plática.

a) Normal.
Medium Shot.
b) Composición centrada.
Toma fija.

a) Frank le dice que la cantidad fue un decir.
c) Diálogo fuera de campo.
e) Diálogo escrito en registro directo.

c) Eva toma un trago de cerveza tranquilamente.



12

00:56:03

Frank acepta que exageró con su historia, sin embargo las

a) Normal. *Rut Shot* medio.
b) Leonel y Frank aparecen en el punto de interés.
Toma fija.

a) Frank le explica que aún así es mucha la cantidad de droga que le robaron, la suficiente para tener muchos millones de dólares. Leonel le dice que le ayudará, y pregunta cómo será la repartición, a lo que Frank responde

c) Frank habla muy confiado, lo que provoca que el semblante de Leonel se vuelva reflexivo por unos momentos.

ganancias que obtendrían por recuperar sus paquetes de drogas serían muchas, por lo que logra captar la atención de Leonel.



13

00:56:31

Leonel se molesta porque Frank le propone repartir las ganancias en dos partes, con lo cual él tendría que compartirla con Eva, así que le responde que las ganancias se tendrán que repartir en tres partes iguales por lo peligroso de la misión.



14

00:56:53

Frank acepta el trato y Leonel le explica que será una misión difícil ya que Marcia (La chica que Frank está buscando y que supuestamente tiene la droga) anda con Tim Elvis, líder de otra banda de hippies, (un tipo peligroso).

que será la mitad para él y la otra mitad para Leonel y Eva, argumentando que es equitativo.
c) Diálogo *In*.
e) Diálogo escrito en registro directo.

a) Normal.
Medium Close up.
b) Toma fija.

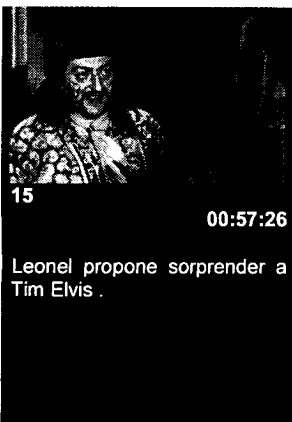
a) Leonel dice "Mangos que equitativo" y le dice que tendrán que ser tres partes iguales ya que Marcia anda con Tim Elvis que tiene un carácter endemoniado.
c) Diálogo *In*.
e) Diálogo escrito en registro directo.

c) Leonel habla enojado y vuelve a ser engreído.

a) Normal. *Rut Shot.*
b) Toma fija.

a) Frank acepta, Eva comenta que la pasaran bien y Leonel la regaña, ya que la misión será muy difícil tomando en cuenta que Tim Elvis es un tipo peligroso y los matones que lo acompañan también.
c) Diálogos *In*.
e) Diálogos escritos en registro directo.

c) Eva habla muy contenta, Leonel la regaña molesto. Frank observa serio.

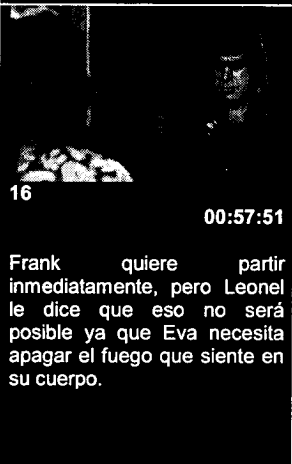


Leonel propone sorprender a Tim Elvis.

a) Normal. *Rut Shot* cerrado. *Over Shoulder*.
b) Toma fija.

a) Frank pregunta a Leonel que cuál será el plan y Leonel comenta que habrá que sorprender a Elvis ya que si le dan tiempo podrían generar un conflicto "peor que el de Vietnam" así que tendrán que matarlo antes de que Tim reaccione.
c) Diálogos *In*.
e) Diálogos escritos en registro directo.

c) Leonel habla con odio.



Frank quiere partir inmediatamente, pero Leonel le dice que eso no será posible ya que Eva necesita apagar el fuego que siente en su cuerpo.

a) Normal. *Rut Shot* medio. *Over Shoulder*.
b) Composición en tercios. Toma fija.

a) Frank pregunta qué es lo que esperan y Leonel le responde que Eva sabe dónde encontrar a Elvis, pero como tiene raros caprichos supone que tendrán que esperar, ya que cuando a Eva "le entra el calor lo deja todo por pasar un buen rato apagando el fuego que siente en su cuerpo".
c) Diálogos *In*.
e) Diálogo escrito en registro directo.

c) Frank habla seriamente.



Frank responde que Eva sabe que primero es el negocio por lo que ella se siente halagada y comprendida.

a) Normal. *Rut Shot*.
b) Composición en tercios. Toma fija.

a) Frank dice que Eva puede comprender que lo primero es el negocio, a lo que ella responde que eso es cierto, que primero será el negocio y luego las horas de placer.
c) Diálogos *In*.
e) Diálogos escritos en registro directo.

c) Eva se pone contenta, Frank sonríe y Leonel permanece serio.

18

00:58:11

Eva dice que ella tendrá que acompañarlos a buscar a Marcia y Tim ya que es la única que sabe donde se ocultan. Ella les explica que Tim esta amargado y quiere volver a la vida normal desde que un tipo sospechoso que se hacía pasar por vendedor de licores desapareció a su amigo Scotti.

- a) Normal. *Medium Shot.*
- b) Composición: al centro. Toma fija.

- a) Martha dice que ella tendrá que acompañarlos para que no se pierdan. Explica que Tim está arrepentido de ser hippie desde que un amigo suyo fue golpeado y posteriormente desaparecido por un tipo que se hacía pasar por vendedor de licores.
- c) Diálogo *In.*
- e) Diálogos escritos en registro directo.

- c) Eva habla un tanto triste.

19

00:58:59

Al escuchar el nombre del tipo desaparecido Leonel logra recordar que ya le habían avisado de eso.

- a) Normal. *Rut Shot.*
- b) Composición en tercios. Toma fija.

- a) Leonel dice gritando que ya recuerda que le habían contado de ese hecho. Eva le pregunta qué de que está hablando.
- c) Diálogos *In.*
- e) Diálogos escritos en registro directo.

- c) Leonel truenos sus dedos sorprendido al recordar algo, y tiene un semblante pensativo por unos momentos.

20

00:59:09

Leonel le explica molesto a Eva que ya descubrió quién es en realidad Frank (un agente secreto, que también se había hecho pasar por vendedor de licores).

- a) Normal. *Rut Shot.*
- b) Toma fija.

- a) Leonel llama idiota a Eva y que explica que ya sabe que Frank no es un hippie, sino un agente secreto.
- c) Diálogo *In.*
- e) Diálogo escrito en registro directo.

- c) Leonel habla enojado con Eva, quien se sorprende un poco por la noticia.

21 **00:59:22**

Leonel alerta a todos en la fiesta y mientras da la orden para que lo ataquen es golpeado por Frank, quien posteriormente le dispara a otro hippie que trataba de dispararle.

a) Normal. *Rut Shot* abierto.
 b) Composición en tercios. Toma fija.

a) Leonel les llama a los demás hippies para que acaben con Frank. Se escucha un efecto de "golpe" y el sonido de un disparo.
 c) Diálogo y sonidos *In*.
 d) Sonidos post-sincronizados
 e) Diálogo escrito en registro directo.

b) Dos mesas del lado izquierdo del cuarto (similar a la que ocupaba Leonel).
 c) Leonel enojado, habla rápidamente en voz alta y señala a Frank, el cual aprovecha esta acción para darle un rodillazo en el estómago y posteriormente un golpe en la espalda, Leonel cae al suelo.

22 **00:59:28**

Frank logra hacer que los hippies se detengan.

a) y b) permanecen igual que en el fotograma anterior.

a) Frank grita que se queden quietos o le disparará al primero que se mueva.
 c) Diálogo *In*.
 e) Diálogo escrito en registro directo.

c) Un grupo de hippies aparecen para intentar atacar a Frank, pero éste le dispara a uno que sacó un cuchillo y retrocede apuntando a los demás mientras habla enojado.
 d) Todos los hippies visten pantalón de mezclilla en tonalidades azules y playeras de distintos colores (solo una chica tiene atuendo semi-hippie, los demás se ven normales).
 e) Todos los hippies tienen cabelleras largas despeinadas y esponjadas.

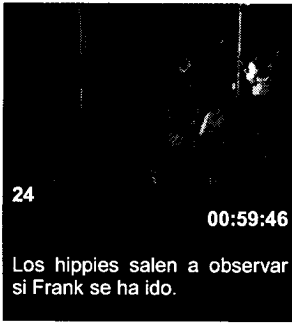
23 **00:59:34**

Frank logra hacer que los hippies se detengan.

a) Normal. *Rut Shot* medio.
 b) Frank aparece al centro mientras que Eva aparece al en el punto de interés. Toma fija.

a) Frank le dice a Eva que camine hacia afuera.
 c) Diálogo *In*.
 e) Diálogo escrito en registro directo.

c) Frank jala violentamente a Eva y habla de manera amenazante, posteriormente sale de la casa con ella.
 f) Pistola negra en la mano derecha de Frank.



- a) Normal. Rut Shot abierto.
- b) Toma fija.

- a) Se escuchan pasos apresurados y movimiento de sillas.
- c) Pasos y sonidos In.
- d) Sonidos en directo.

- c) El grupo de hippies corre a la puerta, mientras una revisa a Leonel.



- a) Normal. Rut Shot abierto.
- b) Composición en tercios. Panning hacia la derecha.

- a) Se escuchan pasos apresurados en primer plano. Entra música de misterio en segundo plano (continúa en el siguiente fotograma).
- c) Pasos In, música off.
- d) Pasos en directo, música post-sincronizada.

- a) Exterior de la casa de la fiesta hippie (calle).
- b) una pared blanca con una puerta café e iluminación escasa.
- c) Eva y Frank huyen velozmente.



- a) Normal. Rut Shot abierto.
- b) Toma fija.

- a) Se escuchan sonidos de movimiento de sillas, música continúa.
- c) Sonidos en directo.

- c) Los hippies regresan preocupados a observar el estado de sus amigos.

4) **MONTAJE DE LA SECUENCIA:** El Montaje es lineal y narrativo con cortes directos. No hay una buena composición ya que la imagen casi todo el tiempo está centrada (aunque no totalmente) y nada está en punto de interés. La iluminación es muy escasa con sombras involuntarias (ninguna es estética, ni lo suficientemente definida). La calidad de la imagen tiene una textura suave con un grano medio abierto, aun así los escasos colores se ven apagados, también

observamos que la película por cuestiones ajenas a la filmación, tiene modificados los colores originales y está llena de rayaduras y polvo (o quizá esto sucedió en el proceso de revelado). Todas las tomas son fijas, los planos son abiertos o medios y no hay emplazamientos. Hay una música de fondo muy abajo, casi imperceptible que no ayuda a reforzar la idea de que se trata de una fiesta. El sonido es directo y hay muy pocos efectos de sonido.

5) INTERPRERCIÓN DE LA SECUENCIA

Elegimos esta secuencia porque es donde “más” elementos hippies aparecen. Además es interesante ver cómo más que por la forma en que lucían, a Orol le interesaba mostrar a hippies con una oscuridad moral más allá que la del amor libre, aquí vemos a “hippies mafiosos”.

Los personajes que vemos, tanto en aspecto como en actitud, distan mucho de lo que era un joven hippie de los setentas, pero esta película representa una visión social de la gente adulta de la época, a la que además se le adjunta el fanatismo de Orol por el *film noir*, y que encontró en este nuevo fenómeno social un buen pretexto para hacer que los gangsters evolucionaran en la forma de esta nueva tribu.

- **Escenario y objetos:**

Para empezar la presencia de objetos es casi nula, pero en el fotograma 4 vemos un cuarto blanco (que se ve que era una casa común de gente bien a la que nada más le pusieron unos cuantos objetos que podrían darle la apariencia de casa de hippies) donde colgaron una guitarra en la pared y portadas de discos; y cubrieron un sillón con una tela con estampado de cebra, probablemente para que pareciera un *puff*.

Después la casa se convierte en una cabaña donde lo único hippie que se puede ver es una cortinita roja en la ventana del fondo que solo es perceptible por la luz azulosa que

entra por la ventana (fotograma 2), y que por cierto más tarde es apagada (fotograma 21).

Esos son todos los objetos.

- **Personajes, vestuario y maquillaje:**

Frank es un policía encubierto que tiene que pasar por hippie, pero que a la menor provocación suelta patadas e insultos de los más chusco y frases como "gordo mantecoso", "piojo verde", "así que mi vida vale lo que un cigarrillo en una convención de fumadores"; y que se viste como hippie pero su semblante es siempre malhumorado y agresivo. En esta secuencia tiene el pelo corto y trae una banda de lazos de colores en la cabeza; viste pantalones púrpuras y camisa morada; usa huaraches, un arete largo y un collar dorado (fotogramas 8, 12, 14, y 21). Si no hablara tal vez pasaría por hippie, pero esto no ocurre nunca, ya que todo el tiempo se comporta petulante, y ver a un tipo tan engreído, vestido tan falsamente hippie resulta muy gracioso.

Lo mismo ocurre con Leonel, que no sólo viste falsamente hippie, sino que se trata de un hombre muy gordo, viejo (lo cual es raro porque por lo regular los hippies en aquel entonces eran jóvenes solamente), y es mucho más pedante que Frank. Leonel viste camisa estampada en tonos verdes (tal vez era blanco y negro originalmente, pero debido al estado actual de la película o a un mal proceso de revelado, los colores cambiaron), pantalón negro, y zapatos del mismo color. Pero para que se viera hippie le pintaron florecitas en su tosca cara, le pusieron una peluca con pelos salidos en todas direcciones, sostenida por una banda; un bigote muy negro, largo y falso como de chino; una mascada rosa y un collar. Ese hombre es un personaje tan grotesco y detestable que además escupe al hablar y que trata a las mujeres a la usanza del buen macho mexicano. Es decir, se trata de otro hippie súper falso.

Por último, Eva es simplemente una chica tonta que por traer botas "a go go", el cabello largo sin peinar y la cara pintada ya era una hippie; pero en realidad era solo otra de esas mujeres en las que a Orol le gustaba gastar minutos y minutos de valiosa película mientras bailaban, y mientras el espectador se chutaba diez minutos de traseros. A Eva

todo el tiempo se le maltrata, se le trata como ramera y ninfómana, mientras ella contesta con un "bésame, amor mio".

- **Fotografía, música y montaje:**

La fotografía es desastrosa, ya que todo está mal compuesto, y muy oscuro (suponemos que en un intento más por ser medio *film noir*, pero bien podría ser simplemente falta de recursos de iluminación). Además de que al carecer de elementos (objetos) para hacer una buena composición y jugar con los planos, la acción transcurre en un *ping pong* de fotogramas simples haciendo que todo sea narrativamente aburrido.

Durante la secuencia completa hay varios errores de continuidad, ya que se supone, se trata de una fiesta donde hay muchos hippies tocando, bailando, bebiendo, fumando mota y haciendo el amor, pero la música de la secuencia es apenas perceptible, es prácticamente nula. En la acción solo hay cuatro personajes de los cuales solo tres hablan. Cuando Leonel grita que ha descubierto a Frank vemos al fin que otros hippies aparecen de la nada. Cuando comienza la secuencia (que aquí no hemos incluido por ser tan larga) se escucha una música Cha cha chá, que aparentemente unos hippies están tocando, mientras Eva baila arriba de una mesa, y aparecen intercortes de muchos hippies bailando, que claramente eran de otro lugar pero supuestamente estaban dentro de la escena. De repente cortan la música Cha cha chá y se deja escuchar lo que verdaderamente tocaba la banda hippie, que se presume era de hippies verdaderos.

- **Argumento y diálogos:**

Si nos quedamos con la descripción visual simplemente, suena a que la película es terrible, pero la verdad es que el argumento tan exagerado y los diálogos tan fuera de lo común (de la secuencia y de toda la película) son algo que sorprende mucho al espectador, y hacen de la película algo disfrutable, divertido y digno de verse; ya que el tratamiento de la trama y las actuaciones siguen siendo muy melodramáticas pero se mezclan con acciones y frases que intentan sonar "en onda". El resultado es hilarante.

6) INTERPRETACIÓN DE TODA LA PELÍCULA

a) En general

Al inicio de la película se hace énfasis en que los jóvenes *hippies* que comenzaron con esa ideología eran buenas personas con las mejores intenciones, pero después insisten en que las nuevas oleadas de *hippies* por moda sólo se han dedicado a delinquir, principalmente por drogas y de esta manera se han convertido en un peligro social creciente. Así se manifiesta un marcado miedo a los hippies, ya que era un fenómeno social nuevo y los adultos que vivieron el cambio no sabían cómo enfrentarse a él.

Todo lo antes mencionado es casi literal, ya que la parte introductoria de la película es una especie de enciclopedia hablada, donde a manera de diálogo, Juan Orol y Erik del Castillo aclaran todos los términos e ideas al respecto de los hippies, para después dar rienda suelta a la acción.

Hay una primera secuencia con Erik del Castillo vestido de hippie que es maravillosa, ya que le pusieron una peluca de señora con las puntas ensortijadas que en conjunto con su cara de enojo es muy graciosa. Además llega a una supuesta casa de hippies, cuya indicación es un letrero de cartón pegada en un palo con las palabras "Hippies Home" (al que solo le faltó decir "here" con una flecha) y donde nunca vemos a hippie alguno, salvo al remedo que representa Frank.

Ya avanzada la película hay asesinatos entre las "bandas de hippies", pero especialmente hay dos secuencias diferentes donde se escucha que alguien grita, Frank abre una puerta y cae un tipo apuñalado, al cual, Frank deja caer desdeñosamente. En ambas secuencias ocurre todo de manera casi idéntica.

Todo se resuelve casi mágicamente y sin que nadie lo advierta. Larry (Juan Orol) revela que ha sido el señor Sandy quien en un principio solicitó sus servicios, el responsable de todos los delitos cometidos en la trama y que Frank intentaba descifrar.

Finalmente mencionaremos la música, ya que no nos explicamos por qué Orol escogió Cha cha chá para abrir y cerrar una película sobre de hippies neoyorquinos.

b) Similitudes con producciones extranjeras (principalmente norteamericanas) según el analista:

Películas similares no hemos encontrado, pero tal vez Juan Orol haya decidido hacer esta película después de que films sobre hippies como *Psych Out* o *Easy Rider* aparecieron en Estados Unidos, pues es evidente que el director se interesaba mucho por el cine y la cultura norteamericana.



c) Conclusión

La película es desconcertante y sorprendente. Nosotros consideramos que esta película en su intento por ser seria (muy seria), con las grandes carencias de producción, con actuaciones tan inverosímiles al igual que los diálogos y la trama, es completamente *kitsch*.

Intrépidos Punks (1980)

A) FICHA TÉCNICA

Dirección: Francisco Guerrero
Género: Acción /Crimen /Drama
Producida por: Ernesto Fuentes
Fotografía: Alfredo Uribe J.
Edición: Jorge Peña
Música: Carlos Hauptvogel y
Three Souls in My Mind
Sonido: Beto Martínez
Efectos especiales: Arturo Godines
País: México

Duración: 88 min.

Idioma: Español

Reparto: Juan Valentín, Juan Gallardo, Ana Luisa Pelufo, Princesa Lea, Martha Elena Cervantes, "el Fantasma", Rosita Bouchot

Estudio: Laboratorios t. v. cine Técnicos de la sección 49 del S.T.I.C.



1) CONTEXTO POLÍTICO-SOCIAL Y CINEMATOGRAFICO

e) Contexto político-social de la película cuando fue realizada

El Papa Juan Pablo II estaba de gira, misma que pasó por México. Se trata del lópezportillato caracterizado por una gran corrupción política, represión cultural, hipocresía moral (principalmente sexual) y abuso de poder.

f) Contexto cinematográfico

Tras el éxito del cine de serie B en Estados Unidos con sus tramas extrañas, mezclas genéricas y todo tipo de "explotations", en los ochentas comienza a explotarse con gran ímpetu el *slasher*, cargado de violencia, sangre y escenas de sexo herencia de la *sexplotation*. Era un cine para adolescentes, un cine sin ningún contenido ideológico como el de finales de los sesentas y mediados de los setentas. En México era la época del cine de ficheras y de nula producción de cine de autor. De repente el cine de ficheras dejó de ser solo comedia pícaro cochonona para contar historias sobre narcos y

violencia, así surgieron películas como *Perro callejero* (1979), *Perro callejero 2* (1980) o *Intrépidos Punks*.

b) Recepción desde su estreno a la actualidad

En su momento debió llamar la atención entre la juventud por contar con la participación de la banda *Three Souls in My Mind*, pero fue muy rechazada principalmente por quienes pertenecían al movimiento *punk*, ofendidos con el retrato erróneo de su ideología y estilo de vida. Hoy en día tanta contradicción y extravagancia la ha sacado del olvido. Hay quienes sugieren que podría tener influencia de *Clockwork Orange* (1971) por su gran carga de violencia y por las vestimentas tan fuera de lo común; es así que existen grandes fans de esta película (y de su secuela) en internet.

g) Palimpsestos: *Wild Angels* (1968), *Clockwork Orange* (1971).

B) SINOPSIS

Un grupo de "chicas punk" asaltan un banco disfrazadas de monjas. más tarde ese dinero lo usarán para comprar armas. "La fiera" (Princesa Lea/ Wanda Seux) con la ayuda de sus compañeros punks extorsionan al director de la cárcel para que dejen libre a "tarzan", el líder de los punks y amante de "la fiera". Afuera de la cárcel los "intrépidos punks" a bordo de sus motocicletas causan desperfectos y se dirigen a algún lugar en medio de la carretera donde viven en cuevas y en la fiesta eterna. A su paso solo hay destrucción: robos, violaciones y muertes. Todo continúa así hasta que dos policías son comisionados para atraparlos. Los punks los encuentran primero y los torturan. Los policías a punto de morir son rescatados por uno de sus compañeros (quien pide refuerzos), y además son ayudados por la gente de los alrededores, la cual está harta de los punks. Los punks sufren varias bajas, entre ellas "la fiera". Rescatan a los policías y la justicia gana.

2) NARRACIÓN

- **Época de la historia:** actual (en su momento).
- **Lugares ocurre:** ciudad y provincia.
- **Contrato simbólico:** Ver las aventuras de punks.
- **Género cinematográfico:** *road movie*, ficheras, *sexplotation*, crimen, acción.

3) CUADRO DE ANÁLISIS

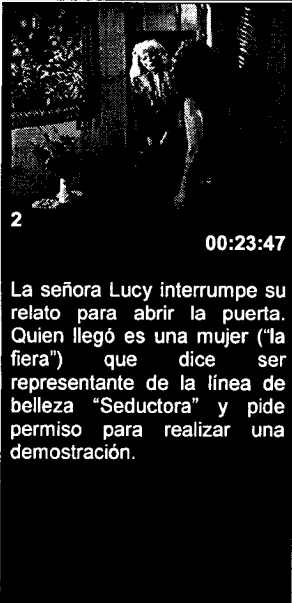
INTRÉPIDOS PUNKS

No. Secuencia: 7

Nombre: Violación en la casa de la señora Lucy

Duración: 00:23:14 a 00:29:20

FOTOGRAMA /DESCRIPCIÓN	IMAGEN	SONIDO	PUESTA EN ESCENA
 <p>1</p> <p>00:23:31</p> <p>Un grupo de señoras juegan cartas y toman café, mientras escuchan emocionadas el relato de la señora Lucy (esposa del director de la policía), que les platica como fue su experiencia cuando participó en una orgia.</p>	<p>a) Normal. <i>Rut</i> <i>Shof</i> medio.</p> <p>b) Composición: nada se encuentra en puntos de interés. La luz es cálida pero escasa que genera sombras y predominan los colores fríos.</p> <p>El grano es suave y algo abierto.</p> <p>La misma iluminación, colores y textura de la imagen permanecen igual durante toda la secuencia.</p> <p>La cámara hace un <i>Panning</i> hacia la derecha hasta llegar al siguiente fotograma.</p>	<p>a) Las señoras platican de cómo les ha ido en el juego de cartas, posteriormente la señora Lucy les platica del jovencito que le tocó en una rifa cuando participó en una orgia, las señoras se emocionan cuando ella les comenta: "¿y qué creen?... ¡Solo vestía calzoncillos!". Se escucha el sonido de un timbre.</p> <p>c) Diálogos <i>in</i> timbre fuera de campo.</p> <p>d) Sonidos post-sincronizados.</p> <p>e) Diálogos escritos post-sincronizados.</p>	<p>a) Casa del director de la cárcel.</p> <p>b) La decoración es un estilo típico de la clase media baja de los años ochenta. La sala tiene paredes de color verde agua (el cual predomina en la escenografía); un cuadro ovalado en donde se aprecia la pintura de unas flores en un florero) y otras cosas colgadas; una mesa circular café en donde hay tazas, platos y cartas; cinco sillas de color naranja tapizadas en plástico y con contornos café, (carpetas y figuras de porcelana que no se aprecian en el fotograma); piso de mosaico gris con blanco; y al fondo la cocina con una estufa café, azulejo blanco con marrón y paredes amarillas.</p> <p>c) La señora Lucy sirve el café y habla emocionada.</p>



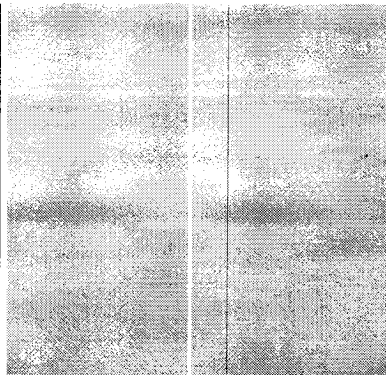
00:23:47

La señora Lucy interrumpe su relato para abrir la puerta. Quien llegó es una mujer ("la fiera") que dice ser representante de la línea de belleza "Seductora" y pide permiso para realizar una demostración.



00:24:25

La señora Lucy interrumpe su



a) Normal. *Rut Shot* medio.
b) La señora Lucy se encuentra en el punto de interés. *Panning* hacia la izquierda para volver al punto anterior.

a) "La fiera" le dice a la señora Lucy que ella es representante de la línea de belleza "seductora" y que va a darles una demostración, la señora Lucy dice que nunca la ha usado pero que puede dar la demostración. Sonido de una puerta cerrándose
c) Diálogos *In*
d) Sonido post-sincronizado.
e) Diálogo de la señora Lucy escrito post-sincronizados, diálogo de "la fiera" doblado.

las demás señoras hacen expresiones de emoción, todas son delgadas y pasan de los cuarenta años.
d) Todas las señoras llevan vestidos de la época de diferentes colores.
e) Tres de ellas tienen cabelleras largas y esponjadas, la señora de vestido morado (Ana Luisa Peluffo) lleva una peluca negra muy falsa.

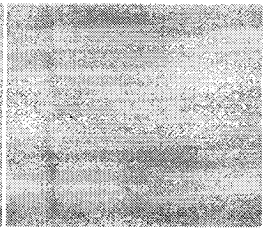
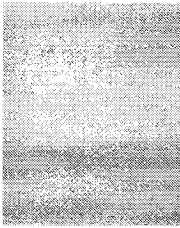
b) Un cuadro de boda del lado derecho; un tapete de pared con la imagen de un venado en el bosque (que no se aprecia por completo en el fotograma); un florero con flores de tela; dos pequeñas carpetas a su lado; puerta de lámina y vidrio con una cortina blanca.
c) La señora Lucy abre la puerta y trata de manera amable a "la fiera" (una señora alta y delgada), ésta última a su vez también habla con amabilidad y camina dentro de la casa.
d) "La fiera" lleva un vestido azul y blusa Blanca.
e) Pelo largo rubio y muy rizado.

a) Normal. *Rut Shot* abierto.
b) Composición: nada se encuentra en el punto de interés. Toma fija.

a) La señora Lucy anuncia que les van a dar una demostración y las señoras demuestran su entusiasmo, "la fiera" promete que no les quitará mucho tiempo
c) Diálogos *In*
e) Diálogo de la señora Lucy escrito

c) "La fiera" llega tranquilamente a la mesa, las señoras se muestran emocionadas.

relato para abrir la puerta. Quien llega es una mujer ("la fiera") que dice ser representante de la línea de belleza "Seductora" y pide permiso para realizar una demostración.



post-sincronizado, diálogo de "la fiera" doblado



4

00:24:35

Un grupo de cuatro punks entran a la casa mientras las señoras están distraídas, gracias a que "la fiera" dejó entreabierta la puerta.

a) Normal. *Rut Shot/ Over Shoulder*, cerrado.
b) Los dos punks están en el punto de interés. *Zoom Back* de los punks al ser vistos.

a) Entra música con el tema "Intrepidos punks" (de *Three Souls In my Mind*) en primer plano y continúa hasta el fotograma 10.
c) Música *off*.
d) Música post-sincronizada.

c) Cuatro punks llegan mientras las señoras están distraídas con la demostradora ("la fiera")



5

00:24:38

La señora Lucy descubre aterrada que los punks entraron.

a) Normal. *Rut Shot/ Over Shoulder*, cerrado.
b) Composición centrada. *Zoom In* de la cara de la señora Lucy, asustada.

a) La señora Lucy pregunta: "¿Quiénes son ustedes?"
c) Diálogo *In*
e) Diálogo escritos post-sincronizado.

c) la señora Lucy pone cara de espanto al ver a los punks.



6

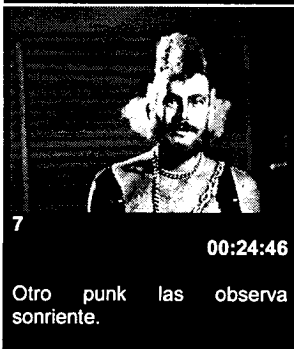
00:24:42

a) Normal. *Medium Close Up*
b) el punk está en el punto de interés. *Panning* hacia la derecha.

a) Continúa música

b) Una persiana de lámina (un tanto defectuosa).
c) "el ojal" (un hombre delgado) mira retadoramente a las señoras.
d) Lleva ropas de cuero de color negro (pantalón y playera sin mangas, etc.), con estoperoles y cadenas (al igual que los

"El ojal" observa al grupo de señoras.



Otro punk las observa sonriente.

a) Normal.
Medium Shot.
b) Composición: centrada.
Panning hacia la derecha.

a) Continúa música

c) Este punk sonríe.
e) Tiene los ojos pintados, barba y cabello en corte de mohawk de color morado

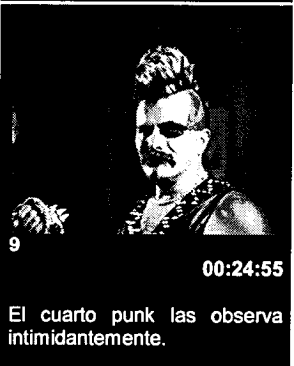


Otro las intimida con una lazo.

a) Normal.
Medium Shot.
b) Composición: centrada.
Tilt Down/ Panning hacia la derecha.

a) Continúa música

c) Este otro punk tensa un lazo de manera amenazante mientras observa a las señoras.
e) Tiene el cabello corto y decolorado a los lados.



El cuarto punk las observa intimidantemente.

a) Normal.
Medium Shot.
b) Composición: centrada.
Finaliza el *Panning.*

a) Continúa música. Se escucha timbre de teléfono.

c) El cuarto punk observa intimidantemente a las señoras.
e) Tiene el cabello en forma de mohawk de color plateado, y maquillaje en un ojo y en el costado izquierdo de la cabeza donde tiene dibujada una red de color rojo y blanco, con líneas negras.



10

00:24:51

Una secretaria levanta la bocina de teléfono para que deje de sonar, mientras tiene relaciones sexuales con su jefe emitiendo gemidos de placer.

a) Normal. *Insert/ Close Up.*

En primer plano aparece un teléfono, que en foco selectivo cambia a la cara de la secretaria en segundo plano.

b) Composición: centrada. Toma fija.

a) Termina música, continúa el timbre de teléfono y se escuchan gemidos de una secretaria.

c) Timbre y gemidos *In.*

d) Sonido post-sincronizado.

e) Gemidos doblados

a) Oficina del director de la cárcel.
b) Un cuarto y un teléfono blancos

c) La secretaria descuelga la bocina con cara de placer.

e) Cabello chino enmarañado.



11

00:24:55

Las señoras son amarradas y amordasadas (solo tres de ellas, la cuarta no aparece más).

a) Normal. *Rut Shot* cerrado

En primer plano aparecen las señoras atadas y en segundo plano se ve a los *Punks*.

b) Composición: no hay nada en los puntos de interés

La cámara hace un *Panning* hacia la derecha captando la cara de las señoras y finaliza en un *Dolly back* hasta el siguiente fotograma.

a) "La fiera" dice en voz alta:

"Bueno, bueno, malditos descolgaron la bocina", mientras en segundo plano se escuchan quejidos sofocados de las señoras que continúan hasta fotograma 18

c) Diálogo *In.*

e) Diálogo de "la fiera" doblado y los gemidos post-sincronizados.

c) Las señoras se ven asustadas



12

00:25:08

"La fiera" se molesta ya que al llamar al director de la cárcel solo descolgaron la bocina sin contestar, por lo cual pregunta al "ojal" si la información que

a) Normal. *Rut Shot* lateral.

b) Composición: "la fiera" y la señora Lucy están en el punto de interés.

Toma fija.

a) "La fiera" pregunta a "el ojal" si está seguro de que los jefes de la policía están en el lugar que está llamando.

c) Diálogo *In.*

e) Dialogo doblado.

b) Una mesa redonda de cristal; al fondo una lámpara encendida, colchonetas negras y un gran ventanal (sin ninguna explicación la habitación cambió totalmente; se trata de otra casa aunque supuestamente están en el mismo lugar, ahora es más amplia y las paredes son blancas, cuyo color predomina de ahora en adelante).

c) "La fiera" habla

tenía sobre la localización de los esposos de las señoras era correcta.



13

00:25:17

"El ojal" responde que está seguro, ya que se lo dijo un Senador y supone que en ese momento están "en el faje".

a) Contrapicado *Rut Shot* cerrado. Foco selectivo que está en "el ojal" que se encuentra en segundo plano; "la fiera" está en primero (fuera de foco)
b) Ambos se encuentran en el punto de interés. Toma fija.

a) "El ojal" responde que sí lo está y dice "en este momento han de estar en el faje".
c) Diálogo *In*.
e) Diálogo escrito post-sincronizado.

c) "El ojal" responde tranquilo.



14

00:25:28

Uno de los punks manosea a la señora Lucy.

a) Normal. *Rut Shot* medio.
b) Composición: en el tercio central y una de las señoras está en punto de interés. Toma fija.

a) La señora Lucy se queja fuerte.
c) Diálogo *In*.
e) Queja post-sincronizada.

c) El punk de mohawk morada toca un seno de la señora Lucy de forma lujuriosa. La señora Lucy se muestra asustada.



15

00:25:28

"La fiera" enojada le dice que la deje ya que no fueron a eso, sino a rescatar a sus amigos.

a) Contrapicado *Rut Shot* cerrado. Foco selectivo que cambia de "el ojal" en segundo plano a "la fiera" que está en primer plano
b) Composición en los puntos de interés. Toma fija.

a) "La fiera" le dice "¡déjala cabrón!".
c) Diálogo *In*.
e) Diálogo doblado.

c) "La fiera" habla molesta. "El ojal" permanece tranquilo.

enojada.



16

00:25:32

El punk se detiene y bebe su trago, mientras el "ojal" le recuerda a "la fiera" que las señoras son las esposas de los dueños de la carcel donde la golpearon y violaron cuando ella estuvo presa.

- a) Normal. *Rut Shot* medio.
- b) Composición desordenada. Toma fija.

- a) "Ojal" le dice: "fiera no seas cruel, que no ves que las tres viejas están bien buenas, nosotros tenemos ganas y queremos que nos las quiten", ella responde que no fueron a eso y el "ojal" le recuerda que a ella la violaron y golpearon cuando estuvo en prisión y que esas señoras son las esposas de los dueños de la misma.

- c) El punk de mohawk morada bebe tranquilamente su trago.

- c) Diálogo fuera de campo.
- d) Diálogo post-sincronizado.



17

00:25:37

"La fiera" se enfurece al recordar y ordena que se las lleven.

- a) Normal. *Close up*.
- b) Composición centrada. Toma fija.

- a) "La fiera" dice: "si es verdad ellos lo hicieron... ¡lévenselas!".
- c) Diálogo *In*.
- e) Diálogo doblado.

- c) "La fiera" muestra un semblante reflexivo - unos instantes - y posteriormente grita enfurecida.



18

00:25:40

Los punks toman a las señoras y se las llevan a un cuarto.

- a) Normal. *Rut Shot* medio.
- b) Composición en tercios. Toma fija.

- a) Las señoras se quejan más fuerte.
- c) Diálogo *In*.
- e) Quejas post-sincronizadas.

- c) El punk de mohawk morada bebe de nuevo de su trago, lanza su vaso y posteriormente junto con los otros dos punks, se llevan a las asustadas señoras.



19

00:25:54

Uno de los punks golpea a la señora Lucy mientras la despoja violentamente de su ropa y el grupo *Three Souls in My Mind* aparece de la nada en la sala y comienza a tocar.

a) Normal. *Rut Shot*.

En primer plano aparece un punk violando a una señora; en segundo plano está "la fiera" y en tercer plano se encuentra la banda *Three souls in my mind*, tocando.

b) Composición: hay un triple encuadre centrado en perspectiva (o espejo), el primero enmarca al punk, el segundo a "la fiera", y el tercero a la banda. Toma fija/*Dolly In* (cámara en mano).

a) Entra música en primer plano y continúa hasta el fotograma 34. Se escuchan gritos y quejas de las señoras, además de risas de los punks en segundo plano hasta el fotograma 27. Se escuchan sonidos de golpes.

c) Música y sonidos *In*.

d) Música y sonidos post-sincronizados

c) El punk de mohawk morada golpea a la señora Lucy, la despoja violentamente de parte de su ropa y comienza a besar su cuerpo lujuriosamente. La señora Lucy grita espantada, y el grupo toca mientras "la fiera" los observa.



20

00:26:15

El baterista de *Three Souls in My Mind* tocando.

a) Contrapicada. *Medium Shot*.

b) Composición: centrada. Tilt up/*Dolly in* (cámara en mano)

a) Continúa música y sonidos (quejas, gritos y risas).

c) El baterista de *Three Souls In My Mind*, un hombre con sobre peso toca tranquilamente. d) Viste una playera gris, gastada, sin mangas; pantalón de mezclilla azul y cadenas.

e) Tiene barba abundante y mohawk decolorada enfrente y café atrás.

f) Una batería negra (que antes no estaba en el lugar).



21

00:26:16

Dos punks abusan sexualmente de una señora.

a) Normal. *Rut Shot* cerrado. b) Composición: en tercios. Toma fija (cámara en mano)

a) Continúa música y sonidos (quejas, gritos y risas)

c) Los otros dos punks desnudan a una de las señoras, mientras ella grita desesperada.



22

00:26:29

El guitarrista de *Three Souls In My Mind* toca mientras observa la violación.

a) Normal. *Close up*.
b) Composición: centrada.
Cámara en mano.

a) Continúa música y sonidos (quejas, gritos y risas)

c) El guitarrista de *Three Souls In My Mind*, un hombre delgado, toca tranquilamente mientras observa la acción.
d) Viste una chamarra de cuero negra, playera del mismo color y pantalón azul con estoperoles.
e) Lleva una peluca azul y tiene pintados los ojos y una mejilla.



23

00:26:35

El grupo sigue tocando.

a) Contrapicado. *Full Shot*.
b) Composición: en el tercio central.
Toma fija.

a) Continúa música y sonidos (quejas, gritos y risas)

c) *Three Souls In My Mind* continúan tocando como si nada sucediera.
f) Bombo con el nombre del grupo



24

00:26:40

El bajista de *Three Souls in My Mind*.

a) Contrapicado. *Medium Close up*.
b) Composición: en tercios.
Toma fija (cámara en mano).

a) Continúa música y sonidos (quejas, gritos y risas)

c) El bajista de *Three Souls In My Mind*, un hombre alto y delgado toca alegremente.
d) Viste pantalón y chamarra de cuero con estoperoles, ambos de color negro.
e) Tiene una peluca de color azul.



25

00:26:41

a) Normal. *Rit Shot* medio.
b) Composición: centrada.
Toma fija (cámara en mano)

a) Continúa música y sonidos (quejas, gritos y risas)

c) Uno de los punks recorre con su lengua los senos de una de las señoras mientras "el ojal" le sujeta las piernas.

"El ojal" y otro punk siguen abusando de una de las señoras mientras ella se queja.



26

00:26:53

Otro punk acaricia y ahorca lentamente a otra señora mientras le dice que es igual que todas (ya que ésta no se queja y aunque asustada, parece disfrutarlo).



27

00:27:16

"La fiera" vuelve a llamar a Gerardo López (el director de la cárcel), esta vez consigue que él le conteste y le advierte que tienen secuestradas a su mujer, la esposa del subdirector y la del médico de la cárcel, y sólo las dejara ir, si sueltan a sus presos.

a) Picada. *Rut Shot* medio.

b) Los ojos de la señora se encuentran en el punto de interés. Toma fija (cámara en mano).

a) Un punk le dice a una señora: "Eres igual que todas... perra". La música baja a fondo y sonidos (quejas, gritos y risas) continúan.

c) Otro punk recorre lentamente con su mano el cuerpo de otra señora (Ana Luisa Peluffo) quien permanece inmóvil y asustada, posteriormente el punk agarra su cuello y le habla despectivamente.

a) Normal. *Medium Shot*.
b) Composición centrada. Toma fija

a) "La fiera" habla por teléfono con Gerardo López, quien le pregunta qué quiere y ella le dice que su esposa la del subdirector y la del médico de la cárcel están secuestradas. Se escucha efecto de teléfono en la voz Gerardo López.

c) Diálogo de "la fiera" In, dialogo de Gerardo fuera de campo.

e) Diálogo de "la fiera" doblado, diálogo de Gerardo, escrito y post-sincronizado.

c) "La fiera" habla amenazante por teléfono.



28

00:27:22

Gerardo López la escucha adormilado, no le da importancia al asunto y cuelga el teléfono para seguir descansando despues de haber tenido relaciones sexuales con su secretaria que también duerme.

a) Normal. *Rut Shot* cerrado. Una mujer en primer plano y Gerardo López en segundo.

b) Composición: centrada. Foco selectivo que va de Gerardo López a la mujer que se encuentra en primer plano. Toma fija.

a) Se escucha la voz de "la fiera" amenazando al director de la cárcel.

c) Diálogo fuera de campo.

e) Diálogo de "la fiera" doblado.

c) Gerardo López (un hombre con sobre peso), habla adormilado por teléfono, y posteriormente cuelga desinteresado por la llamada.

d) Viste una camisa blanca.



29

00:28:25

"La fiera" enojada por esa acción, ordena al "ojal" que lleve a la mujer del director de la cárcel a otra habitación.

a) Contrapicada. *Rut Shot* abierto. b) Composición: nada se encuentra en los puntos de interés. Toma fija / *Tilt up*.

a) "La fiera" le grita al "ojal", éste responde y le dice: "Vas a llevar a la cárcel un buen regalo a esos hijos de perra, esa es su mujer".

c) Diálogos *In* e) Diálogo de "el ojal" escrito post-sincronizado, diálogo de "la fiera" doblado.

c) "La fiera" le llama furiosa a "el ojal".



30

00:29:01

La señora Lucy está aterrada por lo que le va a pasar.

a) Normal. *Medium Close up*. b) Composición: centrada. Toma fija (cámara en mano)

a) "La fiera" ordena a "el ojal" que se lleve a la señora Lucy a otra habitación.

c) Diálogo fuera de campo. e) Diálogo doblado.

c) La señora Lucy se encuentra temerosa.



31

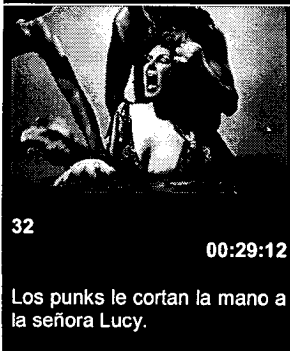
00:29:06

"El ojal" levanta violentamente a la señora mientras ésta pide piedad.

a) Normal. *Rut Shot* abierto.
b) El punk se encuentra en el punto de interés. Toma fija.

a) "El ojal" dice enojado "¡párate desgraciada!" mientras la señora Lucy grita varias veces "¡no!... ¡no!"
c) Diálogos *In*.
e) Diálogos escritos post-sincronizados.

c) "El ojal" levanta violentamente a la señora Lucy quien inútilmente se resiste a la acción.



32

00:29:12

Los punks le cortan la mano a la señora Lucy.

a) Normal. *Rut Shot* medio.
b) El hacha se encuentra en el punto de interés. Toma fija.

a) Se escucha sonido de algo golpeando una superficie (se supone que se trata del hacha). La música sube a primer plano.
c) Efecto de sonido *In*.
d) Sonido post-sincronizado.

c) La señora Lucy se encuentra aterrada. Posteriormente un punk le corta la mano.
f) Una mano falsa y muy grande con las "uñas" pintadas de rojo, que supuestamente pertenece a la señora Lucy.



33

00:29:13

Ella grita de dolor.

a) Normal. *Close up*.
b) Composición en tercios. Toma fija.

a) La señora Lucy grita.
c) Diálogo *In*.
e) Diálogo escrito post-sincronizado.

c) La señora Lucy emite un grito desgarrador de dolor.



34

a) Contrapicada lateral. *Medium Shot*.
b) Composición en tercios. Toma fija.

a) La música continúa hasta el inicio de la siguiente secuencia.
c) Música *In*.
d) Música post-sincronizada, encabalgada (con la siguiente secuencia).

c) El baterista del grupo sigue tocando tranquilamente.

00:29:18

Three Souls in My Mind sigue tocando mientras todo esto sucede.

4) **MONTAJE DE LA SECUENCIA:** El montaje es lineal, narrativo y con cortes directos. Hay un esfuerzo por trabajar una composición en tercios, sin embargo la imagen no es muy atractiva debido a que los elementos son escasos y poco interesantes, lo que provoca que no se note la composición. La iluminación es escasa, hay sombras involuntarias, antiestéticas y aunque la iluminación es cálida predominan los colores fríos. El grano es suave, algo abierto. Se trabajan muchos cambios de niveles, sobre todo en contra picada. Hay muchos emplazamientos con cámara en mano, sobre todo en las partes de acción. Hay empleo de enfoque selectivo. Los diálogos son post-sincronizados y algunos doblados (en el caso de "La fiera" es exagerado). Los escasos efectos de sonido son post-sincronizados al igual que la música de la banda que "toca en vivo", pero que sirve para reforzar la acción.

5) INTERPRERCIÓN DE LA SECUENCIA

Al igual que en *El fantástico mundo de los Jippies* donde se manifestaba un claro miedo hacia la juventud, con nuevas formas de expresión que las generaciones anteriores no entendían, *Intrépidos Punks* es un retrato (posiblemente involuntario) de la subcultura punk, donde vemos lo feroces y violentos que los militantes del punk podían parecer a la sociedad de aquella época.

Pero no sólo la ideología era desconocida (o fue ignorada deliberadamente) sino que, simplemente la vestimenta no correspondía con la realidad ya que en varios casos, era demasiado exagerada e impráctica; además de que quienes salen en la película son puros señores y señoras, nuevamente no hay jóvenes ahí. Y como ya lo mencionaba,

las ficheras expandieron sus horizontes y se unieron a los punks (medio choppers), pues las chicas punk que aquí vemos, cuando menos las principales, son vedettes.

Pues bien, retomando la historia: para extorsionar al jefe de la cárcel y sacar a sus amigos, los punks visitan a las esposas de los hombres con puestos importantes en la cárcel, quienes curiosamente se encuentran reunidas jugando cartas. Los punks las amarran y las violan, mientras tanto, cosas extrañas suceden.

- **Personajes, vestuario y maquillaje:**

Los punks son señores robustos por lo regular, con los pelos parados (barba y bigote incluidos) decolorados y pintados de colores, vestidos de negro (presumiblemente con ropa de cuero) con cadenas y estoperoles. La mayoría tiene la cara pintada e incluso la cabeza como podemos ver en los fotogramas 6, 7 8 y 9.

“La fiera” también es una punk, quien normalmente suele portar una tanguita de cuero con estoperoles, el cabello súper esponjado y un maquillaje de miedo, pero en esta secuencia la vemos en calidad de señora vendedora de cosméticos, bien tapadita y con poco maquillaje.

Las señoras no son nada fuera de lo común en una señora de los ochentas, excepto el personaje de Ana Luisa Peluffo, que portaba una peluca oscura súper falsa, de esas de nylon que brillan mucho.

En cuanto a los *Three Souls in my Mind*, tanto el guitarrista y bajista traen peluca también, pero estilo punk. Todos portan indumentaria punk aunque el logotipo que vemos en el bombo (fotograma 22 y 24) sigue teniendo la tipografía psicodélica de cuando la banda se formó (fotograma 23), que cuando menos para la película pudieron haber modificado.

- **Escenarios y objetos:**

La casa de la esposa del jefe de la cárcel, la señora Lucy, es una casa típica de los ochentas de la gente de clase media baja. Ahí uno comienza a preguntarse, si la señora Lucy y es la esposa de un empleado de gobierno, por qué en un sexenio de tanta corrupción política, vive en una casa tan pobre. Se ve que intentaron arreglar un poco para que todo se viera bien, pero los pocos objetos que alcanzamos a ver dan cuenta de la mentira, como se observa en los fotogramas 1, 2 y 6.

En la parte de la casa blanca, vemos que no hay ni una cama para que violen a las señoras. La casa se ve totalmente vacía, ni un cuadro en las paredes, no hay ni focos en el techo (fotograma 29); lo único que podemos ver al fondo mientras violan a la señora Lucy (sobre un sillón o colchoneta, no se alcanza a apreciar) es un antecomedor, el cual es diferente al que aparece en el fotograma 1. A las demás señoras solo les dieron una cobija y una colcha (fotogramas 21 y 26).

- **Montaje y situaciones:**

Las situaciones de esta película y la manera en que juegan con ellas a través del montaje son de lo mejor.

La secuencia comienza con una plática de las señoras, sobre orgías, la cual es abordada de una manera bien inocente, es decir, falsa (fotograma 1).

En la mesa hay cuatro señoras (fotograma 1 y 2). Una señora de azul le dice "sigue manita sigue, qué aventurón eh!", a la señora Lucy para que ésta continúe su relato sobre orgías. Acto seguido, los punks llegan y las amarran a todas, pero sorpresa: la señora de azul desapareció y no vuelve a aparecer jamás. Cuando menos hubieran dicho que la mataron, así los punks se ven más malos y el error no se ve, pero no fue así.

Toda la acción comienza en una casa verde, con muebles de madera (o con esa apariencia) y cuando amarran a las señoras y las violan están en una casa de paredes blancas, sin muebles, más que las sillas donde tienen inmovilizadas a las señoras; y un

antecomedor pequeño, tubular y de superficie de vidrio. Todo es de estilo diferente a lo que se ve al principio (fotograma 12).

“La fiera” llama a la cárcel para informar que la señora Lucy y las demás señoras están secuestradas. pero le “contesta” una mujer que solo emite gemidos. Esa acción no tiene sentido.

Pero lo mejor de todo ocurre cuando comienzan a violar a las señoras y de la nada aparece una banda de rock (no punk) para musicalizar la acción ¡en vivo!

- **Fotografía y emplazamientos:**

La mayoría parte de la fotografía no es nada espectacular, el color de la película se ve apagado, probablemente filmaron con película caduca o en condiciones de luz muy malas, pero sí vemos gran creatividad en ciertos encuadres y sobretodo en emplazamientos, eso es lo que vuelve a las acciones más dinámicas y evita que uno se dé cuenta de los errores de continuidad a simple vista.

En el fotograma 19 vemos un triple encuadre natural con efecto de espejo (el único encuadre con una composición interesante en toda la secuencia) que después se combinará con movimientos de cámara en mano y en contrapicada.

Principalmente cuando comienza la acción los movimientos de cámara se hacen sin trípode, dándole más movimiento y dinamismo a las cosas.

Esos movimientos hacen que las acciones se vean más exageradas también, ya que antes de que las violaciones comenzaran todas era tomas fijas.

También es interesante el uso del foco selectivo, así toman varios elementos diferentes sin necesidad de mover la cámara y añadiendo acción a la toma.

En general vemos paneos, dollys, zooms, close ups en contrapicada, close ups en foco selectivo, y tomas con cámara en mano; recursos que ninguna de las películas que

Por último, no se sabe por qué a los punks los dotaron con motos como si fueran choppers y por qué los limitaron a vivir en una cueva en medio de la carretera cual "familia Manson".

b) Similitudes con producciones extranjeras (principalmente norteamericanas) según el analista:

No sabemos si los autores de *Intrépidos Punks* conocían la película *Wild Angels*, un film sobre choppers (los *Hell's Angels* precisamente, y que incluso cuenta con la participación de éstos) donde sí hay mucha violencia y motos; también se "comparten a las chavas", matan gente, usan drogas y el resto es fiesta dando vueltas en las motos alrededor de una fogata. Es indudable que hay grandes similitudes entre *Intrépidos Punks* y *Wild Angels*, sin embargo hay un valor agregado y no podemos dejarlo fuera.



revisamos anteriormente explotó, y que tal vez hubieran contribuido a engrandecer las acciones que en ellas ocurrían, como fue el caso de *Intrépidos Punks*.

- **Sonido:**

Lo más interesante y kitschoso de esta película en cuanto a sonido es que tanto "la fiera" como "Tarzan" son doblados con voces muy ostentosas, pues la fiera tiene una voz tan dulce y sobreactuada que choca aún más con su imagen, sobre todo cuando dice "cabrón" de manera tan angelical., mientras que "Tarzan" suena como "He-Man", fuerte e invulnerable.

6) INTERPRETACIÓN DE TODA LA PELÍCULA

a) En general

La película es *soft porno*, está cargada de sexo (no explícito afortunadamente) que es una actividad que los punks practican con regularidad aparte de robar bancos, destruir lo que encuentran a su paso cuando van en carretera; matar gente; conseguir droga y consumirla, y después vuelven al sexo: "*comparten a sus chavas...* y el maquillaje también"

Debido al arraigo religioso-católico de la cultura mexicana, a todo lo malvado los mexicanos lo asocian con el diablo (como *Blue Demon contra cerebros infernales* que ni vienen del infierno, ni son malvados tampoco, pero en fin), es así que a los punks los hicieron adoradores de Satán (es evidente que quienes hicieron la película no conocían el significado de anarquía, o si lo conocían no se les ocurrió asociarlo con los punks), y mientras hacen sus rituales satánicos fuman mota también (doblemente malvado).

Después vuelven a la fiesta dando vueltas en sus motos alrededor de una fogata y vuelven a tener sexo.

Al ver *Intrépidos Punks* uno piensa inmediatamente en *Mad Max 2* e imagina que de ahí salió todo, pero no, los punks salieron un año antes. Sin querer fueron revolucionarios en esa estética "hiperpunk futurista apocalíptica" que después todo el mundo relacionaría con Mel Gibson, no obstante, esa estética es orgullosamente mexicana.



c) Conclusión

Todo lo que vemos en esta película sobre punks es absurdo y por lo mismo es asombroso y divertido. Ver a señores vestidos como punks en esa época debió ser muy gracioso, ya que nuevamente, los punks eran un movimiento nuevo formado por jóvenes. Por último ver que "la princesa Lea" se disfrazara de punk usando maquillaje de *drag queen*, adornara su acostumbrada tanga con estoperoles y levantara toda su cabellera cuan larga era; viajara en un convertible al lado de un luchador con apariencia de gorila que usaba una máscara de estoperoles horrible... eso definitivamente es *kitsch*.

La venganza de los Punks (1988)

A) FICHA TÉCNICA

Dirección: Damián Acosta Esparza

Género: Acción / Crimen / Drama

Producida por: Ulises P. Aguirre

Guión: Thomas Fuentes

Edición: Francisco Chiu

Música: Three souls in my mind

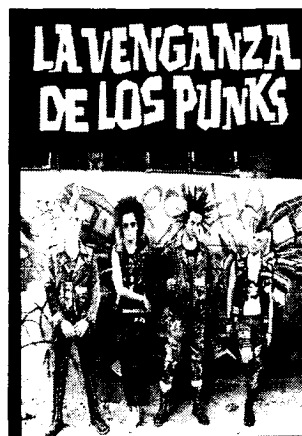
Sonido: Rogelio Pichardo

País: México

Duración: 88 min.

Idioma: Español

Reparto: Juan Valentin, Olga Ríos, Bruno Rey, Luz Ma.



Jerez, Anaís de Melo, "el Fantasma", Arturo Masson

Estudio: Laboratorios T.V. Cine /Post-producción

Estudios América. Técnicos de la sección 49 del S.T.I.C. /C.T.M.

4) CONTEXTO POLÍTICO-SOCIAL Y CINEMATOGRAFICO

a) Contexto político-social de la película cuando fue realizada

1988 fue el último año del gobierno de Miguel de la Madrid Hurtado, el cual es juzgado por muchos como una extensión del gobierno de López Portillo, y aunque se dice que la represión hacia los cineastas mexicanos había disminuido, lo cierto es que aún había una carencia grande de producciones serias.

b) Contexto cinematográfico

Como reminiscencias del cine de ficheras y posiblemente, debido al éxito de **Mad Max 2: The Road Warrior** (1981) en nuestro país, se realizó una secuela de **Intrépidos Punks**, una película aún más cargada de atuendos extravagantes y violencia. También se dice que esta secuela es una "reversión" de **Death Wish** (1976) protagonizada por Charles Bronson, que se trata de una historia de venganza; pero debemos tener en cuenta que en esa época (que abarca los setentas, ochentas y parte de los noventas) surgieron otras muchas historias de ese estilo, como **Surf Nazi Must Die** (1987) o **La guerrera vengadora** (1988), entre muchos otros títulos.

c) Recepción desde su estreno a la actualidad

Su recepción en su estreno se desconoce, sólo se sabe que al ser secuela de los **Intrépidos Punks** se volvió una rareza coleccionable. También hay fans en la red que la prefieren por ser aún más violenta.

a) Palimpsestos: **Clockwrok Orange**, **Death Wish**, **Intrépidos Punks** y **Mad Max 2**

B) SINOPSIS

"La pantera" y otra punk van al rescate de su banda y la sacan de la cárcel por un hoyo que hacen en la pared, con explosivos. Al morir "la fiera", "la pantera ocupa su lugar" y se convierte en la amante de "Tarzan". Para tomar venganza de los policías que los encerraron (nuevamente) deciden ir a la casa de Marcos, (uno de los policías), justo durante la celebración de su hija. Los punks armados con metralletas, violan a todas las mujeres y matan a todos los invitados mientras obligan Marcos a observarlo todo. Poco después, en una misión aparte, su compañero es muerto a tiros durante un enfrentamiento con otros delincuentes. Todo esto hace que Marcos (Juan Valentin) quiera tomar venganza. Primero descubre dónde se encuentra el campamento de los Punks y uno a uno comienza a cazarlos y torturarlos hasta morir. Los Punks tienen problemas internos por cuestiones de lealtad, lo cual entorpece que estén alerta. Marcos por fin termina con todos, y cuando al fin llega con "Tarzan" para acabar con él descubrimos que todo fue solo una horrible pesadilla del policía.

2) NARRACIÓN

- **Época de la historia:** actual (en su momento).
- **Lugares ocurre:** ciudad y provincia.
- **Contrato simbólico:** Los punk regresan para tomar venganza de lo que les hicieron en la primera película.
- **Género cinematográfico:** *road movie*, *ficheras*, *sexploitation*, crimen y acción.

3) CUANDRO DE ANÁLISIS

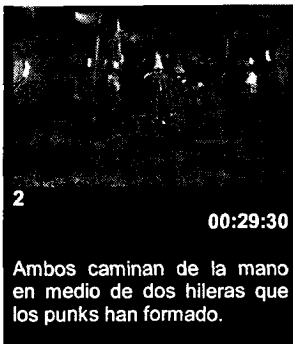
LA VENGANZA DE LOS PUNKS

No. Secuencia: 13

Nombre: Ceremonia de agradecimiento a Satán

Duración: 00:29:20 a 00:32:35

FOTOGRAMA / DESCRIPCIÓN	IMAGEN	SONIDO	PUESTA EN ESCENA
<p>1</p> <p>00:29:23</p> <p>"Tarzán" con una máscara en forma de cono y "la pantera" salen de su tienda de campaña.</p>	<p>a) Normal. Ruf <i>Shot</i> medio.</p> <p>b) La iluminación es cálida, escasa y genera sombras. Los colores son cálidos y en tonos vivos.</p> <p>El grano de la película es cerrado, semi apretado.</p> <p>Iluminación, color y grano permanecen igual el resto de la secuencia.</p> <p>Composición: centrada</p> <p><i>Panning</i> hacia la izquierda</p>	<p>a) Entra música gótica en primer plano hasta el fotograma 9.</p> <p>c) Música <i>off</i>.</p> <p>d) Música post-sincronizada.</p>	<p>a) Campamento de los Punks</p> <p>b) Tienda de campaña de colores.</p> <p>c) "Tarzán" (hombre musculoso) y "la pantera" (mujer voluptuosa y de baja estatura) salen de la tienda de campaña, se toman de la mano y caminan lentamente.</p> <p>d) "Tarzán" viste una máscara cónica de colores (naranja, amarillo, verde); una capa roja con lazos plateados; mallas de luchador color rojo con protecciones plateadas; playera de tirantes color rojo con lazos plateados; botas negras con protecciones plateadas; cinturón plateado y negro con estoperoles; un brazal negro con estoperoles y una calavera; un brazal y un guante negro con estoperoles.</p> <p>"La pantera" viste corsé y tanga negro con detalles brillantes; calentadoras rojas y botines negro; y una banda en la cabeza, negra con estoperoles.</p> <p>e) Cabello muy esponjado, sombras negras y labial rojo de "la pantera".</p> <p>f) Máscara multicolor en forma de cono.</p>



2

00:29:30

Ambos caminan de la mano en medio de dos hileras que los punks han formado.

a) Normal. *Rut*
Shot abierto.
b) Composición:
centrada.
Toma fija.

a) Continúa
música.

b) Caballeriza de una hacienda (supuestamente, una cueva), con antorchas en las paredes, paja en el suelo y unos palos que sostiene una lona.
c) "Tarzan" y "la pantera" caminan rápidamente a través de los filas de punks.



3

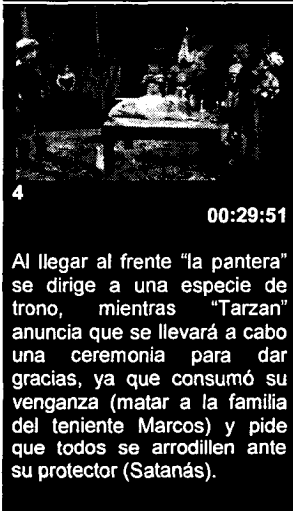
00:29:38

Mientras caminan "el vikingo" y los demás punks los observan.

a) Normal. *Rut*
Shot abierto/medio/abierto
b) Composición:
centrada.
Panning hacia la derecha/
Dolly Back.

a) Continúa
música. Se escuchan pasos.
c) Pasos *In*,
música *off*.
d) Música y pasos post-sincronizados.

c) "Tarzan" y "la pantera" caminan mientras "el vikingo" los observa.
d) "El vikingo" lleva un chaleco blanco de lana; una faja color miel; pantalón negro con estoperoles; casco de vikingo color dorado con cuernos blancos; brazaletes azules; botas negras largas, con protecciones plateadas al frente.
f) "El vikingo" trae una espada estilo medieval.



4

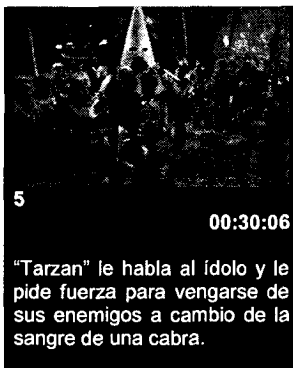
00:29:51

Al llegar al frente "la pantera" se dirige a una especie de trono, mientras "Tarzan" anuncia que se llevará a cabo una ceremonia para dar gracias, ya que consumó su venganza (matar a la familia del teniente Marcos) y pide que todos se arrodillen ante su protector (Satanás).

a) Normal. *Rut*
Shot abierto.
b) Sólo la cabra se encuentra en un punto de interés.
Toma fija.

a) Música baja a segundo plano.
"Tarzan" dice en voz alta:
"Hermanos, llegó la hora de la adoración, esta ceremonia es en agradecimiento por haberse cumplido nuestra venganza... ¡arrodillense ante nuestro protector!".
c) Diálogo *In*.
e) Diálogo doblado

b) Trono de "la pantera" cubierto con una tela negra; altar con velas y una fogata, con llamas pintadas a los lados sobre grandes telas negras, un esqueleto de plástico; una mesa de madera con un animal muerto encima. Todo está colocado alrededor de un ídolo.
c) "Tarzan" habla con voz imponente como un sacerdote anunciando el ritual y los demás los escuchan con atención. "La pantera", lo escucha desde su trono, mientras una mujer semidesnuda con peluca dorada sostiene en sus manos un recipiente con fuego.



5

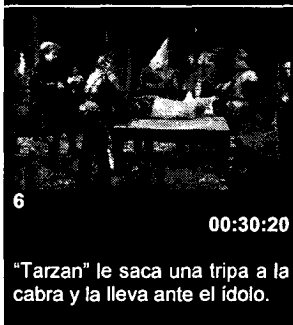
00:30:06

"Tarzan" le habla al ídolo y le pide fuerza para vengarse de sus enemigos a cambio de la sangre de una cabra.

a) Normal. *Rut Shot* abierto.
b) Composición en tercios.
Toma fija.

a) "Tarzan" dice: "Señor de las tinieblas, tus hijos te adoramos y te pedimos fuerza para vengarnos de nuestros enemigos y te ofrecemos la sangre de este animal".
c) Diálogo *In*.
e) Diálogo doblado.

c) "Tarzan" se dirige al ídolo con respeto. El resto de los punks se arrodillan ante el ídolo.



6

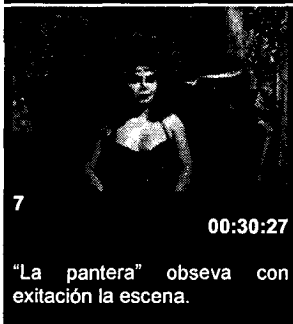
00:30:20

"Tarzan" le saca una tripa a la cabra y la lleva ante el ídolo.

a) Normal. *Rut Shot* abierto.
b) Composición: uno de los punks y la cabra, se encuentran en el punto de interés.
Toma fija.

a) Se escucha el sonido de un chuchillo perforando carne.
c) Sonido *In*.
d) Sonido en directo.

c) "Tarzan" perfora al animal con una daga y le extrae las tripas, mientras dos punks le ayudan a sostenerlo. "El ojal" sostiene la cabeza del animal en una charola.



7

00:30:27

"La pantera" observa con excitación la escena.

a) Normal. *Medium Shot*.
b) Composición: centrada.
Toma fija.

a) Música continúa.

c) "La pantera" observa la acción con atención.



8

00:30:41

Los demás punks gritan y se

a) Normal. *Rut Shot* abierto.
b) Composición en tercios.
Toma fija con un ligero *Tilt up*.

a) Todos los punks gritan al unísono "¡Satán, somos tuyos... Satán somos tuyos!".
c) Diálogos *In*.
e) Diálogos escritos en directo.

c) Los punks se levantan y gritan como autómatas.
d) La mayoría de los punks visten ropa de cuero negro con estoperoles y cadenas; botas; cabello decolorado o pintado de colores y con accesorios (de papel aluminio, de cartón con estoperoles o pintado).
e) La mayoría están pintados de la cara.

ponen de pie.



9

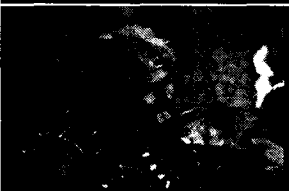
00:30:57

Una mujer semidesnuda apaga el fuego que carga en un recipiente, mientras "el ojal" sostiene la cabeza del animal en una bandeja.

a) Normal *Rut Shot* abierto.
b) Composición en tercios: el ídolo se encuentra en el punto de interés. Toma fija.

a) La música gótica acaba y comienza otra más rápida en primer plano y continúan hasta el final de la secuencia en el fotograma 16.
c) Música *off*
d) Música post-sincronizada.

c) la mujer de peluca dorada apaga el fuego del recipiente y lo pone sobre la mesa, mientras "el ojal" pasa con la cabeza del animal en la charola, con cada punk para que tomen la sangre.
d) "El ojal" viste una chamarra de cuero negra, con estoperoles; tiene brazaletes con protecciones plateadas; rodilleras negras; mallas negras; protector metálico y botas rojas.
e) Su cabello es chino y decolorado.
f) El ídolo es un alebrije de cartón multicolor con forma de diablo alado, y con foquitos rojos en los ojos que prenden y apagan.



10

00:31:04

"El ojal" pasa con la cabeza de la cabra al lugar de cada punk para que beban la sangre.

a) Normal. *Medium Shot*.
b) Composición en tercios. *Travelling* hacia la izquierda.

a) De nuevo se escuchan los gritos de "¡Satán, somos tuyos... Satán somos tuyos!" (Y continúan así en los fotogramas 11 y 16).
c) Diálogos *In*.
e) Diálogos escritos post-sincronizados.

b) Los punks prueban con gusto la sangre de la cabra.
f) Cabeza de cabra con sangre.



11

00:31:47

La mujer semidesnuda con dibujos en el cuerpo y peluca dorada, danza ante el fuego y el ídolo.

a) Normal. *Medium Shot*.
b) Composición en tercios. *Panning* hacia la izquierda/ *Panning* hacia la derecha/ *Dolly back/Full Shot*.

a) Continúan los gritos y la música.

c) La mujer semidesnuda danza frente al ídolo.
d) Tiene una peluca dorada, tanga color carne, brazaletes y collar negros con estoperoles.
e) Tiene la cara, el pecho y el abdomen pintados de dorado.



12

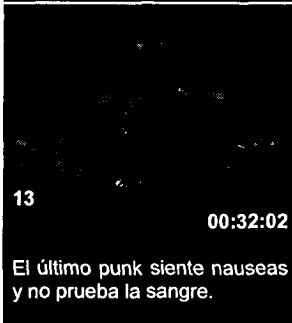
00:31:58

Un punk con casco de espartano besa la cabeza del anima

a) Picada. *Medium Shot, Over Shoulder.*
e) Composición en tercios. Subjetiva.

a) Continúa música.

c) "Hueso" le da un beso a la cabeza de la cabra.
d) "Hueso" viste una capa negra, casco de espartano dorado, pantalón negro con una franja morada a la altura de la cintura, botas doradas, cinturón dorado, un collar grande y dorado.
e) Maquillaje plateado en los ojos formando un antifaz.
f) El casco y el cinturón son de cartón pintados de color dorado.



13

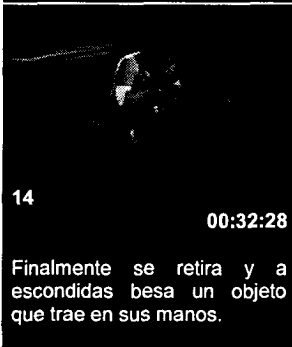
00:32:02

El último punk siente nauseas y no prueba la sangre.

a) Continúan como en el fotograma anterior.
b) Composición en el tercio vertical central.

a) Continúa música.

c) Un punk se rehúsa a beber la sangre. le dan nauseas y se retira.



14

00:32:28

Finalmente se retira y a escondidas besa un objeto que trae en sus manos.

a) Normal. *Medium Shot.*
b) Composición en el tercio central vertical. *Travelling* hacia la derecha.

a) La música baja a tercer plano.

c) El mismo punk lejos del lugar del ritual, reflexivo y lloroso, saca un objeto de su bolsillo, se sienta y lo besa.



15

00:32:36

La mujer semidesnuda

a) Normal. *Full Shot / Medium Shot.*
b) Composición centrada. *Zoom in* con movimientos laterales.

a) La música sube de nuevo a primer plano y continúan los gritos.

c) La chica de peluca dorada continúa bailando.

continúa danzando.

4) **MONTAJE DE LA SECUENCIA:** El montaje es lineal, narrativo y con cortes directos. La composición es en tercios pero poco interesante. La iluminación es cálida y buena considerando que se filmó de noche, pero aún es escasa. Los colores son vivos y cálidos. Algunas partes están subexpuestas. El grano de la película es cerrado y semi-apretado. La mayoría de las tomas son fijas con algunos travellings. El sonido es directo y los diálogos post-sincronizados y doblados (y muy exagerados principalmente la voz de "Tarzan"). La música es post sincronizada y enfatiza la acción.

5) INTERPRERCIÓN DE LA SECUENCIA

Esta película es aún más extravagante en su estética que su antecesora. Elegimos esta secuencia porque es donde se aprecian mejor varios detalles de la estética y porque vemos un ritual satánico aún más elaborado que el que aparece en *Intrépidos Punks*.

- **Objetos:**

En primera instancia vemos a "Tarzan" portar un casco- máscara de papel en forma de cono con colores muy chillantes y contrastante con su atuendo y que suponemos solo utiliza para dirigir el ritual satánico.

El ritual está dirigido a un alebrije gigante con forma de diablo alado que tiene foquitos rojos en los ojos, que al prender y apagar hacen que el alebrije se vea chistoso, como un muñeco de feria.

"La pantera" observa el ritual sentada en un trono sencillo pero bien elaborado, lo que muestra que los punks ya estaba más que instalados, y se tomaban el ritual más en serio.

En esta película se introducen varios personajes nuevos pero los que más llaman la atención son el "vikingo" y el "hueso" que portan cascos y espadas manufacturados por quienes elaboraron el diablo al parecer, porque son de cartón y madera pintados de dorado.

- **Personajes, vestuario y maquillaje:**

"Hueso" viste como un troyano, con capa, cinturón, botas, casco y espada dorados (ésta última nunca la usa, solo la trae para complementar el look); tiene pintada una especie de antifaz plateado y el resto de su ropa es negra.

El "vikingo" como su nombre lo indica, trae un casco de vikingo en color dorado y con cuernos; lleva un chaleco blanco lanudo y faja de cuero color piel como las que se usan para levantar pesas. Él también trae una espada

Como vemos estos dos nuevos atuendo ya no tienen absolutamente nada que ver con un punk, ya más bien parece fiesta de disfraces, pero verlos es muy divertido.

Y finalmente la "sacerdotisa" de peluca dorada que baila desnuda con el cuerpo pintado de dorado, sólo se le ve durante el ritual. Parece que es la misma que sale en la precuela, pero esta ahora ya no se ve nada punk.

- **Escenario:**

Los punks cambiaron su cueva por una caballeriza de hacienda, o al menos así se ve y sus casas de campaña son más coloridas y están mejor cuidadas que una carpa de circo.

En el altar que le hicieron al ídolo de los foquitos colgaron unas mantas de negras con llamas pintadas en vivos colores que hacen la escena más colorida aún.

Esta película es aún más violenta que la primera, aunque no se note en la secuencia analizada, ya que elegimos la parte donde lucía más la imagen y la estética. Todo se ve recién hecho, pintado y acomodado para rodar; pero si eso se contrapone con la parte inicial de la película desconcierta aún más, pues todo se lleva al extremo. Por un lado

los atuendos y las costumbres son más fantásticos, pero por otro las escenas de violencia son más largas y crudas.

6) INTERPRETACIÓN DE TODA LA PELÍCULA

a) En general

En esta película vemos como los punks matan y violan a la familia del policía Marcos (el mismo policía de *Intrépidos Punks*) en venganza por haberlos encerrado.

Marcos loco de ira decide cazarlos y torturarlos hasta morir. Esa es toda la trama, el resto es el ingenio asesino del policía manifestado de múltiples maneras, algo que llega a ser muy sádico.

Hasta ahí todo se torna serio, pero cuando Marcos ya tiene a "Tarzan" colgado de cabeza, y le saca un ojo con un cuchillo, todo intensificado por los gritos dolorosos de éste y amenazas en caso de sobrevivir, resulta que Marcos despierta en su camita de princesa con su linda esposa al lado y con una actuación tan ñoña, que tiraron por la borda lo que ya habían logrado a lo largo de la película, donde cabe resaltar, muchas de las actuaciones mejoraron y los personajes crecieron, al volverse sujetos y no sólo una bola de punks.

b) Similitudes con producciones extranjeras (principalmente norteamericanas) según el analista:

Como ya mencionábamos, es posible que guarde relación con (1976) mejor conocida como *El Vengador Anónimo*, pues se trata de un hombre cuya hija y esposa son violadas y asesinadas por una banda de jóvenes maleantes. Comienza a cazarlos y los va matando cruelmente al igual que sucede con el personaje de Marcos.



Death Wish (1976)

A su vez, *Death Wish*, *Intrépidos Punks* y *La venganza de los Punks* tienen influencia de *Clockwork Orange* que fue toda una revolución al tratarse de una película muy violenta para su tiempo y que ya introducía una indumentaria transgresora a manera de uniforme que dotaba de identidad a un grupo bandalico.



c) Conclusión

Todo aumentó en esta película: los personajes, la violencia, la utilería y el kitsch.

Mercenarios de la muerte (1983)

A) FICHA TÉCNICA

Dirección: Manuel Muñoz, Gregorio Casals

Género: Acción /Drama /Western /Artes Marciales

Producida por: Avinadain Bautista Nájera
/Producciones Xochitl S.A. de C.V.

Edición: Francisco Chiu

Fotografía: Angel Bilbatua, Fernando Colin

Efectos especiales: Arturo Godines

País: México

Duración: 90 min.

Idioma: Español

Reparto: Emilio "el indio" Fernández, Jaime Moreno, Gregorio Casals, Armando Silvestre, Rubi Re, Tito y Victor Junco, Sergio Bustamante, Aries Bautista y Charito Granados.

Estudio: Realizada por Técnicos de la sección 49 del S.T.I.C.



5) CONTEXTO POLÍTICO-SOCIAL Y CINEMATOGRAFICO

a) Contexto político-social de la película cuando fue realizada

Es el sexenio de Miguel de la Madrid que se caracterizó por llevar a México a la crisis económica, lo cual afectó a múltiples sectores, y para el cinematográfico no fue la excepción, ya que aunque en 1983 se creó IMCINE, resultó un organismo poco útil en ese tiempo, al menos en materia de producción.

b) Contexto cinematográfico

Los setentas y ochentas fueron una época de producciones de presupuesto medio y bajo debido a la aparición del video y los videoclubes, que le permitían al espectador ver muchas películas, más baratas y en la comodidad del hogar. Eso permitió a los productores hacer todo tipo de historias sin lidiar con los exhibidores. Las películas extranjeras de la época sobre *western* y artes marciales fueron: ***Buffalo bill and the indians*** (1976), ***The Last Hard Men*** (1976) una producción norteamericana estelarizada por Charlton Heston y que contó con la participación de Jorge Rivero; y ***The Silent Flute*** (1978), esta última escrita por Bruce Lee y estelarizada por David Carradine. No hay que olvidar que fue Bruce Lee quien popularizó el cine de artes marciales llegando a la cima con ***Enter the Dragon*** en 1973, inspirando múltiples producciones sobre torneos de artes marciales en los años siguientes, en varias partes del mundo. En México hubo producciones *western* como ***El cuatro dedos*** (1978) o ***Cuchillo*** (1978), pero en cuanto a artes marciales se trataba de un género muy nuevo para el cine de nuestro país.

c) Recepción desde su estreno a la actualidad

La recepción del estreno de ***Mercenarios de la Muerte*** se desconoce, pero a través de blogs que (posiblemente de manera involuntaria), difunden materiales culturales como esta película, se generan respuestas tanto positivas como negativas sobre ella. Lo

cierto es que nadie que la haya visto puede dejar de expresar su opinión, por lo que, de manera polémica quizás, se trata de una pieza cada vez más recomendada.

Algo que llama mucho la atención de *Mercenarios de la Muerte*, (además de la participación del "indio" Fernández, entre muchas otras cosas más) es su fusión genérica entre *western* y artes marciales, pero en los últimos años se han realizado producciones con dicha fusión y con buenos resultados, como son *Shanghai Noon* (2000) con Jackie Chan, o *The Warrior's Way* (2010). Aunque esta combinación no debería sorprendernos tanto si recordamos la adaptación que se hizo de *Los siete samuráis* /*Schichinin no samurai* (1954), a *western*.

d) Palimpsestos: No hay

B) SINOPSIS

Una profecía dictaba que la dinastía Ming Fu Tsi sería amenazada por rebeldes que lucharían por el poder, acabando con el milenario templo de Shiolang, fundado por un maestro al que todos llamaban Tata (Emilio "indio" Fernández). Para ello, los rebeldes debían apoderarse de unos símbolos y reliquias, para recuperar el poder sobre las sectas divididas y establecer la dictadura. La orden religiosa peregrinó hacia el centro de Solot conservando los símbolos de oro que mantenían su filosofía de equilibrio unida. Yin Ho (Aries Bautista) preparaba a sus discípulos para el enfrentamiento con los rebeldes según lo dictaba la profecía. El más despiadado de todos los rebeldes aspirantes al poder era Sung Yat, quien reclutó a mercenarios de diferentes culturas y razas prometiéndoles un botín precioso si exterminaban a los religiosos de Solot, destruyendo el templo de Shiolang, matando al maestro Tata, y robando los símbolos de poder para que así, Sung Yat pudiera gobernar. Al llegar a Solot (que es un pueblo "del oeste") los mercenarios causan muerte y destrucción. El comisario del pueblo junto a varios alguaciles intenta detenerlos, sin éxito. Por ello, dos de los discípulos más destacados de Yin Ho, Mai ko (Gregorio Casals) y Yang Piau (Jaime Moreno) que entrenan en el templo de Shiolang Zu, son llamados para acabar con los mercenarios, que ahora se dirigen a Shiolang (el templo principal). Cuando llegan descubren que han matado a todos incluyendo al maestro Tata. Todos los mercenarios han muerto en la batalla del templo de Shiolang, el único

sobreviviente es Sung Yat, quien se ha apoderado de las reliquias. De vuelta en el pueblo, Yang Piau se enfrenta a Sung Yat. Sung Yat es derrotado y se restablece la paz en el pueblo de Solot.

2) NARRACIÓN

- **Época de la historia:** desconocida
- **Lugares ocurre:** Shiolang, un pueblo ficticio.
- **Contrato simbólico:** mercenarios y muerte.
- **Género cinematográfico:** *artes marciales, western, acción.*

3) CUADRO DE ANÁLISIS

MERCENARIOS DE LA MUERTE

No. Secuencia: 8

Nombre: Pelea en la cantina

Duración: 00:22:49 a 00:25:59

FOTOGRAMA /DESCRIPCIÓN	IMAGEN	SONIDO	PUESTA EN ESCENA
 <p>1</p> <p>00:22:37</p> <p>Los mercenarios llegan a la cantina.</p>	<p>a) Normal. <i>Rui Shof</i> abierto. En primer plano hay habitantes del pueblo preguntándose quiénes son los forasteros que aparecen en segundo plano (los mercenarios)</p> <p>b) La iluminación es natural. El color está afectado por una desviación magenta en la película. La textura es suave y de grano abierto. La textura es así durante toda la película.</p>	<p>a) Se escucha el sonido de varios caballos galopando en segundo plano, personas del pueblo preguntándose quienes serán esos extranjeros en primer plano y la música de una pianola de fondo.</p> <p>c) Sonidos, diálogos y música In.</p> <p>d) Sonidos y música post-sincronizados.</p> <p>e) Diálogos</p>	<p>a) Calle de un pueblo a las afueras de una cantina</p> <p>b) Calle de tierra, pajas de paja, fachadas de casas estilo colonial latinoamericano. Adaptada al estilo <i>western</i>.</p> <p>c) Los mercenarios llegan a caballo a la cantina. Los lugareños los observan.</p> <p>d) Los lugareños llevan sombreros de distintos estilos, y tienen ropas como gabanes, chalecos de cuero y camisas.</p>



Composición: el hombre de negro y los mercenarios se encuentran en puntos de interés. *Panning* hacia la izquierda.

escritos post-sincronizados.



2

00:22:58

Los mercenarios entran a la cantina y Sung Yat anuncia el exterminio de todos, los llama esclavos y rápidamente es atacado.

a) Normal. *Rut Shot* abierto. En primer plano hay un par de señores que hacen caso omiso de las amenazas de Sung Yat, que se encuentra en la parte más lejana del plano, apenas perceptible.

b) La iluminación es artificial de tono cálido, aún con una ligera desviación rojiza (ese defecto continúa hasta el fotograma 14). Hay una mezcla de colores neutros con colores fríos y cálidos en tonos vivos.

Composición: quien llama la atención es el hombre de camisa a cuadros por encontrarse al centro y al no haber nadie más en puntos de interés.

La cámara hace un *Panning* hacia la izquierda y continúa en un *Travelling* hacia la izquierda terminando en el siguiente fotograma.

a) Se escucha: "¡Sung Yat anuncia el exterminio de ustedes esclavos!", comentarios de la gente de la cantina, movimiento de sillas y mesas, gritos y sonidos de pelea. La música de la pianola en primer plano.

c) Sonidos, diálogos y música *In*.

d) Sonidos y música post-sincronizados.

e) Diálogo doblado.

a) Cantina del pueblo de Solot.
b) Un lugar amplio, con paredes pintadas de blanco y rojo, sarapes con rayas de distintos colores colgados en las paredes, puertas "vaivén" estilo cantina, varias mesas, sillas y una barra, todas de madera oscura.
c) Los hombres de la cantina beben, juegan y rien tranquilamente: los mercenarios entran y golpean a quienes les hacen frente (uno de ellos se dirige a atacar a Sung Yat, incluso antes de que se escuchen los diálogos de éste).
d) Los hombres de la cantina en su mayoría llevan sombreros y visten como gente de pueblo del norte de México (o del oeste estadounidense, al estilo de las películas *western*).



3

00:23:20

a) Normal. *Rut Shot* medio. En primer plano se encuentran los mercenarios y al fondo están los habitantes del pueblo.

b) Composición sin puntos de interés.

a) La música se detiene y Sung Yat dice: "¡Sirvele a mis guerreros!"

c) Diálogo *In*.

e) Diálogo doblado.

c) Los mercenarios caminan de manera amenazante hacia la barra, donde Sung Yat (de complejión media) empuja a un hombre, posteriormente habla de manera ordenante al cantinero, mientras Andrés "El callado" (un

Los mercenarios acaban rápidamente con los hombres que les hicieron frente, llegan a la barra y Sung Yat pide tragos para sus guerreros (los cuales son lanzados por el cantinero pero nunca se ve a dónde llegan).

Toma fija.

hombre delgado) se posiciona a lado suyo.
d) Sung Yat viste una camisa azul, un chaleco de lana, pantalón color rojo, sombrero tipo ruso, y una cinta con la que sujeta una daga (atuendo Mongol). Andrés "el callado" viste una capa negra, camisa blanca sin mangas, jeans azul claro, dos carrilleras revolucionarias, y un sombrero de charro (atuendo de revolucionario mexicano).
e) Sung Yat lleva bigotes falsos.



4

00:23:33

El cantinero observa a los mercenarios y se sorprende al ver que otro hombre les hará frente.

a) Normal. *Rut Shot* cerrado.
 En primer plano se encuentra un mercenario y en segundo el cantinero.

b) Ninguno de los dos están en puntos de interés.
 Toma fija.

a) Se escucha que un hombre dice "no déjame".
c) Diálogo *In*.
e) Diálogo escrito post-sincronizado.

c) El cantinero se observa ligeramente intimidado y posteriormente, se sorprende al ver que otro hombre se acerca.
d) Viste una camisa negra a cuadros.



5

00:23:37

Un hombre de rasgos orientales toca el hombro de Sung Yat y le dice que él no es esclavo de nadie y menos de delincuentes.

a) Normal. *Rut Shot* medio.
 En primer plano se encuentran los mercenarios, en segundo un chino que ha ido a hacerles frente y al fondo los amigos de éste.
b) Composición: el mercenario de negro es el que está en el punto de atención.
 Toma fija.

a) Un hombre le dice a Sung Yat: "yo no soy esclavo de nadie y menos de delincuentes". Se escucha que alguien arrastra una silla.
c) Sonido y diálogo *In*.
d) Sonido post-sincronizado.
e) Diálogo escrito post-sincronizado.

c) Un hombre delgado, de baja estatura con ojos rasgados, se aproxima, toca el hombro de Sung Yat y tranquilamente le habla.
d) Viste una camisa azul, pantalón negro, calcetines blancos y zapatos negros.
e) Lleva el cabello largo y despeinado, además de un bigote falso.



6

00:23:49

El hombre es derribado por "el chaco mortal" y sus amigos lo ayudan a levantarse mientras aconsejan llamar a Mai Ko y a Yan Piau.

- a) Picada/Normal. *Full Shot/Rut Shot* medio.
- b) Composición en tercios. *Tilt up*.

- a) "El chaco mortal" emite un grito de kung fu, el hombre emite un grito de dolor. Se escucha efecto de golpe y otras voces dicen que habrá que avisar a Mai Ko y a Yan Piau.
- c) Sonido y diálogo *In*.
- d) Sonido post-sincronizado.
- e) Diálogo escrito post-sincronizado.

- c) El hombre de ojos rasgados es derribado y posteriormente dos amigos suyos preocupados lo ayudan a levantarse.
- d) Uno de ellos lleva chaleco café con una camisa negra, el otro lleva chaleco y camisa gris, ambos llevan pantalón negro.



7

00:23:50

Sin embargo el Hombre se niega y decide atacar al "chaco" quien de nuevo lo derriba.

- a) Normal. *Rut Shot*.
- b) Composición en tercios. La cámara realiza varios *Panning* siguiendo la acción de cada peleador.

- a) Se escuchan gritos de Kung Fu (al estilo de Bruce Lee) por parte de varios hombres hasta el siguiente fotograma. Se escuchan sonidos de golpes hasta el siguiente fotograma.
- c) Sonidos y diálogos *In*.
- d) Sonidos post-sincronizados.
- e) Diálogos escritos post-sincronizados.

- c) El hombre de ojos rasgados, enojado ataca a "el chaco mortal" mostrando un evidente manejo de las artes marciales, sin embargo "el chaco" lo derriba rápidamente.



8

00:23:53

Los amigos del hombre deciden atacar a los otros mercenarios pero son derrotados fácilmente.

- a) Normal. *Rut Shot*.
- b) Composición en tercios. *Panning* de acción.

- a) Igual que el anterior.

- c) Los amigos atacan a otros mercenarios, uno con patadas de kung fu torpemente realizadas y el otro a base de puños, pero son derrotados rápidamente.



9

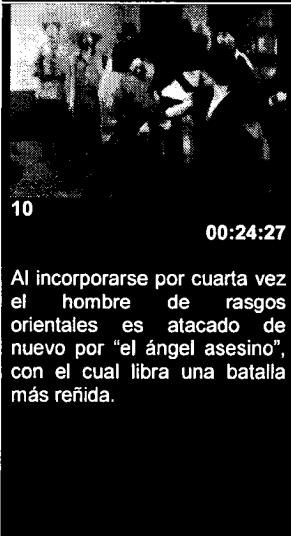
00:24:06

El hombre de rasgos orientales se incorpora, Sung Yat pide que lo dejen divertirse con él y lo derriba fácilmente.

a) Normal. *Rut Shot* medio.
b) Composición centrada. Toma fija.

a) El hombre grita "¡Acaben de una vez!" y Sung Yat dice "Déjenme divertirme". Se escuchan sonidos de golpes.
c) Sonidos y diálogos In.
d) Sonidos post-sincronizados.
e) Diálogo del hombre escrito post-sincronizado, diálogo de Sung Yat doblado

c) El hombre de ojos rasgados se pone en guardia frente a Sung Yat con actitud retadora, los demás mercenarios tienen la intención de intervenir pero Sung Yat levanta las manos imponente para que se detengan y posteriormente lo derriba de un solo golpe.



10

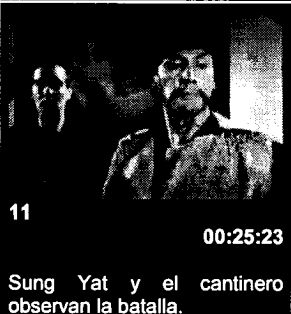
00:24:27

Al incorporarse por cuarta vez el hombre de rasgos orientales es atacado de nuevo por "el ángel asesino", con el cual libra una batalla más reñida.

a) Normal. *Rut Shot* abierto.
b) Composición: el "ángel asesino" se encuentra en el punto de interés. *Panning* hacia derecha.

a) Entra música de acción en segundo plano. Sung Yat dice "Es tuyo ángel" y se escuchan gritos de Kung Fu (al estilo de Bruce Lee) por parte del hombre y de "el ángel asesino" además de sonidos de golpes y hasta el fotograma 13.
c) Sonidos, música y diálogos In.
d) Sonidos post-sincronizados.
e) Diálogos escritos post-sincronizados.

c) El hombre de ojos rasgados se incorpora y "el ángel asesino", un hombre de baja estatura y muy delgado, pelea con él mostrando su manejo de la técnica de la grulla. La pelea dura varios segundos y los movimientos son torpes. Los demás mercenarios observan tranquilamente la pelea.
d) "El ángel asesino" viste un chaleco de piel de color café y pantalón negro.



11

00:25:23

Sung Yat y el cantinero observan la batalla.

a) Normal. *Rut Shot* medio.
b) La chica del cuadro que está al fondo y Sung Yat, se encuentran en los puntos de interés. Toma fija.

a) Continúan los gritos, música y efectos de sonido de golpes.

c) Sung Yat mira serio la pelea. El cantinero luce preocupado.
e) Un cuadro con una mujer desnuda en un fondo verde, estilo burdel.



12

00:25:47

Después de ser varias veces derribado, "el ángel asesino" por fin acaba con el hombre de rasgos orientales con una fuerte patada al pecho.

a) Normal. *Rut Shot* medio.
b) Composición en tercios: todo está en los puntos de interés. Toma fija/*Tilt down*.

a) "El ángel asesino" emite un grito. La música de acción termina y entra música de tragedia en primer plano que finaliza rápidamente, además de sonido de golpe.

c) Después de una pelea reñida, "el ángel" le da una fuerte patada en el pecho al hombre de ojos rasgados, al cual rápidamente le escurre sangre por la boca y cae muerto.

c) Sonidos, música y diálogos *In*.

d) Sonidos post-sincronizados.

e) Diálogos escritos post-sincronizados.



13

00:25:53

Los otros hombres de la cantina observan el asesinato. Sung Yat ordena que toquen música ya que no vale la pena entristecerse por la muerte de un "cerdo".

a) Normal. *Rut Shot* medio.
b) Composición sin elementos que sobresalgan. Toma fija con un ligero *Tilt down* al final.

a) Efectos de sonido y gritos finalizan. Sung Yat grita:

"¡Música, no hay porque entristecerse por la muerte de un cerdo!" se escuchan cuchicheos.

c) Diálogos *In*.

d) Sonidos post-sincronizados.

e) Diálogos escritos post-sincronizados, diálogo de Sung Yat doblado.

c) Los hombres del bar observan el asesinato y permanecen inmóviles, y tras unas palabras de Sung Yat, toman asiento. Uno de ellos comienza a tocar la pianola.

d) Dos de los hombres llevan atuendos mexicanos y el hombre de en medio luce un atuendo estadounidense.



14

00:26:05

Tres alguaciles se dirigen a la cantina.

a) Normal. *Rut Shot* abierto.

b) A partir de esta toma y hasta el final de la secuencia, la iluminación cambia y se aprecian los colores reales de las cosas.

Composición: los jinetes están bien ubicados en la toma. Toma fija.

a) Se escuchan los cascos de los caballos y pajarillos cantando, un hombre dice " En esa cantina deben estar"

c) Sonidos y dialogo *In*.

d) Sonidos post-sincronizados.

c) Tres alguaciles cabalgan y platican serios.



15

00:26:09

"El chaco mortal" (que no se aprecia en el fotograma), "chacal" y "mongol hiena" observan como tocan la pianola.

a) Normal. *Rut Shot* medio/lateral.
b) Los dos mercenarios están en punto de interés. *Traveling* hacia la izquierda

a) Se escucha la música de una pianola en primer plano y continúa tocando hasta el fotograma 21.
c) Música *In*.
d) Música post-sincronizada.

c) "El chaco mortal", Estevan "chacal" Mendoza (un hombre corpulento) y "mongol hiena" (un hombre con ligero sobrepeso), observan serios al hombre que toca la pianola.
d) "Chacal" lleva sombrero de charro, un sarape negro con líneas blancas y otros colores (amarillo, rojo y verde), una camisa rayada blanca con negro, y un pantalón negro. "Mongol hiena" lleva una bata negra con líneas doradas al frente, camisa oriental negra con franjas plateadas, un pantalón amarillo y un sombrero estilo chino (atuendo mongol).



16

00:26:12

Igualmente Sung Yat, Andrés "el callado"...

a) Normal. *Rut Shot* medio/lateral.
b) Composición sin elementos en los puntos clave. *Traveling* hacia la izquierda.

c) Sung Yat y Andrés "el callado" también observan serios al músico.



17

00:26:15

...y "black crooper", el cantinero (asustado) y "cuchillo blas" (que no se aprecia en el fotograma).

a) Normal. *Rut Shot* medio/lateral. "black crooper" en primer plano y el cantinero en segundo.
b) Composición: "black crooper", se encuentra en punto de interés al igual que el cantinero. *Traveling* hacia la izquierda hasta que la cámara llega al final de la barra.

a) "Black Crooper" se ríe.
c) Risa *In*.
d) Risa post-sincronizada.

c) "Black Crooper" un hombre joven y fuerte, ríe burtonamente mientras observa al músico. El cantinero mira al músico con expresión preocupada.
d) "Black Crooper" lleva sombrero de copa, camisa rosa, pantalón, tirantes y faja negros.



18

00:26:28

Sung Yat toma fuertemente el cuello del cantinero y le pregunta por el número de monjes que cuidan el templo de Jin Ho (otro monje) y sobre un monje llamado Wong Tai. El cantinero niega conocer al último monje pero responde que el templo tiene más de doscientos monjes.

a) Normal. *Rut Shot* medio.

b) El cantinero y Sung Yat en punto de interés. Toma fija.

a) La música baja a segundo plano, se escuchan sonidos de gente bebiendo y platicando, al fondo (que continúa hasta el fotograma 21.

Sung Yat pregunta al cantinero la cantidad de discípulos que hay en el templo de Jin Ho (un monje), y pregunta por otro monje llamado Wong Tai, el cantinero responde que son más de doscientos y que no conoce al otro monje.

c) Diálogos *In*.

e) Diálogo del cantinero escrito post-sincronizado, diálogo de Sung Yat doblado.

c) El cantinero se encuentra distraído, Sung Yat toma su mano y le habla tranquilamente; el cantinero no entiende la pregunta por lo que Sung Yat toma fuertemente su cuello y le habla amenazante. Debido a esto el cantinero habla con dificultad.



19

00:26:48

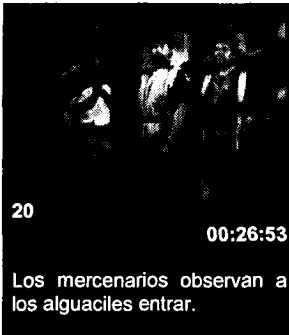
La acción se interrumpe al escuchar que las puertas de la cantina se abren.

a) Normal. *Medium Shot*.

b) Composición: centrada. *Zoom back*.

a) Continúa la música y el fondo.

c) Sung Yat voltea lentamente.



20

00:26:53

Los mercenarios observan a los alguaciles entrar.

a) Normal. *Rut Shot* medio.
 b) Composición: dos de los mercenarios en puntos de interés y Sung Yat en el centro.
Zoom back hasta el siguiente fotograma.

a) Continúa la música y el fondo.

c) Los mercenarios observan tranquilos la llegada de los alguaciles. El cantinero sufre, se soba el cuello y cubre su boca con un pañuelo.



21

00:26:57

Los tres alguaciles apuntan con sus rifles a los mercenarios y les anuncian que quedarán presos...

a) Normal. *Rut Shot* abierto.
 b) Composición: nada se encuentra en puntos clave. Toma fija.

a) Se escuchan pasos. Un alguacil les dice a los mercenarios que quedarán presos. La música finaliza y el fondo también.
 c) Diálogo y pasos *In*.
 d) Pasos post-sincronizados.
 e) Diálogo escrito post-sincronizado.

c) Dos alguaciles (de complexión delgada) apuntan a los mercenarios con un rifle, mientras un tercero (un hombre corpulento) les habla con autoridad.
 d) El alguacil de la izquierda viste chaleco de cuero negro, camisa azul marino y pantalón de mezclilla azul claro. El de en medio lleva chaleco y camisa blancos y pantalón café; el más corpulento lleva chamarra y pantalón de mezclilla. Los tres alguaciles llevan sombreros.



22

00:27:00

...pero son atacados y derrotados rapidamente por "el chaco mortal" y Kun Wong.

a) Normal. *Rut Shot* abierto.
 b) La composición es la misma que en el fotograma anterior. La cámara hace unos *Panning* muy leves a la izquierda y a la derecha siguiendo la acción.

a) Se escuchan efectos de golpes y sonidos de botellas rompiéndose.
 c) Efectos *In*.
 d) Efectos post-sincronizados.

c) Rápidamente "el chaco mortal" (un hombre delgado de baja estatura) salta y de una patada derriba al alguacil de la izquierda; por su parte Kun Wong derriba de un puñetazo al alguacil corpulento y de una patada al de en medio. Los otros mercenarios permanecen tranquilos.
 d) "El chaco mortal" viste un traje (de artes marciales/ oriental) gris con rojo y una cinta roja en la cabeza.
 e) Tiene el cabello largo y despeinado (atuendo chino).



23

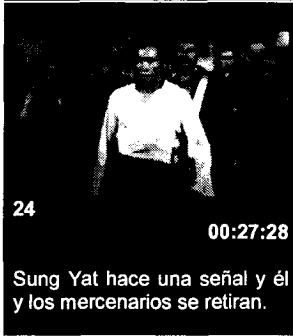
00:27:20

Sung Yat recoge un rifle y lo dobla.

a) Normal. *Rut Shot* medio.
b) Composición: Sung Yat permanece en el centro. Toma fija.

a) Sung Yat emite un sonido de esfuerzo. Entra música de misterio en primer plano.
c) Música y diálogo In.
d) Música post-sincronizada.
e) Diálogo doblado.

c) Sung Yat recoge un rifle de los alguaciles caídos de manera imponente y después de hacer algo de esfuerzo lo dobla en pocos segundos.
f) Rifle fácilmente maleable.



24

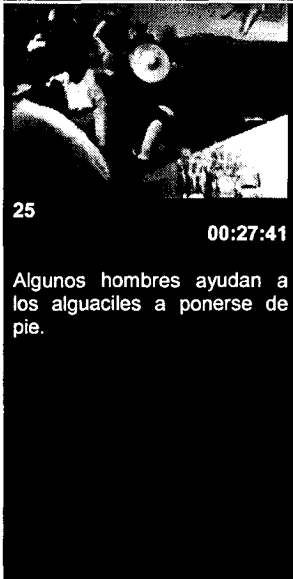
00:27:28

Sung Yat hace una señal y él y los mercenarios se retiran.

a) Normal. *Rut Shot* medio.
b) Composición: centrada. *Dolly back / Panning* a la derecha/fija.

a) Se escuchan pasos, el abrir y cerrar de puertas vaivén y el movimiento de sillas y mesas.
c) Sonidos In.
d) Sonidos post-sincronizados.

c) Kun Wong y los demás mercenarios se retiran lentamente tras Sung Yat.
d) Kun Wong lleva camisa blanca y pantalón azul (atuendo chino).



25

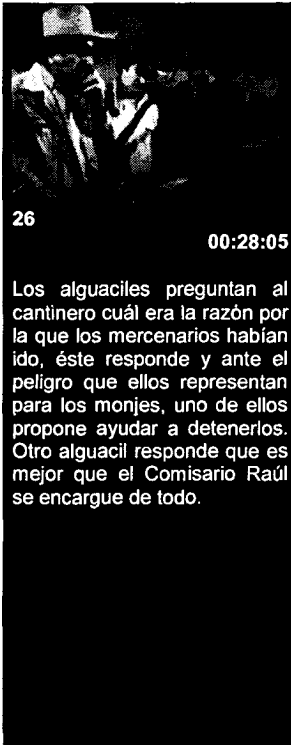
00:27:41

Algunos hombres ayudan a los alguaciles a ponerse de pie.

a) Picada. *Rut Shot* abierto.
b) Composición: centrada. *Tilt up*.

a) La música continúa en primer plano; algunas personas hacen comentarios; los alguaciles se quejan de dolor y regresa el sonido de gente bebiendo y platicando de fondo (todo esto continúa el siguiente fotograma).
c) Música, diálogos y sonidos In.
d) Música y sonidos post-sincronizados.
e) Diálogos escritos post-sincronizados.

c) Los hombres de la cantina ayudan a los alguaciles levantarse y continúan bebiendo.



26

00:28:05

Los alguaciles preguntan al cantinero cuál era la razón por la que los mercenarios habían ido, éste responde y ante el peligro que ellos representan para los monjes, uno de ellos propone ayudar a detenerlos. Otro alguacil responde que es mejor que el Comisario Raúl se encargue de todo.

a) Normal. *Rut Shot* medio, *Over Shoulder*.
 b) Composición en tercios. Toma fija.

a) Un alguacil le pregunta al cantinero que era lo que esos hombres buscaban, el cantinero le responde que el número de monjes del templo, un segundo alguacil dice: "Estos monjes están en peligro inmediato, debemos perseguir a esos bandoleros", el primero le responde: "No... el comisario Raúl es el único que conoce a la familia de un iniciado... el sabrá prevenirlos de esos sanguinarios forajidos".
 c) Diálogos In.
 e) Diálogos escritos post-sincronizados.

c) Los alguaciles hablan doloridos con el cantinero, mientras se soban los golpes.

3) **MONTAJE DE LA SECUENCIA:** El montaje es lineal, narrativo y con cortes directos. La composición intenta estar en tercios y pero es poco interesante. La iluminación es poca y no fue la correcta, lo que provoco desviación de colores. Hay algunas sombras antiestéticas poco visibles debido a que se filmó en el día. La textura es suave con el grano abierto. Todas son tomas a nivel. Mientras no hay acción predominan las tomas fijas y cuando hay acción solo hay paneos. El sonido es totalmente post-sincronizado (voces, efectos y música). Todos los diálogos son doblados y exagerados (incluyendo los gritos de pelea). Para reforzar la pelea hay música con sintetizadores, típica del cine de acción de los ochentas.

4) INTERPRERCIÓN DE LA SECUENCIA

Escogimos esta secuencia porque refleja la esencia de la película: la hibridación genérica entre el cine *western* (tradicional) y el cine de artes marciales, señalando a grandes rasgos los elementos típicos de ambos géneros y como se mezclan en una situación surrealista que al carecer de verosimilitud termina siendo una secuencia de humor involuntario y por lo tanto *kitsch*.

- **Escenografía:**

Como podemos apreciar la secuencia se desarrolla en una cantina sencilla al estilo clásico de las películas *western* (fotograma 1), con varias mesas y sillas de madera, un cuadro de burdel (fotograma 11) y música de pianola típica de este tipo de género, sin embargo siempre está afuera del cuadro y por lo tanto apenas vemos. Se encuentra en un pueblo llamado Solot, que si bien jamás se nos dice en qué país se encuentra, es evidente que la locación es México. Lo podemos deducir por los rasgos de las personas del lugar, y los sarapes de saltillo colgados en las paredes (fotograma 2).

- **Situación:**

La secuencia comienza con el cliché del western: la pelea de cantina.

Sung Yat, entra acompañado de sus mercenarios y grita: “¡Sung Yat anuncia el exterminio de ustedes esclavos!” (fotograma 2); y entran un grupo de individuos con atuendos de distintas partes del mundo, cominzan a golpear a unos cuantos que intentaban detenerlos, pero eso es al fondo del cuadro, porque en primera instancia solo vemos a unos señores bebiendo en la barra que ni se han percatado de lo que ocurre; la entrada triunfal de Sung Yat de desapercibida.

Por si la entrada de sujetos con vestimentas de distintas culturas en una ausencia de contexto absoluto no fuera suficiente, de entre los hombres de la cantina, un hombre de baja estatura con ojos rasgados (con apariencia de chino y con bigotes falsos), se acerca a Sung Yat y con una entonación tierna e inocente, le dice: “yo no soy esclavo de nadie y menos de delincuentes” (fotograma 5).

Observamos cómo este individuo es atacado y derribado por la pata de uno de los mercenarios ("chaco mortal" también con atuendo de chino, que no vemos a cuadro), acto seguido sus dos amigos con atuendo de vaqueros lo ayudan a levantarse y tras la insistencia de éste por combatir, los amigos tienen que intervenir, y así descubrimos que también saben artes marciales (fotograma 8).

Así comienza la pelea lenta y torpe, de este pequeño personaje que emite sonidos al estilo de Bruce Lee una y otra vez, y aunque se ve que los actores saben artes marciales, los emplazamientos de cámara (es una sola toma, no se realiza ningún corte). La pelea termina de una forma típica del cine de artes marciales: un golpe mortal (en este caso una patada en el pecho), seguido de un grito largo estilo Bruce Lee y sangre escurriendo de la boca del muerto.

Tras la muerte del hombre de ojos rasgados, regresamos a los chiches *western*. A una orden de Sung Yat comienza la música de pianola; seguido del típico interrogatorio y amenaza al cantinero en búsqueda de información; y la llegada de los buenos, representados en esta secuencia por tres alguaciles. Tras su entrada a la cantina, apuntan rápidamente con sus rifles a los mercenarios, pero casualmente los tres se distraen al mismo tiempo dando oportunidad a que dos de los mercenarios los ataquen y sean derribados de un solo golpe.

Por último Sung Yat hace una demostración de su poder. Toma uno de los rifles (que al parecer son de plástico) y lo dobla fácilmente mientras finge que hace esfuerzo (fotograma 23).

- **Vestuario y personajes:**

Los elementos más interesantes, que salta a la vista por el choque de realidades y que sin duda es parte fundamental para que la secuencia genere humor involuntario, son los vestuarios.

Mientras observamos que entre los hombres del lugar la mayoría lleva sombrero y viste como mexicano o en algunos casos como estadounidense (fotograma 13), entre la

gente encontramos a un supuesto chino (el hombre de ojos rasgados), que jamás se explica quién es y por qué está allí.

Sin embargo donde más se nota el contraste es con los propios mercenarios y sus vestimentas, cuyos nombres también son muy peculiares:

Sung Yat, "Hiena" y el "El ángel asesino" (fotogramas 3, 15 y 10 respectivamente) traen atuendos de Mongoles; "El chaco mortal" y Kun Wong (22 y 27 respectivamente) visten como chinos; Esteban "Chacal" Mendoza y Andrés "el callado" (fotogramas 3 y 15 respectivamente) como mexicanos en la época de la revolución y "Black Crooper" (fotograma 17) un atuendo estadounidense.

Sus particularidades están descritas en el cuadro, sin embargo cabe mencionar que en su mayoría estos atuendos se ven muy falsos y rompen con la seriedad de la película.

- **Sonidos:**

El audio fue muy mal sincronizado y por lo tanto ciertas situaciones saltan a la vista, como cuando los mercenarios entran y antes de que Sung Yat diga sus líneas, se observa a un hombre que ya se dirige hacia él a atacarlo.

Y sobre todo el doblaje es algo que no se puede pasar de viste, ya que prácticamente todos los diálogos están doblados y sobre actuados, exagerando las acciones con la voz pero minimizándolas con la imagen.

Debido a las fallas técnicas del audio, de vestuario y de imagen principalmente esta secuencia no puede ser considerada seriamente, sin embargo resulta disfrutable por las fallas mismas.

5) INTERPRETACIÓN DE TODA LA PELICULA

a) En general

La película es un intento arriesgado por combinar dos géneros tan distintos fuera de su contexto original, es decir, el *western* típico de Estados Unidos y el género de Artes

marciales, que por lo regular se desarrolla en china. Resulta una mezcla interesante el tratar de utilizar ambos discursos cinematográficos, ya que hay partes *western* (como el de la secuencia analizada) y partes que pretenden ser muy orientales (como los supuestos templos de Shiolang y Shiolang Zu), que poseen estéticas muy diferentes entre sí y pareciera que se trata de distintas películas además de que se ve que se trata de una construcción colonial.

El intento por hacer una buena película de este estilo se ve frustrado gracias a una gran cantidad de errores técnicos y lo inverosímil de la trama:

La combinación de vestimentas orientales con disfraces de vaqueros que por sí solos se ven falsos y dan risa.

El papel del "Indio" Fernández es anunciado por el narrador como un "milenario" sabio-filósofo cuyo nombre no se puede pronunciar, pero se le conoce como el "Tata", quien es el guardián de los antiguos secretos de artes marciales de su orden religiosa y gracias a él se pudo fundar el templo Shiolang. Cuando éste aparece a cuadro nos encontramos con el Indio Fernández vestido con un sombrero de charro y un sarape de Saltillo sin ninguna explicación del porqué de esta vestimenta. Así a lo largo de la película encontramos escenas donde el Tata aparece a lado de la figura de Buda lo cual resulta bastante surrealista debido al choque cultural. Cabe mencionar que el personaje habla todo el tiempo con frases profundas, cuya voz es doblada por Sergio Bustamante.

Debido a que la película no se filmó con audio directo, existen una gran cantidad de situaciones que resultan risibles, probablemente a causa de una mala planeación. Ejemplos como la primera escena donde se lleva a cabo una prueba en el templo de Shiolang, en donde observamos al Tata y a Jin Ho en una larga toma fija de espaldas observándola, mientras escuchamos sus voces platicando entre ellas y por las cuales nos enteramos lo que está sucediendo y lo peligrosas de las pruebas, el problema es que aún no nos presentan a los portadores de dichas voces, y por lo tanto, no sabemos

quien dice qué cosa. O los diálogos de los extras del pueblo y la cantina que carecen de dramatismo y suenan muy falsos.

Existen errores de iluminación garrafales como el de la pelea final entre Sung Yat y Yan Piau que se grabó de noche y ambos vestían ropas negras, por lo cual nos perdemos la mayor parte de la acción.

En el caso de las peleas, muchas veces las tomas están fuera de foco; las peleas se ven muy flojas (a pesar de que los actores dominan las artes marciales), esto quizá por lo simple de las tomas ya que nunca cambian de encuadre; los peleadores todo el tiempo están gritando como Bruce Lee, pero sus acciones son tan lentas que parece que están haciendo una imitación cómica de él.

Otro gran error técnico (y el más grande) es la toma en que se presenta a los mercenarios, donde se rompe el eje de acción, ya que un momento antes los vemos avanzando en sus caballos de izquierda a derecha, y en la siguiente son presentados mientras pasan de derecha a izquierda. Además la presentación de los mercenarios es tan rápida que no nos permite identificar quién es quién. Los nombres de los famosos mercenarios en vez de sonar peligrosos resultan risibles: Esteban "Chacal" Mendoza, Andrés "el callado", Kan Jen "el verdugo", "Mogol Hiena", "Cuchillo Blas", "Sombrero Suit", "El Ángel Asesino", "Black Crooper", "La Katana" y "El Chaco Mortal". Cabe mencionar que a pesar de crear nombres y vestimentas especiales para cada mercenario y de que el nombre de la película sugiere que la historia se basará en ellos, estos no lucen como deberían; sólo dos de ellos son peleadores recurrentes, y los demás solo los acompañan. Además de que nunca conocemos realmente a dichos mercenarios, descubrimos más tarde que no son tan mortíferos, ya que son derrotados fácilmente por una chica que con trabajos puede agarrar una lanza, y al final, después de "la gran batalla del templo de Shiolang" sólo Sung Yat sobrevive.

Los protagonistas Mai Ko y Yan Piau, no cumplen con su objetivo: no defienden el templo como era su misión, todos los alumnos y maestros mueren gracias a su retraso,

y las reliquias son robadas; si bien al final las recuperan, sólo ellos dos sobreviven y ya no tiene sentido toda la historia de las dinastías que había detrás .

Sin embargo gracias a la gran cantidad de errores de argumento, técnicos, narrativos, sonoros y estéticos, esta película es una joya del surrealismo involuntario y de la estética *kitsch*.

b) Similitudes con producciones extranjeras (principalmente norteamericanas) según el analista:

Enter the Dragon fue una de las películas más famosas de Bruce Lee. Filmada en Estados Unidos, se convirtió rápidamente en una película muy influyente para el género que salió de Hong Kong y se volvió tan popular a nivel mundial. En *Mercenarios de la muerte* notamos una clara influencia de esta película y principalmente de Bruce Lee, ya que la mayoría de los peleadores imitan sus sonidos, sus gestos a la hora de pelear.

El lado *western* de la película, por sí solo no es nada especial, ya que podría ser influencia de cualquier película del género.



c) Conclusión

Mercenarios de la muerte es el caso más extraordinario de todas las películas analizadas, pues las artes marciales y su filosofía son algo muy ajeno para la mayoría

de los mexicanos, si además se le junta con *western*; con un desfile de disfraces de pastorela y actores con voces tan pomposas, no queda más que impresionarse.

Quienes la hicieron no pensaron en que para que la película tuviera éxito comercial no bastaba con tener a "el indio" Fernández en el reparto, sino que debía existir algún tipo de identificación del espectador con la película para que provocara admiración.

Sin embargo se reconoce que hay un esfuerzo por conseguir mucha gente con conocimientos de artes marciales. Tal vez si los emplazamientos no hubieran sido tan estáticos y en planos abiertos, la película habría tenido, al menos, el reconocimiento general por las secuencias de acción bien realizadas, pero se ahorró en película y se desperdió lo que ya se había conseguido. Si además se hubiera tenido una buena dirección, y un mejor trabajo en la trama se habría convertido en un buen film.

Como dice el narrador "los mercenarios eran un caleidosopio de culturas y razas" todos ellos desconocidos para el espectador pues el único que es identificable es Sung Yat. Pero en tanto que aglutinante cultural, es decir barroco, la película no puede ser otra cosa que *kitsch*.

6.3 Resultados

Como hemos visto a lo largo del análisis, las películas seleccionadas resultaron tener una estética kitschosa (que como ya habíamos explicado, es la manera en que nos referimos a algo que tiene características kitsch), debido a que incursionaban en géneros que eran del dominio del cine extranjero, en tanto que en México aún estaban en la fase de experimentación y había mucha improvisación material y argumental.

Aunque las películas del análisis no se tratan de “copias”, podemos encontrar grandes similitudes con películas extranjeras que probablemente fueron las bases para la creación de éstas películas. En el caso de *Santo contra los zombies*, encontramos sus orígenes probablemente en los seriales de *Batman* de 1943 ya que ambas tratan la misma temática de zombies, y cuentan con aparatos tecnológicos muy similares. En *Blue Demon contra cerebros infernales*, podemos encontrar similitudes con *Dr. No*, desde el intro (con música a gogo y siluetas de colores), el género (ciencia ficción y espionaje) y elementos típicos de éste como la “femme fatale” y la espía buena. En *El fantástico mundo de los jippies*, no existe una referencia directa, sin embargo en Estados Unidos se estaban haciendo películas como *Psych Out* o *Easy Ryder* que probablemente influenciaron a Juan Orol para abordar ese tema. En *Intrépidos Punks*, encontramos grandes similitudes con *Wild Angels*, sobre todo en la forma de operar de los punks, que al igual que los *choppers* de *Wild Angels*, andan en moto, son muy violentos, siempre andan de fiesta, se comparten a las chicas, y usan drogas. En *La venganza de los Punks* aunque desconocemos si los autores se basaron en *Death Wish*, que es básicamente la misma historia: un hombre que caza a los maleantes que violaron y asesinaron a su esposa e hija, matándolos cruelmente; teniendo en cuenta también que, tanto *Death Wish*, *Intrépidos Punks*, y *La venganza de los Punks*, fueron influenciadas por *Clockwrok Orange*. Por último en *Mercenarios de la muerte*, aunque no encontramos una influencia directa de otra película (debido a la particular combinación de géneros y elementos de ésta), encontramos una influencia de Bruce Lee y *Enter the Dragon*, que fue una película muy influyente para sub-género de artes marciales, y cuyos gritos y gestos de Lee son perceptibles en los personajes de

Mercenarios de la muerte; además de contar con algunos elementos típicos de una película *western*.

Las películas del análisis (salvo ***Mercenarios de la muerte***), se desarrollan en la actualidad (en su momento de estreno) y reflejan ciertos contextos sociales, así como sus miedos; por ejemplo en ***Santo contra los zombies*** y ***Blue Demon contra cerebros infernales***, que se desarrollan en la época de la Guerra Fría, donde es evidente el miedo a la ciencia y lo que vemos lo que científicos malvados serían capaces de hacer con ella; ambas se maneja el concepto de zombies o "robots humanos", que aunque se les llame de forma diferente funcionan de la misma manera, pues en ambos casos se trata de humanos controlados y utilizados para fines maléficos. En el caso de ***Blue Demon contra cerebros infernales*** se aborda el tema del espionaje; y en ambas películas existen computadoras enormes con lo cual representan los "avances" tecnológicos y los alcances que podrían llegar a tener, aunque su percepción es aún fantástica y futurista.

Por otro lado, tanto ***El fantástico mundo de los jippies***, como ***Intrépidos Punks*** y ***La venganza de los Punks***, reflejan fenómenos sociales emergentes, como era el surgimiento de las tribus urbanas, principalmente en el extranjero y vistos desde un punto de vista adulto. Dicho punto de vista mostraba aquellos cambios sociales de una forma alarmista y bajo una interpretación con grandes errores ideológicos, en cuando a ideología hippie y punk se refiere. Esas fallas hicieron de esas películas algo falso, fantástico y sorprendente que cayó en lo *kitsch*, debido a su humor involuntario, pues sus tramas son serias e intentan tener un sustento ideológico.

En ***Mercenarios de la muerte*** nunca se define en qué tiempo se desarrolla la trama y la mezcla de estilos en los vestuarios no ayudan a definir un momento histórico, o lugar específicos.

La mayoría de las películas no cumplen del todo con su contrato simbólico, que su intriga de predestinación supone que en **Santo contra los zombies**, uno esperaría ver una película de horror, zombies horribles y lucha libre, sin embargo encontramos a zombies que en vez de dar miedo dan risa, desde sus atuendos con mallitas, hasta el físico de los mismos, sin contar con muchos otros elementos que hacen que no dé miedo la película; el único elemento que se cumple es el de la lucha libre. En el caso de **Blue Demon contra cerebros infernales**, se esperaría ver a *Blue Demon* pelear contra cerebros provenientes del infierno, sin embargo esto jamás sucede, ya que dichos cerebros se dedican a "hablar" de teorías sobre el espacio y no son infernales, sin embargo la ciencia ficción y la lucha libre sí se cumplen. En **El fantástico mundo de los jippies** se esperaría ver hippies en fiestas con mucha música y drogas, efectos visuales experimentales y muchos elementos del movimiento hippie; sin embargo esta película cumple medianamente el contrato simbólico, ya que la música casi en su mayoría se trata de *cha cha chá*, contrario al rock que uno esperaría escuchar; las fiestas son escasas y no lo parecen ya que gran parte de éstas carece de música; se habla de drogas pero hay poca o casi nula presencia de ellas en pantalla; no hay efectos visuales experimentales y casi no hay elementos hippies. En **Intrépidos Punks** se esperaría ver las aventuras de jóvenes punks, sin embargo de punk solo tienen el nombre ya que en ningún momento hay un discurso con la ideología punk y además adoran a Satán, contrario a dicha ideología. En **La venganza de los Punks**, uno vería cómo los punks toman venganza de lo que les hicieron en la primera película, cosa que ocurre al principio de la misma, sin embargo después la trama se torna a la inversa, donde el protagonista se venga de los punks y la imagen éstos se ve aun más deformada, pues ya se incorporan atuendos más fantásticos como el de "vikingo" y "hueso" que viste como un espartano. **Mercenarios de la muerte**, en teoría cumple el contrato simbólico, ya que se espera ver muertes y mercenarios, cosa que sí hay, pero estos últimos nunca destacan y por lo tanto jamás los identificamos, y por otro lado, uno jamás esperaría ver *western* ni que "el indio" Fernández sea un milenarista monje Shaolin que viste como mexicano y al cual se le llama "Tata", entre muchas otras cosas.

La mayoría de las películas del análisis poseen características del cine posmoderno⁶² por la combinación de géneros: ***Santo contra los zombies*** es la combinación del cine de horror con acción, super héroes y ciencia ficción; ***Blue Demon contra cerebros infernales*** combina ciencia ficción con espías, super héroes y acción; ***Intrépidos Punks*** es la combinación de acción con crimen y el subgénero *road movie* con el cine de ficheras y el *sexplotation*, al igual que ***La venganza de los Punks***; ***Mercenarios de la muerte*** es la combinación del cine de artes marciales y *western*; ***El fantástico mundo de los jippies*** que combina el drama con la acción, y el crimen y el *film noir* con el tema de los hippies.

Por la forma en la que todas estas películas mezclan elementos de esos géneros, sin copiar las estructuras por completo de lo que éstos implican, también podemos encontrar pastiche o *kitsch*.

A través del análisis de las secuencias encontramos que:

La fotografía de ***Santo contra los zombies***, resalta de entre las demás películas debido a su buena composición y su iluminación con intención clara de enfatizar el *bien* y el *mal*: *El Santo* tiene una iluminación clara mientras que el villano tiene una iluminación oscura, con claras influencias del expresionismo y algunos elementos del *film noir*. En ***Blue Demon contra cerebros infernales*** la composición es buena aunque no resalta demasiado, lo llamativo de su fotografía son los colores, que aunque tiene una iluminación escasa son atractivos a la vista. En ***Intrépidos Punks*** la composición es buena, pero no resulta atractiva debido a los colores deslavados, la poca iluminación y la falta de elementos en el cuadro, sin embargo se compensa con los emplazamientos de cámara que le dan dinamismo a la secuencia. En ***La venganza de los Punks*** la fotografía se vuelve más atractiva debido a los colores llamativos, y los elementos presentes en la secuencia (como la figura del alebrije de Satán o el casco de "Tarzan"),

⁶² Los inicios del cine posmoderno, según Lauro Zavala se encuentran en "[...] algunas de las manifestaciones del cine producido a partir de la segunda mitad de la década de 1960, periodo en el que empieza a surgir lo que algunos han llamado un cine de la alusión, es decir, un conjunto de películas construidas a partir del empleo (irónico o no) de las convenciones temáticas y genéricas del cine clásico, es decir, al utilizar estructuras narrativas y arquetipos de personajes característicos de la tradición clásica. Este mecanismo de intertextualidad genérica es el antecedente más inmediato de lo que podemos llamar un cine posmoderno" (Zavala, 2005: internet).

en cuanto a emplazamientos y composición es más pobre que su antecesora. En ***Mercenarios de la muerte*** la imagen de la película está dañada (quizá debido a un mal revelado o una mala elección en el color de la iluminación) provocando que los colores se desviaran, y que el grano de la película se reventara de más, perjudicando la definición de la imagen; la composición es pobre debido a la falta de elementos para componer, los emplazamientos también son muy pobres, por lo regular son tomas abiertas y puros panning en los momentos de acción, que se pudieron haber mejorado con tomas cerradas y con un montaje dinámico o recurriendo a elementos como el *slow motion*. La película con peor fotografía de las analizadas fue ***El fantástico mundo de los jippies*** ya que tiene la peor composición, por un lado hay muy pocos elementos para componer y por el otro la imagen está centrada la mayor parte del tiempo; la iluminación es muy escasa y apenas permite observar los elementos de la escena sin ningún atractivo; todas las tomas son semi abiertas y fijas; finalmente las condiciones físicas de la película terminaron de arruinar la imagen ya que está llena de polvo y rayaduras, los colores varían pero no son desviaciones por la iluminación, quizá fueron producto del clima o un mal revelado, que le generó manchas con tonalidades verdes y azules por momentos.

En ***Santo contra los zombies*** predominan los efectos de sonido que aluden a los aparatos tecnológicos; cuando el villano aparece en escena se escucha una música de misterio que enfatiza las acciones malvadas del personaje; y los escasos diálogos que hay son doblados y sin nada relevante en el discurso. En ***Blue Demon contra cerebros infernales*** predominan también los efectos de sonido que aluden a la tecnología y se mantienen intermitentes durante casi toda la secuencia; la voz de *Blue Demon* es doblada y todo el sonido es post-sincronizado (en algunas ocasiones los diálogos están desfasados); el atractivo sonoro es la música característica de *Blue Demon* cuando entra en acción (su *Leitmotiv*), los diálogos mantienen tintes de comedia que le quitan la seriedad al discurso científico (principalmente del doctor Sanders), sin embargo los diálogos de *Blue Demon* caen en el humor involuntario, al igual que el diálogo final entre Martha y el teniente Reyes, debido a la entonación poco creíble y cursi. En ***Intrépidos Punks*** el sonido es muy pobre ya que no cuentan con efectos de

sonido atractivos o música que refuerce la parte de las señoras jugando; es hasta que aparecen los punks, que entra el *Leitmotiv* de la película por unos instantes, y posteriormente desaparece, y no vuelve a haber música hasta que aparece la banda que supuestamente toca en vivo en la parte de la violación; el doblaje de la voz de "la fiera" (falso y exagerado) y los diálogos "sexosos e ingenuos" de las señoras resultan *kitsch* tanto por la entonación como por lo inverosímiles. En ***La venganza de los Punks*** hay muy escasos efectos de sonido; predomina la música gótica en segundo plano (que sube a primero mientras la mujer de peluca dorada baila), y la voz doblada de "Tarzan" que también es *kitsch*, tanto por la entonación como por lo evidente del doblaje; además hay algunas intromisiones de gritos de alabanza por parte de los demás punks. En ***El fantástico mundo de los jippies*** el sonido es muy malo, la música siempre se encuentra de fondo (a un nivel muy bajo, casi imperceptible a pesar de que se trata de una fiesta), el único efecto de sonido que hay es cuando Frank le dispara a Leonel, sin embargo el factor más importante de la escena son los diálogos que tienen frases inverosímiles, muy exageradas y dramáticas, además de mantener un tono agresivo (para tratarse de hippies) por lo tanto resultan *kitsch*. Por último, en ***Mercenarios de la muerte*** hay muchos efectos de sonido desfasados; la música del momento de acción es ochentera y rompe con la estética *western/* oriental de la película; los diálogos son doblados y suenan falsos, las frases son muy exageradas e inverosímiles, tanto de los protagonistas (de la secuencia) como las de los extras, que en conjunto con los gritos exagerados al estilo de Bruce Lee dan como resultado una estética *kitsch*.

En ***Santo contra los zombies***, tanto la escenografía como los objetos que componen la computadora de *El Santo* y del científico encapuchado son lo más *kitsch* de la secuencia: las lucesitas, la cosa que produce electricidad, la antena giratoria tambaleante, hechas de manera artesanal, algunas a base de cartón y lámina; a pesar de que la escenografía cuenta con muchos elementos curiosos, no dan ninguna explicación de su funcionamiento (incluso vemos en la secuencia cómo la computadora del villano es "accionada" pero nunca vemos para qué); además resulta un tanto austera aunque minimalista y futurista, que por lo evidente de su manufactura también es *kitsch*: los objetos con los que cuentan los zombies también son *kitsch* ya que

pretenden ser armas que generan fuertes descargas eléctricas aunque en realidad se traten de simples barras de aluminio, al igual que los objetos que se encuentran en los cinturones de los zombies y del científico encapuchado, que funcionan como control remoto; otro elemento *kitsch* es el vestuario de los personajes en el que el factor común son las mallitas y/o capas, y/o máscaras que están presentes en casi todos los personajes, y que en el caso de los zombies, en vez de provocar miedo dan risa. En ***Blue Demon contra cerebros infernales***, ya vemos más producción, pero aún hay ciertas carencias, ya que muchos de los objetos utilizados en la secuencia, son reutilizados dentro de la misma, no importando que rompieran con la continuidad; al igual que ***Santo contra los zombies***, lo más *kitsch* es la máquina "decodificadora de la voz humana", que está hecha a base de cartón (con formas geométricas de colores llamativos), delgadas tablas pintadas (que se doblan cuando pasan entre ellas), con lucecitas, un rayo de electricidad que pasa a través de dos alambres, palancas multicolores, y dos objetos simbólicos que son un rayo rosa fluorescente sobre un fondo negro que simboliza las frecuencias de voz que decodifica la máquina, y el foco pasando detrás de una abertura en forma de zigzag, que representa los impulsos eléctricos que los cerebros generan para que sus ideas sean escuchadas (estos dos últimos elementos a pesar de ser una forma muy creativa de representar los procesos complejos de la máquina, resultan *kitsch* por la manera artesanal e identificable con que fueron hechos); otro objeto es el casco de hule con espirales de alambre que pretende servir para medir las cargas eléctricas cerebrales del teniente Reyes, que es *kitsch* por su color, su funcionamiento y el material con el que está hecho, pues al verlo puesto sobre el teniente Reyes con su cara de enojo resulta una imagen cómica. En ***El fantástico mundo de los jippies*** la actuación de los protagonistas, en combinación con el vestuario resulta *kitsch* debido a lo falso en la interpretación (vemos a señores malencarados pretendiendo actuar y hablar como hippies), donde el personaje más *kitsch* es Leonel, que trae peluca y bigote falso, y florecitas pintadas en la cara, que hacen ver ridículo a este enfadado señor. Al igual que los hippies, en ***Intrépidos Punks***, los intrépidos punks son señores con bigotes (que no eran característicos en los jóvenes punks de los ochentas) y cabellos pintados y parados como Dios les dio a entender; lo que choca en la escena son los personajes en combinación con el look (en

algunos casos muy exagerado) y cuyas actitudes en algunas ocasiones dan risa (como cuando vemos al sonriente señor punk de pelo morado, la primera vez que aparece). En **La venganza de los Punks**, se hizo un intento por darle un estilo propio a cada punk, volviendo los atuendos más exagerados y fantásticos, como es el caso de "el vikingo" o "el hueso" (que lucen atuendos de vikingo y de algo que parece ser un espartano, respectivamente, que portan espadas, y que muchos accesorios de estos y otros punks están hechos de cartón pintado y papel aluminio); otros ejemplos son el caso de "el ojal" que lleva mallitas y porta protecciones de metal, y el de "Tarzan" que lleva un atuendo de luchador y un casco multicolor de cartón en forma de cono. En estas tres películas observamos el choque entre el vestuario y el personaje que pretenden interpretar, ya que se salen de lo que uno esperaría encontrar, cayendo en el absurdo (en menor o mayor grado) y en el *kitsch* en los tres casos. Otro objeto *kitsch* que llama la atención es el idolo de cartón multicolor con lucesitas en los ojos, que pretende simbolizar a Satán. Y por último, en **Mercenarios de la muerte**, el escenario pretende ser una cantina al estilo de las películas *western* (sin embargo no lo parece del todo) y dentro de ella aparecen unos hombres que no sabemos de dónde son, pero traen vestimentas de diferentes culturas, donde sobresalen los atuendos orientales y mexicanos, esta combinación de estilos termina siendo *kitsch* también: las vestimentas son *kitsch* debido a lo coloridas y nuevas, lo cual da la impresión de que son falsas ya que parecen disfraces, además de algunos detalles en la caracterización como los bigotes falsos que portan algunos de ellos; otro aspecto relevante son los movimientos de las "coreografías" de las peleas, los cuales se ven muy lentos y mal ejecutados gracias a que la cámara no les ayudó a verse más espectaculares, a pesar de que los actores tenían un manejo de las artes marciales que en combinación con los vestuarios y gritos exagerados (por ejemplo el hombre de ojos rasgados con el bigote falso que reta a los mercenarios) terminan siendo chistosos.

Como vimos en el análisis, la mayor parte de las películas en las secuencias que analizamos son narrativas, lineales y con cortes directos, muchas de ellas pudieron haber utilizado recursos para sacarle más provecho a su trama, como en el caso de **El fantástico mundo de los jippies** y **Mercenarios de la muerte**, que debido a su

montaje sencillo y lineal, se tornan aburridas y lentas. Por el contrario de **Blue Demon contra cerebros infernales**, donde el ritmo de montaje cambia dependiendo de lo que se quiere contar, (ayuda a explicar el funcionamiento de la máquina decodificadora en funcionamiento), además da dinamismo a la acción, que con ayuda de la música es muy difícil percibir lo lento de los movimientos de la pelea y los errores de continuidad en toda la secuencia. Otro ejemplo de montaje interesante es **Intrépidos Punks**, en el cual hay muchos cambios de toma y muchos movimientos con cámara en mano, estos movimientos y encuadres cambiando constantemente ayudan a que el ritmo de la película se vea más acelerado. El montaje de **Santo contra los zombies** es simple y sin gran espectacularidad, sin embargo funciona para lo que se quiere contar en el momento de la secuencia. Lo mismo sucede en el caso de **La venganza de los Punks** en donde el montaje es sencillo y los pocos cambios de toma resultan eficientes para lo que se quiere narrar, sin embargo debido a lo interesantes que resultan los atuendos de los punks, un montaje donde hubiera más cambios de toma que permitiera observar con mayor detalle a cada punk habría mejorado mucho la secuencia.

El análisis permitió observar que la estética *kitsch* se encuentra en diferentes elementos de las películas analizadas, ya sea en objetos, vestuarios, y escenografías, como en actuaciones, diálogos, argumentos e incluso sonidos. La hibridación cultural la pudimos observar tanto en la mezcla genérica (principalmente del cine hollywoodense), como en las temáticas que abordan, que básicamente son cuestiones sociales de otras culturas (como el desarrollo de la ciencia, el espionaje, los hippies, los punks, el *western*, las artes marciales) pero adaptados a la cultura y realidad social mexicanas.

Los diálogos resultaban *kitsch* ya que al parecer el lenguaje del mexicano carece de seriedad ya que en las seis películas analizadas los diálogos que pretendían ser serios generaban risa por lo poco verosímiles que resultan.

Otra cosa que salió a relucir en el análisis de estas películas es que Estados Unidos no ha influenciado totalmente a México en los temas y las formas de hacer cine, ya que, muchas de las "nuevas" ideas que llegaban del vecino país del norte, eran ya refritos o copias de producciones de otros países y culturas, como sucedió con el espía inglés,

James Bond, o el cine de artes marciales llevado a Estados Unidos por Burce Lee, que aunque nacido en ese país, su cultura era china. Otras películas con cierta influencia en los films analizados son *Clockwork Orange* de Stanley Kubrick, que aunque norteamericano, sus películas eran realizadas en Inglaterra; y *Mad Max* 1 y 2, totalmente australianas. Únicamente *Batman* de 1943 fue una influencia estadounidense, directa y perceptible en *Santo contra los zombies*, (pero es evidente que después *Batman* de 1966 incorporaría elementos de James Bond, y nosotros creemos que del propio *Santo*). También el *western* estadounidense y la subcultura *chopper* son perceptibles aunque no al cien por ciento.

La hibridación cultural que ha experimentado Estados Unidos se ve reflejada en su cinematografía a través de géneros y temas explotados por la industria (que también han incorporado elementos de las vanguardias y corrientes europeas), y que posteriormente llegan a México mezclándose aún más, y dando como resultado neobarroquismos estéticos y argumentales presentes en las películas de nuestro análisis.

Estas películas representan un tipo de cine diferente que salía de los esquemas del cine tradicional representado por el melodrama y la comedia, gracias a las influencias de las películas de serie B de la AIP. También responden a procesos sociales y políticos que afectaron la industria del cine mexicano, como la popularidad de la lucha libre en la televisión que posteriormente se trasladó al cine y surgieron películas como *Santo contra los zombies* y *Blue Demon contra cerebros infernales*. *Intrépidos Punks*, *Mercenarios de la muerte* y *La venganza de los Punks* que fueron producidas en la época del lopezportillato y el lamadridato, cuando se realizaron muchas películas de bajo presupuesto, con lo cual proliferaron los llamados "churros" y el cine de ficheras.

Muchos opinan que estas películas forman parte de esos "churros", del cine basura sin ninguna trascendencia y más aún, que son un cine de nacos e incultos; pero una cosa es definitiva y es que nadie que las haya visto puede quedarse sin decir algo sobre ellas. A diferencia del cine "espectacular" estadounidense que actualmente llega a las

salas de nuestro país; con sus grandes efectos especiales, sus actores guapos y glamorosos, sus típicos *gags* que ya son más que predecibles y ya no dan risa, y su música heroica del final, donde el espectador pasivo simplemente se levanta y sigue con su vida; ***Santo contra los zombies*** (1961), ***Blue Demon contra los cerebros infernales*** (1966), ***El fantástico mundo de los jippies*** (1970), ***Los intrépidos Punks*** (1980), ***Mercenarios de la muerte*** (1983) y ***La venganza de los Punks*** (1988) superan por mucho nuestras expectativas ya que no son nada predecibles, y nos hacen pasar un buen rato con su humor involuntario y su estética kitschosa, cosa que las ha convertido en películas de culto.

En este punto hay que detenernos y explicar que estas películas son parte del cine de culto no sólo en México, sino a nivel internacional, ya que son los *bloggers* quienes se han dedicado a conseguirlas y compartirlas en internet, realizando una labor de propaganda cultural muy importante, como perpetuar películas por sí mismas, porque vale la pena verlas y sacarlas del olvido sin necesidad de distribuidores que lucren con ellas, que muchas veces representan un freno para que las películas lleguen a otros lados. Ya que quienes las realizaron no obtienen remuneración alguna (aunque varios de sus creadores ya murieron), cuando menos deberían sentirse orgullosos de haber producido algo que ha trascendido más allá del tianguis de Tepito, La Lagunilla y El Chopo; del tiempo, las fronteras geográficas y las culturales. Así es como la globalización cultural de internet y los *bloggers*, nos proporcionan más opciones cinematográficas, sin tener que limitarnos únicamente a lo que llega a las salas de cine y haciendo que esas opciones lleguen a más gente.

En suma, si lo que se busca es cine para divertirse, estas películas son altamente recomendables, y si se les mira con atención pueden llevarnos a grandes reflexiones.



CAPÍTULO 7. CONCLUSIONES



CAPÍTULO 7. CONCLUSIONES

Este estudio surge de la inquietud por encontrar la estética *kitsch* "pura" o involuntaria en el cine la cual está siendo utilizada de manera voluntaria en películas que están de moda actualmente, tanto en Estados Unidos como en México. Nosotros pensamos que estas películas deliberadamente *kitsch* son una copia de películas viejas con esas mismas características pero que no pretendían desarrollar esa estética, la cual nos pareció que refleja un trasfondo social, cultural e ideológico. Esto nos llevó a reflexionar sobre la cultura actual donde esta estética está tan presente.

Por ello abordamos el fenómeno del *kitsch* de manera general en primera instancia, y encontramos que es una estética que se ha nutrido de la hibridación cultural y que ha permeado varios ámbitos de la sociedad gracias a la evolución del sistema económico, de la tecnología y las comunicaciones, y del surgimiento de la posmodernidad.

La evolución del sistema económico ha provocado el cambio de paradigmas que definen etapas históricas como son la modernidad y la posmodernidad, que se han desarrollado principalmente en Europa y Estados Unidos y han afectado a países neocoloniales, como lo es México.

Una vez entendido que los procesos económicos afectan a las sociedades, pudimos hacer un estudio de cómo estos cambios afectan al mundo del cine para ello estudiamos el primer gran cambio de éste, representado por las vanguardias cinematográficas (o cine moderno), que influiría en la manera de hacer cine hasta nuestros días, debido a que no ha existido nada equiparable con éstas. Posteriormente estudiamos al cine estadounidense (o cine clásico) que debido a su hegemonía económica ha impuesto estructuras que son los géneros cinematográficos cuya finalidad era y sigue siendo sistematizar el cine para su comercialización. En este apartado descubrimos que surgió una industria alterna a la de Hollywood caracterizada por proponer géneros nuevos y posteriormente la explotación y mezcla de ellos, la cual se le conoce como cine de serie B. Encontramos que muchas de estas películas forman parte del cine de culto, que logra reunir a grupos de seguidores ya sea por su estética, su narrativa, su temática o su contexto, lo que hace que sean rescatadas por éstos.

Otro aspecto que estudiamos fue el cine posmoderno el cual se caracteriza por incluir elementos tanto del cine clásico, como del cine moderno, la intertextualidad y la mezcla genérica con una gran tendencia hacia el pastiche y la estética *kitsch*. Es este punto donde tratamos de definir qué caracteriza al *kitsch* y descubrimos que es una estética que engloba lo cursi, lo exagerado, lo mal hecho, lo falso, el pastiche (o neobarroco), lo grotesco y lo cómico; y que a pesar de que es una estética que ha existido desde hace mucho tiempo, es en la posmodernidad donde se manifiesta de una manera exuberante debido a sus características.

Después de estudiar el cine hegemónico estadounidense, hicimos lo mismo con el cine nacional partiendo de su contexto político, social y cultural desde sus orígenes hasta nuestros días; donde también se adoptó su sistema de estrellas y sus géneros. Descubrimos que al adaptar estos géneros a la realidad mexicana y su cultura, nacieron géneros propios que son un reflejo de la situación política en la que fueron surgiendo. Todo lo anterior nos sirvió de guía para entender la condición del cine mexicano en relación a nuestra cultura y la norteamericana. Una vez definida la estética *kitsch*, hicimos una breve descripción de películas con elementos de ésta, con lo cual descubrimos que podemos encontrarla dentro de diferentes puntos de la historia del cine mexicano, y que varias de estas películas forman parte del cine de culto nacional.

Finalmente todo este recorrido se hizo con el motivo de encontrar la estética *kitsch* "pura" en el cine mexicano y evidenciar la hibridación cultural que éste refleja, por medio del análisis de un grupo de películas donde nosotros esperábamos hallar una mayor cantidad de elementos *kitsch*, por sus características genéricas, culturales, contextuales y estéticas al estar altamente influenciadas por el cine extranjero, principalmente norteamericano. Para realizar este trabajo se escogieron seis películas de culto mexicanas con diferentes pretensiones genéricas a las de los años sesentas, setentas y ochentas, en las cuales pensamos que se podría encontrar una estética *kitsch* involuntaria, además de reflejar la hibridación con la cultura norteamericana y su influencia cinematográfica; convirtiéndose en instrumentos idóneos para nuestro análisis.

Para ello se utilizó un método cualitativo que incluía aspectos técnicos de las películas, el contexto en el que fueron realizadas, y comparaciones con películas del cine extranjero, principalmente estadounidense que sirvieron como referente del cine “bien hecho” ya que fueron el modelo que se buscaba imitar.

Comprobamos que la hipótesis principal es verdadera en cuanto a que las películas analizadas resultaron involuntariamente *kitsch* en tres aspectos: primeramente, por la manufactura de objetos, vestuarios y escenografías inspirados en los utilizados en el cine extranjero, principalmente estadounidense, que en su intento por lograr una espectacularidad como la de esas cinematografías, y debido a las limitaciones económicas, tuvieron que ser elaborados de manera creativa y artesanal. En segunda instancia, en la introducción de temáticas ajenas a la cultura mexicana como son la Guerra Fría, el espionaje, el desarrollo y empleo de la tecnología con fines criminales, el crimen organizado (*gansteril*), los *hippies*, la problemática que representaban los *choppers*, los *punks*, la cultura oriental, las artes marciales, y el viejo oeste estadounidense; pero adaptados a la cultura y realidad social mexicana. Por último, en la incursión y fusión de géneros de otras cinematografías como es el caso de los géneros de acción, *western*, ciencia ficción, los subgéneros de espías, artes marciales, el *road movie* y los estilos del *film noir* y el expresionismo.

En cuanto a que Estados Unidos sea la principal influencia para la realización de cine espectacular, comprobamos que es así aunque no es la única, ya que no todos los temas que se han adaptado aquí forman parte de su cultura, sin embargo es gracias a este país que nos llegan esos elementos por razones de distribución. Además trabajan en co-producción con otros países, que abordaban temáticas de otras culturas para ser adoptadas por su industria, las que posteriormente llegan a México, como fue el caso del cine de artes marciales. Por lo tanto la influencia del cine norteamericano es muy importante en cuanto a distribución cultural, pero no siempre en cuanto a nuevas ideas.

También se comprobó que la situación política e ideológica de la sociedad mexicana y extranjera, se ve reflejada también en los argumentos de las películas, las cuales manifiestan un miedo a los nuevos fenómenos sociales, como es el progreso tecnológico y su posible repercusión en la humanidad, con motivo de los conflictos

bélicos por los que atravesaba la sociedad de la época en que se hicieron las películas analizadas, o como el surgimiento de tribus urbanas (como son los hippies o los punks), retratadas de manera muy negativa. En la única película que no se demuestra un problema por el cual pasara la sociedad de ese tiempo es en ***Mercenarios de la Muerte***, por tratarse de una película que aborda una temática ajena a la cultura occidental.

Igualmente comprobamos que la estética no sólo abarca lo visual, ya que el argumento, las actuaciones, los diálogos o incluso el sonido (principalmente el doblaje) igualmente pueden resultar *kitsch*.

Debido a las características "kitschosas" que en esta tesis hemos analizado y comprobado, y a lo que se manifiesta en internet a través de los *blogs*, corroboramos que estas películas son parte de una oleada de films que los seguidores de este tipo de cine han convertido en piezas de culto, que a su vez figuran junto a otras producciones internacionales con características similares.

Este trabajo también evidenció que hibridación cultural que ha experimentado Estados Unidos se ve reflejada en su cinematografía a través de géneros y temas explotados por su industria (que también han incorporado elementos de las vanguardias y corrientes europeas), y que posteriormente llegan a México mezclándose aún más, y dando como resultado neobarroquismos estéticos y argumentales, presentes en las películas de nuestro análisis.

El análisis técnico y descriptivo que se realizó, demostró que las películas estudiadas tienen fallas y detalles que no parecen ser planeados, lo cual nos confirma que eran involuntariamente *kitsch* o *kitsch* "puro".

Gracias a este trabajo pudimos comprobar cómo es que se manifiesta la estética *kitsch* "pura" en México, debido a su condición "neocolonial", la hibridación cultural, sus problemas políticos y sobre todo su intento por incursionar en géneros del cine extranjero, cuando la cinematografía de nuestro país, en primera instancia atravesaba una fase de experimentación y posteriormente sufría el desinterés político por esta manifestación cultural.

El estudio basado en estos paradigmas (hibridación cultural, globalización, modernidad y posmodernidad) arrojó también los siguientes hallazgos:

- La estética neo-barroca o *kitsch* se debió a una hibridación cultural que ha alcanzado niveles muy altos.
- La hibridación cultural es un proceso natural que ha favorecido al intercambio de saberes y técnicas, y al flujo económico, sin embargo debido a la globalización esta hibridación ha generado intercambios culturales acelerados que han afectado de manera desigual a todas las culturas del mundo.
- En el caso de México, gracias a nuestra situación de “neo-colonia”, hemos sido expuestos desde hace mucho tiempo a una gran cantidad de productos y bombardeos de imágenes de otras culturas, principalmente de los países desarrollados, en donde Estados Unidos (que también es un país formado por la hibridación cultural) está muy presente en la sociedad mexicana gracias a los medios de comunicación.
- Encontramos que una de las razones por la cual se fue desarrollando la estética *kitsch* se debió al desarrollo tecnológico que propició la globalización, que a su vez generó una aceleración en la hibridación cultural, que se refleja en lo visual.
- La estética neobarroco o *kitsch* en su mayoría no es algo planeado, ya que muchas veces forma parte de la “contaminación visual y sonora” de las grandes ciudades, que combina una gran diversidad de estilos.
- Todos estos factores afectan al sujeto que se desarrolla en ese ambiente convirtiéndolo también en un “objeto” *kitsch*.
- En el cine mexicano ha existido siempre una estética “kitschosa” debido a la influencia del cine norteamericano y a la cultura del mexicano que se presta para que este fenómeno se presente. Donde más encontramos esta estética es en el cine de luchadores, y en la época más pobre del cine en México que fue a finales de los setentas, donde la política no favoreció al cine nacional, dando pie a la producción de muchas películas de bajo presupuesto que derivaron en “churros”.

Otros aportes de este estudio, a partir de los resultados del análisis y nuestra visión personal, son:

- Las películas que hemos estudiado han demostrado estar hechas con mucha creatividad, pues gracias a sus mismas carencias demostraron cómo se pudo sacar a flote una producción, y contar historias que hasta la fecha han funcionado. Además son pioneras en géneros y estéticas diferentes y únicas, que seguramente de haber pertenecido al cine estadounidense habrían sido de gran trascendencia, como fue el caso de la película de **Intrépidos Punks** que guarda gran similitud (estética) con **Mad Max 2**.
- Algunas de estas películas fueron muy arriesgadas tanto en sus temáticas como en sus argumentos, pero debido a que no se explotaron los recursos técnicos, no lograron el impacto esperado, como fue el caso de **Mercenarios de la muerte**.

Para complementar este estudio, sugerimos para futuras investigaciones:

Se sugiere hacer estudios sobre el *kitsch* en otros géneros del cine mexicano, ya que como hemos comentado con anterioridad, esta estética es identificable a lo largo de toda la filmografía nacional.

Ahondar más en los estudios sobre la estética *kitsch* aplicada a la sociedad mexicana, pues hemos visto que puede encontrarse en varios ámbitos de la sociedad como las costumbres, o incluso la política.

Estudiar el fenómeno del "blog" en internet que sirve como instrumento de propaganda cultural, que en este caso sirve para compartir películas y así fomentar el cine de culto.

Esta estética no es propia de un solo lugar, ya que es identificable en otras cinematografías como son el cine turco, el hindú, el chino, y el cine de serie B estadounidense, que forman parte de la oleada de cine de culto en la actualidad y que es importante estudiar también.

La importancia de este estudio radica en que el individuo aprenda a identificar la estética *kitsch*, a ubicarla, comprenderla, criticarla y apreciarla, en la realidad en la que

vive; ya que ello requiere de cierto grado de conocimientos, contrario a una persona que disfruta del *kitsch* inconscientemente o de aquellos que la desprecian porque simplemente la ven como algo desagradable y antiestético.

También es importante, ya que en la actualidad "la alta cultura" y la industria la están explotando en varias formas, fomentando el consumismo.

Una persona que identifica el *kitsch* puede disfrutar de las cosas bajo una nueva visión, como en el caso de las películas que hemos analizado, que pueden ser muy divertidas, y no simples "churros" como las consideran quienes no comprenden el *kitsch*.

Finalmente, como fenómeno cultural general es importante conocerlo ya que a nivel de hibridación, es y será constante en tanto que la globalización siga siendo nuestra realidad social. Hemos conocido un poco del pasado *kitsch* en el cine mexicano, lo importante que es éste en la actualidad y hacia dónde va dentro de la cinematografía, que podemos predecir seguirá esa línea mientras sea redituable, tanto en Estados Unidos como en México, explotada hasta el cansancio.



THE END



BIBLIOGRAFÍA

__Antonio Espinosa, Lilia Ricarda, Castillo Robledo, José Enrique, Cruz López, Alejandro, Fuentes Casanova, Oscar Iván, "Cine posmoderno y sus tres elementos básicos: hibridación genérica, lenguaje cinematográfico y efecto de virtualidad", trabajo terminal para obtener el título de Comunicación Social de la Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2007, 120 pp.

_Aumont, Jacques; Bergala, Alain; Marie, Michel y Vernet, Marc. *Estética del cine. Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*, Barcelona, Buenos Aires, México, Paidós comunicación, 1983, 333 pp.

_Ayala Blanco, Jorge, *La aventura del cine mexicano (1931-1967)*, México, Era, 2ª edición, 1979, 422 pp.

_Ayala Blanco, Jorge, *La búsqueda del cine mexicano (1968-1972)*, México, Editorial Posada, 1986 (a), 558 pp.

_Ayala Blanco Jorge, *La condición del cine mexicano (1973-1985)*, México, Editorial Posada, 1986 (b), 662 pp.

_Eco, Umberto, *Apocalípticos e Integrados*, España, Lumen, 1968, 403 pp.

_García Canclini Néstor. *Culturas Híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, Editorial Grijalbo, S.A. de C.V. 2003, 365 pp.

_Gruppi Luciano, *El concepto de hegemonía en Gramsci*. México, Ediciones de Cultura Popular, 1978, 191 pp.

_Giesz Ludwig, *Fenomenología del kitsch. Una aportación a la estética antropológica*, Barcelona, Editorial Tusquets, 1973, 106 pp.

_Gubern, Román, *Historia del Cine*, 2da. ed., Barcelona, Anagrama, 1974, 127 pp.

_Lipovetsky, Gilles, *La era del vacío*, Barcelona, Anagrama, 1988, 220 pp.

__Lyotard, Jean-François, *La posmodernidad (explicada a los niños)*, España, Editorial Gedisa, 1996, 123 pp.

_Martínez Torres Augusto, *Nuevos directores norteamericanos*, Barcelona, Editorial Anagrama, 197, 126 pp.

Moles Abraham, *El Kitsch. El arte de la felicidad*, España, Paidós Studio, 1990, 249 pp.

_Moraña Mabel, Sánchez Prado Ignacio M. (comp.), *El arte de la ironía: Carlos Monsiváis ante la crítica*, México, Ediciones Era-Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, 449 pp.

__Monsiváis Carlos. *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. España, Editorial Anagrama. 2006, 256 pp.

Monsiváis Carlos, *Rituales del caos*, México, Ediciones Era, 2008, 257 pp.

Nadeau, Maurice, *Historia del surrealismo*, Argentina, Terramar ediciones, 2007, 250 pp.

_ Navarro Desiderio (selección), Hassan, Barilli, Eagleton, Morawski, Foster y otros, *El Postmoderno, el postmodernismo y su crítica en Criterios*. La Habana, Centro Teórico-Cultural Criterios, 2007, 452 pp.

_ Pulecio Mariño Enrique, *Cine: Análisis y Estética*, Colombia, República de Colombia ministerio de cultura, 2009, 212 pp.

_ Sánchez, Francisco, *Luz en la oscuridad. Crónica del cine mexicano 1896-2002*, México, Ediciones Casa Juan Pablos /Cineteca Nacional, 2002, 286 pp.

_ Sánchez Vázquez, Adolfo, *Invitación a la Estética*, México, Grijalbo, 1992, 272 pp.

_ Sadoul, Georges, *Historia del cine mundial: desde los orígenes*. México, Siglo XXI, 2004, 828 pp.

_ Salvat Manuel, *Colonialismo y Neocolonialismo*. España, Salvat Editores S. A., 1975, 143 pp.

_ Tejada, Carlos, *Arte en fotogramas. Cine realizado por artistas*, Madrid, Ensayos Arte Cátedra, 2008. 206 pp.

_ Tylor Edward B., "La ciencia de la cultura", en: J. S. Kahn (comp.), *El concepto de cultura*, Barcelona, Anagrama, 1995.

_ Villagarcía Jiménez Alejandro. "El terror de lo que se ve y se oculta detrás del marco cinematográfico: Análisis de 3 películas de terror narradas en falso documental y su enunciación en punto de vista subjetivo". México, Trabajo terminal para obtener el título de Comunicación Social de la Universidad Autónoma Metropolitana, 2009, 206 pp.

_ Viota Paulino, *Programa "cinemateca" del museo de bellas artes del Bilbao del ciclo Jean-Luc Godard*, que se llevó a cabo del 04 /12/ 03 al 30 /01/ 04

_ Wieselgrund Adorno, Theodor Ludwig, *Teoría estética*, España, Taurus Humanidades, 1992 reimpresión, 1980. 479 pp.

_ Zabiaur, Francisco, *Historia del cine y de otros medios visuales*, 2da. ed. Pamplona, Einsa, 2005, 617 pp.

Referencias electrónicas

http://fama2.us.es/fco/frame/new_portal/textos/num4/neorrealismo.pdf (Caldevilla Domínguez David, "Neorrealismo Italiano", creado 26/02/2009, consultado 03/02/2011)

http://translate.google.com.mx/translate?hl=es&langpair=en|es&u=http://en.wikipedia.org/wiki/French_Impressionist_Cinema ["Cine impresionista francés", consultado el 02/12/2010]

http://www.encadenados.org/n29/cinema_paradiso.htm (Del Rey Reguillo, Antonia, "Free Cinema: Realismo a la inglesa". Consultado 23/02/2011)

<http://www.filmsite.org/dramafilms.html> (Dirks, "Drama Films", Consultado el 16/03/2011)

<http://www.filmsite.org/filmnoir.html> (Dirks, Tim, "Film Noir". Consultado el 16/03/2011).

<http://www.filmsite.org/horrorfilms.html> (Dirks, Tim, "Horror Films". Consultado el 15/03/2011)

<http://www.filmsite.org/westernfilms.html> (Dirks, Tim, "Western Films". Consultado el 20/03/2011).

http://www.correcamara.com.mx/index.php?mod=historia_detalle&id=84 (Jasso, Julio, "Disyuntivas del cine mexicano en los 80 (1982-1988)". última actualización 11-12-2006, consultado el 23/06/2011)

http://www.correcamara.com.mx/index.php?mod=historia_detalle&id=123 (Lara Chávez, Hugo, "Cronología parcial del cine mexicano (1994-1998)". última actualización 2006, consultado 24/06/2011)

http://www.correcamara.com.mx/index.php?mod=historia_detalle&id=88 (Lara Chávez, Hugo, "La Dimensión Industrial (1989-1994)". última actualización 11/12/2006, consultado el 23/06/2011)

http://www.correcamara.com.mx/index.php?mod=historia_detalle&id=91 (Lara Chávez, Hugo, "Un año de crisis (1994)". creado en 2006, consultado el 23/06/2011)

<http://www.temakel.com/cinevfrances.htm> ("Las vanguardias en el cine francés". consultado el 04/12/2010)

<http://cinemexicano.mty.itesm.mx/ficcion.html> (Maza, Maximiliano, "Inicios del cine de ficción en México". cinexos webring. última actualización 20/09/2006, consultado el 22/06/2011)

<http://www.uam.es/otros/estetica/DOCUMENTOS%20EN%20PDF/SEGUNDA%20TANDA/EDGAR%20VITE.pdf> [Vite, Edgar, "Marcel Duchamp y el Pop Art: una revaloración de las vanguardias europeas en el arte norteamericano". Consultado 05/12/2010]

http://www.popthing.com/zona_cine/la_nouvelle_vague.php (Miguel Valpuesta Landa, 2005, consultado 24/02/2011)

<http://www.uc.cl/historia/iaspm/pdf/Garciacanclini.pdf> (Néstor García Canclini, "La globalización: ¿productora de culturas híbridas?", creado 29/11/2001, consultado 17/02/2011)

<http://www.lionelrogosin.com/AboutLR.html> (Rogosin Michael, Rogosin Daniel, "Biografía de Lionel Rogosin", creado 2005, consultado 04/03/2011)

http://www.worldlingo.com/ma/enwiki/en/B_movies_%28The_exploitation_boom%29 (Worldlingo, "B movies <<The exploitation Boom>>". modificado última vez: 14/02/2011, consultado 23/02/2011.)

Biskind, Peter (1998). *Easy Riders, Raging Bulls: How the Sex-Drugs-and-Rock'n'Roll Generation Saved Hollywood* (New York: Simon & Schuster). ISBN 0-684-80996-6

Cagin, Seth, and Philip Dray (1984). *Hollywood Films of the Seventies* (New York: Harper & Row). ISBN 0-06-091117-4

Cook, David A. (2000). *Lost Illusions: American Cinema in the Shadow of Watergate and Vietnam, 1970–1979* (Berkeley, Los Angeles, and London: University of California Press). ISBN 0-520-23265-8

Di Franco, J. Philip, ed. (1979). *The Movie World of Roger Corman* (New York and London: Chelsea House, 1979). ISBN 0-87754-050-0

Ebert, Roger (1974). "The Texas Chainsaw Massacre." *Chicago Sun-Times*, January 1

Finler, Joel W. (1988). *The Hollywood Story* (New York: Crown). ISBN 0-517-56576-5

Halperin, James L., ed. (2006). *Heritage Signature Vintage Movie Poster Auction #636* (Dallas: Heritage Capital). ISBN 1-5996-7060-7

Hogan, David J. (1997). *Dark Romance: Sexuality in the Horror Film* (Jefferson, N.C., and London: McFarland). ISBN 0-7864-0474-4

Kehr, Dave (2007). "New DVDs: *The Mario Bava Collection. Volume 1,*" *New York Times*, April 10.

Paul, William (1994). *Laughing, Screaming: Modern Hollywood Horror and Comedy* (New York: Columbia University Press). ISBN 0-231-08464-1

Puchalski, Steven (2002). *Slimetime: A Guide to Sleazy, Mindless Movies*, rev. ed. (Manchester, UK: Headpress/Critical Vision). ISBN 1-900486-21-0

Reynaud, Bérénice (2006). "Wanda's Shattered Lives" (booklet accompanying Parlour Pictures DVD release of *Wanda*).

Rockoff, Adam (2002). *Going to Pieces: The Rise and Fall of the Slasher Film, 1978–1986* (Jefferson, N.C., and London: McFarland). ISBN 0-7864-1227-5

Rubin, Martin (1999). *Thrillers* (Cambridge, UK, and New York: Cambridge University Press). ISBN 0-521-58183-4

Sapolsky, Barry S., and Fred Molitor (1996). "Content Trends in Contemporary Horror Films," in *Horror Films: Current Research on Audience Preferences and Reactions*, ed. James B. Weaver (Mahwah, N.J.: Lawrence Erlbaum), 33–48. ISBN 0-8058-1174-5

Schaefer, Eric (1999). *"Bold! Daring! Shocking! True!": A History of Exploitation Films, 1919–1959* (Durham, N.C., and London: Duke University Press). ISBN 0-8223-2374-5

Schickel, Richard (2005). *Elia Kazan: A Biography* (New York: HarperCollins). ISBN 0-06-019579-7

Taylor, Paul (1999). "The Private Files of J. Edgar Hoover," in *Time Out Film Guide*, 8th ed., ed. John Pym (London et al.: Penguin), 835. ISBN 0-140-28365-X

Worland, Rick (2007). *The Horror Film: An Introduction* (Malden, Mass., and Oxford: Blackwell). ISBN 1-4051-3902-1

http://en.wikipedia.org/wiki/American_International_Pictures (Wikipedia, "American International Pictures", última modificación 23/02/2011, consultado el 04/03/2011)

http://es.wikipedia.org/wiki/D._W._Griffith [Wikipedia. "David Wark Griffith" consultado 04/12/2010]

<http://en.wikipedia.org/wiki/Grindhouse> (Wikipedia. "Grindhouse", última modificación 26/02/2011, consultado el 05/03/2011)

http://es.wikipedia.org/wiki/Historia_de_la_est%C3%A9tica (Wikipedia. "Historia de la estética", consultado 23/02/2011)

<http://translate.google.com.mx/translate?hl=es&langpair=en|es&u=http://en.wikipedia.org/wiki/Kitsch> (Wikipedia "Kitsch", consultado 07/12/2010)

http://es.wikipedia.org/wiki/Los_tres_chiflados (Wikipedia, "Los tres chiflados", consultado el 15/03/2011, última modificación 12/03/2011)

<http://es.wikipedia.org/wiki/Posmodernidad> (Wikipedia. "Posmodernidad", consultado 23/02/2011)

<http://www.razonypalabra.org.mx/antiores/n46/lzavala.html> (Zavala, Lauro. "Cine Clásico, Moderno y Posmoderno", publicado en la revista Razón y palabra en agosto y septiembre del 2005 en el número 46, consultado 25/03/2011).

Páginas sobre las películas analizadas:

Sobre *Santo contra los zombies*

<http://cinediondo.blogspot.com/2009/07/santo-contra-los-zombis-1962.html>

<http://www.tetonadefellini.com/2007/03/los-milagros-de-santo-el-enmascarado-de.html>

<http://loszombiesatacan.blogspot.com/2010/07/el-santo-vs-los-zombies-comehuevos.html>

Sobre *Blue Demon contra cerebros infernales*

<http://dimensionfantastica.blogspot.com/2009/07/blue-demon-contra-los-cerebros.html>

<http://elcritiquitas.blogspot.com/2011/02/disparate-pop-blue-demon-contra.html>

<http://muyenserie.tv/series/inicio/lmdlpcdm>

http://www.taringa.net/posts/tv-peliculas-series/5155694/Blue-Demon-contra-cerebros-infernales-_1966_-DVDRip-_RS_.html

<http://terrorfantastico.com/foro/index.php?topic=2274.0>

<http://www.ciencia-ficcion.com.mx/?uid=2&cve=41:27>

<http://www.taringa.net/posts/tv-peliculas-series/2544926/Peliculas-1-Link-MU-Mexico-USA-Parte-7.html>

<http://videos.mitrasites.com/blue-demon-contra-cerebros-infernales.html>

<http://www.taringa.net/posts/tv-peliculas-series/1793366/Blue-Demon-Contra-Cerebros-Infernales---DVDR-Mexico-1966.html>

<http://peliscutres.wordpress.com/2008/06/22/santo-contra-los-zombies-1962/>

Sobre Santo y Blue Demon

<http://escombrismo.blogspot.com/2007/12/santo-y-blue-demon-el-cine-surrealista.html>

<http://sacredscrollsraj.blogspot.com/2007/09/psicotronica-nacional-2.html>

Sobre *Intrépidos Punks*

http://www.taringa.net/posts/tv-peliculas-series/2357111/La-Venganza-de-los-Punks-_post-300_.html

<http://cinediondo.blogspot.com/2010/07/intrepidos-punks-1980.html>

<http://www.taringa.net/posts/tv-peliculas-series/4459854/Intrepidos-Punks.html>

<http://www.cinetube.es/peliculas/drama/ver-pelicula-intrepidos-punks.html>

<http://www.divxonline.info/pelicula/5256/Intrepidos-Punks-1980/>

<http://b-flicks.blogspot.com/2010/10/intrepidos-punks-1980.html>

<http://www.filestube.com/m/megaupload+intrepidos+punks+1980>

Sobre *La venganza de los Punks*

<http://aquiavaletodo.blogspot.com/2010/03/la-venganza-de-los-punks.html>

http://www.taringa.net/posts/tv-peliculas-series/2357111/La-Venganza-de-los-Punks-_post-300_.html

Sobre *El fantástico mundo de los Jippies*

<http://alinesalazar.blogspot.com/2008/08/el-fantstico-mundo-de-los-hippies.html>

http://sic.conaculta.gob.mx/ficha.php?table=produccion_cine&table_id=2276

Sobre *Mercenarios de la muerte*

<http://www.revistacinefagia.com/2005/05/mercenarios-de-la-muerte/>

<http://tvolucion.esmas.com/cine/accion/018999/mercenarios-muerte>

<http://yulifero.wordpress.com/2009/08/22/los-hijos-de-la-gran-chinada-mercenarios-de-la-muerte/>

<http://aquivaletodo.blogspot.com/2010/09/los-mercenarios-de-la-muerte.html>

<http://sacredscrollsraj.blogspot.com/2007/09/psicotronica-nacional-2.html>

FILMOGRAFÍA

- À bout de soufflé* (1959)
Above the Law (1988)
acorazado Potemkin, El (1925)
Áge d'or, L' (1930)
Águila descalza, El (1969)
águila y el nopal, El (1929)
Ahi está el detalle (1940)
¡Ahi Madre! (1970)
Albañiles, Los (1974)
Alice in Wonderland (1903)
Alice in Wonderland (1931)
Alice in Wonderland: An X-Rated Musical Fantasy (1976)
Alien (1979)
Allá en el Rancho Grande (1936)
Allá en el Rancho Grande (1948)
alma pura, Un (1965)
Alta tensión (1997)
Alucarda (1978)
Amarte duele (2002)
American Ninja (1985)
Amityville Horror, The (1979)
amor a la vuelta de la esquina, El (1986)
Amor, amor, amor (1965)
Amores perros (2000)
Anémic Cinéma (1926)
Ángel Caído (2010)
Ante el cadáver de un líder (1973)
apando, El (1975)
Apuntes (1974)
Arrivée d'un train, L' (1895)
Arroseur Arrosé, L' (1895)
atentado, El (2010)
Así se quiere en Jalisco (1942)
Auandar Anapu: El que llegó del cielo (1974)
automóvil gris, El (1919)
Avatar (2009)
Aventurera (1950)
avispon verde, El (1966-1967)
Ay Jalisco no te rajes (1941)
- Back to the Future* (1985)
Bad Company (1931)
Badi (1983)
- Bajo el mismo sol y sobre la misma tierra* (1979)
Ballet mécanique (1924)
Bajo la metralla (1982)
banda de los Panchitos, La (1986)
barca de oro, La (1947)
Barón del terror, El (1962)
Bastardos, Los (2008)
Batman (1943)
Batman (1966-1968)
Batman the Movie (1966)
Beach Blanket Bingo (1965)
Bellas de noche (1974)
Ben-Hur (1959)
Best Years of Our Lives, The (1946)
Big Boss, The (1971)
Big Sleep, The (1946)
Biutiful (2010)
Black Hand, The (1906)
Blackboard Jungle The / Semilla de Blue Demon contra cerebros infernales (1966)
Maldad (1955)
Blade Runner (1982)
Bloodsport (1988)
Blow up, Deseo de una mañana de verano (1966)
Bonnie and Clyde (1967)
Boyz n the Hood (1991)
Brainiac, The (1962)
Bride of Frankenstein (1935)
Brig, The (1964)
Brijes (2010)
Broken Blossoms (1919)
Buffalo bill and the indians (1976)
Bugambilia (1944)
bulto, El (1991)
Buono, il brutto, il cattivo, II (1966)
- Cabaret* (1972)
Cabaret Shanghai (1950)
Cabeza de Vaca (1991)
Caifanes, Los (1967)
Calabacitas tiernas (¡Ay qué bonitas piernas!) (1948)
Callejón de los milagros, El (1995)
Calzonzin inspector (1973)
camino de los Gatos, El (1944)
Cambio, El (1971)

Campeón sin corona (1945)
Canoa (1975)
Capitán Centellas, El (1941)
Cara Parchada, El (1980)
Carcachita, La (1966)
Caridad (1973)
Carta Brava (1948)
Casablanca (1942)
Casino (1995)
castillo de la pureza, El (1972)
Cazador de asesinos (1983)
Cementerio del terror (1985)
Chabelo y Pepito detectives (1973)
Charro a la fuerza (1948)
Chicago (2002)
Chien andalou, Un (1928)
Cilantro y perejil (1996)
Cinco de chocolate y uno de fresa (1968)
Cinco días sin Nora (2008)
Citizen Kane (1941)
City Streets (1931)
Clockwork Orange (1971)
Close Encounters of the Third Kind (1977)
Coeur fidèle (1923)
Comer (1963)
Come back Africa (1958)
Como agua para chocolate (1992)
compadre Mendoza, El (1933)
Comunicados de Insurgencia Obrera (1971)
¿Con quién andan nuestras hijas? (1955)
Conan the Barbarian (1982)
Conexion, The (1962)
Contrabando y Traición (Camelia la Texana) (1976)
Cool Word, The (1963)
Coquille et le clergyman, La (1926)
coronel no tiene quien le escriba, El (1999)
Creature of the Black Lagoon, The (1954)
crimen del padre Amaro, El (2002)
Cronaca di un amore (1950)
Crónica de familia (1986)
Cronos (1993)
Cruz Diablo (1934)
Cuatro contra el crimen (1967)
cuatro dedos, El (1978)
Cuchillo (1978)
Curse of Frankenstein, The (1957)
Danzón (1991)
David and Lisa (1962)
Day the Earth Stood Still, The (1951)
De veras me atrapaste (1983)
Deadly Weapons (1973)
Death Wish (1976)
defensa propia, En (1917)
Defiant Ones, The (1958)
Derrota (1973)
Desierto adentro (2008)
Desperate Encounter Between diablo y la dama, El (1983)
Diamantes, oro y amor (1973)
Dicen que soy mujeriego (1948)
Dick Tracy (1990)
diosa arrodillada, La (1947)
Distinto amanecer (1943)
Dixième symphonie, La (1918)
Don Juan 67 (1967)
Doña Herlinda y su hijo (1984)
Dormir (1963)
Dos de octubre, aquí en México (1969)
Dos crímenes (1995)
dos Elenas, Las (1965)
dos huérfanas, Las (1944)
Dos monjes (1934)
Double Agent 73 (1974)
Dorado, El (1921)
Dr. No/ 007: el satánico Dr. No (1962)
Dracula (1931)
Dracula/The Horror of Dracula (1958)
duelo a pistola en el bosque de Chapultepec, Un (1896)
Dune (1984)
Easy Rider (1969)
Edward Scissorshands (1990)
Emilio Varela vs. Camelia la Texana (1979)
encuentro de un hombre solo, El (1973)
Enter the Dragon (1973)
Entr'acte (1924)
Es mi vida (1980)
Escamotage d'une dame (1896)
espejo de la bruja, El (1962)
espinazo del diablo, El (2001)
Esquina bajan...! (1948)
este pueblo no hay ladrones, En (1965)
Estudiante de Praga, El (1913)

E.T. The Extraterrestrial (1982)
Evil Dead, The (1981)
Exorcist, The (1973)
Explotados y explotadores (1974)
eXXXorcismos (2002)

Fame (1980)
familia de tantas, Una (1948)
Fando y Lis (1968)
fantasma de la libertad de Buñuel, El (1974)
fantástico mundo de los jippies, El (1970)
Faster, Pussycat! Kill! Kill! (1965)
Fear and Loathing in Las Vegas (1998)
Femme de nulle part, La (1922)
Ficheras, Las (1976)
Fièvre (1921)
Fireworks (1947)
Flesh Gordon (1973)
Flor silvestre (1943)
Flores de papel (1977)
Flying Down to Rio (1933)
fórmula secreta La (1965)
Frankenstein (1910)
Frankenstein (1931)
Frida. naturaleza viva (1983)
fuerzas vivas. Las (1975)

Gabinete del Doctor Caligari, El (1919)
gallo giro, El (1948)
Gangsters contra charros (1947)
General, The (1927)
Germania anno zero (1948)
guerrera vengadora, La (1988)
Ghost (1990)
Godfather, The (trilogía)
Golem, El (1914)
Gone With the Wind (1939)
Gozilla, King of the Monsters (1956)
gran triunfo, El (1980)
Grease (1978)
Great K&A Train Robbery, The (1926)
Great Train Robbery, The (1903)
Great Ziegfeld, The (1936)
Grito, El (1968)
Gutierrez (1959)

hacienda, En la (1922)
Hair (1979)
Halloween (1978)
Haunted House, The (1921)
Hells Angels on Wheels (1967)
Héroes verdaderos (2010)
Hidalgo, La historia jamás contada (2010)
hija del contrabando, La (1977)
Hiroshima Mon Amour (1959)
Horror of Dracula, The (1958)
House of Usher (1960)
How to Stuff a Wild Bikini (1966)

I Walk Alone (1948)
Immoral Mr. Teas, The (1959)
infierno, El (2010)
Intrépidos Punks (1980)
Invisible Man, The (1933)
It Happened One Night (1934)

Jackie Brown (1997)
Janitzio (1934)
jardín del edén, El (1994)
Jazz Singer, The (1927)
Jeepers Creepers (2001)
Jesus Christ Superstar (1973)
Jesusita en Chihuahua (1942)
Jingcha Gushi 4 zhi: Jiandan Renwu
(*Impacto inminente*, 1996)
Journey to the center of the Earth (1959)
Jóvenes, Los (1960)
justicia tiene doce años, La (1973)

Kid, The (1921)
King Kong (1933)
Km. 31 (2006)
Kung fu mortal, operación zodiaco (1983)

laberinto del fauno, El (2006)
Ladri di biciclette (1948)
Ladrón de cadáveres (1957)
Lagunilla 2 (1981)
Last Hard Men, The (1976)
Letour à la raison (1923)
ley de Herodes, La (1999)
Leyenda de la Nahuala, La (2007)

Lights of New York (1928)
Little Miss Sunshine (2006)
Lola de mi vida (1965)
Lola la trailera (1983)
Lone Ranger, The (1956)
Loneliness of the Long Distance Runner, The (1962)
Lord of the Rings, The (2001)
Lorna (1974)
Lost World, The (1925)
Luci del varietá (1950)
Luz silenciosa (2007)
luz. tríptico de la vida moderna, La (1917)

M (1931)
Machete (2010)
Mad Max 2: The Road Warrior (1981)
Madrecita, La (1974)
mafia de la frontera, La (1979)
Manoir du Diable, Le (1896)
Making a living (1914)
Maria Candelaria (1943)
Maria Sabina: mujer espíritu (1978)
Mariana, Mariana (1986)
Mark of Zorro, The (1920)
Masacre en el Río Tula (1986)
Masque of the Red Death, The (1964)
Matando Cabos (2004)
Matanza en Matamoros (1984)
Mataron a Camelia la Texana (1976)
Me caí de la nube (1974)
Me he de comer esa tuna (1944)
Mecánica nacional (1971)
Mercenarios de la muerte (1983)
Meridiano 100 (1974)
Metrópolis (1926)
México ra-ra-rá (1975)
Mi abuelo, mi caballo y yo (1982)
Midnight Cowboy (1969)
Mil caminos tiene la muerte (1977)
mil usos, El (1982)
mil usos 2, El (1984)
Milagro en Milán (1950)
misma luna, La (2007)
Modern Times (1936)
Montana Moon (1930)
montaña sagrada, La /The Holly Mountain (1973)

Moonshiners, The (1904)
Mortal Kombat (1995)
motivos de Luz, Los (1985)
Motel (1983)
Moulin Rouge! (2001)
mujer de Oriente, Una (1946)
mujer del puerto, La (1933)
Mujeres insumisas (1994)
Mummy, The (1932)
mundo maravilloso, Un (2006)
mundo raro, Un (2001)
Music Box, The (1932)
Musketeers of Pig Alley, The (1912)

Naná (1944)
Napoleon (1927)
narcosatánicos diabólicos, Los (1989)
Narrow Trail, The (1917)
Natural Born Killers (1994)
NeverEnding Story, The (1984)
Night of the Living Dead (1968)
ninja mexicano, El (1991)
Niño Fidencio: el taumaturgo de Espinazo (1980)
Noa Noa, El (1970)
Nocaut (1983)
Nocturno amor que te vas (1987)
North By Northwest (1959)
Nosferatu (1922)
Nosotros los pobres (1948)
Notes on the Circus (1966)
Notorious (1946)

Octagon, The (1980)
Octubre (1928)
Olvidados, Los (1950)
On de Bowery (1956)
Once Upon a Time in America (1984)
One Week (1920)
One Potato, Two Potato (1964)
Opus I (1922)
Osessione (1943)
Otro, El (1984)
Out Of The Past (1947)

pantano de las ánimas, El (1957)
papa sin cátsup, Una (1995)
Para servir a usted (1971)
pasión según Berenice, La (1975)
Patsy, mi amor (1969)
Pecadora (1947)
película de Huevos, Una (2006)
peligros de Paulina /Los (*The Perils of Pauline*, (1914)
Perfume de Violetas, nadie te oye (2001)
Perla, La (2001)
Perro callejero (1979)
Perro callejero 2 (1980)
Phantasmes (1918)
Pink Flamingos (1972)
Pistoleros famosos (1981)
Pistoleros famosos 2 (1983)
Pit and the Pendulum (1961)
Planet of the Apes, The (1968)
¡Pobre pero honrada! (1972)
Police and Burglars, A (1905)
Poquianchis, Las (1976)
Por la libre (2000)
Postman Always Rings Twice, The (1946)
Premature Burial (1962)
Presidenta municipal, La (1975)
Primera noche, La (1997)
princesa hippie, La - princesita y vagabunda (1969)
Principio, El (1972)
prisionero 13, El (1933)
Productividad (1973)
profeta mimi, El (1973)
Psych Out (1968)
Psycho (1960)
puertas del paraíso, Las (1971)
Pulp Fiction (1994)
Pulquería, La (1981)
puño de hierro, El (1927)
Quatre Cents Coups, Les (1959)
¡Que viva México! (1932)
¡Que viva Tepito! (1980)
Quelite, El (1970)

Raiders of the Lost Ark (1981)
Raven, The (1963)
Rayo del Sur, El (1943)
raza azteca, De (1921)

Reclusorio I (1997)
Reclusorio II (1998)
Red River (1948)
Redes (1934)
Redondo (1984)
Reed, México insurgente (1970)
Regeneration (1915)
reglas del juego, Las (1971)
reina del mambo, La (1950)
Requiem for a Dream (2000)
Revolución (2010)
rey del barrio, El (1949)
Rigo es amor (1980)
Robin Hood (1922)
Rojo Amanecer (1990)
Roma, città aperta (1945)
Romeo Must Die (2000)
Room at the Top (1959)
Rubi (1970)
Rudo Y Cursi (2008)
Rythmus 21 (1921)

Salón México (1948)
Salvando al soldado Pérez (2011)
Santa (1931)
Santo contra Blue Demon en la Atlántida (1969)
Santo contra los zombies (1961)
Saturday Night and Sunday Morning (1960)
secreto de la abuela, El (1928)
segunda noche, La (2000)
segundo aire, El (2001)
Seres Génesis (2010)
Sexo, pudor y lágrimas (1998)
Seytan (1974)
Schindler's List (1993)
Scorpio Rising (1963)
Scum of the Earth! (1963)
Shadows (1959)
Shanghai Noon (2000)
Shichinin no samurai "Los siete samuráis" (1954)
Siete en la mira (1984)
The Silent Flute (1978)
Simón Bolívar (1942)
Sin dejar huella (2000)
Sin salida (1971)
Singin' In The Rain (1952)
Sólo con tu pareja (1991)

sombra del caudillo, La (1960)
Son of a Gun, The (1919)
Sons of the Desert (1933)
soñadora, La (1917)
Soup to Nuts (1930)
Souriante madame Beudet, La (1923)
Soy puro mexicano (1942)
Spun (2002)
Stagecoach (1939)
Stand by Me (1986)
Star Wars (1977)
Sultanes del Sur (2007)
sunamita, La (1965)
Sunset Boulevard (1950)
súper agente 86, El (1965-1969)
súper risa en vacaciones 8, La (1996)
Surf Nazi Must Die (1987)
Susana (Carne y demonio) (1950)
Sweeney Todd (2008)
Swiss Miss (1938)
Tajimara, (1965)
Tales of Terror (1962)
Tarahumara (1964)
Tarea, La (1990)
Taste of Honey, A (1961)
Temporada de patos (2004)
Ten Commandments, The (1956)
Tepeyac (1917)
Terminator, The (1984)
Termites (1938)
Terms of Endearment (1983)
Terra Trema, La (1948)
Terror, The (1963)
They Stoooge to Conga (1943)
Thing from Another World, The (1951)
This Sporting Life (1963)
Three Musketeers, The (1921)
Tiburoneros (1962)
tiempos de Don Porfirio, En (1939)
Tigre de Santa Julia, El (2002)
tigresa, La (1917)
Titanic (1997)
Tivoli (1975)
Tlayucan (1961)
Todo el poder (1999)
Top Hat (1935)
Trampas del destino (¿?)
Tras el horizonte azul (1982)
Tregua, La (2003)
tren fantasma, El (1927)
tres García, Los (1946)
tres huastecos, Los (1948)
Trip, The (1967)
Tron (1982)
tu mamá también. Y (2001)
Tumbling Tumbleweeds (1935)

Underworld (1927)
Ustedes los ricos (1948)

Vacaciones de terror (1989)
Vámonos con Pancho Villa (1935)
Vampiro, El (1957)
Vampyren (1913)
Veneno para las hadas (1984)
venganza de los Punks, La (1988)
venida del rey olmos La (1975)
Ventarrón (1949)
verdadera vocación de Magdalena, La (1971)
Víctimas del pecado (1951)
Victorino (Las calles no se siembran) (1973)
Vidas errantes (1984)
violador infernal, El (1988)
Violin, El (2005)
Vivir mata (2000)
Voy a explotar (2008)
Vixen! (1968)
Voyage dans la lune, Le (1902)

Warriors, The (1979)
Warrior's Way, The (2010)
Waterworld (1995)
Way Out West (1937)
Wild Angels, The (1966)
Wild One, The (1954)
Witch's Cradle, The (1943)
Wizard of Oz, The (1939)
Wolf Man, The (1941)
Woman Haters (1934)
Wuthering Heights (1939)

X: The Man with X-Ray Eyes (1963)

Ya no los hacen como antes (2003)
Ya sé quién eres (Te estoy observando) (1970)

Yo fui una callejera (1952)

Zabriskie Point (1970)

Zapatos viejos (1992)

Zarco (Los plateados), El (1920)

zona roja, La (1975)

42nd Street (1933)

1810 (1916)

2001: A Space Odyssey (1968)

2033 (2009)