



**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO.

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS.

Fotografía de cartel en el cine mexicano en la década de los 40.

Tesis

Que para obtener el título de:

Licenciado en Comunicación Gráfica.

Presenta

Paloma Mariana Rodríguez Rodríguez

Director de Tesis : Mtro. Marco A. Albarrán Chávez.

México D.F., 2002.



DEPTO. DE ASesorIA  
PARA LA TITULACION  
ESCUELA NACIONAL  
DE ARTES PLÁSTICAS  
XOCHIMILCO D.F.



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

**Doy Gracias .....**

**A Dios por haberme dado la oportunidad de llegar hasta aquí.**

**A mi madre por todo el apoyo, el amor y la confianza que  
deposito en mi.**

**A mis abuelos, pero en especial a mi abuela por su paciencia y  
dedicación.**

**A Luis por sus palabras de aliento y por su ayuda.**

**A Samy por su compañía.**

**Y a todos y cada uno de los que contribuyeron para hacer esto  
posible.**

**Doy Gracias .....**

**A Dios por haberme dado la oportunidad de llegar hasta aquí.**

**A mi madre por todo el apoyo, el amor y la confianza que  
deposito en mi.**

**A mis abuelos, pero en especial a mi abuela por su paciencia y  
dedicación.**

**A Luis por sus palabras de aliento y por su ayuda.**

**A Samy por su compañía.**

**Y a todos y cada uno de los que contribuyeron para hacer esto  
posible.**



*Fotografía De Cartel En El Cine Mexicano En La  
Década De Los 40.*

Paloma Mariana Rodríguez Rodríguez.

Licenciatura en Comunicación Gráfica.

8931798-9

## INDICE.

Introducción .....	1-4.
Tipología .....	5,6.

### Capitulo 1 Breve historia del cartel.

Breve historia del cartel .....	7.
Antecedentes históricos .....	7.
Principales exponentes .....	8-10.
Art Nouveau .....	11-13.
Cartel Inglés .....	14.
Simbolismo .....	14-16.
Expresionismo .....	16-19.
Cartel Inglés .....	19,20.
La fotografía en el cartel .....	20,21 .
Las Vanguardias artísticas del cartel .....	21,22.
Cubismo .....	22.
Futurismo .....	23.
Dadaísmo .....	23.
Surrealismo .....	23,24.
El cartel a principios del siglo XX ....	25,26.
Lenguaje del cartel .....	26,27.
El cartel después de la Segunda Guerra Mundial ....	28-30.
Ideología del cartel .....	31,32.
El cartel en los países socialistas ....	32-35.

## Capítulo 2 Historia del Cine.

Historia del Cine Mundial .....	36-39.
Luis Lumiere .....	40,41.
Georges Melies .....	41.
Charles Pathé .....	41.
David W Griffith .....	43-45.
Arte Mudo .....	45.
Expresionismo .....	46.
Las Vanguardias .....	47.
Futurismo .....	47.
Dadaísmo .....	47.
Surrealismo .....	47.
El cine soviético .....	48,49.
Cine norteamericano .....	50-52.
Cine sonoro .....	52-59.
Géneros cinematográficos .....	60-61.
Cine cómico .....	60,61.
Western .....	62.
Gángsteres .....	62,63.
Terror .....	63.
Comedia ligera .....	64.
Bélico .....	65.
Ficción .....	65.
Religioso .....	66.

Policiaco y espionaje .....	66.
Negro .....	66,67.
Situación del cine en los 40's ....	67-69.
Cine de extranjeros .....	69-70.
Realismo poético .....	71,72.
Kammersfilm .....	73.
Neorrealismo italiano .....	73-77.
Europa Oriental .....	77-78.
Cine de Occidente .....	78.
Cine Japonés .....	78-80.
Antecedentes del cine mexicano ....	81-93.
Películas mexicanas .....	93-100.
Nuevo cine mexicano .....	100-106.
Primera época de oro .....	106-112.
Cine en los años 20's .....	112-116.
Época del Maximato .....	116-119.
Cine sonoro mexicano .....	119-124.
Género de la prostitución .....	124-125.
Género de la madre .....	125.
Género de rumberas .....	126.
Género comedia ranchera ....	126-130.
Género añoranza porfiriana ...	130-131.
Género de la familia .....	131.
Género de charros .....	132.
Género urbano .....	133.
Principales figuras .....	133-134.
Aspectos generales de la época sonora ....	135-137.
Época de Oro .....	137-141.

### **Capítulo 3 Cartel Cinematográfico.**

Cartel cinematográfico .....	142-143.
Cartel cinematográfico mexicano .....	143-147.
Análisis formal del cartel .....	148-149.
Principales exponentes .....	150-151.
Concepto de cartel cinematográfico .....	152-156.
Principales temas .....	156-158.
Hombres .....	158-159.
El amor .....	159-160.
La madre .....	160-161.
La familia .....	161,162.
La sexualidad .....	162.
La figura Eva y María .....	162,163.
Análisis general .....	164,165.
Análisis estético .....	165-169.
A manera de conclusión .....	170,171.
Relación de carteles .....	172,173.
Bibliografía .....	174,175.

## INTRODUCCIÓN.

Compañero inseparable de las producciones cinematográficas, el cartel ha reflejado fielmente los tonos y los rumbos del Cine Mexicano: la preponderancia de actores y temas, las explosiones del sentimiento y los fervores, la importancia de sus títulos llamativos y los mensajes que llegan al espectador.

El cartel cinematográfico tiene una doble faz: la de negocio-industria y la de arte audiovisual mayoritario, este desempeña un papel dentro de la expresión artística, que actualmente es como una tarea necesaria y de interés fundamental.

El cartel de cine va a girar en torno a tres determinaciones básicas: la narratividad, el star-system y el aspecto visual del film.

A lo largo de esta investigación nos daremos cuenta de la importancia del cartel como medio de difusión, de expresión, y de conexión entre el diseño gráfico y la disciplina publicitaria.

En el capítulo uno: conoceremos de manera breve la Historia del cartel en el ámbito mundial en donde trataremos de hablar sobre los primeros carteles que existieron, de sus principales exponentes, y de algunas de las corrientes que marcaron las primeras características del cartel hasta el año de 1950.

Al final del capítulo uno tendremos comprendido que función desempeña el cartel. Para de ahí partir al capítulo dos cuyo tema a manera muy general será el cine, del cual comenzaremos hablando de sus antecedentes históricos, de cómo surgió y que fue lo que existió antes de tener el nombre de cine, de los primeros filmes, de sus principales realizadores y sus aportaciones al lenguaje cinematográfico. Llegaremos hasta el cine sonoro, y al primer film hablado, donde haremos énfasis en los géneros cinematográficos, sus filmes y sus aportaciones.

Con esto cerraremos lo referente al cine mundial. Y comenzaremos con los primeros pasos del cine en México, cómo llegó, cuales fueron las primeras reacciones de la gente ante el cine, los hombres que hicieron historia y sus primeros filmes. Conoceremos las principales casas productoras, y la influencia de otras cinematografías al cine mexicano. Es en este segundo capítulo donde se tocará el tema de La Época de Oro del cine mexicano, de su importancia, de sus géneros, de sus filmes, de sus estrellas y de todo lo que encerraba su vida social y artística. En el capítulo tercero: se pretende hacer un análisis histórico y estético del cartel de cine mexicano. Todos y cada uno de los carteles que aparecen en este capítulo reciben un comentario y una valoración estética. Además de darle a cada uno de los carteles un significado, para tener el conocimiento y saber que hay detrás de el y que mensaje pretende darnos. Sin olvidar enfatizar las características de cada uno en relación con el diseño. Los carteles que se ven en este capítulo tercero son realizados en la época de los cuarentas y los cincuentas.

Comencemos entonces haciendo una descripción sobre el cartel cinematográfico.

Un largometraje de tipo medio viene a constar de unas 130,000 imágenes fijas, que proyectadas a 24 fotogramas por segundo, producen la sensación de una hora y media de imágenes en movimiento muy parecidas a la vida misma. La condición mínima para que haya cine es que las imágenes estén en movimiento. Pero en el momento de hacer un cartel, como es obvio, habrá que desechar casi todas las imágenes fijas para quedarse con una sola, o , en el mejor de los casos, con unas pocas.

El espectador puede hallarse en la butaca de un cine ya sea antes o después de haber visto el cartel, pero la mayor parte del tiempo su relación visual con la película depende más bien de las fotos fijas y los carteles, sirviéndole de anclaje las imágenes que estos medios transmiten. Un ejemplo de esto es : El Cantante de Jazz o La Inhumana .

Que muchas personas que no las han visto en su vida las tiene presentes en la memoria gracias a sus inolvidables carteles.

El cartelismo cumple un papel esencial en la definición de la identidad visual de una película, en especial a través de los programas de mano. Esto fue especialmente cierto cuando no existía el vídeo ni eran tan comunes los trailer's y making off televisivos, ni las revistas de color.

El cartel tiene una gran tarea colectiva por cumplir en la que intervienen el productor, el director, los directores artísticos, y todas aquellas personas que colaboren en el diseño de su estética e imagen. Desde el departamento de producción hasta el último figurante hacen posible la existencia del film y configuran lo que, en definitiva, será el cartel, un cartel que en todas sus variantes y metamorfosis publicitarias cumple un papel decisivo, al ser una de las cartas de presentación y , más tarde, uno de los soportes que facilitan su recuerdo frente al potencial consumidor, al que pueden decidir según la eficacia del reclamo a visionar o no la película.

Los carteles son elementos valiosos porque permiten reconstruir la imagen que ofrecía de sí misma tal o cual obra, y el contexto con el que se presentaba ante su público natural. Son además, fenómenos artísticos de gran difusión, medios de masas, como el cine y la televisión, son un medio publicitario y de comunicación, sin olvidar agregar también que son mecanismos de funcionamiento que desempeñan la expresión artística, imágenes móviles de una película que intentan ser fijadas por el artista publicista en una sola e inmóvil que capte el espíritu y la esencia del film que además son piezas claves para orientar en ciertas ocasiones al público sobre la función a la que desea entrar.

Los carteles nacieron para publicitar las películas, con el tiempo su carácter utilitario paso a segundo plano, para convertirse en objetos de colección,

que sobreviven al tiempo como documentos históricos que ofrecen un amplio panorama sobre modas, estilos artístico, tendencias y caprichos culturales. Sin embargo, las nuevas tecnologías han venido ha desplazarlo hasta cierto punto.

En la actualidad, las películas se divulgan en televisión, radio e Internet, por lo que el cartel es menos importante de lo que solía ser.

## TIPOLOGÍAS.

Desde sus orígenes el cartel ha recibido diferentes denominaciones a continuación presentamos algunas:

En los primeros trabajos sobre cartel sabemos que se utilizaron términos como *Affiche*: que procede del francés, para incluir, bajo su denominación, sus plasmaciones como postal.

*Poster* : traducido literalmente del idioma inglés, que significa programa de promoción.

Pero utilizando cualquiera de los tres términos, la apariencia del cartel es idéntica, a no ser por el tamaño, el tipo de papel y su funcionalidad.

Su parte iconográfica solo difiere en el tamaño y el cometido es distinto en el ámbito publicitario.

Hay carteles de mínimas dimensiones que cumplen misiones semejantes a las de los programas de mano, ellos son entregados al público a su entrada a las salas de cine. Los carteles más grandes y con una mejor calidad de papel se colocan en el exterior de las salas de cine.

Los espacios señalados por recuadros en las laterales y en las zonas superior de las entradas o en el mismo vestíbulo no difieren, excesivamente, de los que se emplean para el anuncio del espectáculo teatral.

Los carteles de diferentes formatos, los medianos y los más pequeños pueden acompañar a las carteleras del film que se exhibe, o bien del que se anuncia como próximo estreno. En las cercanías de los cines suele haber espacios publicitarios, expresamente contratados por las empresas exhibidoras, donde el cartel tiene un papel importante. Es común que la productora invierta una parte elevada de su presupuesto publicitario en la difusión de carteles, los cuales pueden aparecer en los más diversos emplazamientos urbanos.

En los últimos años los carteles se han visto en las cabinas telefónicas, en los transportes públicos, en espectaculares y en los lugares más inesperados. En algunas ocasiones han llegado a incorporarse en ciudades con metro, para situarse en esas sinuosas cavernas de las metrópolis modernas.

Los carteles de cine son un encargo hecho por el productor o el responsable de publicidad. Casi siempre se escoge un diseño para la promoción y explotación de un film, los criterios a seguir son diferentes: costumbres, idioma, censuras, condicionamientos: político, económico.

Para su elaboración normalmente el cartelista habrá visto previamente la película, cambiado impresiones con el realizador, valorando el escenario o escenarios, y poseerá un amplio juego de fotos, pero en ocasiones cuando hay limitaciones de tiempo los carteles son realizados tan solo, con un juego de fotos reducido a los actores mas conocidos. Tomándose en cuenta el gráfismo, el emplazamiento del título, el texto y su distribución.

El papel y su calidad suponen un criterio de conservación. Se emplea un papel normal para interiores, o uno más resistente para exteriores.

En la actualidad encontramos procesos como el offset, la fotografía y algunas otras técnicas modernas que permiten a los diseñadores hacerlos de la manera más simple, pero a pesar de todas estas tecnicas no se ha abandonado ni el dibujo ni la pintura para hacer el diseño de un buen cartel de cine.

# Capitulo 1.

- Breve Historia del Cartel.

## **BREVE HISTORIA DEL CARTEL.**

### **Antecedentes Históricos:**

Los axones griegos y los álbumes romanos representaban por su concepción, los medios de información de la antigüedad, más próximos a lo que hoy conocemos como cartel, ya que éste en su idea moderna de producción y difusión en serie, no se desarrolla sino hasta la invención de la imprenta en 1440.

Los primeros carteles, generalmente manuscritos, se hacían bajo el monopolio del Estado y de la Iglesia. La primera noticia que se tiene de un cartel ilustrado, se refiere al "Perdón de Nuestra Señora de París", impreso en 1489 por Juan du Pré.

Si bien desde entonces diversos medios de impresión permiten la realización de carteles de cierta calidad, es la técnica de la litografía inventada a fines del siglo XVIII, la que abre el camino al verdadero arte del cartel. Hasta entonces los técnicos gráficos y la tipografía permiten un equilibrio, un tanto feliz entre la viñeta y el texto, éste separado de la imagen en sí. Durante la primera mitad del siglo XIX. Estos dos componentes del cartel poco a poco se van fusionando gracias a la litografía.

La concepción que hoy tenemos del cartel podría definirse de la siguiente manera: papel impreso en el cual imagen y texto se equilibran para suscitar ideas o informar.

De ahí que diseñar carteles no era fácil, pues quienes se dedicaban a esto debían ante todo cumplir con el primer fin del mismo: Llamar la atención.

Conocido en los Estados Unidos como póster, en Francia y Sudamérica como afiche y en Cuba, México y otros países de habla hispana como "cartel", este es el vehículo publicitario por excelencia cuyo contenido debe ser

eminentemente gráfico, llamativo, comprensible y persuasivo, a fin de fijar el recuerdo y promover la acción en favor de la idea, el producto, o el servicio que se esté anunciando. El cartel es el medio gráfico que funciona como un incentivo para atraer nuestra atención hacia cuestiones específicas como son el comer, dormir, calzar, etc, a la vez que nos recuerda y nos estimula pasión, amor, diversión, etc.

### **PRINCIPALES EXPONENTES.**

Hablemos de su historia, esta se remonta a los primeros años de la Revolución Industrial y a la aparición de la litografía, eventos que hicieron del siglo XVIII, el punto de partida del diseño moderno. El responsable Jules Chéret (1896 – 1933) entusiasta, pintor y dibujante francés, él es culpable directo de la aparición de los primeros carteles del mundo.

Es Chéret quien empezó a producir en 1866 en la capital francesa carteles litográficos, estos procesos fueron los que permitieron la producción de Chéret, sus carteles son magníficas obras de arte. Encontró un nuevo lugar para su obra, la calle.

La influencia más marcada en la obra de Jules Chéret es el pintor italiano Giovanni Tiepolo (1696 – 1770) especialista en murales cuya base es la composición alargada, vertical y rectangular. Chéret aplicaba la técnica del litógrafo ilustrador de libros, además dibujaba al servicio del lenguaje popular de su tiempo.

El genio de Jules Chéret ha trascendido hasta nuestros días gracias a la concepción básica de sus carteles ágiles y coloridos, que los transformaron en obras de arte.



*La Pantomime (1891) Jules Chéret.*



*Santa Tecla rogando por los enfermos  
De peste. Giovanni Tiepolo, (1759).*

Otro cartelista importante de esta época es Henri Toulouse-Lautrec (1864 – 1901), acentuó el estilo de Chéret y dio al cartel características personales, introspectivas, con elementos caricaturescos, irónicos y satíricos, con formas sencillas y lisas, la línea decorativa eran artificios que Lautrec podía emplear en un cartel.

Dedicó sus carteles a la exploración de la vida nocturna en el París de aquella época: bares, tabernas y centros nocturnos son los temas recurrentes de Lautrec.

Los personajes aparecidos en sus obras y producciones siempre fueron amigos de él, su estilo debe mucho al ejemplo de Chéret, quién lo consideraba un *maitre*. Sus carteles suponen una ampliación apreciable de los logros de Chéret.

Lautrec afirmó en varias ocasiones que el cartel era el siguiente paso de la evolución de la pintura.

Entre las características más importantes de sus carteles están : el empleo de colores uniformes, siluetas planas y líneas estilizadas. Además aleja al cartel de las ilustraciones de libros y de la pintura tradicional del caballete. Murió a los 37 años y solo hizo 31 carteles, pero su obra constituye uno de los pilares básicos del arte del siglo XX. Ya que ayudó a establecer el carácter directo del cartel como forma artística.

## **PRESENCIA DEL CARTEL EN LAS PRINCIPALES CORRIENTES ARTÍSTICAS.**

### **Art Nouveau:**

Un estilo artístico que ha influido de manera más determinante en la historia y la producción del diseño y la plástica de todos los tiempos es el **Art Nouveau**.

El diseño de carteles formó parte de este movimiento, tan fuerte que dejó tan honda huella, que ha llegado hasta nuestros días. Pero no solo eso sino que dio también un valor decorativo y ornamental a las configuraciones lineales que con frecuencia derivaban en formas orgánicas y toma como base las ornamentaciones decorativas del arte japonés.

Sus primeros inicios van desde la mitad del siglo XIX hasta el principio de la década de los noventa (1890). Los elementos principales del **Art Nouveau** son dos: los diseños que tienden a la organicidad y las formas que se acercan o pertenecen al terreno de la abstracción.



Jane Avril, (1893) Toulouse-Lautrec.



Gismonda, Alphonse Mucha, (1894).

El **Art Nouveau** fue la clave que abrió, mediante el empleo de la ornamentación naturalista, las puertas de la imagen del diseño contemporáneo.

Uno de los precursores más importantes es el inglés Walter Crane, mediante imágenes y análisis escritos demuestra la importancia fundamental que para el diseño tiene la línea basándose en imágenes naturalistas. También realizó los primeros experimentos de importancia en cuanto a tratar a la imagen mediante varios efectos técnicos; como silueta en negro, silueta en blanco, con luces y sombras y su relación positivo-negativo para lograr efectos bidimensionales en el mismo diseño. Estos experimentos produjeron soluciones muy originales y novedosas que contribuyeron a ampliar el campo visual del diseño de la época.

Es este arte que con su rara combinación de frescura natural, con su refinado gusto decorativo y la gran seguridad estilística, el que nos mostró el camino correcto a seguir y nos abrió los ojos a los que no sabíamos ver.

Sus formas inspiradas en los grabados japoneses son uno de los elementos más significativos del **Art Nouveau**, lo mismo que su influencia directa sobre el cartel europeo, su reflejo de la vida cotidiana y de otros aspectos más fascinadores, han tenido un profundo efecto sobre la publicidad pictórica. Numerosos carteles muestran una acusada similitud de composición en la que puede considerarse la versión europea de lo japonés.

El **Art Nouveau** contenía elementos de diseño que anticipaba evoluciones futuras. Este arte destacó especialmente en el área de cartel, los carteles constituyeron una de las vías más importantes para propagar este estilo entre el gusto del público.

Entre los cartelistas más destacados del **Art Nouveau** esta: Alphonse Mucha (1860 –1930), su obra esta muy ligada al diseño carteles en estilo de decoración bizantina. Mucha logró producir carteles de gran belleza y originalidad usando a su máxima inspiración la actriz Sara Bernhardt. Hizo una considerable contribución al Art Nouveau. Hasta 1897 realizó carteles grabándolos directamente sobre la piedra, en ocasiones trabajaba sobre fotografías.

Algunos realizadores de carteles franceses que en su obra refleja la influencia de estilo **Art Nouveau**: - Manuel Orazi (1880 -1905), diseñador de joyería para la famosa tienda Meir – Graefe: *La Maison Moderne* es el cartel de gran interés porque muestra los accesorios de moda de aquellos años. - George de Feure (1868-1928): sus carteles presentan mujeres modernas de rostros pálidos y melancólicos, uno de los más elegantes es el realizado para el *Journal des Ventes* 1897.

Para 1875 en Europa se puso de moda coleccionar carteles, se fundaron todo tipo de agencias encargadas de su venta y distribución y surgieron algunas publicaciones destinadas a canalizar el gusto popular por la producción cartelística: *The Póster* en Gran Bretaña y Nueva York, *L'Affiche* en París, *Die Flache* en Viena y *Das Plakat* en Alemania.

En los años de 1890, el boom del cartel estaba en todo su apogeo. Se hacían ediciones especiales para los coleccionistas, a veces rodaban los carteles por las calles.

Mientras que en los Estados Unidos el **Art Nouveau** estaba representado por la obra de Will Bradley (1868 - 1892), el cual realizó varios diseños para *The Chap Book*, usaba una nitidez de líneas que tienen relación con los diseños europeos.



*Chap Book*, Will Bradley (1894).



*La Maison Moderne*, Manuel Orazi.  
(1905).

## **CARTEL INGLÉS.**

Hasta 1894, el cartel artístico era prácticamente desconocido en los Estados Unidos.

Los únicos objetos de esa clase eran los carteles de Edward Penfield. Pero en la mitad del año de 1894 el nombre y la obra de Aubrey Beardsley se empezó a oír, él fue uno de los precursores más importantes del cartel, de origen inglés, pintor y dibujante, ejerció una gran influencia entre los artistas de la época, por su eficaz modelo estético para elaborar carteles. Muchos libros lo mencionan como el verdadero iniciador de la corriente cartelística mundial.

Su obra está basada en el estilo de las estampas xilográficas japonesas y en contrastes muy evidentes entre lo natural y lo geométrico, la cual fue muy bien recibida por el público inglés amante del arte, debido a que él tenía dos aspectos del arte que saben acogerse con suspicacia: lo sensitivo y lo profundo. También se convirtió en un afamado artista y más tarde en director de la revista *The Yellow Book*, publicada en Londres, la cual trataba temas sobre el arte de Vanguardia.

## **SIMBOLISMO.**

Un movimiento que afectó el diseño de carteles reintroduciendo en él la iconografía como elemento pictórico fue el simbolismo.

Los artistas simbolistas utilizaban las retraídas configuraciones lineales y los contornos amorfos del **Art Nouveau** para describir lo sagrado como lo profano. Los simbolistas hicieron aportaciones a la evolución del diseño, ya que ellos desarrollaban diversos aspectos de una sola idea dentro de una misma obra de arte, además trataban simultáneamente el pasado y el presente.

Así como diferentes aspectos de un mismo tema como lo eran el sagrado y el profano, de esta manera combinaban las formas de arte para que la misma idea pudiera expresarse pictóricamente, musical y oralmente. Las imágenes que podían expresar, en términos equivalentes, la pasión y las excitaciones estaban cargadas de referencias clásicas o religiosas, así pues lo exigía una sociedad que necesitaba enmascarar sus sentimientos.

En esos años se estaba produciendo también un cambio en el público que estaba interesado en el arte, incluyendo a la nueva burguesía que no tenía ninguna idea preconcebida y a los tractorianos que estrechamente relacionados con los prerrafaelitas, estaban intentando resucitar cierto sentido de lo espiritual en la doctrina y la liturgia de la iglesia de Inglaterra, entonces uno de los grandes pilares del orden social.

Este movimiento "**High Church**" formaba con los prerrafaelitas y el neogótico una cadena que aportaba una nueva mentalidad artística y religiosa en Inglaterra. Este renacimiento de la iconografía fue de gran importancia tanto para la pintura como para el grafismo. El uso de símbolos confiere al diseño una realidad y una unidad propias.

La mayoría de los pintores destacados de este movimiento realizaron carteles, algunos de ellos son: - Maurice Denis.

El simbolismo comercial es el que muestra como aprovechar estos fenómenos, en la publicidad es el holandés Jan Toorop con su cartel: *Delfsche Slaolie* donde mezcla un poco de Art Nouveau y simbolismo.

En cuanto a los carteles de la **Rose + Croix**, presentaban un mismo carácter multifacético mostrándonos el espíritu del siglo XIX con el vocabulario de otra época. El ejemplo gráfico de estos métodos forma parte desde entonces del lenguaje de los carteles.



Avenue Theatre de Londres  
Aubrey Beardsley, (1894).



Die Brücke, Ernest Ludwig Kirchner.  
(1900).

## EXPRESIONISMO.

A finales del siglo XIX, una de las principales corrientes con gran impulso fue el expresionismo con su alternativa el naturalismo. Se originó en la mayoría de los países no mediterráneos. Sus formas acusadamente emocionales y sus brillantes colores influyeron significativamente sobre los carteles. Estas técnicas y el empleo de ellas utilizadas en la publicidad transforman ese grito en alto. En 1917 estas técnicas y el tratamiento realista se convirtieron en una solución para la publicidad.

Cuando Ronald Holst y Albert Hahn tomaron parte en una discusión pública sobre el Arte en Publicidad: Ronald Holst: escribió que los artistas de cartel tenían una ventaja de servir y satisfacer la necesidad de producir algo decorativo. Mientras Albert Hahn decía:

*"el arte que nos interesa es un tipo de arte que pueda ver el mundo, que influya en las personas para que les interese el arte. Es un arte de calle, puro, simple y popular".* Con todo y esto Hahn sostiene los mismos puntos que Ronald Holst, los cuales son pureza de oficio y el utilizar las últimas técnicas gráficas para obtener resultados en la publicidad.

Un ejemplo de cartel expresionista lo establece Ernst Ludwig Kirchner, en 1910 para el movimiento alemán llamado **Die Brücke**. Die Brücke tiene mucho del salvaje colorido que caracterizó el movimiento francés **Les Fauves**, con la diferencia de que los alemanes constituyeron una asociación de artistas independientes con su público.

Su obra de la corriente Die Brücke está dotada de una mayor conciencia social. Sin olvidarnos de acentuar que los pintores alemanes ponían su trabajo, y el público, al ingresar en la asociación Die Brücke contribuían a financiarlo. Este intercambio exigía un sistema publicitario del que surgió la relación directa entre el expresionismo y el cartel.

En París, los elementos decorativos que habían contribuido a la génesis del cartel fueron: - Elementos que procedían de fuentes francesas tradicionales y - Pinturas del siglo XVIII sobre diseños populares de los circos y los mercados. El expresionismo también tenía sus fuentes que vinieron a sumarse al creciente historial estilístico del cartel, estas fuentes eran entre otras, las xilografías y grabados medievales, así como la obra de artistas más recientes, como Valotton, Van-Gogh y Van Dongen, Much.

En Francia, Henri Gustave Jossot con Sales Gueules de 1899 y los dos carteles de Steinlen muestran este dramatismo pictórico que uno asocia con el expresionismo.

Otro ejemplo son las de Maurius Alex Jacques en Holanda, mientras que en Polonia tienen un marcado carácter expresionista.

Este auge del expresionismo coincidió con el desarrollo del cine.

Las primeras películas alemanas de este estilo fueron muestras de arte expresionista, Lotte Eisner ha señalado que la inclinación hacia los contrastes violentos que en la literatura expresionista se manifiesta mediante el uso de frases es *stacatto* y la innata afición de los alemanes por el claroscuro y la sombra encontraron evidentemente una salida artística en el cine. Esto es perfectamente aplicable a los carteles, y de hecho, el cartel de cine alemán explotó a fondo los artificios expresionistas. Ahí está por ejemplo: *El Gabinete del Dr. Caligari* de Stahl-Arpke. En este tipo de casos, se empleaba el mismo idioma que en el material filmado.

Las técnicas expresionistas son gesto distorsionado, el empaste y la pincelada gruesa que han dejado su importancia sobre los carteles, esta técnica se convirtió en el tema de muchas pinturas expresionistas abstractas de los Estados Unidos y otros países, por ejemplo: las pinturas de acción o las obras llamadas tachistas en Francia, en donde artistas como Georges Mathiew adoptaron un estilo pictórico al diseño de carteles (**Air France**).

El lenguaje del expresionismo abstracto ha pasado a formar parte de la fuerza llamativa del lenguaje de los carteles. Al igual que el uso pictórico de anchas superficies de color, que también son parte del expresionismo abstracto.

En 1919 el diseñador Jac Jongert estando en una exposición sobre arte en publicidad dijo. "La fuerza publicitaria, obtenible mediante la fuerza del diseño, puede alcanzarse también limitándose a reproducir el artículo mismo clara y bellamente, con lo que éste se convierte en agente publicitario para los fabricantes."



DerSturm, Oscar Kokoschka.  
(1921).



El Gabinete del Dr. Caligari,  
Otto Stahl Arpke,(1919).

Muchos críticos opinan que el cartel se hunde hasta el nivel de una ilustración de catálogo cuando se limita el producto. El cartel debe ser un ejercicio de sofisticadas combinaciones de palabras e imágenes. La ilustración directa de los carteles es tan antigua como el cartel mismo: La ilustración de libros fue una práctica precursora de la publicidad pictórica, al extenderse, dio lugar al cartel como lo conocemos hoy. La forma en que Chéret y otros establecieron la combinación de palabras e imagen dio a los carteles su carácter específico.

### **CARTEL INGLÉS.**

Muchos carteles ingleses para productos comerciales o espectáculos presentan un tratamiento naturalista. Los carteles británicos de las pantomimas, justificados por la fantasía y lo más rococó de Francia, estaban ilustrados a menudo de una manera realista.

Algunos temas que representan la interpretación realista son: - El furor que despertó el ciclismo dio lugar a numerosos carteles sobre el tema. Forain en 1891 y Toulouse Lautrec en 1897 (La Chaine Simpson) realizaron carteles para la nueva máquina. - Los viajes por mar.

Los carteles holandeses que usaban la pintura realista adoptaba una expresión humorística, aunque su línea decorativa seguía el estilo **Art Nouveau**, además ellos dependían más de las demandas del comercio.

Mientras tanto diseñadores como Ruzzie Green- Howard Scott, Lester Beall, Paúl Rand y Jack Welch suministraban diseños de exactitud impecable. Sus obras reflejaban una concepción popular de la sociedad de consumo, su técnica plana del cartel europeo ha sido descartada cada vez más y más a favor de una versión tridimensional.

## LA FOTOGRAFÍA EN EL CARTEL.

En Europa, los efectos de la fotografía sobre el diseño de carteles tuvieron la misma procedencia que las restantes influencias vanguardistas. Un ejemplo de esto son los artistas Moholy Nagy y El Lissitzky que expresaron sus ideas con lápiz y cámara.

La fotografía y la tipografía iban de la mano en los trabajos de Piet Zwart y Jon Tschichold. Por cierto, en su libro *Asimétric Tipography*, primera edición 1935, hace la siguiente cita: "*Tipografía, fotografía y dibujo: Los signos de las letras de la sala composición no son los únicos medios de los que dispone hoy en día la nueva tipografía*".

Las imágenes son a menudo más explícitas que las palabras. Pero bajo otras condiciones las palabras pueden dar una condición más completa y más rica que la imagen.

El método natural de la representación gráfica es la fotografía, sus usos son variados.

La calidad del fotógrafo es decisiva para el éxito. La fotografía tiene sus propias reglas, basadas en los mismos principios que la nueva tipografía. Con sus técnicas: - Fotogramas, fotomontaje, - La fotografía negativa, las dobles expresiones y otras combinaciones, pueden utilizarse al servicio de la expresión gráfica. Además de que ayudan a conseguir que un mensaje sea más claro, más atractivo y visualmente más rico. La fotografía, el dibujo y la tipografía son partes de un todo.

La obra de Tschichold es una de las más importantes fuentes de influencia individual sobre el diseño en general incluidos los carteles. El muestra como debe relacionarse la fotografía como elemento del diseño con los restantes componentes del mismo. Para que una fotografía pueda formar realmente parte de un auténtico cartel publicitario es necesario aislar un objeto, representarlo con fidelidad, creándole una nueva realidad.

El espectáculo de una imagen perfectamente normal que se ha convertido en un gigante introduce ya un elemento de fantasía. Este elemento de fantasía se intensifica si la imagen es banal o si se explota de algún modo la incongruencia inherente a esta situación.

## **LAS VANGUARDIAS ARTÍSTICAS Y EL CARTEL.**

La guerra mundial puede parecer como un paréntesis en el que todo lo ajeno a la urgencia del combate ha quedado en suspenso, y a su fin, de golpe, aparece un mundo totalmente distinto.

En un lapso de cuatro años se ha cambiado una sociedad alegre y apacible por otra que es a la vez jovial, amargada y mucho más inquieta, dinámica y problemática. Como también se ha pasado de un estilo artístico internacional y popularmente establecido, ha un panorama plástico de múltiples aspectos, caras y tendencias. Y las ciudades tranquilas de los coches de caballos, de la iluminación de gas se han transformado en las ruidosas y aceleradas urbes de los automóviles y anuncios luminosos.

Sin embargo, más que un cambio brusco, se trata de un proceso en el que el público había podido contemplar el nacimiento de las vanguardias desde unos años atrás. Con Edouard Munich cuando pintó *El Grito* en 1893, en 1907 con Pablo Picasso y su cuadro cubista, *Las Señoritas de Aviñon*, en 1905 cuando se inicia el Expresionismo; en 1913 con Malevich y su primera obra suprematista, con Teo Van Doesburg en 1917 y el movimiento "*De Stijl*".

Hablemos ahora de manera un poco más detallada de las Vanguardias y su influencia en el cartel, los cuales se basaban en la realidad y ejercieron una influencia directa sobre el diseño de carteles a través de los experimentos iconográficos.

### **Cubismo:**

Pablo Picasso y Georges Braque, desarrollaron un nuevo lenguaje pictórico que tendría a la abstracción, pero que jamás abandonó la realidad. Además ellos empleaban las letras en sus pinturas, estas palabras : *Valse, Bar Pernord, Rhum, Journal, Ma Jolie*, son asociaciones con el mundo real, gotas de sentimiento en la interpretación de la realidad que suponía el cubismo.

### **Futurismo:**

Es una era de nueva industrialización, dedicada a la velocidad y a la urgencia de todo. Este dinamismo despertó el entusiasmo entre las vanguardias artísticas, y el futurismo italiano fue quizá el primero en sentir esta fascinación.

En sus inspiraciones encontramos símbolos agresivos, fonéticos que transmitían un mensaje. Como basta, Basta, Basta, 1,000,000 utilizando diferentes tipos de letras. Al arte futurista le preocupó el dinamismo y la agitación continua, ambas cualidades de gran importancia para la publicidad y para desarrollar sus ideas plásticas.

### **Dadaísmo:**

Dadá es un grupo que nace como reacción contra la guerra, que trata de sacar a la luz, el trasfondo irracional y absurdo del mundo moderno.

Utilizando la conocida técnica del "collage" realizaron insólitas asociaciones de imágenes, como puros ejercicios de producción.

El dadaísmo es un movimiento opuesto al futurismo, donde los dadaístas reflejan la desesperación del mundo mecanizado y enloquecido por la guerra. A partir de esta rama secundaria de los movimientos artísticos se crearon nuevos estilos que fueron absorbidos por el diseño de carteles.

### **Surrealismo :**

Los surrealistas también utilizaron los métodos de dadaístas: la yuxtaposición y la sorpresa, de la sacudida que se experimenta al ver una asociación insólita o inspirada de elementos realistas.

Freud, cierta ocasión comentó a Salvador Dalí que lo que más le interesaba de sus cuadros era el elemento consciente y no el inconsciente. Esto es que no le interesaba tanto la paranoia simulada de la obra de Dalí como el método de simulación. Y es que Dalí invirtió el proceso para la producción o inducción de las manifestaciones surrealistas, es decir permitir al inconsciente la creación ilógica de imágenes.

La obra de Dalí esta basada en un realismo vinculado al mundo surrealista de los sueños.

Este método le permitió obtener resultados en las artes visuales e impacto sobre la publicidad. Su obra es la que más ha conquistado la imaginación popular.

Los diseñadores de carteles han utilizado el surrealismo por tres razones:

1. - El empleo del realismo hace de su obra algo familiar y aceptable.
2. - La sacudida que provoca el descubrir que la imagen no es lo que se suponía actúa como un enérgico recordatorio de ésta.
3. - Dentro del surrealismo es lícito presentar una misma idea de varios modos simultáneamente.

Todo esto es visualmente posible, sin que sea necesario una explicación o una justificación, por lo que constituye un buen procedimiento para exhibir un producto. Podemos encontrar ejemplos de surrealismo antes de la presentación en público del movimiento. Un ejemplo de esto: las fantasías antropomórficas de Grandville, obras de Arcimboldo siglo XVI, en el XIX las tarjetas postales de Killenger, son los primeros precedentes del surrealismo.

## EL CARTEL A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX.

Los carteles que ilustraban con precisión los nuevos recursos mecánicos del siglo XX no agotan el campo del diseño realista.

El realismo se empleaba generalmente para anunciar productos de gran calidad, debido a que el tratamiento que exigía el grabado permitía transmitir una imagen fiel de los productos.

Los artistas especializados en el blanco y negro como Frank Brangwyn 1867- 1956 en Inglaterra seguían manteniendo niveles de calidad representativa que la cámara no podía igualar.

Pero al final de la Primera Guerra Mundial empezaron a surgir fotógrafos como Arnold Genthe (1869 – 1942) que eran capaces de competir con la imagen obtenida a mano y fue aceptada en los carteles. Sobre todo en Estados Unidos, donde la mayor parte de la publicidad de todo tipo adoptó una presentación naturalista.



Kurt Schwitters y Theo Van Doesburg.  
Cartel para un recital Dadá, La Haya, (1923).



Metamorphoses, Granville.  
(1854).

Un ejemplo de cartel de la tradición "folk" es el diseño hecho por Frainpont 1900.

Muchos de los carteles realizados en esta época para productos domésticos, presentaban un mundo en el que el consumidor podía reconocerse a sí mismo.

Pero el publicista descubrió que podía proyectar un mundo de lujo e inculcar en el consumidor la idea de que bastaba con comprar el producto para acceder a ese mundo.

El cartel en idioma popular habla la misma lengua que la masa de sus espectadores, tanto si presenta la ingenuidad del arte popular como si luce el carácter pretencioso de lo Kitsch. Veamos un poco sobre sus primeros indicios: como lo fueron la literatura, ilustraciones de libros, publicidad circense, de ferias y corridas de toros.

## **LENGUAJE DEL CARTEL.**

El lenguaje popular del cartel nunca puede ser oscuro, ni difícil de entender, el diseñador tiene que tomar en cuenta a su público, lograr un contacto directo.

Los carteles reflejan el idioma popular, su función es comunicativa y decorativa, expresan ideas, e incluso estos han influido en otras artes. El idioma popular del que hablamos presenta dos corrientes: Una fluye arriba desde el nivel del arte popular y suele caracterizarse por su integridad y cierto ingenuismo, y la segunda fluye hacia abajo y normalmente recibe el nombre de cultura de masas.

La comunicación visual es la primera justificación de su existencia, el carácter peculiar de los carteles se determina por su naturaleza y por su intensidad, sumándose a esto los factores artísticos como lo son los estilos de moda, los medios de expresión, el **Art Nouveau**, **El Constructivismo**, **El Surrealismo**.

Concibiéndose siempre en términos realistas. Un diseño objetivo y directo será atractivo para la mayoría, un diseño tosco y amateur solo conseguirá cierta aceptación entre el público.

Estos son dos elementos de la naturaleza del idioma popular aplicado al diseño de carteles.

Un claro ejemplo de esto son todas las imágenes impresionantes que se reunieron en la obra gráfica de José Guadalupe Posada (1851-1913), quien añadió al carácter dramático del género la tremenda fuerza agresiva del arte mexicano.

Con todo esto podemos llegar a la conclusión de que a lo largo de su historia el cartel se ha visto influido por cuantas escuelas y estilos artísticos han existido.

Los vaivenes sociales, la marcha de la historia humana, han desarrollado e influido de manera determinante y fundamental a este modo de desarrollar arte y publicidad al mismo tiempo : la aparición de **La Bauhaus**, **El Expresionismo**, **El Dadá**, y **El Surrealismo**, Picasso, **La Revolución Cubana**, **El Pop** y el estallido psicodélico de la década de los 60's, han pasado a formar junto con una gama infinita de variaciones, de hechos y fusiones, capítulos básicos en la historia y la educación del cartelismo.



Pueblo Francés de Royat Frainpont.  
(1900).



La Terrible Noche,  
José Guadalupe Posada (1890).

## EL CARTEL DESPUÉS DE LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL.

Después de la segunda Guerra Mundial, el público se vio condicionado para aceptar los nuevos descubrimientos de los artistas que ayudaban a cambiar el aspecto de los carteles de las calles. Los diseños de James Pryde y William Nicholson con su predominio de sencillez en los carteles al igual que Toulouse Lautrec habían establecido lo que la mayoría consideraba como técnica apropiada del cartel.

En los años veinte se decía que al diseñar un cartel uno supone que la gente que lo ve no puede, o al menos, no quiere leerlo. El idioma popular fue evolucionando, ahora éste exigía el crecimiento en dimensiones de ese mismo diseño. El mejor ejemplo de ello son las carteleras de los Estados Unidos.

Este tablón de anuncios llevó a la imagen a una nueva escala que posteriormente imitaría al cine en las diversas versiones de la pantalla panorámica. Estos murales desplegaban muchachas gigantescas en traje de baño o platos de humeantes alubias al borde de las carreteras, cubrían fachadas de arquitectura urbana creando una forma de decoración urbana basada enteramente en el idioma popular.

Estos murales también cuentan al igual que los carteles con el llamado *humor*: este se utiliza frecuentemente en publicidad por la razón de que es un ingrediente esencial de la vida, y su asociación con un producto suscita hacia estos, sentimientos de cordialidad y buena voluntad. Su aplicación es universal, y las bufonadas intrascendentes, como la presencia del bufón, una salida válida para las tensiones de un mundo complejo. También se emplean los juegos de palabras y las frases de doble sentido.

Como ya sabemos, los carteles surgieron en parte de las ilustraciones de libros y de la publicidad circense. Por ejemplo crear un efecto contra el tabaco, donde se muestra una muchacha que sufre por la afición de su pretendiente a fumar pipa, un hombre enfermo por culpa del tabaco. (Dr. Ludoff 1831). La otra cara (*Les Pipes Aristophane* 1966) representa unas pipas con caracteres humanos, incluida una orquesta de pipas.

Este tipo de humor, que los anuncios compartían con las tarjetas postales se conservó en los primeros carteles. Mientras que los anuncios de circos y music-hall reflejaban al espectáculo.

Es también durante estos años veinte y treinta, que la viñeta de cómic y los dibujos se convierten en nuevas fuentes de influencias sobre el humor gráfico, que causara una repercusión sobre los carteles , un claro ejemplo de esto son : *Mago de Mauzon* y *Humanic* de *Kosel Gibson*.

El cartel se consolidó en la sociedad como medio de exhibición y como objeto buscado por coleccionistas.

El mundo industrializado de finales del siglo XIX fue el que hizo posible su aspecto entre 1870 y la Primera Guerra Mundial, los carteles se asociaron al arte y el comercio.

Al mismo tiempo que la obra de Chéret, Toulouse-Lautrec y Mucha contribuyeron a la evolución de la pintura.

Los carteles reflejaban los estilos de moda en decoración o el lenguaje más intangible para la mayoría.

Los carteles también se utilizaron en esta época en la guerra y en la política.

Pero la convención predominante sobre lo que debía ser cartel, las consignas de las fuerzas en el poder se presentaban sin traspasar los límites aceptados. Hasta los años cincuenta los carteles políticos han seguido siendo una variante, más que persuasión comercial o una forma artística del anuncio.

## **IDEOLOGÍA DEL CARTEL.**

Hay dos fases en la historia del cartel ideológico, muy distintas:

- 1.- La de 1870 a 1919 donde la publicidad bélica se enfocó en los términos de la publicidad comercial.
- 2.- La de 1919, donde aparece el cartel político.

Los carteles bélicos de la Primera Guerra Mundial presentaban el conflicto como una cruzada. Había dos tipos: los que se ocupaban del reclutamiento y los que solicitaban dinero en forma de préstamo de guerra. El cartel de reclutamiento que se cita, es el diseñado en Gran Bretaña por Alfred Leete (*Your country needs you*).

Aunque estos diseños se han convertido en objeto de bromas, su mensaje sigue contribuyendo un recordatorio inequívoco de aquella guerra.

Otra técnica que se utilizaba era la romántica, que se empleó también en los Estados Unidos.

Como alternativa al cartel heroico muchos otros fueron diseñados dentro de la otra gran corriente: El cartel artístico. En contraste muchos carteles de guerra eran simples complicaciones de impresores que no pusieron demasiado cuidado en que hubiese una relación adecuada entre imagen y texto.

En Estados Unidos las obras de Charles Dana Gibson y Howard Chadler Christy ya tenían antecedentes del cartel publicitario que aparecería después de la guerra. En Rusia se produjo la evolución más significativa de la historia del cartel político, y una de las más importantes en la historia de los medios de comunicación.



Kosel - Gibson, Humanic (1928).



L.A. Mauzan, Mago (1924).

## EL CARTEL EN LOS PAÍSES SOCIALISTAS.

Con la aparición del cartel cuyo autor fue Mijail Cheremnyj, su título genérico era "Ventana satírica de los Telégrafos Rusos" (ROSTA).

Las ventanas consistían en ilustraciones con pies que recuerdan la secuencia cinemática de las viñetas del cómic.

El poeta Mayakovsky hizo los diseños más famosos de esta serie. Mayakovsky tenía interés por las tradiciones nativas, desarrollando una notable combinación de poesía e imagen.

Los carteles producidos durante la Segunda Guerra Mundial no aportaban nada nuevo a los logros ya conseguidos en la evolución general del diseño de carteles. Los métodos de la comunicación de masas habían cambiado y la propaganda fluía a través del cine-radio. Se redujo la publicidad de consumo y los carteles se dedicaron a aconsejar al personal civil sobre el mejor modo de cultivar plantas alimenticias, conservar sus víveres o guardar los secretos de los respectivos países.

A partir de 1945 se produce un cambio significativo en la opinión mundial acerca de la guerra, que ha dado lugar a la considerable publicidad que han recibido los carteles antiguerra. El ¡No Más Guerra! De Kathe Kollwitz ha encontrado un trágico eco. El ¡No Más Hiroshimas! De Hirokatsu. Pero este cambio es más de contenido que de estilo pues, el uso del realismo o de la sátira como medio de disuasión publicitaria no ha aportado nada nuevo al aspecto de los carteles. Se llega a una manera nueva en cuanto a forma cuando aparece un tipo especial de diseño, es decir, los carteles de un grupo minoritario en el seno de una mayoría hostil, en cuyo caso la impresión, distribución y colocación han de ser operaciones clandestinas, hecho que afectará tanto a su diseño como su estilo.

El realismo fue indispensable al principio para establecer una comunicación más directa, después aparecerá un cartel más imaginativo en el que el color ocupará un lugar determinado. Que tiene sus orígenes en la escuela del cartel polaco, la cual deja sentir su influencia en otros países.

De los creadores más importantes de esta escuela se encuentra Viktor Gorka, el cual es considerado como una de las más altas figuras de la escuela de cartel polaco. El color para él, es algo simbólico que utilizado correctamente causa el efecto según su función, el color es algo cualitativo, su cartel es siempre nuevo, a pesar de su personal estilo, de considerable ornamentación, está presente el toque humorista, oportuno, sutil, con sus combinaciones propias del surrealismo, los cuales son empleados en las más diversas técnicas.

Participa como profesor en la formación de muchos jóvenes, tanto en Polonia como en otros países. Su obra se define así misma, es la obra de un maestro del cartel, él nos dice que: *"el cartel surge y se desarrolla de la necesidad que se tiene de dar a conocer una mercancía, producto y estimular al público para adquirirlo, el cartel no nace de necesidades intimas del artista, ni como línea funcional de las artes plásticas, el cartel desde su origen es un arte público"*

En cuanto a la publicidad, esta, era un arte subalterno e inferior, el artista fracasado o desheredado se lanzaba a su cultivo como último recurso. La Exposición Internacional de París 1900 con su modern style marca una nueva etapa en el desarrollo publicitario. Este cartel adquiere una cierta personalidad plástica impulsado como medio fundamental de propaganda. En esta época arranca ese característico estilo decorativo que perdura en el desarrollo del cartel comercial hasta 1914.

Amanera de conclusión de este capítulo, la necesidad de que carteles, vallas, revistas, periódicos y otros medios gráficos sean importantes en nuestras vidas es porque nos comunicamos por los medios masivos, ellos producen acumulación de nuestros conocimientos, nos persuaden y estimulan a diferentes acciones, en pocas palabras son parte de este mundo tan complejo.

Pero no hay que olvidarnos de la importancia de la educación visual, la cual se canaliza a través de un sujeto como parte pasiva, donde el sujeto participa activamente estableciendo una escala de valores propios del desarrollo coherente de su personalidad.



Alfred Leete, Tu país te necesita, (1914).



Michael Biro, Cartel Antiguerra, Del SDP, (1914).

Es así con estas conclusiones e imágenes que damos por terminada esta breve historia del cartel, para poder dirigirnos al siguiente capítulo y comenzar con la historia del cine mundial desde sus diferentes etapas.

De acuerdo al texto del libro Los Carteles su Historia y su lenguaje de John Barnicoat.

# *Capítulo 2.*

- **Historia del Cine: Mundial y Mexicano.**

## HISTORIA DEL CINE MUNDIAL.

En este segundo capítulo hablaremos del cinematógrafo, coloquialmente conocido como cine. Veremos cuales fueron las primeras proyecciones de la fabrica de los sueños, hablaremos de las aportaciones de los hermanos Lumiere, los primeros filmes cinematográficos, del prestidigitador Georges Méliés, de los principales creadores del cine: Charles Pathé, David Griffith, considerado el gran hombre de la bibliografía del cine, creador del cine cinematográfico, analizaremos las corrientes Vanguardistas, el cine soviético, el cine de Hollywood, para pasar a como surgió el cine sonoro, el primer film hablado, de géneros cinematográficos y sus principales realizadores, del nacimiento del cine sonoro en Alemania, del Neorrealismo Italiano, de la cinematografía de Europa Oriental para de ahí trasladarnos hasta la cinematografía Oriental. Con la finalidad de acercarnos más a lo que es el cine y conocer más sobre este y sus diferentes procesos a través del tiempo.

El Cine es el arte que más rápido ha evolucionado en su historia. Ninguna de las otras artes ha recorrido tanto camino en sus primeros cien años de vida desde sus rudimentarios comienzos hasta fundirse con las tecnologías de última generación, que, sin duda alguna, auguran al Cine una continuación de su vertiginosa evolución. Con estas líneas procedemos a abordar cien años de historia del Séptimo Arte, una historia que es espejo de las circunstancias en las que se desarrolla.

Ahora vayamos hasta lo que eran las primeras proyecciones del cine: Hay quienes creen acertar en el origen del cine al recordar la antigua tradición de las "sombras chinas". Pero hay algo más atrás como los frescos de Giotto, los bajos relieves en la columna troyana, las representaciones en las vasijas griegas, los jeroglíficos de los papiros egipcios, como una "necesidad del cine", expresada con los limitados medios que se tenían a disposición.

En cuanto a los ideólogos, aquellos que van en busca de los textos clásicos de la literatura antigua, la expresión poética, el antecedente del cine, ellos son Lucrecio y Platón con sus libros *De la Naturaleza de las cosas*, libro IV 768-773, el libro VII de *La República*, él había descrito hace muchos siglos, el espectáculo cinematográfico. Cuenta una historia del cine quizás alguien en la antigua Grecia o en Roma, había inventado ya el cinematógrafo y después el invento desapareció misteriosamente. (1).

No obstante los altamiranos, son los que sostienen la idea de que la obsesión de inventar el cine persigue a la humanidad desde la época de la prehistoria, cuando un desconocido artista grabó y pintó la bóveda de la cueva de Altamira, en España, dibujó un cuadrúpedo, haciéndolo aparecer en ocho patas para dar una idea, si acaso aproximada, de la dinámica del movimiento. Este cuadrúpedo es conocido por el jabalí de Altamira y se encuentra en una gruta conocida como "bisontes", donde se puede apreciar la figura lateral de este bisonte, con sus ocho patas y sus contornos que apenas pueden descifrarse. Estas pinturas rupestres fueron descritas y redibujadas en 1880, y gracias a esto pudo decirse que son una sobre posición de dos figuras realizadas en tiempos diferentes cuya posición del cuerpo es la misma donde solamente cambian las patas.

(1) Virgilio Tosi. *El Cine Antes de Lumiere*. México 1993.

Con todos estos datos podemos llegar a la decir que: *"El cine fue, en origen, el experimento de algunos investigadores motivados, antes que nada, por razones científicas, los cuales lograron entonces ir más allá al imaginar el singular destino que con el tiempo tendrían sus descubrimientos sobre el análisis y la síntesis del movimiento nacidos por una imperfección del ojo humano"* (2).

A manera cronológica y brevemente presento a continuación algunos de los primeros intentos del hombre por hacer lo que denominaremos como séptimo arte:

1. - El traumátropo de (1825) Era en su forma más clásica, un disco de cartón que tenía en el recto un pájaro y en el verso una jaula. Aquí nada es animado todavía. Se trata únicamente de una sobreimpresión de imágenes que se quería que fuesen lógicas y cuyos asuntos eran sencillos. Este se encontraba en Londres, París o Viena. El fin del Traumátropo era unir una sola imagen al girar como un torbellino.

2. - Rueda de Faraday (1830) Esta fue creada por Stamfer, de Viena, por medio de la cual observo sectores coloreados derivados del disco de Newton. Logro con esto mover rosetones, engranajes, cuerpos sólidos en revolución. Estos eran los primeros balbuceos del cine científico aplicado a la enseñanza.

3. - Fenaquistiscopio (1833) El cual fue diseñado por Plateu para la demostración de este mismo. Este disco contaba con líneas negras en los bordes, con fisuras en las cuales se podía observar un espejo con un bailarín en movimiento.

(2) Vincent, C. Historia del cine, Milán 1949.

4. - Zoótopo (1834) derivado del daedaleum de Horner, es un pequeño aparato en el cual los espectadores ven a través de una lupa que les muestra imágenes más pequeñas que una tarjeta postal. Este fue ofrecido a los suscriptores de una revista parisina, junto con una tira de dibujos que reproducían una serie de fotos.

5. - El Kinesiskopio (1850) utilizado en la enseñanza universitaria por el fisiólogo J.E Purkinje para mostrar el latido cardiaco y la circulación de la sangre. Es hasta 1860 que proyecta en pantalla grande sus animaciones científicas.

6. - Fonoscopio (1892) de Demeny que mostró por primera vez el retrato animado de un hombre diciendo: ¡Viva Francia! o ¡ Te amo!, esta revelación fue de gran plano animado durante una fracción de segundo. Estas cintas son prácticamente hablando los primeros filmes.

7. - Praxinoscopio (1877-1892) Creado por Emile Reynaud, este era teatro dibujado y Pantomimas Luminosas, pero más adelante se llegaría al dibujo animado.

8. - Kinetoscopio (1890-1891) Basándose en el teatro óptico Tomás Alva Edison crea el Kinetoscopio, hubo de decir Edison *"me ha sido inspirada por el pequeño aparato llamado zootropio"*

A Luis Lumiere le corresponde el mérito de haber realizado el primer aparato sencillo y práctico (a la vez cámara, aparato de proyección y arrastre) destinado a la obtención y a la visión de las pruebas cronofotográficas, es decir, capaz de registrar las vistas fotográficas en movimiento y de proyectarlas en una pantalla con condiciones de luminosidad, duración, calidad y veracidad.

Lumiere vincula los trabajos de Morey, de Demeny y de Edison, sin darse cuenta encuentra la solución del último problema sin resolver, el arrastre de la película.

Su sistema estaba inspirado en los dientes de la máquina de coser y de la tela de tejer de Jacquard. Con ayuda de su hermano Auguste construye el cinematógrafo. El cinematógrafo es una cámara toma vistas y proyector, que cuenta con un cajón para revelado. La primera representación pública, fue el **28 de Diciembre de 1895**, en el sótano del Grand Café en el Bulevar de Capucines, en París.

**El cine abandona la fase de los ensayos para ser una realidad práctica.**

La fórmula tan apreciada por los contemporáneos indica que se trata de un medio de reproducción gracias al cuál las imágenes de la vida pueden ser fijados y devueltos a voluntad, en su mismo movimiento.

Luis Lumiere hizo sus primeros intentos en películas de papel fotográfico fabricado en sus oficinas, de esto surgió su primer filme a fines del verano de (1884) **La Sortie des Usines Lumiere**, este se proyectó por primera vez él (22 de Marzo de 1895) y se ofrece a la sociedad de apoyo de la Industria Nacional. Otro de sus primeros filmes **La Salida De Las Fabricas**. En 1895 realizó unos cincuenta filmes, estos filmes tenían 17 metros y su proyección duraba cerca de un minuto. En estos filmes participaban parientes, amigos, empleados. Para 1895 rodó pocos filmes, delegó este trabajo a los operadores que había formado: Promio, Masquich, Dublier, Perriot y otros más.

Lumiere era uno de los mejores fotógrafos de instantánea, por lo que perfeccionar el cinematógrafo no fue difícil para él, sus películas constituyen, en forma sistemática fotografías animadas, y tienen una característica original, su técnica era refinada. Él filmaba el desfile de obreros, polleras acampanadas, sombreros emplumados, obreros empujando sus bicicletas, con su invento enumera las posibilidades de hacer revivir las escenas familiares de la calle, los acontecimientos históricos y familiares, ayudar a la recopilación de las artes y a la conservación de las grandes escenas teatrales.

Para él, el cinematógrafo es un testigo, Lumiere nos da el cine noticiero, cine documental, cantos publicitarios, Gags(3), escenas familiares, trucos cinematográficos, profundidad de campo.

Sus dos películas más célebres y asiduamente imitadas:

**La llegada de un tren:** todos los planos sucesivos que se usan actualmente en el cine se han empleado en esta película.

**El regador regado:** su argumento asegura su éxito, el film triunfa por su gag: Un jardinero quiere regar el césped, pero no sale agua de la manguera. Entonces mira por el tubo de la misma, con tanta precisión y mala suerte que recibe un chorro en plena cara.

Hablemos ahora de otras grandes figuras del cine como lo son :

- Georges Méliès, nace en París, creador del cine como espectáculo, es el primero en lanzar al cine por la senda teatral espectacular. En sus primeros 40 filmes de 1896 no hay nada novedoso. Realiza cine cotidiano, es un mago, un prestidigitador, especialista en trucos teatrales, poseedor de una gran imaginación.

(3) gag: efecto cómico, visual, inesperado.

En el primer filme en el que emplea el trucado es: **El Escamoteo de una dama**, (octubre de 1896). Para Méliès la fotografía de espíritus se transformó en sobre impresión, además, utilizó fotografía compuesta, de exposición múltiple, ocultación, magia, la cual utilizaba para representar la antigua jerga de los estudios. Méliès adaptó al cine los modelos reducidos, maquetas, además utilizó el traveling como un truco. Estos trucos se han transformado en los elementos de la técnica cinematográfica. Méliès buscaba siempre que el truco diera lugar a una sorpresa o un fin, no a un medio de expresión. El genio de Méliès proporcionó al cine sistemáticamente la mayoría de los recursos del teatro: Libreto, actores, trajes, maquillaje, decorados, maquinaria, división en escenas o en actos. Todas las adquisiciones bajo formas diversas que el cine conservará siempre. Méliès empleó ocasionalmente el primer plano, en cortas cintas. Alcanzado por la crisis tuvo que transformar su teatro Robert Houdin en cine.

La estética que utilizaba para las comedias de magia era la misma que las de las piezas del gran espectáculo. La cinta con la que alcanzo su apogeo: **El viaje a la luna** (1902) donde combina el argumento de dos novelas célebres de Julio Verne y H.G. Wells, e imprime su propio sello con un humor fácil y contagioso, con una imaginación pueril y llena de encanto. Esta película fué el motivo de la apertura del primer cine permanente en Los Angeles.

- Charles Pathé: tuvo grandes aportaciones e influencias en el cine, Fonógrafo de Tomás Alva Edison, manejaba el cinematógrafo de Lumiere también, creador de la industria cinematográfica Vinsans. Produce, distribuye y exhibe, crea la primera casa productora a partir de 1907 con su logo de *gallo* representándolo.

Él pensaba que el cine era un negocio como cualquier otro, pensaba que una película que no atrajera gente a la taquilla no era una película Pathé.

Algunas de sus aportaciones son las siguientes:

- Cine de trucos, "magia." , - realiza la primera pasión de Cristo, - traspasa al cine las novelas de Zolá, - mejora el cine cómico (actor Max Linder), se basa en la comedia del arte del siglo XVI y XVII, crea el cine cómico más allá del XVIII (Chaplin), la novela es llevada por primera vez al cine, produce, guión, decorado, contrata al director, crea la edición, pista musical, manejo de exterior e interior, luz solar y luz artificial.

- David W. Griffith: Hijo de un antiguo Coronel sureño vivió dentro del ambiente de los recuerdos familiares y antiguas historias del sur. Su verdadera vocación era el teatro y la literatura, acudió al cine como último recurso para su trabajo, ingreso a la *Biograph* como actor y guionista. Su primera actuación fue en la película de Porter: **El nido del águila** (1907), en el año de 1908 se le ofreció la oportunidad de pasar a la dirección, esta fue la actividad que le daría fama.

Griffith rompería con todas las reglas, por lo que será considerado el creador del lenguaje cinematográfico moderno, al cual hace importantes contribuciones como:

- Incluir mejores historias, - deshechar actores profesionales y utilizar sin experiencia, - recurrir a la iluminación artificial: luces de neón, claroscuro, en combinación con luz natural, - utilizar la cámara en movimiento, emplear el Flash back (4), - la interrelación de planos y la creación de acciones paralelas, - instaurar en la narrativa el salvamento de último minuto,

(4) Flash Back: forma de narración que rompe el orden cronológico de los acontecimientos.

- afoque y desfoque para pasar a otra escena, - utilizar la pantalla dividida con iris y títulos, - innovar en el montaje alternancia espacial y temporal, mezclar historias, las cuales son contadas de manera distinta lo cual provoca que ocurran simultáneamente.

De sus filmes podemos decir que el primero fue: **Las aventuras de Dollie.**

Después de este filme Griffith trabajó en *Reliance-Magestic*, filial de *La Mutual* una de las productoras independientes más importantes, donde realiza cuatro filmes: - **Hogar dulce hogar** - **La Evasión** - **La Conciencia vengadora** - **La Batalla de los sexos.** Él seguiría trabajando hasta llegar a su etapa de madurez, en donde realiza sus máximas películas, sistematiza y perfecciona sus descubrimientos anteriores.

Esos filmes son los siguientes: **El nacimiento de una nación** (1914 - 1915): Basado en una obra de una novela llamada *Classman* del Reverendo Thomas Dycson. La película habla sobre un violento y burdo alegato contra los negros y su liberación, una exaltación de lo surista, el racismo y el ku-klux-klan.

En la película **Intolerancia** : Griffith se propone demostrar su inconformidad haciendo esta gran obra maestra también denominada *La lucha del amor* a través de los tiempos fue concebida como una gran denuncia de los crímenes de la intolerancia humana en todas las épocas, dividida en: 1. - La caída de Babilonia. 2. - La pasión de Cristo. 3. - La Matanza de San Bartolomé. 4. - La Madre y la Ley.

En cambio **Lirios rotos**: conocida también como *La culpa ajena*, su tercera obra maestra, es una obra intimista, con pocos personajes y decorados simples, de una interpretación sobria, convincente y matizada. En esta película vemos una de sus grandes aportaciones: "la puesta en escena", la relación íntima que hay entre cámaras, personajes, decorado y la relatividad de cada uno de estos elementos con relación a los demás.

Pero lamentablemente el cine inicia un cambio profundo en los años 20' y Griffith no evoluciona con él. De ahí que cuando el lenguaje que él ha creado sea patrimonio del cine universal, otros directores harán un mejor uso del, quedando la obra de Griffith relegada a un segundo plano. Pero todos y cada uno de ellos llevarán consigo que *"No hay un solo cineasta en el mundo que no le deba algo a Griffith"*

## EL ARTE MUDO.

Ocupa un lugar único, aislado, distinguido en la historia del arte mundial, el cine era la posibilidad de las artes visuales y narrativas, fenómeno sin paralelo un hecho singular del mercado de los sueños, que queda fundado junto con el lenguaje cinematográfico a partir de los filmes de Griffith: *Nacimiento de una nación e Intolerancia*.

Sin embargo, es la guerra la que crea un poco de desconcierto en el arte. Aún con todo y esto las fechas de (1914 a 1918) crean en los jóvenes inquietudes que se verán reflejadas en Zurich donde surge un grupo de intelectuales que empiezan a crear vanguardias demostrando sus descontentos.

En 1919 los jóvenes regresan de la guerra, no hay trabajo, los hombres caminan con la mirada clavada en el suelo, la derrota pesa en cada espalda. Es en estas condiciones que nace el cine alemán. Se empiezan a crear escuelas de: Expresionismo, Kamersfilm, Nueva Objetividad, Vanguardia.

- **Expresionismo:** Vanguardia de las Artes Visuales, posición subjetiva desgarradora que da una interpretación no real de la realidad. Sus características son: rechazo a la autoridad, deformación de la realidad del color, rechazo de poder.

El expresionismo se opone al impresionismo: viene a ser la recreación de la realidad tal cual es, captan esta realidad sobre sus colores y abren una ventana hacia adentro.

El expresionismo lo crea Car Mayer Janowitz en el cine y el primer filme es **El Gabinete del Dr. Caligari** (1919) en el que intervienen: Erick Pomer, productor, Robert Wiene, director, la fotografía Willie Hamerste, la escenografía alucinante de Herman Wart y Walter Reimann, los actores, Conrad Veidt, Krauss, Lid Dogober. Este filme abrió muchos senderos cinematográficos, con él, se inicia el paso atrás, es decir, se cuenta una historia partiendo del final, se recurre al recuerdo o al ensueño, donde el espectador de cine ve una historia a través de los ojos de un loco, entraba en la cabeza de un ser anormal, y sé hacia normal.

Esto resulta inquietante por lo que el cine de terror se da a partir de esta película(monstruos, Frankenstein, Hombre lobo, La momia, Nosferatu).

El Expresionismo termina por dos razones: la primera porque los grandes productores se van a Hollywood, y la segunda por el surgimiento del nazismo.

## LAS VANGUARDIAS.

Movimiento colectivo que viene a cambiar en equipo las artes, estas surgen como un rechazo a las manifestaciones artísticas de la burguesía que conducen a sus miembros a una muerte brutal. Como parte de sus características vemos que hay desdén de lo particular, abominación de lo heredado y ritual tanto de los motivos inspirados como en su expresión. Algunas de esas artes de vanguardia son:

**Futurismo:** Este se caracterizó por su autonomía, irrealidad, máquinas, movimiento, color, continuidad. Su creador fue Marinetti, él afirmaba que el cine tenía que encontrar sus propios medios expresivos. Además firmo el primer manifiesto por la cinematografía futurista el cual se publicó en Milán.

**Dadaísmo:** El movimiento era un antiarte, una protesta contra la sociedad. Dada era nada. Sus principales exponentes Tristan Tzara, Francis Picabia, Karl Schwitters, Marcel Duchamp. Algunos filmes dadaístas: - René Clair.  
- **El París que duerme**, - **Entre acto puesta en escena dadaísta**. Del Dada surge el surrealismo creado por André Bretón.

**Surrealismo:** Automatismo psíquico mediante el cuál se pretende expresar el funcionamiento real del pensamiento con ausencia verbal o por escrito de toda vigilancia ejercida por la razón. Las películas más importantes de este movimiento: - **La edad de oro** (1930), - **Perro Andaluz** (1927).

## EL CINE SOVIÉTICO.

El cine llegó a Rusia para filmar la coronación del Zar Nicolás III. Los camarógrafos de Lumiere realizan en este país cuentos del Don en el año de 1900, en la noche del 16 al 17 de julio de 1918 el Zar y su familia son asesinados.

La revolución triunfa y en 1919 se funda un grupo de reporteros cinematográficos, bajo la dirección de Vertov, que va al frente a tomar escenas de guerra, otro ruso Kuleshov, hace también noticiarios y comienza a editar verdadero cine ruso, nace el 27 de agosto de 1919 día en que Lenin firmó el decreto que nacionalizó al antiguo cine zarista, para 1922. que la paz estaba reestablecida, el comienzo de la economía iba en incremento, Lenin lanzó esta frase: " *El cine de todas las artes es para nosotros la más importante* ".

Los estudios se reabrían y las técnicas y los artistas de la pre-guerra se reagruparon. El porvenir del cine soviético se elabora en los grupos de vanguardia que fundaron algunos jóvenes con el apoyo del gobierno.

Sus características: Un cine – ojo: donde la cámara se convierte en un ojo mecánico que viene a captar la realidad tal cual es y la de captar una sociedad. En donde el cine no debe contar con actores profesionales ni cuanto implique falsedad. El film más importante de este cine: **El hombre de la cámara** (1918).

Es de este cine que surge la gran figura Sergei Mijailtovich Eisenstein, su primer corto; **El diario de Gunov** en donde se puede ver el montaje de atracciones. Su primer gran largometraje: **La huelga** donde aplica la edición de las atracciones. Y su más grande creación cuando realiza **El acorazado Potiomkin** el (28 de septiembre de 1925) en donde Eisenstein trabajó entusiasmadamente en Odesa, en donde hablo de los testigos de la matanza que se desarrolló en las escaleras monumentales de la ciudad.

Considerada la 4ª película del mundo termina su producción en diciembre de (1925), se estrena en casi todo el mundo pero las censuras la van haciendo a un lado.

Este film tuvo como héroe a las masas, los actores quedaron reducidos, los jefes revolucionarios no pasaron de simples siluetas. El guión por su parte era muy claro en su relato, estrictamente cronológico e histórico, creaba dos personajes colectivos coherentes: el acorazado y la ciudad, el drama nacía de su diálogo y de su unión, la masa tenía un poder activo y era la máxima exposición del montaje. La línea general de esta película señalaba una evolución respecto a la sobriedad documental de Potemkin. Vemos también en esta película la perfección de la edición y del encuadre, y como a la violencia se alineaba a preocupaciones plásticas más adecuadas: la busca del Leimotiv, la conjunción de las formas, un contra - punto de imágenes, amplias metáforas, la búsqueda del héroe individual.

Otros cineastas importantes de este movimiento:

- Pudovkin: su primer film: **La Madre, El fin de San Petesburgo, Tempestad sobre Asia**. Estas obras maestras sólo tienen un tema el de la toma de conciencia. Los filmes de Pudovkin son: "*Cantos modulados y conmovedores*".

- Doujenko: Con su obra **La Tierra**, ejerció una influencia profunda sobre los jóvenes cineastas de Francia e Inglaterra.

En cuanto a los cineastas que se referían a las tradiciones y a la cultura nacional:

- Protazanov : Cineasta que a través de adaptaciones de obras maestras literarias, aporta un gran progreso al cine ruso.

- Geo Bayer: Cineasta que se orienta hacia los dramas mundanos y policíacos, por los asuntos pesimistas, macabros y decadentes.

Después de 1918, el cine había dejado de ser una especulación financiera. Con esto el cine se convertía en un medio de cultura, en un arte democrático y popular, encargado de expresar los pensamientos, los sentimientos, deseos y las voluntades de millones de espectadores. De esta manera los cineastas soviéticos aprendieron desde los primeros años, a hacerse " ingenieros de almas ".

Cerremos con esta frase el cine soviético para pasar entonces al cine norteamericano.

## **CINE NORTEAMERICANO.**

La guerra Europea arrebató a los países del Viejo Mundo la primacía cinematográfica y permite a los Estados Unidos convertirse en el gran productor de películas, al estallar en 1914 las hostilidades, todos los países europeos que estaban a la cabeza de la industria fílmica suspenden los trabajos.

Hollywood aprovecha esta oportunidad y se convierte en la gran fábrica de ilusiones que todos conocemos, se convierte también en un elemento mayoritario donde surgen las modas, el vivir en familia y las experiencias extraconyugales.

Con todo esto el Cine de Hollywood adquiere más fuerza dando lugar con esto a: productores norteamericanos y representantes de capitales, estos surgen de la necesidad de proteger sus intereses para evitar que la competencia les robara secuencias completas.

Es precisamente en esta época que aparece el León de *La Metro Golden Meyer* que maneja la misma política que la casa Pathé, el cine era un negocio y para ganar dinero con las películas era más importante una organización que funcionara debidamente y no un equipo de creadores. Una película que diera dinero era una buena película. Por lo que al pensar en la creación de un negocio cinematográfico se tiene que crear "*El Star System*", este nombre surge gracias al espectador el cual al ver en la pantalla a un personaje que le entusiasmaba haciendo uno y otro papel, quería saber su nombre, seguir su pista, enterarse cómo vivía, cuáles eran sus gustos. De esto se aprovecharon los directores y le dieron el nombre de "*Star System*", el sistema de estrellas.

Comenzó a crearse la estrella, al mismo tiempo, en las dos orillas del océano, Italia lanzó a la melodramática Francesca Bertini, mientras que América a la delicada y rubia Mary Pickford, tras su imagen ingenua, llegarían las vampiras, las interesantes, las niñas, las misteriosas, las malvadas, señalando con esto la ruta que se convertiría en el más transitado camino.

Mientras tanto los europeos, se encontraban inmersos en una guerra que dejó a pocas naciones al margen, ellos comenzaron a apreciar el material filmico norteamericano que les traía sobre todo, diversión. Pero, al mismo tiempo, comenzaba a crearse una conciencia distinta en ciertos intelectuales, quienes pensaban que, justamente sobre las bases de gran libertad, tan distinta al teatro, que ofrecía el cine, podría surgir un arte nuevo, diferente, lleno de grandes posibilidades imaginativas. Un arte que iba a ser bautizado por el periodista italiano Ricciotto Canudo quien en el mes de mayo de 1911 publicó un escrito en el que el cine es llamado, por vez primera, "*El Séptimo Arte*".

Y así con esto es que damos por terminada esta primera parte del cine mundial para dar paso a continuación al cine sonoro.

## CINE SONORO.

***" El cine hablado se convirtió en un asunto fundamentalmente de patentes". (5)***

Los filmes hablados no eran una novedad. El cine ya había balbuceado algunas palabras en el laboratorio de Edison, en 1889. Lumiere, Meliés y otros más habían sonorizado ingenuamente filmes haciendo pronunciar palabras detrás de la pantalla., Pathé había organizado proyecciones de filmes contados antes de 1900, mientras que Baron y Lauste proponían ingeniosos sistemas de sincronización.

(5) Sadoul, George. Historia del Cine. (1992). Pág. 22.

Durante los diez primeros años del siglo se vieron los resultados en varios países como Francia con Joly y de Gaumont, Estados Unidos con Edison y su actófono.

Sin embargo, el cine siguió siendo el arte mudo. Sabían sincronizarse convenientemente los movimientos y las palabras, se amplificaban los sonidos con aire comprimido, pero las voces eran gangosas y el sincronismo defectuoso.

Para el registro el actor bien que mal se regulaba el movimiento de los labios de acuerdo con un disco de fonógrafo en play back. Esto permitía al actor declamar o contar la historia, mitificaba delante de la cámara.

Tantas imperfecciones y dificultades desanimaron a los curiosos, por tal razón a partir de la guerra del 14, la idea fue abandonada.

Pero aun así, los inventores continuaban sus experimentos en medio de la indiferencia general. Mientras que los realizadores y los teóricos daban al lenguaje visual su propio sentido y su sintaxis, creando una forma de expresión cada vez más compleja y sutil.

Por esta razón era necesario que el cine tuviera explicación verbal y comentarios. La palabra se iba haciendo indispensable a medida que el cine se alejaba de ser exclusivamente forma plástica para convertirse en expresión dramática. Por lo que los inventores se encontraban trabajando en intentar reemplazar el disco, poco manejable y frágil, por la película, por un procedimiento de grabación fotográfica del sonido.

Fue *La Tobis* alemana en 1920 la que adquirió una patente sobre un procedimiento bautizado por Friergón (6).

(6) Friergón: era un registro del sonido sobre la película.

Mientras en América *Lee de Forest* en el registro eléctrico del sonido y el desarrollo de la *T.S.F.*, dieron al grupo americano de *La Western Electric* la posibilidad de volver a trabajar sobre el cine sonoro.

El fonógrafo había nacido del teléfono, el cual a su vez se había derivado del telégrafo, la invención de la telegrafía sin hilos. Se inventó exactamente contemporáneo del cine, y después de la radiofonía, ésta aportó las soluciones de los problemas del cine hablado al crear el registro eléctrico por el micrófono y la amplificación por lámparas triódicas.

Las grandes compañías eléctricas interesadas en la radio, fueron las propietarias de las patentes que monopolizaron dos grupos: *La General Electric Western*, norteamericana y *La A.E.G. -Tobis - Klangfilm* alemana.

*La Western* se dirigió a los hermanos Warner, cuya compañía pequeña acababa de comprar los restos de la vieja Vitagraph con un modesto circuito de quince salas.

A los productores los sedujo el procedimiento que les permitía sustituir en sus salas las orquestas por altavoces. Es en estos sus primeros filmes, que la sonorización Vitaphone solo se limitó a la música y a los ruidos. Ante esto la firma desesperada emprendió a todo riesgo una especie de opera, de nombre **Don Juan** cuya vedette fue Barrymore. El éxito de este film cantado estimuló la persecución de la experiencia.

Reuniendo todo su capital, los Warner contrataron a un famoso cantante de music hall, Al Johnson, e hicieron que lo dirigiera el desconocido Alan Croissant. El guión era vagamente parecido al de *Beuch de Dupont*, se refería a la ascensión a la gloria de un pobre cantor judío. El film estaba lleno de canciones y aires de éxito.

La respuesta del público norteamericano se precipitaba para escuchar los primeros filmes cantados y maravillarse ante la coincidencia de las palabras y los movimientos de los labios de los nuevos cantantes.

Esta nueva técnica era condenada por las glorias del arte mudo: Chaplin, King Víctor, Rene Clair, Murnau, Pudomkin, Einsestein. Ellos reconocían que el arte mudo llegaba a su fin, que el uso de los ruidos era deseable y que el sonido liberaría a los filmes de los subtítulos y las perífrasis visuales. Pero afirmaban que toda adición de la palabra a una escena filmada, a la manera del teatro, mataría a la puesta en escena porque chocaría con el conjunto que procede sobre todo por la yuxtaposición de escenas separadas, lo que era definir la adición como la esencia del arte cinematográfico, principio que les llevaba a reducir el sonido al papel de contrapunto orquestal con los cuadros visuales, como factor independiente de la imagen.

El contrapunto de las imágenes y de los sonidos no resumiría el cine hablado, pero si lo convertiría en un punto muy importante como medio de expresión.

La palabra era indispensable: *“ la calidad emocionante de los subtítulos iguala la calidad plástica de las imágenes”*.

Algunas de las aportaciones que el cine sonoro hizo al cine fueron:

- el realismo, o mejor dicho, la impresión de la realidad: el sonido parte integrante de la esencia del cine, aumenta la autenticidad de la imagen y la credibilidad, por lo tanto el espectador percibe de una manera más sensible el mundo real.

- La utilización normal de la palabra permite la desaparición de los inter títulos. Libera a la imagen de su función explicativa y le permite consagrarse a su valor expresivo, haciendo útil la evocación visual de cosas que pueden ser dichos o aún mejor recordadas.

- La voz en "off " al cine, la posible exteriorización de los pensamientos más íntimos.

- La música que constituye un material expresivo singularmente rico.

**El primer filme sonoro: Les Toits de París**, que fue considerado como un manifiesto contra el cine hablado.

En sus comienzos el cine hablado cien por ciento había fotografiado con frecuencia al teatro. El público era hipnotizado por el diálogo y los actores, por lo que los técnicos criticaban esos ensayos que eran calificados de torpes, cortados en escenas y actos.

Para compensar los enormes derechos que exigían los poseedores de patentes, se reducían al mínimo los tiempos de rodaje, lo que suprimía los efectos de edición tanto más cuanto que al principio se registraban sonido e imágenes en el mismo film.

Por otra parte, para protestar contra la anquilosis de las cámaras, el film empezaba con un largo traveling en la gran escenografía del estudio, estaban asociados micrófono y cámaras, que eran parte de una reacción contra el sincronismo. Todas estas innovaciones fueron sorprendentes y admiradas para este tiempo tanto como lo fue el triunfo de *The Jazz Singer*.

Este era un film mudo en el que se habían insertado algunos números hablados o contados, este creó en el extranjero la afición a canciones cuyas palabras no era necesario comprender. Gracias a esto Hollywood se orientó hacia los aparatos y el music-hall filmado, uno de los primeros triunfos en este nuevo género fue: **Broadway Melody** por Harry Beaumont.

Esta nueva técnica de flexibilización permitió pronto utilizar la mejor potencia evocadora de los sonidos y devolvió a la cámara su movilidad y al film la posibilidad de una edición complicada. Con todo esto vemos que el cine hablado transformó los estudios y los métodos de creación, acelerando una evolución comenzada unos años antes. Durante mucho tiempo el estudio había sido una amplificación del taller de vidrio utilizado por Méliès en Montreuil, aun cuando la industrialización hubiera impuesto en todos los casos la luz artificial.

A partir de 1915 se empezó a construir estudios sin vanos y techos de vidrio porque el sonido hizo desaparecer las últimas vidrieras, por lo que el estudio se convirtió en una caja estrictamente calafateada e insonorizada, es decir, que no permitía el ruido ni el sonido.

Con todo y esto los travellings imponían dispositivos complicados como carretillas, ascensores, y grúas manejadas por numerosos maquinistas, la utilización de la película pancromática, la técnica de la fotografía, del maquillaje y de la iluminación, pero no hay que olvidar que la elección del tema que en otro tiempo se dejaba al realizador, en Hollywood, se convirtió en un servicio de la producción; que empleaba por sí sola decenas de personas. Para la transcripción del lenguaje cinematográfico de lo elegido se confió a numerosos especialistas de la adaptación, del tratamiento, del corte, del diálogo.

De esta manera el cine hablado puso fin, casi de manera definitiva, a la improvisación que había caracterizado el período de los iniciadores, no obstante este tuvo repercusiones sobre el volumen de la producción, ya que en 1929 Wall Street había invertido 200 millones en los filmes de Hollywood. Cuatro años más tarde, ese total descendía a 120 millones. Hubo que reducir el número de filmes, que bajo de 900 a 1000 en tiempos del cine mudo, a 500 o 600 con el hablado.

El verdadero milagro del nuevo cine no fue escuchar el melodrama de Al Jolson, ni las orquestas de Broadway si no el entrever que un ingenio surrealismo arrincona las insulsas copias del cine - teatro. El dibujo animado sonoro mantiene su encanto como complemento del programa.

Pero todo esto también tenía su lado opuesto. En poco tiempo se comprendería que el film, ese maravilloso lenguaje universal, ese producto internacional, enriquecido con la palabra, se vea empobrecido a causa de que lo que se está construyendo es una torre de Babel. Esto se agudizaría aun más cuando los talkies(7) hicieron su aparición, la reacción del público no se dejó esperar, querían oír pero también querían entender, por lo tanto la disminución del número de filmes no tardó en reflejarse, los países que en un tiempo habían monopolizado las pantallas perdían público, y éste a su vez, exigía actores que hablasen su idioma.

Así que se requería de soluciones, a lo que Hollywood no tardó en encontrarlas, busco actores de importación que hicieran versiones en lenguas extranjeras, se pusieron a producir filmes en los países de Alemania, Inglaterra, Francia, en donde tropezaban con la barrera creciente de los contingentes y las cuotas.

(7) Talkies: eran filmes hablados.

Ante esta situación para los Estados Unidos fue un gran triunfo cuando la flexibilización de la técnica permitió a un actor hablar, por la voz de otro, un idioma que ignoraba. El doblaje permitió emprender la reconquista de los mercados perdidos, por lo que la importación de filmes norteamericanos doblados llegó a ser en los tratados de comercio firmados en Washington una verdadera cláusula de cajón.

El cine se había convertido en un asunto de estado, en un país donde Morgan y Rockefeller pasan por sostener cada uno, a uno de los grandes partidos: el Demócrata y el Republicano, estos dos grupos financieros dominaron las ocho cadenas de Hollywood además de que entre otras cosas ocupaban alternadamente La Casa Blanca.

La Warner y la Fox intentaron, al principio del cine hablado sacudirse esta tutela, por lo que se vieron obligados a sostener procesos largos y costosos que terminaron con la victoria de los monopolios.

Mientras tanto Hollywood se había jactado durante algún tiempo de escapar a la crisis: el cine hablado fascinaba al público y los parados iban a buscar el olvido en las salas oscuras. Pero cuando se agotaron sus recursos por la prolongación de la crisis, las cifras de los negocios se desplomaron y estas grandes sociedades tuvieron que recurrir al *Chase National Bank de Rockefeller* o a la *Atlas Corporation de Morgan*. Los cuales impusieron reorganizadoras draconianas que acabarían de poner la producción bajo el control directo de un puñado de financieras.

Así de esta manera los primeros años de cine hablado fueron transcurriendo, al mismo tiempo que iban desplazando ciertos géneros reales o supuestos, antiguos y nuevos.

## GÉNEROS CINEMATográfICOS.

### CINE Cómico.

Este cine crea la persecución disparatada, que es tal como si en la tropa de vaqueros que persiguen al villano entra el virus de la locura. El cine cómico crea el pastelazo, que viene a representar la agresión blanda, dulce, esponjosa. El pastel va a parar a todas las caras y con este el dolor queda desterrado y sustituido por el ridículo. Este cine también crea multitud de efectos, trucos, argumentos, resortes cómicos, la alegría, el ritmo.

Él nace con **El Regador Regado** de Lumiere y adquiere personalidad americana en 1910, cuando Marc Sennet dirige su primera película: **Conrades**, Sennet es de origen canadiense, actor, creador del "*estilo Keystone*", que es una forma de hacer reír, para los años de 1912 será cuando sé convierta en director fundando una empresa productora que llevaría el nombre del estilo que creó.

El cine cómico no tardaría en descubrir la ley de los contrastes. Frente al hombrecillo débil, el fuerte, con el flaco, el gordo, con el valiente, el cobarde, y finalmente las parejas: a Roscoe Arbuckle lo llamarán fatty, al gimnasta flaco Al Saint-John, a Laurel y a Hardy los llamarán el gordo y el flaco.

Otro gran cómico Búster Keaton: Conocido como el payaso genial, escribe, dirige e interpreta sus filmes.

Él llega al cine con una visión cómica que lo diferencia de todos los demás, hace un cine de artesanía, con personajes creíbles, su primer film: **El Chico de la Carnicería**, sus cortometrajes **Slapstick** (1923), largometrajes **Sherlock Jr.** (1924), **El navegante** (1924), **7 oportunidades** (1925), **La General** (1927), **El Fotógrafo** (1928).

Y del personaje más representativo del cine y de quien no podemos olvidarnos es Charles Chaplin, conocido como Charles Charlot Charles nacido en Londres, adoptó el personaje de vagabundo, director de sus películas, actuaba, hacía sus propios guiones, la música, argumentos ricos, parodias, y estructuras solares, él buscaba que las comedias tuvieran un ritmo más lento y que se acercaran más al hombre, realizó 36 cortometrajes y un Largometraje, algunas de sus películas son: **Una mujer en París**, **Edna Purviance** ( 1923), **La Kimera de Oro** (1925) su obra maestra, drama, comedia, su última película muda: **El Circo** (1928), las primeras sonoras pero sin diálogos: **Última moda**, **Luces de la Ciudad** (1931), **Tiempos modernos** (1936), **El Gran Dictador** (1940) película antinazi, **Monsieur Verdoux** (1947), **Candilejas** (1952).

Todo esto nos llevaría al music-hall, a la renovación del personal cómico donde había hombres fuertes, chicas bellas, perros amaestrados, payasos, cantantes, trapezistas, toda la alegría y variedad del burlesque, del espectáculo dinámico y burlesco.

## WESTERN.

Este tipo de género surge como una necesidad del espectador de cine, nace en 1903 con **El Gran Robo al Tren**, dentro del veremos al héroe del Oeste, él cual hereda toda una temática que surge de la Edad Media, con los libros de caballerías. En este género es común ver buenos y malos, nunca términos medios, aquí el cowboy trata de hacer el bien. Pero vistosamente, cada vez más difícil, superándose a sí mismo, sus aventuras son prácticamente iguales pero lo importante son las miles de aventuras basadas en una trama simple, ingenua, y eficaz que indios y vaqueros construían. No hay que olvidar que el caballo en este género es de gran importancia, porque en el no solo se demostraba la habilidad del cowboy, sino que este era su amigo, su socio.

Uno de los grandes creadores que hizo de este género un estilo épico y con gran ritmo típico del Oeste fue John Ford quien no-conforme solo con esto crea el lenguaje cinematográfico para narrar estas historias en las cuales la acción tiene más importancia que las razones que lo motivan. **Stage Coach**, uno de los mejores filmes.

## GÁNGSTERES.

El cine hablado le dio un nuevo florecimiento a este género con: **Big House**, **Little Caesar**, **Scarface**, está última de Howard Hawks fue la obra maestra de este género.

Hawks era un antiguo aviador él cual dio al principio del cine hablado esta obra que contaba con un guión directamente inspirado por el guionista Ben Hecht en la historia del bandido Al Capone.

Lamentablemente la boga del film de guerra no duró mucho. El vuelo del film de gángsteres se cortó pronto y a partir de 1935 este género se hizo moralizador debido a la campaña rigurosa del Código del Pudor de William Hays, promulgado en 1930.

### TERROR.

Este género tiene sus antecedentes gracias a Murnau y Lang cineastas de los años dorados del cine alemán, los cuales, se lanzan sobre los temas de horror llenando las pantallas blancas de los salones de seres monstruosos, diabólicos y llenos de tortuosos sentimientos. Murnau crea **Nosferatu** en (1922) Sinfonía de horror, la cual quedó como punto de partida para centenares de filmes de miedo, y no solo eso sino que este personaje de *Bran Stoker* servirá como inspiración de los demás personajes como lo son: *Frankstein*, el vecino de los trucos *King Kong*, el hombre invisible. Todos estos personajes tenían una indudable procedencia europea, venían en leyendas importadas por Hollywood o en la imaginación de los guionistas, para quienes resultaba más convincente situar la acción en un país lejano, con una arquitectura más acorde con los típicos elementos capaces de inspirar pavor, grandes salones, sótanos, telas de araña, torres de perfil siniestro.

## COMEDIA LIGERA.

El género que predominó en la preguerra fue este nuevo avatar de *vaudeville boulevardero* francés y de sus equivalentes de Londres o de la Europa Central.

Algunos realizadores: Frank Capra quien había abordado todos los géneros al principio del cine hablado, sus películas: **Miracle Woman**, **Lady for a day**, **It Happened One Nighth** (1933). Otro realizador es Robert Riskin: guionista, trabajó con Capra en varios filmes, él tenía un sentido por las situaciones cómicas y un gusto por la sátira contenida en los límites del conformismo, su mejor film en la preguerra **Dead End** (1937).

En este género Hollywood iba a agitar sus títeres con diversos disfraces, sustituyendo a veces las riñas de los novios por las de un matrimonio rico. Estas comedias ligeras transportaban al público a un mundo confortable, que no tenía más preocupación que el discreteo, estas convencían de que todo norteamericano podía ser no solo presidente de los Estados Unidos, sino casarse con una mujer rica. En general entre los logros de la comedia ligera llamada también sofisticada están: **Bringing Up**, de Howard Hawks, **This Awful Truth**, de Leo Mac Carey, **Vacaciones** de George Cukor, **La Vida Fácil** de Mitchel Leisen.

## BÉLICO.

Este género surge cuando Estados Unidos entra en guerra, y Hollywood decide orientar su producción hacia el film bélico y de propaganda. Este es una especie de documental novelado sobre el heroísmo de los soldados americanos y de un sentimentalismo patriótico. Sus principales realizadores: Howard Hawks: **Air Forcé** (1943), Delmer Daus: **Destino Tokio** (1944), Raoul Walsh: **Objetivo Birmania** (1945), Marvin Le Roy: **30 segundos sobre Tokio** (1944).

Los filmes bélicos destacan por su nivel intelectual y su acento realista. Las distintas formas del cine bélico dan lugar al cine de ficción.

## FICCIÓN.

Este género se creó por la necesidad creciente de distraer a los soldados, a ellos no se les podía hablar sobre cómo se ganaban batallas, cuando ellos eran los afectados. Algunos realizadores: William Wyler con **The major and the minor** (1942), Yankee Doodle con **Dandy Irving Cummings**, Elliot Nugent: **Up in Arms** (1944).

## RELIGIOSO.

Otro género que la guerra motivó fue el religioso porque exaltaban la tradición familiar americana. Este cine tiene prácticamente sus antecedentes, con el nacimiento de los filmes con argumento, Para los productores hacer cine cristiano era negocio porque este era un cine que entrañaba valores como la sinceridad, poesía natural y una anécdota ejemplar. Algunos realizadores: M Stahl con *Las llaves del Reino* (1944), Henry King con *La canción de Bernadette* (1943), John Ford con *Que Verde Era Mi Valle* (1941), Leo Mconey con *Siguiendo Mi Camino* (1944) y *Santa María* (1945).

## POLICÍACO Y DE ESPIONAJE.

Este género se dio como consecuencia de lo que fue la adecuación al cine comercial a la realidad social imperante, adoptado a las circunstancias de la guerra. Algunos realizadores: Michael Curtiz: *Casa Blanca* (1942) y algunas películas de Hitchcock.

## NEGRO.

Un género que no es el cine policial ni el cine de gánsteres. El cine de gánsteres es la primera etapa del cine negro, que diversifica su temática y sus planteamientos narrativos y formales.

En estos filmes reinó un gusto por la depresión, y en ellos vemos detectives, asesinos, aristócrata asesinadas, multimillonarias robados, mujeres bonitas, viejas borrachas.

El film con el cual se define mejor este género es: **El Halcón Maltés** (1941) John Houston, otros realizadores Billy Wilder con **Perdición** (1941), **Días sin huella** (1946), Preminger con **Laura** (1944), Howard Hawks con **The Big Sleep** (1946), Hathaway con **El Beso de la Muerte** (1947), Alfred Hitchcock con **Sospecha 1941** y **La Sombra de una Duda** (1943).

#### SITUACIÓN DEL CINE EN LOS 40 ' S.

En general, la situación de Hollywood durante la preguerra fue de menos influencias que en tiempos del arte mudo.

Fue a partir de 1935 que Hollywood dio señales de cansancio y se repitió: el cine norteamericano deja de interesarse por su tiempo, por los hombres, por los grandes acontecimientos, la crisis, el desempleo, el fascismo, la llegada de la guerra.

Si llegan a aparecer estos temas en sus filmes era por excepción o por alusión, 1935 es el año en que las consecuencias de la vida económica y de la nueva " guerra de patente " habladas llevaron a reforzar el dominio de los grandes grupos financieros sobre la ciudad del cine.

En adelante, reinarán en Hollywood ocho grandes, *Paramount, Warner, Loew, MGM, Fox, RKO, Universal, Columbia, United Artists*, estos a su vez están agrupados en *La Motion Pictures Producers Of América (MPPA)* y todos están controlados por los intereses *Rockefeller* y los intereses *Morgan*.

Debido a esto la alta finanza norteamericana, dueña directa de Hollywood, elige, mediante sus hombres de confianza, los asuntos de los filmes que antes de ser realizados por un cineasta deben gustar a un puñado de financieros. Esta organización se apoya en un código del pudor, lo que causa vetos que se refieren a cuestiones sociales antes que el crimen o a la sexualidad, Hollywood absorbía a los mejores actores, los mejores talentos, casi la totalidad de las obras maestras mundiales (desde la literatura rosa hasta Shakespeare).

Los vicios principales del sistema eran una división extrema del trabajo artístico, la confianza concedida a los hombres de negocios y a los estadísticos.

Es precisamente en estos años cuando aparece en el cine norteamericano la figura de Orson Wells, uno de los más grandes genios y una de las personalidades más fuertes que ha dado el cine, su primer film **El ciudadano Kane** que es uno de los filmes más famosos en la historia del cine, el cual está inspirado en la figura real de uno de los magnates americanos de nombre William Randolph Hearst. Las experiencias formales de esta película son: audacia, barroquismo expresivo, peculiar concepción del mundo, utilización sistemática y expresiva de la profundidad de campo, los objetivos gran angulares y las angulaciones enfáticas de cámara, movimientos de cámaras que destacan, largos travelings, expresivos, contrastes de luces y sombras, fotografía en claroscuro, encadenamientos sonoros.

Estos efectos eran una inteligente asimilación de los clásicos del cine mudo, Stroheim, Murnau, Vanguardia francesa, Delluc, Gance, Epstein.

Algunas otras de sus películas son: **El Cuarto Mandamiento** (1942), **La Dama de Shangai** (1946), **The Strangers** (1946), **Macbeth** (1948), **Otelo** (1952), **Campanadas a Media Noche** (1965).

La obra de Wells no se incluye dentro de ninguna corriente o tendencia debido a su personalidad demasiado fuerte y marginal.

#### CINE DE EXTRANJEROS.

Es también en estos cinco años que la aportación de los refugiados europeos destaca, en lo que llamaremos cine de extranjeros, entre ellos están en el cine americano:

- Alfred Hitchcock: inglés llegado con la guerra a Estados Unidos en 1940, inicia su etapa americana con: **Rebeca** (1940), **Enviado Especial** (1940), **Sabotaje** (1942), su obra maestra fue **La sombra de una duda**, (1943), **Recuerdo** (1945), **Encadenados** (1946). Hitchcock organiza de forma racional y coherentes los temas dispersos de su etapa anterior, era un maestro del suspenso. Su obra era abundante, dispersa y desigual, sus filmes más característicos fueron intrigas policíacas, muy bien llevadas y fotografiadas.

- Fritz Lang: emigrante alemán, con su film **Hangmen also die** (1943) film antinazi donde se repite su tema favorito: la culpabilidad.

- Ernst Lubitsch: Otro emigrante alemán, con su film: **To be or not to be** (1942) film antinazi que demuestra una espléndida comedia satírica.

Pero el grupo más numeroso de extranjeros en esta época son los franceses, que han preferido trabajar en Hollywood a hacerlo bajo el control de las autoridades alemanas de ocupación. Entre ellos encontramos a

- Rene Clair: con sus películas **La llamada de Nueva Orleans** (1940), **Me case con una bruja** (1942), **Sucedió mañana** (1943), **Then there were none** (1945).

- Jean Renoir: otro realizador, el cual tenía persistencia de su sentido realista, su película importante: **The Southerner** (1945).

Con todo esto podemos decir que la gran máquina industrial llamada Hollywood sigue ahogando los talentos y el espíritu creador de realizadores de otros países que acuden a América por diversas razones. Las excepciones son: Hitchcock y Lubitsch.

A manera breve y de igual manera como lo hicimos anteriormente con el cine norteamericano lo haremos a continuación con algunos movimientos importantes que se han dado en el cine en el ámbito mundial, los cuales le han aportado a este características importantes; logrando así que el cine cuente con un sello especial.

## REALISMO POÉTICO.

Es un movimiento de tipo realista que busca llevar cierta realidad a la pantalla. Cuando se habla de realismo poético, se intenta recrear, calles de París, habitantes, vecindades; Reconstruir un mundo real. Donde encontramos la fuerte presencia de algo que se podía llamar destino, personajes predeterminados, la salida a través del amor, los problemas sociales se trataban menos y se trataban más los problemas existenciales de estos personajes.

El realismo es naturalista por su significativa elección de los personajes arrancados de las capas más bajas del escombros social: Desheredados de la fortuna, legionarios, desertores, chulos, mujerzuelas, echadores de cartas, maleantes, suicidas. También es naturalista por la topografía que componen sus sórdidos ambientes: muelles, suburbios industriales, tabernas, hoteluchos equívocos, callejuelas brumosas, paredes desconchadas.

Es poético: por su estilización romántica de estos elementos realistas.

Su negro pesimismo hizo que estas películas fueran muy admiradas por la joven crítica italiana, como reacción contra la retórica optimista de su cine oficial. Este ciclo pesimista que ventiló tantas ruinas humanas puede parecer hoy una detención sutil de la atmósfera densa y cargada que precede la tormenta de la guerra.

El naturalismo poético francés es el lenguaje artístico que corresponde a una época de crisis, a un momento de quiebra de valores y desconfianza de la estabilidad social, marca de una manera notable al cine posterior. Algunos de sus exponentes son: - Rene Clair: artista solitario que mantuvo al pabellón del cine francés durante el bache que va desde 1930 a 1934.

- Julián Duvivier: el cual realiza *Pelirrojo* (1932), Jacques Feyder quien preludia el renacimiento del cine francés con la ruidosa campanada de *La Kermesse Heroica* (1935), la cual conmovió a los países bajos, provocando apasionados incidentes, además de señalar la vocación del cine francés. Otro realizador Jean Renoir : de un rigor naturalista que denomina su obra, algunas de sus películas: *La Galfa* (1931), *Su Toni* (1934), algunas de sus aportaciones importantes: el haber convertido un tema destinado al género policiaco en crónica y reportaje social, el desplazar la temática de los sentimientos y de las pasiones del marco elegante y burgués, al que parecía indudablemente ligada para llevar al terreno de los humildes. El realismo de Renoir adquiere un tinte más polémico y comprometido para 1936 con *La Fundación Del Frente Popular*.

Entre sus obras más importantes: *Le Crime de M. Longe* (1935), y el documental *La Vie est a nous* (1936), realizado para propaganda comunista.

El humorismo de Renoir es, como el universo pictórico del cine, de su padre y de la tradición burguesa que representa: de hedonista, sensual, nostálgico, y populista. Los dos vectores que mueven su obra son: el idealismo romántico y el progreso social.

El tono realista que ha impreso a sus películas será una constante que, con variados matices, dominó a lo mejor de la producción francesa de antiguerra, agrupado por historiadores bajo el calificativo de: naturalismo poético francés o realismo negro francés.

## KAMERSFILM.

Es el resultado del Nacimiento del Cine Sonoro en Alemania, es en este periodo que Alemania desarrolla su propio sistema sonoro, teniendo patrones como:

- *La Tobis*: que es la que tenía a su cargo las patentes para la grabación del Sonido, que Alemania cuente con un sistema sonoro, crea nuevas posibilidades, como el que las operetas se vuelvan más importantes, además de que sus producciones se hagan en versiones inglesas y francesas logra que ellos tengan el control sobre el Cine Sonoro en Europa. Algunas de estas producciones son: - *El Congreso Baila*, - *Dos corazones en tiempos de balls*.

## NEORREALISMO ITALIANO.

La Súbita expansión del neorrealismo italiano fue en el mundo occidental el fenómeno más importante de la posguerra.

Desde 1930 los filmes de valor habían sido raros. Los únicos que existían se debían sobre todo a Blasetti y a Mario Camerini.

Blasetti : influible y culto, ensayó todos los géneros y la reconstrucción histórica.

Algunos de sus filmes son: *Nerón* (1930), *Ettore Fieramosca* (1938), *La apología de la marcha sobre Roma* (1935), *La epopeya garibaldina*, *Mil ochocientos sesenta* (1933) que fue su mejor obra.

Mientras que Mario Camerini: se especializó en la comedia ligera y la pintura de la pequeña burguesía, lo que hizo con motivo suyo recordar a René Clair. Su obra maestra: **El sombrero de tres picos** (1934).

Los logros aislados de Camerini o de Blasetti no son comparables con la escuela italiana de 1914 o de 1945. Sin embargo el régimen había intentado suscitarla.

Por lo que los verdaderos amigos del cine italiano, preparaban su resurrección, casi todos hostiles al régimen y vivían al margen de los estudios. A ellos se les encontraba en el *Centro Experimental* al rededor del crítico Bárbaro y del historiador Pasinetti y en los *GUF* (grupos Universitarios Fascistas). Todos ellos no eran favorables a Mussolini.

Aun con todas las dificultades que les creó el régimen al comienzo de una guerra que les sería fatal, esos espíritus se agruparon y pudieron echar las bases de un renacimiento del cine italiano, el cual no había podido esbozar en veinte años de fascismo.

Las influencias que tuvo este movimiento fueron **El Realismo poético francés** en los años treintas y **La Literatura** con sus principales calígrafos: La Huoda, Soldati, Castellani, Chiarini los cuales, rechazaban todo lo mediocre y lo comercial. Por lo que se orientaban hacia la adaptación de obras literarias antiguas, con la mayor frecuencia del siglo pasado, para realizar filmes inteligentes, cuidados, fríos y voluntariamente inactuales.

Algunos de estos filmes: - **Giacomo el idealista** - **Pequeño Mundo Antiguo** - **Un tiro de pistola** - **La Calle de las cinco lunas.**

No hay que olvidarnos del documental bajo la influencia de Gierson, en donde se busco la objetividad documental, algunos documentales: - **El Capitán de navío de Robertis**, y - **El Novio Blanco de Rosselini**.

Fue Humberto Bárbaro con su teoría que había sido elaborada por los colaboradores antifascistas de su revista *Cinema*, el primero en ponerle **Neorrealismo**, un cine políticamente comprometido en consecuencia con un nivel neorrevolucionario. Este Neorrealismo cuenta con varias etapas: Su primera etapa como ya lo habíamos mencionado antes, fue el documental con su visión directa, sus principales exponentes fueron Rosselini, De Sica, Fellini, Blazeti y Antonioni. De su segunda etapa podemos decir que fue una visión romántica menos realista sus principales exponentes Desantis y Visconti. La tercera etapa es

La nueva generación años sesenta con sus principales exponentes: Bertoluchi, Rosellini.

El primer Antecedente del Neorrealismo fue **Ossesiones**, film de camisas negras y teléfonos blancos que fueron expulsados de la pantalla por la realidad de Italia, en el cual mostraban sus calles, sus muchedumbres populares, sus fiestas, sus dramas, su vida cotidiana. Con esto aparecía un nuevo estilo que repetía pero superaba los logros franceses de antes de la guerra.

Un claro ejemplo de esto es el film que se basaba en la versión e inspiración de: **El cartero siempre llama dos veces**, su mayor interés son los ambientes populares y los personajes populares, esta película es la primera obra maestra neorrealista, la cual ejercería un influjo determinante sobre el cine Italiano.

La ola popular que había determinado el nacimiento de la escuela abatió al fascismo y los combates de la resistencia proporcionaron sus primeros temas al cine italiano liberado.

Uno de ellos fue **Roma Citta aperta** o **Roma Ciudad Abierta**, su autenticidad, su modernismo, su contemporaneidad, la hicieron, saltar a la pantalla. El enorme éxito internacional de este film impuso el Neorrealismo y el cine Italiano en el mundo entero.

Algunos auténticos y grandes exponentes del Neorrealismo son: - Vittorio de Sica: que era director de escena, su primer film **I bambini ci guardano**, - Cesare Zavattini y Alejandro Blasetti: ambos realizaron películas de gran importancia como: - **Limpia botas**, - **Ladrón de Bicicletas**, - **Umberto D**, - **El Techo**, - **Milagro en Milán**. Estas películas formaron un cuadro social de Italia y se convirtieron en las obras más importantes del Neorrealismo posguerra.

El Neorrealismo es el primer movimiento cinematográfico que va a llevar al hombre de la calle a la pantalla. Sus Características son: Los actores no eran seres excepcionales, se mostraba la realidad, las películas se filmaban en los lugares donde pasaba la acción y se realizaba con actores desconocidos y sin experiencia, se utilizaban diálogos sencillos por la inexperiencia de los actores, se utilizaban escenarios naturales.

Solo bastaba tener una cámara, salir a la calle, tener gente o algo frente y filmarlo, o tener el ideal de los filmes a seguir que eran 90 minutos en la vida de un hombre donde no sucede nada.

El peso del neorrealismo no solo fue de gran ayuda en los países pobres, ni sólo logro la inclinación del publico italiano por la nueva escuela, sino que este fue abriendo al cine italiano importantes mercados extranjeros, además estimulo la producción ampliándola a 100 filmes por año, logrando que Hollywood dejará de monopolizar el 90% de los programas.

Hacia 1950 el movimiento había pasado las fronteras para proporcionar a numerosos países un nuevo estilo de realización. Será hasta después de 1950 que el Neorrealismo verá manifestarse una nueva generación con: Antonioni, Fellini, Lizzani.

Para finalizar solo diremos lo que los neorrealistas decían:

*"Observación de las realidades cotidianas y ciertas en el contexto social, no sujetos a morales con una carga crítica."*

## EUROPA ORIENTAL.

En cuanto a la cinematografía de Europa oriental podemos decir a manera muy general que la mayoría estaban influidos por la Unión Soviética en un mayor porcentaje y por la escuela alemana en un menor porcentaje, que ponían especial atención al cine para adolescentes, adultos, al de animación, y al de diseño infantil. Estos países generaron guionistas, excelentes operadores, actores, cineastas, etc. Los cuales llegaban a Estados Unidos o se establecían en estadios franceses, alemanes e ingleses. Pero no hay que olvidar que crean comedias musicales, operetas, documentales, algunos de ellos basados en la literatura y en épocas históricas.

Algunos cineastas importantes de esta cinematografía son: - Macharjy: (Checoslovaquia), - Gordon Lawis: (Irlanda) con sus documentales: **Los funerales de Sinn Feiner g.** - Donovan Rossa y Alejandro Ford: (Polonia) con sus películas **La legión de la Calle (1932).**

Willi Fongst: (Austria) con **La Sinfonía Inconclusa** (1933), Ingrid Bergman: (Suecia) con sus películas **Séptimo Sello** y **La Hora del lobo**.

### **CINE DE OCCIDENTE.**

Hacia 1940 se ignoraba casi la existencia de los Cines Orientales, fue hasta después de la guerra que diversas revelaciones llevaron a Occidente a reconocer poco a poco la importancia de las producciones japonesas, china, india, egipcia, etc. Aun habiendo sufrido más o menos influencias extranjeras, la mayor parte de estos cines nacionales había tenido un desarrollo original y fecundo.

### **CINE JAPONÉS.**

Japón conoció en 1896-1897 el vitascopio de Edison, y después el cinematógrafo de Lumiere con su operador Duerel. Pero fue hasta 1912 que se filmaron diversas actividades y escenas de teatro. Pero los verdaderos comienzos de la producción nipona fueron marcados por la fundación Nikkatsu.

A fines del arte mudo fueron numerosos en Japón los filmes ideológicos, que a veces adaptaron obras de los teatros obreros y las novelas de los escritores proletarios.

Algunos realizadores:

- Kinugasa: en occidente se le conoció por Jujiro, algunos de sus filmes: - **Antes del Amanecer (1931)**, - **Film de Epoca del 53**, - **Las puertas del Infierno**, - **El Amor**, el fue quien renovó completamente el estilo de los filmes Samurai en: **La batalla festival de Osaka** y en - **Kany**.

- Mizoguchi: realizaba un cine serio, interesado en películas contemporáneas, realizó películas de época, algunas de sus películas son: - **Sinfonía Urbana (1929)**, - **El rey de las piezas de cobre**, - **El cielo rojo del crepúsculo**.

- Ichizo Kabayashi: fundó la *Tobo*, desempeño un papel importante en el cine japonés, algunos de sus filmes: su trilogía **La condición humana**, película antibélica, filmada en planos largos, lejanos con encuadres fijos.

- Akira Kurosawa: el cual cuenta con un humanismo natural y universal el cual se alza de un modo tan espontáneo con la obra de los grandes escritores mundiales, todas sus películas parecen Western pero con la diferencia que él usa samurais. Él es el más occidental de los productores pero el que menos éxito tubo en Japón, todas sus películas tienen apoyo norteamericano, algunos de sus filmes: - **Los siete samuráis**, - **Rashomón**, - **Ikuru**, - **La fortaleza escondida**, - **Trono de sangre**.

- Yasujiro Ozu: el más japonés de todos los directores, considerado en su país, Inglaterra y en Estados Unidos superior a Mizoguchi y a Kurosawa, algunos de sus filmes: **Una gallina en el viento**, - **Verano Tardío**, - **Crepúsculo en Tokio**, - **Primavera Precoz**.

ESTADO LIBRE NO SOBERANO  
DE PUERTO RICO

Con esto es como damos por terminado esta primera parte del capítulo dos en lo que se refiere al cine mundial.

Para entonces poder dar un gran salto de Occidente hasta América y detenernos en territorio mexicano. Comenzando entonces nuevamente a hablar de cine solo que esta vez le toca el turno al cine mexicano.

## ANTECEDENTES DEL CINE MEXICANO.

Desde el 30 de Octubre de 1895 hasta el 17 de Febrero de 1896, llegaron a la fábrica de placas fotográficas de Antonio Augusto y Louis Lumiere, en Lyon Francia, unas cien cartas que ofrecían comprar el aparato. Los solicitantes eran fotógrafos, profesores, ópticos o simples curiosos que soñaban con organizar un nuevo espectáculo. Las solicitudes provenían de diferentes lugares. En México fueron tres los mexicanos que desearon adquirir el aparato: Espinosa Salmón y Simón Vega. Louis Lumiere contestó esas cartas explicando que no había fijado fecha alguna para vender el cinematógrafo.

Pero su intención era proseguir y extender las demostraciones publicitarias y en Enero de 1896 adiestró a varios operadores. Estos visitaron países donde habían llegado solicitudes y otros más, a México llegaron, a principios de Agosto de 1896: Claudio Fernando Bonn Bernand y Gabriel Veyne como concesionarios exclusivos para México, Venezuela, Cuba y las Antillas. Las primeras exhibiciones fueron organizadas a finales del mes de Agosto de 1896.

En septiembre el diario *El Universal* anuncio que, al parecer estas exhibiciones eran uno de los espectáculos que vinieron a disipar el spleen, (8) ya que a fines del siglo se tradujo una alarmante ola de suicidios. Hacían falta entretenimientos en esas ciudades ordenadas, progresistas y aburridas.

Tantas víctimas del alcoholismo y del suicidio planteaban la necesidad de aumentar las diversiones publicas como un elemento de la civilización, son necesarias para la vida del individuo y de la sociedad, tanto para las clases pobres como las ricas, para las ilustradas como para las ignorantes.

( 8) Spleen o Splin: Palabra que los poetas modernistas hispanoamericanos pusieron en circulación para designar el tedio vital, el aburrimiento que revulsion las grandes ciudades

El público confirmaba la necesidad de distracción tan apremiante, familias enteras veían espectáculos calificados por los diarios de altamente inmorales. Este tipo de problemas en diversiones públicas se debió al liberalismo.

El gobierno del General Díaz, de tradición liberal, hacía que sus colaboradores se declararan fervientes respetuosos de las garantías individuales. La borrachera, el suicidio, pensaban los municipios obedecían a una decisión propia individual. Con objeto de que este inocente espectáculo sería una distracción para el pueblo, y un motivo para hacerlo olvidar, por algunos instantes, la afición a las bebidas alcohólicas, el precio de entrada sería tan barato que estaría al alcance de toda persona.

Bernard y Gabriel Vayre que fueron los concesionarios exclusivos de México, organizaron una primera exhibición pública el 14 de Agosto de 1896 para algunos grupos "científicos", en el entresuelo de la droguería Plateros, pero fue hasta el jueves 27 de Agosto de 1896 que se hizo la primera exhibición pública.

No hay que olvidarnos de agregar que ellos con aparatos toma vistas, cintas filmadas y películas vírgenes, realizaron una serie de películas:

La primera de ellas: **El presidente Profirio Díaz montado a caballo por el bosque de Chapultepec.**

Ambos viajaron a Guadalajara, y filmaron ahí 3 películas: **Pelea de Gallos** que fue de las pocas vistas mexicanas que no fueron vendidas por los Lumiere a muchos exhibidores alrededor del mundo.

Al igual que ellos, ya los aparatos de Edison se habían instalado en salones para sus exhibiciones.

La competencia iniciada durante estos primeros años es un reflejo por la patente del espectáculo entre los hermanos Lumiere y Edison. Esta nueva invención resulta una verdadera "gallina de los huevos de oro". Primero se dio a conocer el proyector de los franceses y al mes siguiente se exhibió en el teatro *Ornin* el Vitascopio de Edison. En Guadalajara el Vitascopio se conoció antes de que Bernard y Gabriel llegaran, razón por la cual la empresa tapatía les mostró menor interés. Se auguraba que el cinematógrafo sería un espectáculo exclusivo para los altos círculos de la sociedad mexicana.

Un detalle que lo comprobaba era el hecho de que el primer salón estuviera en la calle de Plateros, que además de ser el nervio comercial de la metrópoli, se convertían los domingos en el paseo predilecto de los jóvenes de la buena sociedad. Ofrecieron su primera función al presidente Profirio Díaz, a su familia y a un grupo de amigos el día 6 de Agosto en el Castillo de Chapultepec. Las primeras películas que él público vio fueron: *Disgusto de niños*, *Las Fullerías de París*, *Carga de Coraceros*, *Demolición de una pared*, *El regador y el Muchacho*, *Jugadores de Ecarte*, *Llegada del Tren* y *Comida del niño*.

La intención era que el boleto estuviera al alcance de todos pero el boleto costo 50 centavos, precio relativamente caro para aquella época, pues era el mismo que cobraban en los distintos lugares de entretenimientos plaza de toros localidades de sombra y en las butacas de luneta de los teatros. Esto provoco mezcla de diferentes clases sociales lo cual no fue del agrado de un grupo que exigió función especial, fue para ellos que se realizó la función de Gala el jueves 27 de Agosto de 1896.

Cuando el espectáculo fue adquiriendo su rutina, se inicio la filmación de películas de diversas actividades oficiales y de aspectos de la ciudad de México. El presidente Porfirio Díaz acapara la atención: Se le retrató paseando a caballo por Chapultepec, subiendo a la calesa que lo conducía de su residencia en el Castillo de Chapultepec al Palacio Nacional del centro de la ciudad, paseando con sus ministros.

Lumiere y sus camarógrafos utilizarían una muy buena estrategia se aprovecharían de la vanidad de la gente, del nacionalismo mexicano y de la curiosidad de los turistas. De esta manera las personas retratadas acudirían en tropel al cine para verse acompañados de familiares y amigos. Lo cual sería negocio tanto para los representantes de Lumiere como para Edison con sus funciones del Vitascopio. El cual reproducía escenas de la vida del tamaño natural.

Esta competencia entre franceses y norteamericanos favoreció al público que vio reducir los precios de 50 centavos a 25 centavos y la supresión de las representaciones de gala. Los representantes de Edison también realizaban películas de tema mexicano pero estas eran fabricadas en el estudio de Edison llamado: *La Negra María en Orange, New Jersey*.

Las películas de Edison estaban encaminadas a divertir a la gente. Las películas Lumiere fueron tomadas en exteriores y en México. Sus producciones eran escenas callejeras de diversos países y actualidades o películas informativas, estas divertían, informaban e instruían. Sus documentales duraban 1 minuto.

Los representantes de Lumiere dejaron el país a principios de 1897 y se llevaron las películas mexicanas que habían tomado junto con sus proyectores, excepto uno que quedo en poder del señor Ignacio Aguirre.

Las películas nacionales escasearon durante los primeros años de cine porque en México no se fabricaba película virgen, ni ingredientes químicos para revelar y copiar, ni los aparatos para tomar y exhibir películas.

México dependía de los fabricantes metropolitanos, europeos y norteamericanos. En julio de 1897 llegaron copias de las películas tomadas por los agentes de Lumiere y película virgen. En 1898 comenzó la venta indiscriminada de la película virgen e ingredientes químicos por parte de la firma francesa *Gaumont*, a la que los Lumiere traspasaron el negocio cinematográfico, con lo que se estimuló el surgimiento de las cinematografías locales.

Hasta 1899 Pathé patentó el sistema universal que incluía ambos sistemas técnicos (proyector y otro tomavistas). Enrique Moulinie y Churrich, franceses radicados en México, son los que según los periódicos, tuvieron la fortuna de iniciar la producción de películas mexicanas en la ciudad de Puebla iniciando con una película acerca de: **Una corrida de toros de Porfirio Díaz**, el torero más célebre de aquellos años, y otra fue **La Vervena del Carmen** con escenas reales, dentro de la ciudad. Ambas diversiones sumamente concurridas en general las películas nacionales fueron durante el porfirismo un complemento del programa, porque para realizar películas de argumento, no hubo quien construyera estudios para experimentarlas, por lo menos hasta 1907.

En cuanto a los exhibidores tenían que permanecer poco tiempo en las poblaciones del interior del país, primero en las mejores comunicadas, y luego en los rincones apartados, ellos de alguna manera tenían que mantener el interés de la gente para lo cual llevaban acabo varios recursos como: aumentar el numero de títulos en un mismo programa por el mismo precio.

El recurso más importante, era la filmación de lugares visitados y de su gente, continuando la tradición Lumiere. *"Anunciábamos que el domingo siguiente nos colocaríamos con la cámara frente a la puerta de la parroquia para tomar "vistas" de la salida del público de la misa de doce, recomendando a cuantos quisieran aparecer en la cinta que se presentaran decentemente vestidos"* (9). Esto tenía como resultado que la gente acudía en masa al cine para verse en la película y el entusiasmo los invadía. El cine podía instruir a la gente ya lo había atestiguado las proyecciones de otros países con escenas callejeras, populares y costumbristas de otros países.

Los exhibidores ambulantes destacaban en los programas las virtudes de su negocio "espectáculo moral, divertido e instructivo". Los objetos que la fotografía captaba imperfectamente, el cinematógrafo los fijaba sin mayor problema. El cine fue el resultado del perfeccionamiento de la técnica de la instantánea fotográfica. Pronto todos los diarios empezaron a escribir todo lo que el cinematógrafo traía consigo: cuando hay espectáculos, la afluencia a las cantinas disminuye mucho, lo que a su vez ocasiona una baja considerable de hechos sangrientos, engendrados al calor de las copas. Desde que existen estos centros de diversiones la criminalidad ha disminuido. Lo cual prueba que ejerce una benéfica influencia en el pueblo y en su moralidad. Además de que sus películas son un retrato de la vida, una fuente de inspiración para describir escenas de la vida metropolitana.

El cine lentamente se iba desplazando también a las zonas populosas, a lugares de gente de pocos recursos.

(9) Los orígenes del Cine Mexicano Aurelio De los Reyes.

Poco a poco se alejaba de la privilegiada "zona rosa" de entonces, en solo 3 meses llegaron a abrirse 20 salones, más los locales de 5 de Mayo y Plateros. Este número se mantuvo hasta mediados de 1900, porque casi todas las primeras exhibiciones de películas fueron en los teatros principales de la ciudad.

El Cine comenzó, como el más inocente de los espectáculos, las vistas carecían de argumento y solo mostraban escenas de la vida real. Presentaban lo más halagüeños augurios de ser un espectáculo apto para todas las familias. Al cine le fueron abiertas las puertas del famoso artístico, se presentaba digno heredero de la tradición artística, de captar la realidad tal y como lo hacían el naturalismo, pero sin enseñar los vicios humanos.

Resultado ser un medio de expresión para la comunicación del hombre, mediante su nuevo lenguaje, de imágenes solas, rompió las fronteras, eliminó el problema de los idiomas, puesto que las primeras películas carecían de letreros, era un medio de conocimiento.

Pero sobre todo, contribuyó al conocimiento del propio país. El gobierno del general Díaz comprendió la importancia de comunicar las diversas localidades y estimuló la construcción de líneas ferroviarias. Los empresarios ambulantes del cinematógrafo pronto llegaron a las poblaciones más accesibles y mejor comunicadas. La competencia los obligaba a internarse a lugares apartados, mostrando a sus habitantes países lejanos.

El cine comunicaba a esos poblados que, después de todo no estaban ni tan lejanos, ni tan aislados. México recibió la visita de varios cineastas trashumantes, entre ellos los ya mencionados norteamericanos Rector y Latham y un francés, Carlos Mongrand que fue el único que se arraigo y estableció en este país.

Los años 1900 y 1906 se caracterizaron por el auge de la trashumancia. Los problemas de la distribución de películas continuaban sin resolverse y los empresarios recorrían el país.

A partir de 1900, **Mongrand** filmó vistas breves, paisajes, personajes, a Mongrand no hubo empresario mexicano o extranjero que se le equiparara. Era un inteligente ilusionista que lo mismo trabajaba en pequeños salones que en grandes teatros, era un esclavo del público, lo complacía, lo mimaba, le daba gusto. Mongrand marcó los lineamientos a los demás empresarios.

Hablemos de otra figura como lo es **Toscano**: A su regreso de sus viajes de Estados Unidos y Europa con películas de Edison y del francés Georges Melies trato de dar a conocer en México estas excepcionales obras. Toscano cumpliría una labor de la que daría testimonio parcial, sus primeras películas: **Norte de Veracruz, El Zócalo, La Alameda**

Otro elemento representativo de esta época es **Ignacio Aguirre**: el cual fue el primer mexicano realizador de cine que filmó en la capital las cintas: **Riña de hombres en el Zócalo, y Rurales Mexicanos al golpe.**

De los primeros cineastas mexicanos podemos decir que por lo general eran hombres de clase media: - **Guillermo Becerril y su hermano, -Gonzalo T. Cervantes, -Augusto Venir y -Enrique Echniz Brust, -Arturo Gómez Castellanos, -Los Hermanos Stahl y -Los Hermanos Alva, Enrique Rosas.**

En sus películas eran los hechos los que hablaban, no ellos, sus testimonios de la vida social y política, tenían halago del poder y desconocimiento de los problemas nacionales, su cine era de buen cuidado, tenían que omitir completamente con precaución acontecimientos.

Los temas de las películas mexicanas se caracterizaban por su sencillez y ninguna pretensión narrativa, mientras que de las vistas cinematográficas el principal atractivo continuo siendo el movimiento.

En los títulos de la producción de los años 1901 a 1906 la atención de los camarógrafos se centraba en dos tipos de hechos: los de la vida cotidiana de las ciudades visitadas y algunas sobresalientes o actualidades. Películas que mostraban ciudades o vida urbana: panoramas de Guanajuato, Zacatecas, Chihuahua, Orizaba, San Luis Potosí, Aguas Calientes y las corridas de toros y el genero de las actualidades se ocupaba de hechos inusitados como: **El incendio del Cajón de la Valenciana** filmada por Toscano en la ciudad de México. En especial el año 1906 es importante en la historia del cine mexicano porque se abrieron distribuidores de películas que satisficieron el ansia de novedades cinematográficas. Esto dio como resultado el surgimiento de los cines, tan familiares para nosotros en estos días, en la capital del país y ciudades del interior.

Dos hechos de alta significación política ocurrieron dentro de la cronología que hemos fijado: *La huelga de Cananea* de en Junio de 1906 y el conflicto textil de *Río Blanco* de Diciembre en 1906 a Enero de 1907.

Los fotógrafos enterados por la prensa, podían haberse desplazado hasta los lugares de los sucesos. Pero no sabían que se filmarían películas de Cananea por lo inesperado de los hechos.

En general se filmaban acontecimientos predecibles, la prensa anunciaba y los camarógrafos se preparaban como el caso de la llegada de los restos del embajador Aspiroz o el viaje de Porfirio Díaz a Yucatán.

Aunque de los incidentes imprevistos se filmó: La inundación de Guanajuato o el accidente ferroviario en Metlac. La ausencia de los camarógrafos en *Cananea* era explicable por dos razones: la tardanza en conocer la magnitud del problema y la lejanía y difícil comunicación. En el caso de *Río Blanco*, se conocía la gravedad del conflicto sin embargo los camarógrafos no se presentaron para filmar la revuelta. El retratar y exhibir hubiera contrariado el lema porfiriano: "*Poca política y mucha administración*".

Esto nos lleva a concluir que no todas las noticias eran retratadas, se discriminaba al acontecimiento político, los camarógrafos temían a conmover a un círculo más amplio, puesto que el lenguaje cinematográfico llegaba a un sector mayor de la sociedad.

La noticia escrita estaba vedada a los analfabetas que sumaban un porcentaje elevado, la información se transmitía oralmente pero no-tenía el dramatismo de las imágenes, todo estaba habituado al nuevo medio de comunicación masiva, parece que los camarógrafos evitaban graficar aquellos sucesos que inquietaban al público. Esta actitud fue producto de una especie de autocensura, la escasa producción nacional y la inocencia de los temas tratados hasta ese momento habían permitido que el estado no interviniera.

Los asuntos políticos extranjeros como: La huelga, La Revolución de Odesa, del nihilismo al socialismo, el anarquismo de Mateo Morales y las películas que se mofaban de la policía estaban prohibidas. El estado todavía no se preocupaba por regular la producción y exhibición cinematográficas.

Los camarógrafos nacionales continuaron retratando la realidad porque sus películas carecían de la calidad y técnica necesaria por la falta de práctica, al no filmar con frecuencia cintas argumentales, resultaba más barato y cómodo captar escenas callejeras, que hacer ejercicios de dudosos resultados técnicos.

Había otra manera de hacer actualidades: reconstruidas a la manera de Melies, fabricantes europeos y norteamericanos, pero en México, dada las limitaciones del mercado, resultaba mas barato retratar escenas reales.

Desarrollando los camarógrafos mexicanos un peculiar concepto de **cine-verdad**, pero no todos los aspectos de la realidad fueron bien retratados, a medida que avanzaba el porfirismo, se evadía la realidad para entregarse al sueño de una sociedad en paz, orden y progreso. Las películas hechas a partir de 1906 plasman la imagen de la **bella epoque** que se inicia durante el último periodo presidencial de Díaz que va de 1904 a 1910.

Hubo dos tipos de documentales en aquellos años:

El que comprende a los que captaban la vida ordinaria de la gente como: paseos dominicales, salidas de la misa o de las fábricas, el paso de los transeúntes por las calles, retratos de personas notables, y el que retrataba sucesos extraordinarios como: un viaje de Porfirio Díaz, o las consecuencias de una catástrofe, estos eran entonces películas informativas, de actualidades. Las actualidades a su vez, tenían 2 modalidades: las que retrataban hechos predecibles como un viaje de Díaz o la llegada de los restos mortales del embajador de México desde los Estados Unidos.

El otro tipo de actualidades: fijo las consecuencias de hechos no predecibles como: los de un norte en Veracruz, o los de la inundación de Guanajuato, un accidente ferrocarrilero o el incendio de un almacén.

Estas películas se exhibían en ocasiones con un mismo título o con pequeñas variantes, puesto que no había propiedad autoral sobre los hechos, por lo que el gobierno, cuando se trataba de actos oficiales, no daba concesión exclusiva a un camarógrafo determinado, salvo casos especiales.

De 1906 a 1907 la proliferación en México de treinta y tantas salas ofrecieron en sus programas sueños otorgadores, el despertar político, fue ahogado por la represión y por el cinematógrafo. Pero en 1908 surgieron dos intentos de consorcios de *P. Aveling* y *A. Delande*, agentes de *Pathé Freres* y de la otra *Unión Cinematográfica*, que terminaron en fracaso por no contar con mecanismos de vigilancia para inspeccionar a sus agremiados y por la apertura continua de nuevas distribuidoras que impedían cualquier monopolio.

Los primeros estudios cinematográficos: *Los The American Amusement Co, Lillo, García y Cía*. Esta última compañía elaboró únicamente dos películas de argumento: **Aventuras de Tip-Top** (1907) y **El grito de Dolores** (1907), el resto de su producción continuo captando escenas reales.

Al igual que la del resto de los camarógrafos - exhibidores - productores: Julio Kemenydy, Jorge Alcalde, Enrique Rosas, los hermanos Alva, Salvador Toscano, surgieron en Yucatán, Orizaba, San Luis Potosí y Guadalajara, lugares donde circulaban y exhibían sus películas, para después abrir salas de exhibición en la capital del país: Salón *La Metrópoli*, salón *París*.

Durante el resto del porfirismo la producción nacional entregó a la sociedad imágenes que no contradecían sus sueños complacientes, corridas de toros, niños apreciando flores en el templo de San Francisco, la producción del porfirismo culmina con las imágenes de las fiestas conmemorativas del Centenario de la Independencia donde los mexicanos vieron en ellas el fausto y el esplendor de aquel periodo. La revolución se encargaría de conmover a la sociedad.

### **PELÍCULAS MEXICANAS.**

Las películas mexicanas desde sus inicios han estado condicionadas por diversas expresiones del nacionalismo. Es posible distinguir dos periodos: uno de 1897 a 1915 y otro de 1917 a 1950. El primero coincide con el nacimiento y desarrollo de la técnica de la vista cinematográfica. El segundo con el filme de argumento. El primer periodo es en 1896 de el podemos decir que las películas tardaban de uno a tres minutos de proyección, mientras que quince años después durante la revolución durarían 3 horas. No se desarrolló el **film d'art** argumental de la misma manera que el documental de acontecimientos. Los camarógrafos filmaban objetos movibles de la inmediata realidad exterior. En cuanto a lo retratado en la primera época es donde se observa influencia del nacionalismo decimonónico, particularmente de las teorías que buscaban un arte nacional para prestigiar a México en el exterior a través de la literatura y la pintura. Mientras tanto en el segundo periodo las películas de argumento tendrían propósitos nacionalistas perfectamente claros y definidos desde el inicio de su producción seriada a partir de 1917.

Los pintores reproducían los episodios de la historia nacional para ilustrar y moralizar a las personas, su arte no era arte por el arte, sino un arte con idea, captaban el paisaje mexicano para que no solo sus propios habitantes conocieran el país, sino también los extranjeros.

La literatura debía cumplir fines similares, los escritores podían aceptar la influencia de corrientes extrañas, el romanticismo, realismo, naturalismo, pero sus argumentos debían nutrirse de realidad nacional. Los ilustradores, fotógrafos y grabadores actuaron influidos por tales doctrinas. Los camarógrafos necesaria y forzosamente se inspiraban en la naturaleza para la confección de sus vistas, las exigencias químicas los hacían filmar en exteriores, a la luz del día, sus asuntos se nutrían de realidad nacional. Las características formales fueron captar hechos aislados: Llegada del tren, bañadores en el mar, coraceros al galope y aspectos diversos de un mismo hecho: coronación de los zares rusos, fiestas patrias mexicanas. Estas películas no respetaban secuencias de acontecimientos, no llevaban al espectador a ningún lado, no desarrollaban una idea con las imágenes, había auxilio del montaje como en las películas argumentales de Melies, además sintetizaban historias para mostrar solo aspectos considerados fundamentales y conducían a los espectadores a un fin de la historia a un desenlace de la acción.

También había películas estructuradas, las cuales denotaban el interés de captar un hecho completo de principio a fin como lo era el fusilamiento de un soldado mexicano, o corridas de toros que comenzaban con el paseo de los toreros al ruedo hasta el final de la corrida. El tratar de ordenar los acontecimientos muestra el deseo de dar una idea cabal con imágenes.

El tiempo de proyección de una película variaba porque la velocidad no era uniforme por ser manual, la cadencia fluctuaba de 14 a 24 cuadros por segundo. Las películas de 1906 a 1907 fueron explicadas al público por los gritones: *Inundación de Guanajuato*. Las películas de 1909 incluían ya letreros explicativos de cada cuadro o secuencia: *Entrevista Díaz- Taft*.

En aquellos años existían los gritones, que eran los encargados de explicar de viva voz las películas exhibidas. La razón era que él público apenas comenzaba a familiarizarse con una narración basada en imágenes. La costumbre de publicar las partes de una película en los diarios se inicio en los primeros años de cine. El primer diario en publicarlas fue *El Diario del Hogar* en 1898 con la película **Una Vida, pasión y muerte de Jesucristo**.

Los cineastas norteamericanos se interesaron por la revolución, de este interés resultaron varios documentales que divulgaron los acontecimientos mexicanos, un ejemplo de esto es el largometraje **Barbarous México** (1912).

De los documentales mexicanos podemos decir que eran realizados con menores recursos a los norteamericanos, además no tuvieron una gran difusión en el extranjero comparándolos con los norteamericanos.

Pero a pesar de todo el público mexicano los acogió con un interés excepcional, buscaba en ellos la noticia misma, la información capaz de dar sentido a un cúmulo de comunicaciones impresas, contradictorias e insuficientes. El cine documental en ocasiones significaba riesgo para quienes filmaban en campos de batalla. Por primera vez en la historia de la producción nacional, las películas fueron exhibidas solas y no eran materiales de complemento.

Al principio, este cine tendió a conciliar el prurito de objetividad con el halago a quien fue visto como el sustituto democrático del dictador Díaz, el presidente Francisco I. Madero.

Algunos documentales que se hicieron en esa época: **Conferencia de paz a orillas del Río Bravo** (duración 2 horas), **Insurrección en México** de los hermanos Alva (se refiere entre otras cosas a la batalla de Ciudad Juárez), **El asesinato de Madero y La usurpación del poder por Victoriano Huerta** en (1913), **Revolución Orzoquista** (1912) Largometraje de los hermanos de Alva, **Sangre hermana** filmada en el estado de Morelos, medio metraje con escenas de la lucha contra las huestes de Zapata.

Las características del documental de la Revolución son: informativos con tendencia a la propaganda, con recopilaciones históricas, buscan desarrollo por necesidades propias, surge la participación del estado desde Madero hasta Obregón, los cineastas del porfiriato eran los mismos de la revolución.

Lamentablemente la mayor parte de este inapreciable acervo, el del cine documental mexicano sobre la revolución, ha desaparecido o se ha mantenido inaccesible para el público en general. Pero existen algunos largometrajes que han permitido un conocimiento parcial de lo hecho en este terreno como lo son: **Memorias De Un Mexicano** (1950) de Carmen Toscano, **Epopeyas de La Revolución Mexicana** (1964).

Con todo esto no hay que olvidar que en México se comienza a filmar películas sobre la revolución de 1911 a 1917 y se hacen películas sobre ella hasta 1930.

El gobierno decidió debido a todo lo ocurrido en las vistas sobre los sucesos de La Decena Trágica (10) (1913) que debía restaurar la paz porfiriana y la mejor manera de hacerlo era que la gente olvidara la política, por lo que prohibió a la prensa debatir sobre la situación del país, ya que era necesario suprimir escenas que incitaran al motín. Pero lamentablemente con esto daría lugar a los rigores de la censura al prohibirse la exhibición y producción de películas que alteraban el orden.

El gobierno federal intervenía por primera vez en la regulación del cine como un decreto. Anteriormente durante el porfirismo y modernismo, existieron solamente reglamentos. El estado comprendió que en cuanto espectáculo de masas, al cine podía ser peligroso y más valía prevenir que lamentar.

Pero el gobierno llevaría las cosas a los extremos, prohibiría tomar vistas sin el consentimiento de los retratados, además las películas que se exhibieran debían castigar al culpable de un delito, las que entrañaban injuria, difamación o calumnia para cualquier funcionario público, o para cualquier particular, también estaban prohibidas, de la misma manera las que significaban escarnio o ultraje a las creencias de cualquier culto, al ejército o a los agentes de la policía no se les podía mencionar, menos aun las que incitaban a la rebeldía o pudieran favorecer escándalos o desordenes, o las que pudieran dar origen a cuestiones internacionales, también estaban prohibidas todas aquellas que contenían escenas de cirujía o costumbres de pueblos salvajes.

(10) Decena Trágica: Representación del golpe de estado que llevo a la tumba al Presidente Fco. I. Madero y al Vice-Presidente José María Pino Suárez.

Durante el maderismo surgió la iniciativa de la censura moral, pero nunca llegó a legalizarse. La censura política era una novedad. Se elaboraron varios artículos pero el *artículo 21*: Establecía la censura.

Los importadores de vistas estaban obligados a exhibirlas ante el inspector que nombrara el gobierno del distrito previa su distribución a los cinematógrafos a su programación. La censura no tenía carácter federal, solo era válida en el Distrito y Territorios Federales. Este proceso de cambio que se observa en el cine, obedece a la consigna que el General Huerta dio a los periodistas apenas estuvo en el poder.

La prensa prefería discutir asuntos científicos o relativos a mejores materiales y servicios administrativos en vez de poner al debate los problemas políticos. Por eso durante varios meses los camarógrafos no exhibieron comercialmente su producción aunque no dejaron de retratar los hechos revolucionarios. Cada caudillo tenía sus fotógrafos y camarógrafos para perpetuar sus hechos troyanos y hazañosos:

- **Los hermanos Alva**: ellos siguieron a Madero, filmaron los sucesos que desarrollaron en la capital y otros en el interior del país, sus filmes: **Revolución Orzoquista** (1912), **El aterrador diez de abril en San Pedro de las colonias** (1914).

- **Jesús Abitia**: filmó **Campañas de Obregón y Desplazamientos de Venustiano Carranza**.

- **Villa:** tubo a su servicio por lo menos a 10 camarógrafos norteamericanos de *Mutual Film Corp* que filmaron: **Las Tomas de Ojinaga**, Gómez Palacio y Torreón, hicieron una breve película cuyo argumento se basaba en su vida.

- **Los Zapatistas:** fueron retratados por varios camarógrafos. El prurito por la imagen lo desarrollaron el cine y la prensa ilustrada. Gracias a lo cual hoy podemos darnos una idea de cómo fueron los hechos captados por el cine.

Casi la totalidad de las películas han desaparecido, pero se ha logrado conservar la mayoría de las revistas ilustradas. La revolución también estimuló la conciencia histórica visual de los fotógrafos y de los caudillos.

Agustín Víctor Casasola lo expresó claramente durante una exposición de fotógrafos de prensa en 1911. **Impresionadores del momento, esclavos del instante**, gracias a esa conciencia del momento decisivo, los fotógrafos (incluidos los camarógrafos de cine) nos legaron las imágenes de las ocasiones revolucionarias.

La época del huertismo, esta es como un regreso al porfirismo. La época dorada ha quedado atrás y la anhelada restauración no llegaba. Las buenas maneras de cierto sector de la sociedad veían en Don Porfirio un choque brutal con el método de gobierno de Huerta.

Huerta en ocasiones trataba de continuar algunas tradiciones de Don Porfirio como el asistir a sesiones de cinematógrafo como cualquier espectador, otra tradición porfiriana era la de cantar en semana santa Stabat Mater en los cines y teatros importantes y la de reestrenar viejas películas sobre la vida y la muerte de Cristo.

A pesar de todo la paz porfiriana no vuelve, es a todo esto lo que llamaremos nostalgia porfiriana, esta se volverá a manifestar en el cine 40 años después. Todo este primer cine mexicano es la contribución de México a la cinematografía universal, el paso del tiempo que nos muestra las imágenes de la revolución que ninguna literatura es capaz de construir. La secuencia geográfica y cronológica de los hechos y de aceptar los que se consideraban hechos históricos.

La trashumancia, las limitaciones técnicas, la escasez de recursos económicos, lo artesanal de la naciente industria cinematográfica determinaron este primer surgimiento de ese primer cine mexicano que a la postre fue peligroso cuando mostró asuntos políticos.

De retratar las poblaciones, la salida de misa o de la fabrica había pasado a captar la revolución, por cuyos acontecimientos él público mostraba interés creciente, ese fue

Su error y por eso se le desvirtuó.

### **NUEVO CINE MEXICANO.**

Los años de 1915 a 1916 son de ruptura entre lo viejo y lo nuevo. Atrás quedo el primer cine mexicano y surgía el nuevo cine mexicano. Estos dos años son difíciles y conflictivos, oscuros y nebulosos para el investigador porque los archivos se truncan.

Huerta en ocasiones trataba de continuar algunas tradiciones de Don Porfirio como el asistir a sesiones de cinematógrafo como cualquier espectador, otra tradición porfiriana era la de cantar en semana santa Stabat Mater en los cines y teatros importantes y la de reestrenar viejas películas sobre la vida y la muerte de Cristo.

A pesar de todo la paz porfiriana no vuelve, es a todo esto lo que llamaremos nostalgia porfiriana, esta se volverá a manifestar en el cine 40 años después. Todo este primer cine mexicano es la contribución de México a la cinematografía universal, el paso del tiempo que nos muestra las imágenes de la revolución que ninguna literatura es capaz de construir. La secuencia geográfica y cronológica de los hechos y de aceptar los que se consideraban hechos históricos.

La trashumancia, las limitaciones técnicas, la escasez de recursos económicos, lo artesanal de la naciente industria cinematográfica determinaron este primer surgimiento de ese primer cine mexicano que a la postre fue peligroso cuando mostró asuntos políticos.

De retratar las poblaciones, la salida de misa o de la fabrica había pasado a captar la revolución, por cuyos acontecimientos él público mostraba interés creciente, ese fue

Su error y por eso se le desvirtuó.

## **NUEVO CINE MEXICANO.**

Los años de 1915 a 1916 son de ruptura entre lo viejo y lo nuevo. Atrás quedo el primer cine mexicano y surgía el nuevo cine mexicano. Estos dos años son difíciles y conflictivos, oscuros y nebulosos para el investigador porque los archivos se truncan.

Es consecuencia de los cambios que se operaban por la revolución, en todos los niveles, incluyendo la burocracia. Como vimos el documental de la revolución se dejó exhibir, para 1916 desaparece de cartelera. Después solo por excepción se asomará a los cinematógrafos, al ser asesinado Zapata en 1919 y Villa en 1923 se exhibieron pasajes importantes de sus vidas.

Sin embargo en la producción nacional no se hablaba de "argumento" (11) hasta que se decidió poner en marcha, la primer película de argumento y tomar como modelo al cine italiano. Se iniciaba el constante remitirse a otras cinematografías para la elaboración del cine mexicano.

Como lo fue el film d'art italiano que se había impuesto en el gusto del público de 1913 a 1920, este trataba de melodramas familiares, pasiones tormentosas, triángulos amorosos, incestos, problemas reales o ficticios que por lo general se desarrollaban entre los altos círculos de la burguesía o clase media. Los primeros filmes que captaron la atención fueron los melodramas históricos: - **Quo Vadis** (1912) de Enrico Guazzoni, - **Marco Antonio y Cleopatra** (1913). Las películas gustaron por el melodrama y por la construcción histórica; lo primero sería en lo futuro una constante en el gusto del público y lo segundo un sustituto por el culto a la estrella.

Otra constante de la producción de esos años la obsesión por el paisaje, paisajismo y nacionalismo fueron términos equivalentes.

(11) Argumento: Los actores practicaban la mímica cinematográfica, era un concepto de cine completamente diferente.

El paisaje era imprescindible aunque los argumentos de película se ambientaran o se hicieran adaptaciones literarias. La luz podría disgustar algunos pero los escenarios naturales bien seleccionados no. La fotografía jugaría un papel muy importante debido a la continuidad formal entre los conceptos de vista y film. Los camarógrafos de la primera etapa del cine mudo, fueron los que hicieron la realidad de captar la vieja inquietud del paisaje nacional. Esta continuidad formal entre los conceptos de vista y film la daba la fotografía.

Casi todos los de la primera etapa se incorporaron a la producción argumental su trabajo por el paisaje satisfizo con creces la inquietud nacionalista. La transición no dejó de ser conflictiva pues los camarógrafos no estaban acostumbrados a trabajar dentro de los estudios, ni a fragmentar la figura humana en diversos planos, como los italianos y norteamericanos. Por lo que algunos gobernantes siguieron los lineamientos y contrataron camarógrafos para que mostraran las bellezas naturales de sus estados y de los actos de su gobierno, los gobernadores de Yucatán, Sinaloa y Baja California Norte.

El estado poco a poco tenía una participación cada vez más activa en los asuntos cinematográficos, su intervención en el cine llegó a su clímax cuando promulgó los decretos de censura de Octubre de 1919. Pero el nacionalismo no fue ajeno al hecho, este fue el factor determinante, pues en principio era limitar la producción y exhibición de películas norteamericanas porque denigraban a México.

Además se ordenó, la instalación de laboratorios cinematográficos que dependerían de la Secretaría de Gobernación para hacer películas, para mostrar: el estado de la cultura de México, sus recursos naturales, procedimientos de utilizarlos, desarrollo de la cultura, de la riqueza y moralidad. La censura tenía carácter federal, nacionalista, era moralista, fue también política (aunque el texto no lo precisaba).

En cuanto a los temas de las películas producidas en estos años predomina el de los amores imposibles o tormentosos, pero también surge el tema religioso con las películas **Tepeyac**, y **Confección Trágico**, el histórico con **Cuauhtémoc** y **Tabaré**, el de campo que no tuvo muchas producciones, algunas de ellas son **Viaje Redondo**, y **Partida ganada**.

Precisamente ahora que estamos hablando de películas hablemos de una en especial que fue producida en 1919, por Enrique Rosas: es un gran cineasta, que sintetiza la breve historia de la producción cinematográfica mexicana, desde sus inicios hasta ese año, era una mezcla de los conceptos del cine lineal. Hecha durante el año más difícil de la revolución 1915, film de relato múltiple, que contiene escenas y sitios donde ocurrieron los verdaderos hechos, una transcripción de la verdad, con solo algunas alteraciones de consideración a los hechos reales para evitar problemas con los auténticos protagonistas, última película que posee un cierto carácter documental al modo del primer cine mexicano, por su carácter deformador de los hechos y por los elementos melodramáticos que fueron incluidos respondiendo a la influencia del cine italiano y para halagar el gusto del público.

Rosas logró un dominio sobre los recursos técnicos, es la última manifestación del primer cine mexicano, es mucho de lo que este será en el futuro y además expresa las dos influencias que en ese año se percibían en el ambiente cinematográfico: la italiana y la norteamericana. También fue una película de propaganda política, una propaganda en pro de la candidatura del general Pablo González a la presidencia de la república. Tuvo un gran éxito de taquilla, él público se interesó por ver una nota roja periodística en la que palpitaba la situación política mexicana del momento.

La película **El automóvil gris** utiliza bastantes elementos de la narrativa norteamericana: relato múltiple, close ups, travelings, mirilla, etc. Dividida en 12 episodios agrupados en tres jornadas, conforme a los serials norteamericanos que tanto gustaban a los mexicanos de aquellos años.

Para los años de 1917 a 1920 en la producción se ve el germen de lo que será el cine sonoro en cuanto a temas, arquetipos y actitudes. Es también en estos años que se inicia la creación de consorcios exhibidores, donde una compañía era propietaria de una distribuidora, pero además poseía una cadena de cines para la exhibición de sus películas.

Desafortunadamente no todos los inversionistas eran mexicanos, por lo que los norteamericanos iniciaron el financiamiento a través de representantes en México, la penetración norteamericana se inició en el norte con Juan de la C. Alarcón, promotor, y el principal accionista de la International Pictures Co. Domiciliada en el Paso, Texas, Alarcón opinaba que lo primero que había que hacer para lograr que el cine influyera en las ideas de las gentes de manera favorable era presentar buenas producciones.

En Octubre de 1919 se establecieron en la ciudad de México las primeras sucursales de las distribuidoras norteamericanas. Las agencias norteamericanas emplearían personal de su nacionalidad para los cargos directivos. De la influencia Europea México quedaba, después de la Revolución, bajo una presión Norteamericana más agresiva.

En cuanto a los geniecillos nacionales, se habían mostrado muy productivos en el lapso de 1917 a 1920 indudablemente contagiados por el optimismo de crear la industria cinematográfica mexicana. La proliferación de los inventos nacionales era acorde con la euforia por fundar una industria cien por ciento mexicana, pero este ideal se quedaría en eso, porque los esfuerzos de los geniecillos resultaba inútiles puesto que no se aprovechó debidamente estos inventos. Por lo que el cine mexicano hereda una dependencia de la tecnología extranjera. De los años de 1917 a 1920 la situación era negativa para el cine nacional, había censura, el cine que se hacía era en base a arquetipos extranjeros, el capital norteamericano asomaba las narices, los inventos nacionales se desperdiciaban, y la realidad se había convertido en el primer tema tabú del cine mexicano. Se fue de un cine objetivo con un alto nivel técnico, al melodrama ajeno a la realidad.

Durante la presidencia de Venustiano Carranza el largometraje mexicano de ficción(12) empezó a hacerse en la capital, a la distancia y a la luz del decaimiento de la producción mexicana en la década de los veinte, hubo quien vio en los años de 1917 a 1920 una suerte de primera "Epoca de Oro" del cine nacional y atisbos de una verdadera industria.

(12) Largometraje de Ficción: catalogado como el más atendible, hecho por un grupo de inmigrantes que no conocía bien el inglés, espectáculos breves, baratos, de fácil comprensión y digestión.

La mejor época del cine mudo mexicano se inicia en tiempos de la primera Guerra Mundial, la segunda Guerra coincidiría años después con la llamada "Época de Oro" del cine nacional ya sonoro, 1941 a 1945.

### PRIMERA ÉPOCA DE ORO.

Los primeros intentos de crear una industria nacional del cine se debió a una muy considerable disminución de las películas europeas llegadas a México, por lo que la fiebre de producir películas estaba frenada por la primera guerra mundial. El problema grave para los distribuidores y exhibidores era que el público rechazaba la producción norteamericana esto se debía a la vulgaridad que les suponía, a la frecuencia con que Hollywood incorporaba sus productos particularmente los westerns que exhibían villanos mexicanos y visiones denigrantes de la vida mexicana sobre todo a partir del asalto villista a *Columbus*, Nuevo México. En 1916 el cine norteamericano llega a ver en los mexicanos a los enemigos prototipos, como lo serían después los alemanes, los japoneses, los coreanos del norte o los vietnamitas, según la época.

Sin embargo México tuvo enorme aceptación por el cine italiano de divas, las actrices Francesca Bertini, Lyda Borelli, Pina Menichelli que prestigiaba sus exaltaciones melodramáticas con el influjo espiritual del famoso poeta Gabriel D'Annunzio.

En imagen resumidora , este cine frecuentemente se ubicaba en medios de alta sociedad, las señoras tenían una imagen rolliza con el poderoso busto agitado procelosamente ante un galán embutido en frac y de rodillas, avallasado por esa potencia femenina de la naturaleza y del sentimiento.

Este cine de divas marcó con su influencia algunos de los primeros largometrajes de ficción realizados de México, estos además tenía el propósito nacionalista de fundar una industria capaz de dar al mundo una imagen opuesta a la negativa difundida por Hollywood, debido a que en las películas mexicanas de ficción fue casi ignorada la revolución, que los cineastas debían ver como una calamidad y no como un hecho justificador de la denigración hollywoodense.

Un cine prestigia a su país de origen con la elusión de sus problemas sociales. El cine mudo encontraba un gran apoyo en la muestra turística de sus bellezas naturales y folclóricas. Pero con una gran imposibilidad de usar uno de los puntos fuentes del folclore mexicano: la música, es para 1917, que se filmaba el largometraje documental de **Reconstrucción Nacional**, algunos otros documentales: **Emilio Zapata** (1919) por Enrique Rosas, **El documental del Sepelio**, homenajes y traslados de sus restos a México de Amado Nervo en (1919).

En 1918, Hollywood seguía reflejando un violento antimexicanismo, lo cual afecto el trabajo en México de cineastas norteamericanos, a excepción de George D. Wright: el cual presentó en este mismo año su documental de largometraje De la Virgen de Guadalupe. Sus películas referidas a México eran benévolas.

En el diario oficial el 1 de Octubre de 1919 salió publicado un decreto de censura sobre todo contra el cine de ficción, este era bastante vago en sus alusiones condenatorias de lo inmoral como de costumbre. Se mantendría vigente con algunas modificaciones posteriores hasta la promulgación de La Ley Cinematográfica en 1949.

El primer largometraje nacional de ficción fue hecho en el estado de Yucatán en (1916) **1810 ¡ O los libertadores!** De Carlos Martínez de Arredondo y Manuel Cirerol Sansores, su segundo largometraje de su propia firma *Cirnar Films: El Amor Que Triunfa* de (1917), su ultima cinta: **Mérida de Venganza** de Bestio o Xandoiroff de (1918) . Su labor marcó un precedente, durante la época muda ya que pudo hacerse cine de ambición en diversos lugares de la república, pues las filmaciones no necesitaban de un caro y complejo equipo técnico. En 1917 después del estreno de **El Amor Que triunfa** se estrenó **La Luz** filmada en lugares llamativos del D.F. con un argumento del romanticismo decadente bastante exagerado, contó con la asistencia del presidente Carranza.

Esta película debió desilusionar a muchos espectadores porque propicio el muy duradero rechazo de buena parte del público mexicano a la producción nacional. Pero a pesar de esto dio la pauta de un cine de la época empeñado en conciliar elegancias y vehemencias cosmopolitas con toque de mexicanidad pintoresca.

Sirvió de ejemplo para algunos realizadores mexicanos de esa época entre ellos Manuel de la Bandera que asumió funciones de lo que años después sería llamado un verdadero autor de cine, él fue director de la clase de preparación y practica cinematográfica fue aquí donde declaro sus intenciones de hacer un cine que diera a conocer las bellezas naturales y las civilizaciones mexicanas.

Algunos de sus largometrajes: **Triste crepúsculo** (1917), **Obsesión** (1917), **Cuauhtémoc**. Después con una sola firma en este año de (1917) produjo cinco largometrajes de ficción capitalinos: **En defensa propia**, **Alma de Sacrificio**, **La Tigresa**, **La Soñadora**, **En La Sombra**. Esta firma era *Azteca Film* fundada por: Mimi Derba, Enrique Rosas y el general carrancista Pablo González. Con esto pareció demostrarse la posibilidad de una verdadera industria mexicana del cine.

Esto no les duraría mucho porque al tratar de vender su producción en Nueva York se dieron cuenta que no era tan fácil, así que regresaron a México de inmediato decepcionados, y disolvieron su compañía cinematográfica, y Mimi Derba se retiró de la producción de películas.

Existían otras firmas entre ellas esta *Films Colonial* en la que participaban Fernando Sayago, José Manuel Ramos y Carlos E. González: con su cinta **Tepeyac** en (1917), **Confesión Trágica** (1919), ambas películas identificaban el tema patriótico con el religioso o estaban acogidos a prestigios religiosos.

Como vimos en general hubo muchos realizadores de cintas algunos con resultados favorables otros no, algunos marcaron la aparición en el cine nacional de nuevos personajes como lo hizo German Camus: quien en 1918 realizó la más fructífera y empeñosa labor de producción en la historia del cine mudo mexicano. Se inicio como exhibidor de películas en la primera década del siglo, tenía su propia distribuidora, y prosperidad en el negocio cinematográfico durante la revolución, contaba con cierta habilidad para sortear con éxito los vaivenes de las luchas pasionales, todo esto lo convertiría en uno de los distribuidores más importantes del triunfo del carrancismo.

Su labor que duró solo cuatro años, hasta 1921, ofreció como primer resultado una versión de **Santa**. La Santa Muda, emulada en la época sonora por otras versiones, señaló el comienzo de la carrera de su director y adaptador Luis G. Peredo, que trabajaría en mancuerna con Camus, además esta película significó la instalación de la prostituta desdichada como personaje típico del melodrama cinematográfico mexicano, interpretada por Elena Sánchez Valenzuela, la primera santa del cine recorría el trayecto doloroso que la arrancaba de su vida familiar, pobre y honesta.

Fue presentada como un tríptico cinematográfico: la pureza, el vicio y el martirio, tres etapas simbolizadas al comienzo de cada una por actitudes de la bailarina Norka Rouskaya, fue vista como inmoral para algunos, pero obtuvo buen éxito en el público, lo demasiado cercano y familiar seguiría inhibiendo a muchos espectadores de la posibilidad de una visión objetiva.

Su éxito económico se debió, en parte, a que Camus en su calidad de distribuidor, la vendió a exhibidores con los que estaba vinculado por razones comerciales y porque tenía público ganado de antemano. La película se exhibió en el interior del país, en el sur de los Estados Unidos y en la Habana. Otra película que realizó con Luis G. Peredo y que además financió fue **Caridad** en (1919), otra de sus actividades por este mismo año fue la de colaborar con el director argentino de nombre Ernesto Vollrath, en ese año ambos hicieron **La Banda Del Automóvil Gris**, la cual fue el tercer serial producido por el cine mexicano, esta también es conocida como **La dama enlutada**.

Esta película aludía los mismos hechos que sirvieron de base para el argumento del **Automóvil Gris**, de Enrique Rosas, al parecer esto fue un plagio, debido a que fue exhibida y terminada después de la presentación de ésta.

Pero aun con todo y esto la película de Camus es importante porque fue el primer filme exhibido que trata de asimilar conscientemente la narrativa norteamericana. Así que ambas películas inician el camino de asimilar otra forma de películas, que es el contar historias con imágenes.

Las películas de Camus reflejan el nacionalismo pos revolucionario. Construyó los *Estudios Ediciones Camus*, donde filmó: **Hasta después de la muerte, En la hacienda, Alas abiertas, Carmen, Amnesia**. Todas adaptaciones de obras literarias de autores nacionales, desafortunadamente fracasó debido a la competencia norteamericana, pero era el distribuidor más importante de filmes europeos. Otra compañía que logró continuidad en los años veinte fue la de Ausencio F. Martínez, quien, andaba en el negocio cinematográfico desde principios de siglo, él fue un distribuidor menor, un detallista que compraba desechos de los empresarios mayores para revenderlos a exhibidores menores, alquilaba, prestaba, vendía y canjeaba películas de primera mano, en 1919 obtuvo la representación y distribución de películas norteamericanas de la marca *Select*, siete películas estimuladas por nacionalismo: - **Viaje**, - **Partida Ganada**, - **Villa Intimo**, - **Baja California**, - **El Zorro Luchando Por El Petróleo**, - **El Chato**, en ellas recordaba zarzuelas de costumbres mexicanas, comedias costumbristas, reportajes, documentales de propaganda, adaptación de novelas.

Todo este cultivo sistemático del costumbrismo y el folclore determinarían en gran medida el buen éxito comercial del futuro cine sonoro mexicano. En (1919) vemos una película de nombre **Viaje Redondo**, que fue la primera cinta costumbrista nacional de cierta ambición, con los antecedentes de la revista y la zarzuela mexicanas, de géneros musicales competidores en los escenarios del país, desde antes, de sus evidentes fuentes de inspiración españolas, en ella se hace claro el entronque con el teatro, es frívola por su tema y sus intérpretes, muy al modo de un viejo recurso escénico español, en ella se deducía un contraste cómico de la visita de un campesino provinciano a la gran ciudad, fue producida por Agustín Elías Martínez.

Otra película **Partida Ganada** en (1920) drama de ambiente rural beneficiado con atractivos folclóricos, peleas de gallos, paisajes de Xochimilco, ambas películas fueron las dos vertientes de un futuro cine ranchero: la cómica y la dramática. Además de que **Viaje Redondo** fue uno de los escasos ejemplos de cine cómico producido en el México de la época. El cine cómico mexicano corría el riesgo de ser desventajosamente comparado con el extranjero de un Chaplin o un Linder, esto le restaba puntos y se le veía frecuentemente por menor y por halagador de gustos vulgares. Algunos casos de cine humorístico: **Una Novia Caprichosa** y **Las Brujas**, hechas en (1919).

#### **CINE EN LOS AÑOS VEINTE.**

Durante los años de 1920 a 1924 la penetración norteamericana se consolida y la producción nacional es impotente para enfrentar su agresividad.

Esto se empieza a confirmar cada vez más con la influencia norteamericana, la cual tenía sus voceros: *La Revista Cine Mundial*, editada en Nueva York, en la que trabajaban algunos mexicanos y *El Universal ilustrado*, semanario editado en la ciudad de México para cuyos críticos el cine nacional debía asimilar la experiencia técnica norteamericana y admirar a estas estrellas, muchos de sus artículos estaban inspirados en los que publicaba *Cine Mundial*. Ellos empezaron a editar en 1916 su mensaje, se envió a todos los países latinoamericanos, sus objetivos, eran reflejar fielmente la evolución progresiva de la industria, su adelanto y todas sus manifestaciones en todas las ordenes, viene a llenar una necesidad por medio de su esfuerzo metódico, unir a todos los miembros de la gran familia interesada en esa prolífica industria. Cine Mundial empezó a llegar a México, y difundía las ventajas de la cinematografía americana, este comercio cinematográfico, traía la difusión de otro modo de vida, de otro tipo de sociedad; el comercio implicaba la propaganda para consumir artículos propios de una sociedad de consumo: cosméticos, medias "nylon" cirugía plástica, modas, peinados, dentríficos, etc.

De la europeización, México pasaba a la americanización, por tanto el lema: "*América para los americanos se cumplía casi al pie de la letra.*"

Esto lo comprobamos aun más cuando se intensificó la exhibición de filmes estadounidenses a partir de 1917 y paralelamente se comenzó a notar un cambio en el gusto del público, pero las cosas no solo podían quedarse así, por lo que para 1920 se palpaba una reñida competencia por ver cual de las dos cinematografías, europea o americana, era la preferida.

Los críticos elogiaban a la norteamericana, el cine norteamericano continuaba anunciando los viejos fetiches y comunicando nuevas cosas.

Para abril de 1921 el cambio llegaba a la moda de París, ya para nada se mencionaba a las italianas, que hasta hacia un año eran el elemento inspirador de la moda sobre toda fémina. El nuevo ideal eran las norteamericanas, las que se consideraban con buen gusto en el vestir.

La norteamericanización llegaría a lo íntimo de los hogares, con la narrativa norteamericana llegaba, un modo de vida diferente, Hollywood sucedió en los años veinte a los cines franceses e italianos y sirvió de gran influencia en el cine mexicano, influencia que se ejerció en algunos troncos genéricos básicos: **Cine ficción, el melodrama de problemas, la comedia y el cine de aventuras.**

En 1924 la producción nacional llega a su nivel mas bajo desde 1917, en que se iniciaron las películas de argumento. Los entusiastas del 17 que deseaban formar una industria nacional se sintieron derrotados, y algunos creyeron que el culpable era el exiguo mercado nacional, o quizás la falta de audacia de los inversionistas, o tal vez la impreparacion de los técnicos nacionales, pero sobre todo el estado, por la situación imperante.

Para 1924 la americanización avanzaba incontenible y el publico ya había olvidado a las italianas, con menor razón a las mexicanas, ni siquiera hay referencia a otras cinematografías como: El expresionismo alemán o el cine soviético, que para esas fechas también se exhibían en México.

Parecía que el programa que Cine Mundial se había trazado en 1916, en 1924 se había cumplido, cinematográficamente hablando, "México era para los americanos"

Con todo esto vemos el afán de emular al cine extranjero con el claro dominio de lo urbano sobre lo rural, de lo supuestamente cosmopolita sobre lo regional.

La respuesta no se hace esperar, Carlos Stahl, Eduardo Urriola y Gustavo Sáenz de Sicilia, realizan un cine con humos aristocráticos y pretensiones de gran lujo, con la idea de desmentir la imagen bárbara de México propiciada por la revolución.

Una de las primeras películas en filmarse en los años 20 fue: **El Caporal** de (1921), se concibió durante el régimen de Carranza no aborda el problema de la tenencia de la tierra, si no que es una comedia de "costumbres mexicanas". Se desarrolla en el campo, su argumento esta fuertemente influido por los serials norteamericanos, es una consecuencia del peligro Yanki, de la amenaza latente de la invasión norteamericana. Otra película sobre el tema del campo es: **En La Hacienda**, la película refleja una mirada muy aguda sobre las costumbres rurales con brochazos de pintoresquismo.

Algunos de los cineastas más importantes de los años veinte:

- **Miguel Contreras Torres**: el cual participó en el cine mexicano primero haciendo seis cortos documentales al ejército carrancista, después se iniciaría en la dirección de largometrajes: **El Caporal** (1921), **De Raza Azteca** (1921), y **El Hombre Sin Patria** (1922), el se convirtió en el primer realizador mexicano que ejecutaría lo internacional en los terrenos de largometraje fue uno de los iniciadores del cine sonoro mexicano, y también el realizador del ultimo largometraje mudo nacional: "Zitari".

- **Guillermo Calles**: a quien le apodaban el indio, su primer película mexicana: **De raza Azteca** (1921), dio a su cine énfasis nacionalista, pero con el acento puesto en lo indígena, además protagonizó y dirigió: **El Indio Yanqui** (1926), **Raza De Bronce** (1927), **Sol De Gloria** (1928).

- **Manuel R. Ojeda:** su primer película mexicana **Almas Tropicales** (1923), él realizaría tres películas: Las dos primeras históricas, de época, que pueden ser vistas como intentos muy relativos de super producción en el precario cine mexicano de la segunda mitad de los veinte: - **El Crioto de Oro** (1926), - **Conspiración** (1927), - **El Coloso De Mármol** (1928).

Ambos directores tenían en común sendas ejecutorias previas, los dos continuarían en la época sonora. Pero fueron otros cineastas los que se inclinaron por un cine cosmopolita como fue el caso de los hermanos Stahl, Carlos y Jorge, con sus películas: **De Malditas Sean Las Mujeres y La Dama De Las Camelias**. Ellos fundarían los estudios *México Films* donde se filmarían a partir de 1933 muchas películas.

- **Gustavo Sáenz de Sicilia:** es considerado uno de los tres más importantes cineastas mexicanos de los veinte, junto con Camus y Contreras Torres, de ideas fascistas, racistas y aristocratizantes, produjo su primer película: **Atavismo** (1923), **Escándalo Social** (1924), **Aguiluchos Mexicanos** (1924), estrenada en 1930, **La Boda De Rosario** (1929), una de las últimas películas mudas hecha en México. Por último intervendría como productor en la primera **Santa** sonora y en las demás realizaciones de la Compañía Nacional Productora de Películas.

#### ÉPOCA DEL MAXIMATO.

La cual abarca de los años de 1925 a 1930, es una época donde en realidad poco hay que agregar a lo ya dicho, pues no se perciben cambios sensibles en relación con el periodo de Obregón.

Dos películas importantes de esos años: **El Cristo de Oro** (1926) y **El Coloso de mármol** (1928), se mencionan como una muestra de los temas, este es el periodo de mayor actividad de los cristeros, y es a ellos que remite el título de **El Cristo de Oro**, aunque nada tiene que ver con ellos. Este tema de los cristeros se sumo a los tabúes del cine mexicano, como ya sabemos el primero fue la Revolución.

Es en este mismo periodo que vamos a encontrar la presencia de algunos directores que marcaran las décadas siguientes:

-**Juan Bustillo de Oro**: quien sería entre todos los directores de cine nacional de la época, el de obra más significativa, su debut **Yo soy tu Padre** (1927), la cual sería solo exhibida cuatro días, lo que haría que él reiniciara su carrera en la época sonora.

- **Luis Lezama**: director de cine de ficción cuyas realizaciones son: **Alas abiertas** (1921), **Los hijos del destino**, melodrama de intención profiláctica, su trama hacer propaganda a los recién instaurados exámenes prenupciales. Es importante hacer alusión al tema de esta película porque con ella se dio formalmente por concluida en la capital la historia del cine mexicano mudo.

Pero en general podemos decir que era muy difícil que nuestras producciones se enfrentaran a la norteamericana. De ahí que los "*pioners*" del cine mexicano fueran completamente derrotados en su esfuerzo por crear cine nacional, y de que solo hayan levantado los cimientos.

Como sabemos el cine en México había cambiado terriblemente de 1896 a 1930, de una mera curiosidad científica se había convertido en un instrumento de diversión masiva, que lleva inherente la difusión de otros modos de vida, de otras costumbres.

Se Había convertido en un poderoso instrumento de aculturación. México en el transcurso de 34 años de cine se vió como pasó de la influencia europea a la americana, en materia cinematográfica. Así que para después de la Revolución, México era más dependiente de los Estados Unidos.

Por lo que decimos que cuando el cine llegó a México la mujer vestía de largo, hacia 1930 vestía corto, calzaba medias "nylon" y usaba brassiers, en si ella aspiraba poder parecerse a las actrices americanas, por lo que las imitaba y hacia todo lo posible para alcanzar aun más el parecido.

Pero de todo este cambio de vida y de gustos, hay que reconocer que el cine en mucho era el culpable, si este cine, que tendría sus antecedentes 34 años antes y que sería nuestro primer cine mexicano, el cual al recorrer todo este gran camino y al ir pasando los años se vería truncado para dar paso a otras cinematografías, esta era una realidad dura y cruel para todos, es quizás por eso que la sociedad prefirió soñar. Aun con todo y los sueños, el despertar se acercaba para abrir el paso al cine sonoro, el cual reafirmaba más la fosa entre la tecnología extranjera y los inventores nacionales.

Es por eso que al iniciarse el cine sonoro, México conocía en materia cinematográfica una americanización que jamás había imaginado, y contra la cual debía luchar el cine sonoro mexicano. Este se iniciaba con la amenaza de ser solo una sucursal del cine estadounidense.

## CINE SONORO MEXICANO.

Después de un breve panorama de cómo se encontraba las cosas es como abriremos paso a lo siguiente:

En el llamado cine hispano de Hollywood el problema se agudizó por la cantidad de acentos de los actores, el cine hispano, sirvió como plataforma de entrenamiento para los actores, y realizadores mexicanos que sé incorporaron a la industria nacional a partir de **Santa** (1931). El papel de Hollywood en el cine mexicano se explica por la cercanía geográfica y por la importancia del cine estadounidense.

Pero hablando de aspectos formales de gran importancia en el cine mexicano, es la influencia del cine ruso la que verdaderamente tiene una función aportativa, esta cinematografía le da al cine mexicano, creación de imágenes, influencia estética de 1930 a 1932, que son los años en que Einsestein estuvo en México para realizar una película que sería su primer experimento sonoro, su interés por México venía desde tiempo atrás desde

Que monto su obra teatral basada en *El mexicano de Jack London* en (1920), él desde el primer momento recibiría, la influencia del nacionalismo mexicano y de ciertos escritores de la "generación perdida" norteamericana que habían descrito, aspectos y contradicciones mexicanas", además de contar con las fuentes escritas: *Genius of México de Huber C Hering Mexican Folkways*, que era una revista de folklore mexicano editada por Diego Rivera, todos estos serían unos de los tantos caminos por los que llegan Einsestein los símbolos del nacionalismo mexicano de la posrevolución.

Los cuales asimila al igual que las inquietudes de los intelectuales mexicanos y es así como a través de su visión y formación los conjuntó y plasmó **Qué Viva México I**, película que posteriormente fue convertida en estereotipo por una corriente del cine mexicano.

Algunas características son la preocupación por el paisaje, la estética visual, el estilo fotográfico.

Las imágenes capturadas por Eisenstein pudieron ser apreciadas en distintos filmes que se realizaron a partir de ellas. Su estética visual, la que ya mencionamos tuvo una gran influencia en el cine nacional.

La industria del cine mexicano nació en una época de gran efervescencia social, política y cultural de nuestro país. La revolución comenzaba a ser una etapa de la historia, aunque sus protagonistas todavía regían el destino político de la nación.

Además la revolución rusa en 1917 había impreso una huella tan importante como la revolución mexicana en los pensamientos de algunos intelectuales de nuestro país. Sumando a esto que México vivía el esplendor del **Muralismo**, un movimiento estético con una carga ideológica de izquierda que nunca se ocultó, al igual que la literatura, música, poesía, pintura, fueron artes que tuvieron un gran desarrollo en la década de los treinta.

No hay que olvidar mencionar que para todos los artistas el común denominador de la temática de sus obras fue la revisión de la revolución mexicana.

Por lo que el cine mexicano empezó a explorar los terrenos del arte cinematográfico con 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.

Las películas de los treinta son valiosas en sí porque, revelan tentativas aisladas, dispersas, no llegan a sentar las bases de un acento nacional, y su pluralidad de tendencias oculta los senderos más firmes a seguir.

Algunas de esas películas son:

- Santa de Antonio Moreno (1931), - La mujer del puerto de Arcady Boytler (1933), - El compadre Mendoza de Fernando de Fuentes (1933), - Dos monjes de Juan Bustillo Oro (1934), - Chucho el roto de Gabriel Soria (1934), - Janitzio de Carlos Navarro (1934), - Redes de Emilio Gómez Muriel y Fred Zinemann (1934), - Mujeres sin alma de Ramón Peón (1934), - Más allá de la muerte de Adela Segueyro (1935), - Vamonos con Pancho Villa de Fernando de Fuentes (1935).

Es a través de estas películas que podía respirarse un clima de búsqueda creadora y esto se logra ver en todos aquellos defectos técnicos y narrativos consecuencia del estado incipiente de la cinematografía. Aun así el cine produjo más de cien películas en las que destacan varias de las ya antes mencionadas como clásicos del cine nacional.

Una de las primeras imágenes propuestas para este cine fue el héroe : charro, sus antecedentes, se encuentran en : La Revolución Mexicana y la influencia de Eisenstein con *¡ Qué Viva México !*, cinta que incluía dos episodios revolucionarios : Las Soldaderas y Magueyes.

Surge entonces este héroe revolucionario que encarna por primera vez El General Felipe Nieto, en **El Compadre Mendoza**, y Pancho Villa, en **Vámonos con Pancho Villa**.

Con la obra de El Compadre Mendoza el cine mexicano aborda un tema histórico, con intenciones polémicas, la revolución armada de 1910. Gracias al realizador:

**Fernando de Fuentes:** un cineasta que consigue un tratamiento serio del tema y conserva la estructura del cuento, la cinta discurre de una manera clara y sencilla. La historia es un resultado de la actividad del hombre, la revolución le interesa fundamentalmente como fenómeno político y social. De ella sólo conocemos a los hombres que la hicieron cuando están en reposo, esta revolución que cuenta con tres etapas: la de los pensadores, la popular campesino, nacionalista, y la de la continuidad entre porfirismo y revolución.

De Fuentes se deja tentar por la sátira y la emplea como vía de acceso a la realidad cinematográfica objetiva. Sus tres películas consideradas como la trilogía sobre la revolución son los primeros signos icónicos del héroe revolucionario en nuestro cine, un cine que no refleja realidad pero si parte de ella, estas películas son: **El Compadre Mendoza**, **Vámonos con Pancho Villa**, **El Prisionero 13**. Más adelante el mismo creara, la película **Allá en el Rancho Grande** que pondrá otro signo icónico que casi llegará a ser el logotipo del cine mexicano. También realiza melodramas familiares, los cuales serán corrosivos retratos de la clase media. Un ejemplo de esto la película: **La Familia Dressell**.

Hablemos del periodo de **Emilio Fernández**: una representación de la primera obra maestra del equipo *Indio Fernández – Gabriel Figueroa* es **Flor Silvestre**.

El estilo de *Fernández – Figueroa* representa una especie de síntesis inspirada de sus tendencias más notables, una suerte de transposición errática donde el esfuerzo por estilizar los elementos populares, y no el populismo, es lo que distingue y destaca la visión.

La primera asociación *Fernández – Figueroa* logra crear un clima de tensión poética haciendo curiosa mixtura de digresión sentimental, necesidad dramática, incontinencia reprimida de los actores y fortaleza plástica.

**Flor Silvestre** impone arquetipos desmontables, así en 1943 quedan establecidos los contornos de un cine viril, un cine de fuerte y a veces brutal dramatismo a la mexicana, el cine nacional cuando se quiera grande será recio, melancólico y desesperado, o no será un cine poblado por personajes episódicos muy tipificados, sin rencor, en su pertenencia social, un cine de paisajes extensos como inhóspitos océanos de arcilla, páramos reseco y nubarrados en los que nadie se inclina a socorrer al caído, un cine iluminado oblicuamente por la presencia de hembras frágiles y excluidas, por flores silvestres y campesinos, un cine al que salva un puñado de héroes. Flor Silvestre o el más poderoso soplo épico del cine mexicano.

En 1936 México no superaba la fase experimental, aún pese a los buenos resultados artísticos del cine, así como el expresionismo ya anunciado en: **Santa**, desarrollado en **La Mujer del Puerto** en **Dos Monjes** y en géneros de prestigio literario, gracias a los cuales se les debe el surgimiento del relato gótico en: **Dos Monjes** y en el **Fantasma del Convento**.

Fue en este mismo año que se dio una explosión inesperada de melodramas misóginos en los cuales la mujer fatal era una advertencia contra la modernidad que amenazaba las tradiciones precardenistas.

Algunos filmes: **Mujeres de Hoy** de Ramón Peón, - **Las mujeres mandan** de Fernando de Fuentes, - **Irma la mala** de Raphael Sevilla, - **Malditas sean las mujeres** de Juan Orol, - **Suprema ley de Rafael** de E. Portes, - **Así es la mujer** de José Bohr.

A raíz de esto surgirán algunos de los géneros que se irán dando a lo largo del cine mexicano.

**Género de la prostitución:** Con dos películas muy importantes: la primera película mexicana sonora en su nueva versión de **Santa**, la inmortal novela de Don Federico Gamboa, la imagen de la prostituta propuesta por el cine mexicano sonoro desde sus inicios será constante y fundamental a lo largo de toda su historia y que esta será contraria y paradójicamente a su oficio, a su razón de ser, la imagen de una **Santa** que da placer contra su voluntad, que sufre con el hecho mismo de darlo, está en este oficio contra su voluntad.

**La Mujer del Puerto** es la segunda película de los años treinta que trata de la prostituta, este film se lo debemos a Arcady Boytler, él es el encargado de que la presentación de la prostituta sea por medio de una canción. "*Vendo placer a los hombres que vienen del mar*", de aquí en adelante el signo icónico de la prostituta en el cine mexicano estará acompañado de una canción.

Mientras tanto que Fernando de Fuentes nos presenta a una prostituta buena, este género él lo utiliza en los cuarentas presentándonos a dos máximas figuras femeninas de nuestro cine: María Félix con **La mujer sin alma** y **La Devoradora** y Dolores de Río con **La Selva de Fuego**.

Algunos otros directores que trataron este tema fue Adolfo Best Manguard, con su película **Mancha de Sangre**, considerada como un film único, el cual fue exhibido años después de su estreno debido a la censura. Otro cineasta que utiliza a la prostituta es Alejandro Galindo con sus filmes: **México Duerme** en (1938) y en **Carne de Cabaret**.

**Género de la madre:** con el cual iríamos al otro extremo comparado con el tema anterior, este género es muy tocado en el cine mexicano, un producto del cine que se convierte en el esquema modelo y arquetipo de la vida real. La madre mexicana del cine convertida sencillamente en la madre mexicana que es el triunfo total del cine mexicano sobre la sociedad en que nace.

Después de la película de Juan Orol **La Madre Abnegada** aparece la que será la madre de México Sara García, la cual, nace del mito en un film cuyo título lo dice todo: **No Basta Ser Madre**. Cabe mencionar que no hay una sola actriz del cine mexicano que no haya encontrado tarde o temprano la imagen de la madre, al igual que la de la prostituta.

Algunos ejemplos de este género en el cine mexicano son: - Libertad Lamarque en **La madre que canta en Soledad**, - Sara García es la madre de comedia musical ranchera en **Los Tres García** y **Vuelven los García**, - Dalia Iñiguez en **Madre del arrabal** en **Quinto Patio**.

**Género Rumberas:** el cual será abierto con María Antonieta Pons que baila en **Noches de Ronda** de Ernesto Cortázar, que será uno de los creadores de este género. Algunas otras películas de rumberas que encontramos son: **Konga Roja, Embrujo Antillano, La Bien Pagada, Pasiones Tormentosas, Ángel o Demonio, Cruel Destino, Piña Madura.**

En todas veremos a la rumbera con su moño, con su falda larga de mucha cola, con su brassier rebordado, llena de picardía y bailando con el propio compositor de la música, siendo una figura insólita, heroína, mujer fatal de los bajos fondos urbanos instalada en algún puerto infestado de contrabandistas y músicos enamorados reproducidos con bajísimo presupuesto.

Juan Orol fue el importador por excelencia de bellezas cubanas que se transformarían en rumberas: Ninon Sevilla, Amalia Aguilar y la ya mencionada María Antonieta Pons, Yadira Jiménez, Rosa Carmina, Dinora Judith.

Es apartir de 1947 que el género entregaría sus obras mayores que serán: - **Que Dios Me Perdona** de Tito Davison, - **Han Matado A Tongolele** de Roberto Gavaldón (1948), - Ninón Sevilla con **Aventurera, Revancha, Sensualidad, y Aventura En Río.**

**Género Comedia ranchera:** **Allá En El Rancho Grande,** fue la película que dio inició a este género, al igual que la carpa y el teatro de revista de los años treinta en donde el cine mexicano da sus primeros cómicos: Roberto Soto y Leopoldo Beristain, ellos y otros cómicos del estilo empiezan inmediatamente a incorporarse.

La primera figura imagen del cómico mexicano cinematográfico es la del Chato Ortin, quien aparece en (1935) en **¿Qué Hago Con La Criatura?** La imagen del cómico aparece aquí como aparecerá después, como una especie de descendiente del gracioso del teatro español.

La comedia ranchera incorpora el gusto por lo jocoso, por la complicación fútil, por las temperaturas de superficie, por los enredos basándose en malentendidos, por la resolución arbitraria de los conflictos sentimentales y por la gracia verbal.

Pero es en 1937 que entra en el cine mexicano " Cantinflas" con **No Te Engañes corazón** de Miguel Contreras Torres, el cual surge de una de las tantas carpas, él será un cómico urbano que personificara al pelado de barriada, más allá de su atuendo y de los elementos visuales de su imagen, en él contarán sus elementos acústicos. Cantinflas sigue una sintaxis muy particular, sigue un discurso sin corresponder, sin contestar al interlocutor, emplea un circuito del habla que empieza y termina en el mismo hablante que es a la vez su propio oyente, sin ser un monólogo, que da frases sueltas que confundan al otro oyente.

Debutó en **No Te Engañes Corazón**, para después ser dirigido por Boytler en 1937 al lado de otro cómico Manuel Medel en una película llamada **Águila o Sol**, otra película en la cual participo **Así Es Mi Tierra**, la cinta que lo consagro en la alta cultura cinematográfica es **El Signo De La Muerte**, y no podemos olvidar otra película importante que es **Ahí Esta El Detalle** que fue el punto más alto de la comedia de la primera década sonora, la cual dio legitimidad

cinematográfica al estrellato de todo un cuerpo de comediantes en la etapa más oscura de la naciente industria, además de que encarnó en Cantinflas el estilo propio de una masa desposeída que era lo que el público buscaba y obtenía de él, por vez primera era que en él veían su forma de sobrevivencia por medio de la pantalla, la comedia cinematográfica tenía ya su primer modelo y Mario Moreno, el fantasma de su propia criatura.

Algunos otros cómicos importantes son:

- **Joaquín Pardavé:** que es un cómico perfecto de diversos tipos, el libanés que vive en México comerciante de la Lagunilla **El Barchante Negib**, y el perfecto lagartijo porfiriano: **Don Susanito Peñafiel Y Somellera**.

Lo cómico y lo musical se juntan y se separan en nuestro cine, el y algunos otros de nuestros cómicos también cantarán y bailararán y harán comedia musical, tal es el caso de los que veremos a continuación:

- **El Chicote:** que en 1941 se incorpora al cine junto con Chaflán en **Hasta Que Llovió En Sayula**, pasando a formar parte de los cómicos rancheros.

- **Consuelo Guerrero:** aparece en 1943, es una figura cómica, fina y deliciosa jamás igualada en el cine mexicano, su imagen es la de una mujer un poco mayor con pretensiones de ser más joven, de una mujer no guapa que pretende ser bella y atractiva.

- **Mapy Cortés:** mujer de extraordinaria Kinética, cantante y bailarina. Algunas películas: **La Corte De El Faraón, La Liga De Las Muchachas, Arriba Las Mujeres**.

- **Roberto Soto:** también conocido como "Mantequilla", es la imagen del cómico proletario; es el acompañante del héroe del arrabal David Silva en **Esquina Bajan y Hay lugar para dos** de Alejandro Galindo.

- **Tin-Tan:** se inicia en 1946, esta imagen acústica aunque también Kinética, con su carnal Marcelo, él es el pocho, es casi la trascripción al cine, la figura del pachuco, cómico-pocho-urbano, que habla esa mezcla de inglés-español. Algunos de sus filmes: **El hijo desobediente, El niño perdido, Músico poeta y loco**, Tin-Tan implanto al cómico moderno, parodiador del cine mismo, erotizado, políglota ubicuo, a medio camino entre el proletario y el clase mediero.

- **Adalberto Martínez Resortes:** un egresado de la carpa, debutó en 1947, cómico vigoroso y popular de corte más realista que Tin Tan, hizo dos comedias convencionales: **Yo dormí con un fantasma y El nieto del zorro** (1947), será con la película de **Confidencias de un ruletero** (1949) que se convertirá en la encarnación del proletariado luchon, politizado, espectador y juez de los tejemanejes de la nueva burguesía, utilizando el chiste sencillo y accesible, gran bailarín y figura de la comedia musical cinematográfica sobre todo a ritmo de mambo.

Es en los cuarenta cuando aparecen una serie de cómicos urbanos que estarán en manos de Ismael Rodríguez, ese director para quien la pobreza es el folklore en donde se extasía su cámara, y para quien el chantaje sentimental es el motivo fundamental de su obra.

Esos cómicos son: La Guayaba y La tostada, Mantequilla, Chachita, El Pichi, los cuales hacían reír, cantar, sufrir y llorar, explotando literalmente en la pantalla un cine tremendista mexicano donde el folklore urbano arrabalero lo será todo.

En esta misma época surgen Manolin y Shilinsky en: **Pobres pero sinvergüenzas**, un dueto cómico en el que muchos han querido ver al "Gordo y al Flaco".

**Género Añoranza porfiriana:** es un mundo de fantasía decidida e intensa, envidiable, enternecida, reaccionaria y lánguida, es una evocación plena de amabilidad y gentileza del 1900, de los mejores tiempos vividos, pero no demasiados remotos, ni rescatables. **En tiempos de Don Porfirio** de Juan Bustillo Oro (1939), es una película que ha dado un merecido puntapié al incierto culto revolucionario, ha impuesto el sueño letárgico de la añoranza por encima de los sobresaltos de la pesadilla, su éxito dio pie a otras obras: **Recordar es vivir, parece que fue ayer, Las fiestas del Centenario.**

Fue Juan Bustillo de Oro quien aprovechó el título de la obra de *Fryda y Ortega* para filmar en 1939 una comedia de enredos que definió para siempre las reglas de lo que se volvería un subgénero: **El porfiriato** como un espacio autónomo, ajeno a contaminaciones políticas (ausencia de actitudes proyanquis o izquierdistas), donde la cotidianidad era materia de evocación de un México irrecuperable.

Algunos filmes de este género: - **¡Ay que tiempos Señor Don Simón!** de Julio Bracho (1941), - **El Baisano Jalil** de Juan Bustillo Oro, - **Santo Porfirio** de Juan Bustillo Oro, - **Yo baile con Don Porfirio** de Martínez Solares, - **México de mis recuerdos** de Juan Bustillo Oro (1943).

Pero habrá como una reacción a todo esto, como una manera de hacerle frente a los nuevos tiempos y a la disolución social, a las hijas burócratas, a los esposos que ya no comen en casa sino en soda fountains cercanas a la oficina, a los ídolos importados por los medios de comunicación y a las tentadoras pautas de las conductas ajenas. Y el primero en tener esa reacción de la que hablamos será: Alejandro Galindo, abriendo paso con esto a otro género.

**Género de la Familia:** es precisamente con la película **Una familia de tantas** donde esta reacción no se deja esperar, en donde la ideología del melodrama familiar usa sus propias armas con Fernando Soler como autoridad dictatorial, con Porfirio Díaz presidiendo la sala, con las mujeres sumisas y gimientes, con todo ese entorno violento por la llegada de los aparatos domésticos norteamericanos. Ante todo esto sé tuvo como respuesta que también se filmaran tres melodramas reivindicadores: **El Calvario de una esposa**, **Honraras a tus padres** de Juan Orol y **Maternostra** de Gabriel Soria. En estas películas ya estaban claros los personajes del melodrama familiar, la madre con una capacidad de amor y de sacrificarse y una abnegación sobrehumana, el padre autoritario, a veces injusto pero al final arrepentido, hijos inconscientes, rebeldes, que aprenden la lección dolorosamente,

Con todo esto se comprueba que la familia estaba llamada a ser el núcleo heroico que recurría a todas sus armas: **La gallina chueca** de Fernando De Fuentes, **Cuando los hijos se van** de Juan Bustillo Oro, y **La Justicia no tiene límite**, son un claro ejemplo de ello, porque es a partir de estas películas que los valores tradicionales de la familia atacarían en todos los frentes:

**La familia Pérez** de Martínez Solares (1948), **Ya tengo a mi hijo** Ismael Rodríguez (1946). Pero como todo, muchos directores hartos de tanto regodeo inventaron una contracorriente: **Nosotros los pobres y Ustedes los ricos** son la crónica sangrienta de cómo Pepe El Toro sortea las pruebas que el destino pone a su familia, esta reacción antifamiliar la refuerza: **La Casa Chica** de Roberto Gavaldón, **Aventurera**, **La Oveja Negra** y **No desearas la mujer de tu hijo** de Ismael Rodríguez. Estos cineastas emprendían esta feroz batalla contra el enemigo formidable que es la familia.

**Género Charros:** con este género fue que los productores dejaron a un lado las experimentaciones y filmaron a estos charros que copiaban y aludían abiertamente los rasgos de la película de Fernando De Fuentes **Allá en el Rancho Grande**.

Se dice que el actor Jorge Negrete es el charro cantor por excelencia, la película que lo encumbró o lo condenó a ser charro fue: **¡Ay Jalisco no te rajes!**, en donde Negrete se empeñó en darle al macho una dimensión épica y hasta trágica.

Algunas otras películas de este género son: **El peñón de las animas** de Zacarías en (1942), **Historia de un gran amor** de Julio Bracho (1942).

**Género Urbano:** en términos generales algunas de las figuras que darán un rostro más sólido al cine mexicano serán los hermanos Soler precisamente con este tema, en donde la ciudad será un espacio mejor aprovechado, las películas que demuestran este ejemplo son: **Mientras México duerme** de Alejandro Galindo, **La casa del ogro** de Fernando De Fuentes, **Águila o Sol** de Arcady Boytler, **Los de abajo**, **El Signo de la muerte**, y **La Noche de los Mayas** de Chano Urueta.

### **Principales figuras:**

La norma durante los treinta había sido que el cine extrajera del teatro a quienes gozarían el estrellato, ya fuera el serio, el de revista e incluso el de la carpa y la radio, como lo fueron: Arturo de Córdoba, Emilio Tuero y Ramón Armengod.

Para 1942 las estrellas de cine se contaban con los dedos de una mano como Joaquín Pardavé y Cantinflas quienes definieron a su público tras el éxito de **Ahí esta el detalle**, o como Jorge Negrete, al cual le costo cuatro años y nueve películas.

Otra figura será María Félix que es un caso aparte es por eso que hablaremos de ella hasta ahora y de manera específica. Antes de su surgimiento sólo Andrea Palma podía presumir de haber sido hecha estrella de la noche a la mañana.

María Félix le debe el ser estrella de cine a Pigmaleón Fernando A. Palacios, quien la hizo debutar en estelar en septiembre de 1942 a lado de Jorge Negrete en **El Peñón de las animas**.

Tuvo su papel definitivo en **Doña Bárbara** de Fernando De Fuentes, este gran encuentro con el director fue un gran paso de María en su carrera, su siguiente película fue **La mujer sin alma**, María Félix era la primera estrella hecha vigorosamente por el cine industrial, así como la confirmación del medio para crear sus propias leyendas, hizo 16 películas todas estelares, para 1946 trabajó con Emilio Fernández quien le dará su papel más rico hasta la fecha **Enamorada**, otra de sus películas con él es **Río Escondido** (1949).

María Félix satisfizo con plenitud el sueño de tener una estrella propia con todas las características del star system norteamericano, entonces de moda, fanatismo, seguidores, tumultos, gritos, empujones, cartas amorosas, fetichismo. Con ella México jugó a ser Hollywood, en torno a su figura surgió el comentario, el chisme, el halago, la murmuración mezquina y gazmoña, la leyenda.

Se convirtió en una figura mística, legendaria, inasequible. Su presencia despertaba suspicacias. Su romance con Agustín Lara y su asistencia a la plaza de toros en las localidades de sol acabaron por consolidar su popularidad, María Félix inició su carrera en México y de aquí se proyectó a Europa, sin pasar por Hollywood.

El descubrimiento de María, hasta alcanzar la indiscutible categoría de primerísima figura del Cine Mexicano, ha sido un fenómeno único, sin paralelo, antes ni después, en los anales de nuestro Séptimo Arte.

A los ojos de los cineastas forjadores del cine argumental, María Félix prestigiaba a México en el extranjero y competía dignamente con las Bertinis y las Nakowskas sus equivalentes norteamericanas y desplazaba del mercado nacional a los cowboys.

## ASPECTOS GENERALES DE LA ÉPOCA SONORA.

Durante el régimen del General Manuel Ávila Camacho, el cine mexicano se coloca como una de las industrias más importantes del país. La segunda guerra mundial impide a los países imperialistas, enfrascados en la lucha, abastecer en ese momento el mercado, por lo que el cine mexicano, redunda en su impulso al desarrollo económico.

En el aspecto de la **producción** éste es el periodo de auge, debido a que cobra importancia la etapa de internacionalización que comenzó en 1938, es en este periodo también cuando se empieza a copiar las producciones estilo Hollywood, se realizan versiones de un gran número de obras célebres, de autores como Tolstoi, Balzac, Ibsen, Blasco Ibáñez, Wilde y otros.

El área específica de la distribución también se desarrolla, y así vemos que en el último año del sexenio de febrero a octubre aparecen en el mercado las siguientes distribuidoras: *Panamericana Filmes*, *Jorge M. Dada*, *Calderón Filmes*, *S.A.*, *Producciones México*, *S.A.*, *Compañía Continental de Películas S.A.* y *Distribuidora Film Trust de México*, *S.A.* Gracias a esto es que a México llegan las películas de Walt Disney, dejando con esto a un lado el cine europeo y el soviético al grado de que tengan que desaparecer totalmente de nuestras carteleras en 1941. Es en este periodo que el cine nacional cuenta para su difusión con las principales salas, además se convierte en una de las industrias más importantes del país, sus principales ingresos los obtiene del mercado extranjero constituido por los demás países latinoamericanos, España y Estados Unidos, por lo que la temática del aire nacional es la comedia folclórica, los filmes nostálgicos y el cine de cabareteras.

De los **palacios cinematográficos** podemos decir que en 1936 empieza la nueva época con la inauguración del cine *Alameda* en el centro del Distrito Federal, el cual es Diseñado por Genaro Blacio Jr. y el arquitecto José Albarrán Pliego, tenía cupo para 3480 espectadores. Este gusto por los palacios escenográficos prevaleció en el cine *Colonial* 1940, que no se contentaba con taquillas de maderas labradas, candiles de herrería y, de nuevo fachadas coloniales dentro de la sala, sino que incluía palmeras a los lados de la pantalla. El Palacio Chino, llenó sus pasillos de Budas y esculpes de guerreros chinos, mosaicos con ideogramas y, en el interior, fachadas de una ciudad china y el Himalaya de fondo.

Es en ese mismo año de 1940, que por todo el país surgen esos colosos del cine, todos ellos con una gran capacidad de admisión. Conforme se afianza la industria, la inauguración de las salas coincide con el estreno de alguna película mexicana importante, los nombres de esos colosos son: *Metropolitan, Mariscal, Alameda, El Opera, El Roble.*

De los **estudios cinematográficos** podemos decir: que en la década de los años cuarenta en la ciudad de México se podía afanar el ambiente cinematográfico. Los estudios surgían por todas partes, estos no eran construidos en el centro de la ciudad como en la época muda, la moda por momentos se orientó a Chapultepec y los viejos estudios como los *Jesús H. Abitia*, que se encontraban en Paseo de la Reforma; junto al bosque, se habían convertido en la Nacional Productora.

Mientras tanto en la colonia Condesa el fotógrafo Jorge Stahl en 1933 abrió los estudios *México Films* que, junto con la productora CLASA fundada en 1935 en Tlalpan, se repartieron la producción de esa época. Otros estudios construidos en 1937, por el veterano cineasta Gabriel García Moreno fueron *Los Azteca*, ubicados en los márgenes de Río Churubusco y la avenida Coyoacán.

Para 1943, en plena guerra mundial empezó a germinar la idea de hacer unos estudios de cine inmensos al estilo norteamericano en los terrenos del fraccionamiento Contry Club en Churubusco, fue Emilio Azcárraga, quien emprendió la construcción de los *Estudios Churubusco* con apoyo decidido de la productora norteamericana *RKO*. En esta misma época la ciudad ya también contaba con *Los Estudios Tepeyac*, en el norte de la ciudad, *Los Cuahuctémoc* (después América) en Tlalpan, muy cerca de los *CLASA* y de los Churubusco, Los San Ángel Inn, en el poniente de la ciudad y entre todos se repartieron una producción promedio de cien largometrajes por año.

Después de ver algunos aspectos generales de la época sonora como: géneros cinematográficos, de la exhibición, de los estudios cinematográficos, de las principales salas Cinematográficas, de algunas estrellas importantes y de la sociedad de esta época. Pasemos ahora a hacer énfasis en los tan sonados años dorados de **La Época De Oro**.

## **ÉPOCA DE ORO.**

El lustre técnico, la iconografía nacionalista y la actuación consumada, son lo que habían hecho dominar las películas mexicanas de esta época. Nuestra cultura televisiva nos ha condicionado a considerar cualquier película mexicana en blanco y negro como perteneciente a la Época De Oro. Pero los verdaderos años dorados corresponden a los coincidentes con la segunda guerra mundial (1939 -1945), es en estos años que factores políticos influyeron enormemente en el desarrollo del Cine Mexicano:

Como fueron la postura del gobierno mexicano ante la guerra y la actitud del presidente Manuel Ávila Camacho tras el hundimiento de los barcos petroleros mexicanos por submarinos alemanes en 1942, el cual ante esta situación declaró la guerra a las potencias del Eje (Alemania- Italia- Japón). Esta postura oficial nos colocó en medio del conflicto de parte de los aliados, su decisión salvó colateralmente a nuestro cine de la extinción, ya que la guerra había causado una disminución en la producción de muchos bienes de consumo, el cine incluido. Tal era el caso de la producción cinematográfica norteamericana que prefería usar estos materiales con que se fabricaban las películas y el equipo de cine para la fabricación de armamentos.

Por su parte el cine europeo sufría porque la guerra se desarrollaba en su terreno.

Todo esto sumado a que en el año de 1942, la industria del Cine Mexicano no era la única importante en español, existía también Argentina y España pero estos países se declararon neutrales durante el conflicto además de que ambos mantuvieron vínculos con Alemania e Italia. México sin embargo decidió unirse a Los Aliados lo que le trajo un estatus de nación favorecida.

España y Argentina nunca tuvieron apoyo por parte de Alemania o Italia además de que el curso de la guerra marco el rumbo de la cinematográfica de estos países.

México por su parte nunca tuvo problemas para obtener el suministro básico de película virgen, ni tampoco tuvo problemas con obtener dinero para la producción y refacciones necesarias para el equipo.

Esta situación de guerra benefició al cine mexicano porque se produjo una disminución de la competencia extranjera, el auge del cine mexicano favoreció el surgimiento de una nueva generación de Directores: Emilio Fernández, Julio Bracho, Roberto Gavaldón e Ismael Rodríguez.

Así como también contribuyó a la consolidación de un auténtico cuadro de estrellas nacionales: María Félix, Mario Moreno "Cantinflas", Pedro Armendáriz, Andrés Palma, Jorge Negrete, Sara García, Fernando y Andrés Soler, Joaquín Pardavé, Arturo de Córdoba y Dolores del Río serían las figuras principales de un "star system".

En estos años el Cine Mexicano abordó más temas y géneros que en ninguna otra época, como lo fueron obras literarias, comedias rancheras, películas policíacas, comedias musicales y melodramas los cuales formaron parte del inventario cinematográfico mexicano de aquellos años.

Esta también fue una etapa espectacular y controvertida donde las salas eran auténticos palacios para el pueblo, el cual seguía con fidelidad a las primeras grandes estrellas que inventó el cine.

Es con el estreno de **Allá en el Rancho Grande** (1936) de Fernando de Fuentes que el cine mexicano inició su **Época De Oro**, la cual abarca treinta años de auges, esplendores, experimentos, errores, decadencias, búsqueda de alternativas, y de pugnas feroces nacidas de convicciones opuestas sobre el significado puro del cine mismo.

Son treinta años en que México insiste en su amor por el cine, el cual nació por primera vez en 1896 y que después de 1936, se concreto en obras maestras mayores, en talentos populares, en artistas que dieron rostro al país por el resto del siglo y en excelentes realizadores que juntos permitieron la producción de un cine de gran calidad y éxito comercial.

Es también un momento deslumbrante de una historia de amor hecha de miles de pasiones personales, cuyos ecos todavía nos animan y cuyas verdades nunca terminan de contarse

Algunas películas de esta época son:

- **Allá en el Rancho Grande** de Fernando De Fuentes (1936).
- **Águila o Sol** de Arcady Boytler (1937).
- **La Mujer de nadie** de Adela Sequeyro (1938).
- **Diablillos de Arrabal** de Adela Sequeyro (1938).
- **Ahí esta el detalle** de Juan Bustillo Oro (1940).
- **El Baisano Jalil** de Joaquín Pardavé (1942).
- **Historia de un gran amor** de Julio Bracho (1942).
- **Distinto Amanecer** de Julio Bracho (1943).
- **Flor Silvestre** de Emilio Fernández (1943).
- **María Candelaria** de Emilio Fernández (1943).
- **México de mis recuerdos** de Juan Bustillo Oro (1943).
- **Doña Bárbara** de Fernando De Fuentes (1943).
- **Santa** de Norman Foster y Alfredo Gómez de la Vega (1943).
- **Una Carta de Amor** de Miguel Zacarías (1943).

- **Enamorada** de Emilio Fernández (1946).
- **La Otra** de Roberto Gavaldón (1946).
- **La Diosa Arrodillada** de Roberto Gavaldón (1947).
- **Gángsteres contra Charros** de Juan Orol (1947).
- **Nosotros los pobres** de Ismael Rodríguez. (1947).
- **Río Escondido** de Emilio Fernández (1947).
- **Calabacitas Tiernas** de Alejandro Galindo (1948).
- **Pueblerina** de Emilio Fernández (1948).
- **Salón México** de Emilio Fernández (1948).
- **Los tres huastecos** de Ismael Rodríguez (1948).
- **Aventurera** de Alberto Gout (1949).
- **Doña Diabla** de Fito Davison (1949).
- **La Malquerida** de Emilio Fernández (1949).
- **La Oveja Negra** de Ismael Rodríguez (1949).
- **El Rey del barrio** de Gilberto Martínez Solares (1949).
- **Doña Perfecta** de Alejandro Galindo (1950).
- **En la palma de tu mano** de Roberto Gavaldón (1950).
- **Los Olvidados** de Luis Buñuel (1950).

Es así que con este listado de películas que terminamos de dar el panorama de esta época, para poder entender ya con estas referencias lo que es el cartel cinematográfico en este tiempo, que será precisamente de lo que hablaremos en el capítulo tercero.

# Capítulo 3.

- Cartel Cinematográfico.

## CARTEL CINEMATográfico.

Es en este capítulo tres que hablaremos del cartel cinematográfico en la **época de oro.**

Pero para empezar hacerlo vayamos entonces primero a lo que es un cartel cinematográfico o de película: el cartel de película es también un vecino distante de las pinturas rupestres e inclusive los grabados en piel de animal.

La relación más directa del cartel de película data de cuando fue la ebullición del teatro por Jules Chéret de 1836-1932. Lo que hizo posible su trabajo fue la litografía.

Otro que influyó fue Alfonso Mucha 1860-1939 con su cartel **Gizmonda** el cual reforzó la identificación del póster litográfico en el medio de películas.

En Inglaterra Durley Halvey (1867-1922) hizo carteles sobre las producciones de 1895 **Garity Girl** y **Federick Paquent White** (litografías b/n). Estas tenían un gran potencial en taquilla y Chéret fue quien más demostró: En 1890 produjo una litografía para un programa de películas cortas llamadas: proyecciones artísticas, las cuales describían a una mujer joven cargando una placa con el show taxs.

Al igual en 1892 mostró: **las espléndidas pantomimas luminosas** en un cartel creado por Renaud en su teatro óptico.

Las audiencias de cine fueron tomadas por imágenes pintadas en largas tiras de celuloide que corrían a través de un proyector.

August Luis Lumiere creó películas cortas como: **El tren** el 28 de diciembre de 1895 Boulevard #14 de Capuchines, esto inspiró el primer cartel de película que realmente ilustraba las escenas actuales de la película. Un cartel de Henry Riscoat (1848-1928) ilustraba familias de audiencias reunidas en el salón.

Fue en 1910 que un cartel francés hecho por Cándido Aregonese de Faria para el salón Cook de cinematografía ilustraba la proyección de películas caseras.

Dejando ver que el sistema que los hermanos Pathe habían hecho para entretener a la familia y amigos en un salón particular, era un éxito, de igual manera que las películas de los hermanos Lumiere y otros pioneros hacedores de película que tomaron la decisión de aventurarse a Nueva York acompañados por aquellos carteles que cachaban las miradas de todos, después de esto América tomó nota.

## **CARTEL CINEMATOGRAFICO MEXICANO.**

Las primeras muestras de publicidad cinematográfica en México se remontan a 1896 cuando tuvieron lugar las primeras exhibiciones de cine en la capital del país.

Esta necesidad de publicar las tomas recién adquiridas para dar al público a conocer esta exhibición, llevó a los empresarios y exhibidores a utilizar cuanto medio estaba a su alcance: Gacetillas en los periódicos, volantes, carteles, y convites(13).

Se alquilaban músicos o grupos de muchachos gritones para recorrer las calles al compás de la música o del estruendo de cohetes y cencerros, invitaban de viva voz a asistir al espectáculo y repartían programas de mano. Esto fue prohibido en 1907 debido al escándalo que se producía.

El Cine desde sus primeras exhibiciones hasta el momento en que se convirtió en acontecimiento cotidiano, estuvo acompañado de formas de publicidad muy variadas.

Los empresarios empezaron a anunciarse en las paredes por medio de carteles que contenían una detallada descripción del programa, los horarios, precios y recomendaciones, los únicos recursos gráficos utilizados en los carteles eran la tipografía de diferentes familias que no se diferenciaban mucho unas de las otras, en diversos puntajes, tamaños y grosores.

En algunos casos se utilizaba la fotografía, se usaron litografías francesas, los primeros carteles artísticos de cine a los que tuvo acceso el público mexicano, los programas de mano(pequeñas hojas de papel impreso dentro de los cuales se reseñaban al detalle los títulos de las tomas a ser exhibidas, horarios, etc.).

(13) Convites: era una manera ruidosa de llamar la atención.



Los muros de la ciudad se cubrieron de carteles y en 1913 se reglamentó la fijación de estos sobre tableros ubicados en lugares previamente autorizados. Del cartel en esta época se conoce poco, es a partir de 1930 que las cosas cambian porque su evolución será paralela al surgimiento y consolidación de una industria nacional que ira tomando fuerza, con las películas de argumento. Lo único que se sabe es que la publicidad que se producía si intervenía el artista gráfico: con pequeñas cartulinas impresas generalmente en grabados, a dos tintas y recortadas. Claro ejemplo de esto son los trabajos del artista impresor Zúñiga, quien realizó una gran cantidad de diseños para los diferentes cines de la ciudad de México: **Regís, Palacio, Teresa, Olimpia, Majestic.**

Las imprentas que realizaron publicidad para el cine fueron: *Las de Zuñiga* fotograbador, *Campos y Hermano*, *Litografía Estampa*, *Litografía Morgado*, *Tostado* y *Auza Hernández*. En cuanto a los mas destacados artistas tenemos a tres diseñadores:

1. - **M. Caro:** al cual solo se le conoce por su firma en el cartel que realizó en 1932 por la película: **Sobre las olas.**

2. - **Romero:** a quien también se le conoce por su diseño de cartel en litografía de dimensiones poco comunes 190x89 cm, impreso en la *litografía Estampa*, para anunciar la película: **La Golondrina** (dirigida por Manuel Contreras Torres en 1938).

3. - **Juan Antonio Vargas Ocampo:** pionero de la publicidad cinematográfica organizada, escritor y dibujante, fundador de varias revistas y colaborador del periódico Excélsior en sus inicios. Realizó la publicidad de la primera película sonora mexicana **Santa** en (1931), se le considera el creador de la escuela publicitaria cinematográfica de México en la cual se formaron muchos publicistas y diseñadores como: José y Leopoldo Mendoza, José Luis Palafox, Rolando Ruiz, Eduardo Umáiz, Juan Antonio Vargas Briones(hijo de Vargas Ocampo) quien ocuparía un importante puesto en la sección 46 del *STIC* 1, que agrupo a los trabajadores de la publicidad cinematográfica desde 1940.

Actualmente son pocos los ejemplares de carteles cinematográficos que fueron hechos en los años 30 y que han sobrevivido al paso del tiempo. Los datos que se tienen son realmente pocos y todos ellos pertenecientes a carteles como lo vemos elaborados en la segunda mitad de esta década.

El Fanfarrón (1938).



Malditas sean las mujeres (1936).



## **ANÁLISIS FORMAL DEL CARTEL.**

Como veremos a partir de estos dos ejemplos en adelante una de las primeras características de estos carteles , que será una constante hasta los años sesenta, es la utilización de los rostros de los artistas como tema central, así como el exceso de datos que estorban el lenguaje visual, que nos lleva a pensar que el diseñador de cartel cinematográfico se veía limitado casi siempre por su sujeción al criterio del contraste. La publicidad cinematográfica en México se apoyó durante mucho tiempo en la popularidad de los protagonistas más que en el contenido de las películas o en el prestigio de sus directores.

A partir de los años cuarenta se intensificó la producción de carteles y se incorporaron a su diseño diferentes artistas.

En esta llamada "**Época de Oro**" del cine mexicano, encontramos el equivalente para el cartel. Los carteles de la "**Época de Oro**" del cine mexicano tienen un gran encanto, atraen a simple vista por su ingenuidad y diseño, porque muestran un rostro conocido y por la magia de lo irrepitible. Estos se han convertido en mudos testigos de un gesto popular, quizá pasado de moda, que en ocasiones resultan verse diferentes a la película que anuncian. En ellos podemos ver reflejados los rostros de: Pedro Armendariz, Sara García, Tin Tan, Luis Aguilar, Rosita Quintana, Cantinflas y Medel, María Félix, y muchos otros. Además de que también por medio de ellos revivimos y compartimos las experiencias más importantes del cine mexicano.

El esplendor de la "Época de Oro" puede ser palpado a través de las imágenes congeladas de las hojas publicitarias.

Los carteles seguían una lógica publicitaria vigente a ese momento:

- Las amenazas de Pedro Armendáriz empistolado y bravucón en la imagen de Juan Charrasqueado.
- El humor de Tin Tan en ¡Ay amor como me has puesto!



Juan Charrasqueado (1947).

José G. Cruz.



¡Ay amor como me has puesto!

(1950) Ernesto García Cabral.

## PRINCIPALES EXPONENTES.

Estas composiciones publicitarias son en su mayoría obras de artistas ignorados del cine nacional, que preferían permanecer en el anonimato. Es difícil encontrar la firma de un cartelista en ellos, quizá por el carácter intrascendente y perecedero que se atribuía a su tarea o por falta de interés por parte del artista.

Sin embargo algunos artistas se dieron a conocer y algunos otros eran identificables porque tenían características muy especiales del autor.

1. - Ernesto García Cabral alias El Chango.
2. - Marco, Corzo y Cadena M. Conocido como el tabasqueño.
3. - Héctor Falcón caricaturista.

La aparición de cada uno de ellos en el cartel de cine mexicano fue en el cine cómico en los años treinta y cuarenta.

4. - Antonio Caballero: su trabajo se inicia en esta época de manera autodidacta, trabajó para *MGM*, colaboró con *Ars-Una* y fue aquí donde elaboró la mayor parte de sus carteles para las películas de *Clasa Films* (muchas de las cuales no llevan firma).

5. - Josep Renau y Juanito Renau: llegaron a México en (1939) con una gran influencia de una labor realizada en España, lo cual enriqueció el quehacer publicitario cinematográfico de estos años. Josep Renau: desarrollo en su país la técnica del fotomontaje, elaboro una gran cantidad de carteles cinematográficos los cuales firmaba únicamente con su apellido, además de que diseñó para diversos medios.

6. - José Spert, Leopoldo Mendoza, Francisco Díaz M, Carlos Vega, Eduardo Unzáis, Juan Antonio Vargas Ocampo y Antonio Vargas Briones, son también cartelistas de esta época.

Doña Diabla (1949)

José Spert.



Peregrina (1950) Antonio Caballero.



Los carteles tenían una vida útil de solo unos cuantos días o semanas, estos eran impresos en materiales muy frágiles y en tirajes escasos: quinientos o mil ejemplares.

Además de que tienen un dato curioso: las películas consideradas importantes por los críticos no siempre fueron acompañadas de carteles excepcionales, en cambio los carteles artísticos y atractivos eran los de producciones de ínfima calidad.

El cartelista estaba subordinado a los intereses del dueño de la película, la idea básica del cartel la daba el productor de la película que era el que enviaba el juego de *still* a la agencia publicitaria. A lo que el dibujante trabajaba con un mínimo de datos sobre la trama del filme, el productor veía el trabajo, modificaba algunos detalles y autorizaba la impresión del cartel. En realidad eran pocos los cartelistas que trabajaban con libertad e independencia, los pocos que lograban hacerlo solían visitar los estudios durante el rodaje de la película y comenzaban a forjar la idea de su trabajo gráfico. Estaban agrupados dentro del gremio de los publicistas y pertenecían al Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica.

Las imprentas de carteles operaban con independencia del Sindicato y pertenecían a distintos empresarios, las más activas eran: *La Estampa, Anáhuac, Morgado, El Cromo y Castillo*.

## CONCEPTO DE CARTEL CINEMATOGRAFICO EN LA EPOCA DE ORO.

La importancia del cartel en el cine siempre ha sido fundamental para atraer al público, solo que en México en los años cuarenta, cuando gran parte de la población era analfabeta, los carteles tenían que encontrar imágenes claves, capaces de comunicar actitudes y sentimientos definidos para sintetizar la idea central del film.

Un cartel bien ilustrado contaba una historia al observador, es por eso que muchos de los carteles que nosotros vemos que fueron realizados en esta época solo hay que verlos para saber sobre que tratan. Un ejemplo de esto sería:

1. - En el cartel de: **Espionaje en el Golfo** de (1942) con solo verlo podemos darnos cuenta que muestra el hundimiento del barco Potrero del Llano durante la segunda guerra mundial.

2. - En el cartel de: **El Bombero Atómico** de (1944) con solo verlo sabemos que se trata de la historia de un bombero, y que ese bombero esta representado por Cantinflas. Aquí podríamos acentuar otra característica que era la de utilizar el nombre de las estrellas de la época con una tipografía y colores diferentes a los del nombre de la película, los productores y el resto de los actores.

Espionaje en el Golfo (1942)



Bombero Atómico (1944) Antonio Vargas



Con solo lanzar una mirada sobre los carteles uno puede darse cuenta de que el criterio del artista plástico se veía sin duda, sujeto a las exigencias de su contraste en cuanto a la condición de su obra.

Como ya lo habíamos mencionado antes la utilización constante de rostros y actrices estelares sumado a una cantidad de datos de tipografía resaltados en casi todos los carteles se convierten en la característica universal del cartelismo de esta época.

Los carteles eran a colores, algunos otros eran producidos mediante la técnica litográfica en piedra (una rudimentaria técnica europea del siglo pasado que permitía una gran riqueza de colores, tonos y efectos) después se irán desarrollando los métodos offset, los cuales transformaron el carácter artesanal de la producción de impresos.

El cartel: **El signo de la muerte** (1939) muestra este procedimiento.

El cuidado que se les daba a todas las imágenes era tan minucioso que es por eso que algunos de los carteles que vemos alcanzaron un nivel fotográfico: algunos ejemplos de esto son: **Bugambilia** (1944) y **La diosa Arrodillada**.

El Signo de la muerte (1939)

Jorge Aguilar.



Bugambilia (1944)

Jesús Hernández.



Mientras que algunos otros muestran, excelentes ilustraciones trabajadas con mucha finura, otros a manera de regla cuentan con el nombre de la distribuidora en la parte inferior del cartel. Todos ellos son hechos en formato vertical.

La constante en los carteles cinematográficos en la "Epoca de Oro" fue la calidad plástica, y el auge de las grandes figuras del celuloide que coincide con los mejores trabajos de los cartelistas mexicanos donde esta depositada la magia y el esplendor de la película.

Su trabajo es capturar la esencia de la película o dar una mirada un poco más precisa, magnificar o agrandar la esencia detrás de cualquier duda.

El cine hizo del cartel su más importante, y en ocasiones único, método universal de publicidad. El cartel, es una conjugación de imagen, texto y color que revela y exagera la esencia y posibilidades emotivas de una película. Cada cartel evoca sensualidad, glamour, nostalgia, todos juntos regresan a su íntima razón de ser, provocar otra manera de interés por el cine. El cartel cinematográfico del que estamos hablando cuenta con una calidad en su diseño, combina de manera armoniosa los colores, los detalles asombrosos, los rostros populares y tipografías imaginativas. Como regla general es una escena de la película, la más significativa, y es presentada con cierta habilidad.

Objeto de una creación artística que trasciende a menudo la simple finalidad que en sí mismo constituye un medio.

Los temperamentos diversos del artista ligados a los diferentes factores (actores, sujeto, género, símbolos) que en cada película existen son a los que el artista debe prestar atención y utilizarlos de manera acertada para dar una singularidad a su cartel.

Son preciados testimonios que forman parte del ambiente del cine, patrimonio gráfico dedicado al séptimo arte.

Mensajeros de la actividad cinematográfica, más frágiles aún que la película de celulosa, sumergen al espectador en un mundo de imágenes y de símbolos.

No hay información precisa de la cantidad de carteles que se imprimían, probablemente trescientos para (1934) para los 282 cines, y dos mil para (1947) cuando las salas sumaban 1726, la producción anual de 57 filmes y la necesidad de abastecer el amplio mercado latinoamericano.

## **PRINCIPALES TEMAS.**

Los temas que se manejaban en el cine mexicano, eran diversos pero es importante saberlo porque es lo que se ve reflejado en los carteles.

Ser mujer o ser hombre en los años cuarenta no significaba lo mismo que hoy en día, los sexos se han historizado y los trabajos que observan las formas que han asumido a cada tiempo y en cada espacio. Los hombres querían ser como Pedro Infante: borrachotes, peleoneros y todo eso lo copiaban, las mujeres eran muy abnegadas y sufridas.

En las películas nacionales de la llamada "Epoca de Oro" veremos que se expresa de manera explícita las normas propuestas y, de manera implícita, la forma de vivir de los hombres y mujeres concretos.

Las mujeres que aparecen en la pantalla muestran la ideología dominante, pero también la mentalidad de una sociedad que, por eso, las recibe y entiende. El rostro femenino le agrega otra dimensión, es tomado desde la pintura, convertido en mítico e incorpóreo, que flota en el aire, desprovisto de contextos y explicaciones sociales y psicológicas. Todas ellas se mueven de acuerdo con los esquemas establecidos por la ideología, que aluden a valores dictados por la moral dominante. Son mencionadas de diferentes maneras: o son devoradoras, mantis religiosas que despiertan los temores masculinos más arcaicos, o bien las madres gestoras que median con las esferas supremas. Es una manera bifásica de ser mujer. La buena y la mala, ángel o demonio, Eva o María. De esto tenemos algunos ejemplos: **Santa**, **La mujer del puerto**, María Felix que como no puede ser buena, se hace mala (esta constante la vemos en el cartel de **Doña Diabla**. Madre o prostituta, diosa o esclava, divinizada o humillada, esposa, empleada, india, peladita son los papeles que vemos tanto en el cine como en los carteles.

De la misma manera ambos nos muestran un ser esencial con cualidades y virtudes que se expresa óptimamente en el sentimiento amoroso y en su paradigma la maternidad. Será en el cartel cinematográfico que la imagen marque la diferencia entre el traje blanco y el peinado de trenzas que significan pureza, y los trajes negros de lujo con peinados sofisticados, lo contrario.

Algunos carteles que muestran claro este ejemplo: *La Mujer de nadie*, *Maclovia*, *La Malquerida* nos demuestran pureza, *Pérdida*, *Las Abandonadas*, *Una Mujer cualquiera*, nos muestran una mujer que es más libre, que expresa su sexualidad y lo que quiere por lo tanto es señalada y condenada.

*La Malquerida* (1949).



*Las Abandonadas* (1944).

Jesús Hernández Corso.



**Hombres:** En el caso de ellos estos se presentan como una mezcla peculiar entre la fuerza y la debilidad un poco infantil que siempre los aqueja.

Su conducta se rige por la voluntad, la fuerza de carácter y la capacidad para tomar decisiones. Aparecen como los guías de los débiles y aunque les falta clarividencia materna, disponen de los medios para tomar decisiones. Cabe mencionar que los carteles que encontramos en los que aparece la figura masculina sola son de menor cantidad a la imagen femenina, en su mayoría los hombres aun siendo estelares aparecen acompañados de una mujer.

Pero en general hombres y mujeres son construidos de una manera peculiar por el cine mexicano, tomando elementos de la realidad y de la fantasía, que sé dan en la historia, en el relato, y la imagen publicitaria.

**El amor:** Es una constante en los carteles del cine mexicano, este puede ser de pareja, de madre, fraternal a Dios, conectado con la sexualidad, erótico, de afecto, cercano, de pasión, de cariño, de confianza. Es un ingrediente necesario en los filmes sean de misterio, aventura, melodrama. Además de ser un creador de una serie de formulismos precisos que supuestamente expresan los sentimientos.

- En la comedia ranchera: el tema del amor hombre-mujer es común, nos permite las escenas de cortejo y serenata, el cantar muchas canciones.

- En el melodrama: Se asocia a la familia y a los conflictos que ella representa, el amor entre hombre-mujer aparece como un tema complementario, el fundamental es el de la madre hacia el hijo y viceversa.

El amor aparece muy pautado por los principios éticos, es abstracto, carece de contacto con la realidad, se omite el aspecto sexual, se convierte en emoción romántica, es demasiado puro para someterse a las complejidades humanas.

Este se asocia con la suavidad y la melcocha, la manera de concretarlo es la familia donde se transparenta el deseo de un orden social más seguro. En los hombres este se demuestra por medio del dominio, ligado a la agresión, en poseer, y en las mujeres en la obediencia, sumisión, en ser poseídas, aunque en un principio sea orgullosa y fuerte para después ser sometida.

En los siguientes carteles veremos que la imagen por si sola nos demuestra el tema al que nos estamos refiriendo:

La Posesión (1949).



Yo mate a Rosita Almirez (1946).



**La Madre:** En el cine mexicano ocupa un papel primordial, su imagen es la de un ser suficiente, que padece tormentos y dolores, que con frecuencia muere reconocida en su bondad, ente natural y divino que refleja un modelo genérico planteado a la sociedad al tiempo que incide en su construcción.

El poder de ella deriva de la naturaleza y de la incondicionalidad de y hacia los hijos, el espacio idóneo para su desarrollo es la familia.

Las madres pobres o desgraciadas suelen representar mejor el ideal materno, para ser una buena madre es mejor no tener ambiciones ni intereses ajenos a los hijos: es preciso suprimirse para realizarse.

De manera que cuando vemos tanto en el cine como en algún cartel la imagen de Sara García automáticamente la relacionamos con todas estas características de las que hablamos y que se hacen presentes.

**La Familia:** Ésta es considerada como la unidad básica de la organización social y del melodrama filmico mexicano. Ella permite y propicia el desarrollo del ámbito privado frente al público y es considerado el espacio fundamental para la reproducción social.

Institución que atañe a la esfera económica social, ideológica y psicológica que afecta tanto a los temas de la sociedad en su conjunto como de los individuos en particular.

Para finalmente llegar a esa familia integrada que tanto gusta al cine mexicano, esta formada por : padre, madre, hijos, una sirvienta, una comadre, un compadre, familia nuclear, reciente que constituye el estilo de los sectores más modernos. Con una tendencia a mostrar que la buena familia eran las familias pobres. El cine mexicano construye a su familia a partir de la imagen de la clase media, mostrando los conflictos que enfrenta. Su finalidad es la de proteger, dar cobijo, generar una frontera en el exterior. Que para protegerse en la pantalla vemos que tiende al aislamiento.

La película mexicana considerada como la fórmula a seguir sobre este tema es: **Cuando los hijos se van**, de ella y de la película **Una familia de tantas** se tienen algunas imágenes publicitarias, de las demás películas referentes a este tema no se ha encontrado algo relevante. Es sin duda para el cine mexicano muy importante este tema pero en los carteles principalmente en los de la "Época de Oro " no es tan representativa.

**La Sexualidad:** en ella observaremos toda una parafernalia que le hará alarde. la cual construye un sistema de binomios opuestos dominación - opresión, iniciativa- pasividad, apropiación - pérdida, imposición - concesión. Todo esto al igual que la presencia del cuidado del cuerpo sé vera constantemente en la prensa, en los anuncios, en pantalla.

El maquillaje, los labios muy rojos, el rimel y el colorete forman parte del atractivo de la mujer y de las actrices abiertamente eróticas que vemos en los carteles: María Félix, María Antonieta Pons, Dolores del Río, mujeres frondosas que despiertan los deseos conscientes y los apetitos subconscientes, que poseen una dosis de sexualidad que les salta por todos los poros y emite corrientes magnéticas hacia el espectador y lo hace dormir sueños exaltados.

Se transmiten en ellos también mensajes explícitos de moralidad, pero con contenidos ambiguos, es decir, atraer pero sin ser indecente, mostrar esta sexualidad en forma discreta. Con esto último que dijimos tocaríamos otro tema:

**La figura Eva y María:** de las que anteriormente se había comentado que han sido domesticadas, estereotipadas por el imaginario filmico como la madre y la prostituta, con su sexualidad dirigida y controlada, misma que sé vera reflejada en los carteles, dándonos así otro tema de cartel.

El de la imagen de la prostituta, esta es la contraparte de la madre, su terror nos empuja cada vez con más furia hacia los brazos de la ramera. La esencia de este tema depende, en mucho, de la situación en que queda colocada por la suerte o por sus actos, por el uso que haga de su sexualidad. Cuentan con la presencia de un gran erotismo femenino amplio aunque reprimido, gozado pero con culpas, con un destino ya sea como artistas, ficheras o abiertamente como prostitutas.

La importancia de ella no sólo radica en que es una mujer que tiene dinero y que trabaja, sino en el ejercicio de ese poder alternativo dentro de una sociedad que le ha cerrado otros caminos de actuación. Es algo más que un trabajo, es una forma de vida, de sobrevivir, pero que invade el ámbito privado de la mujer sin alternativa posible.

Como es ya de nuestro conocimiento el modelo de la imagen de la prostituta aparece desde Santa. Aunque en ocasiones se presenta como una mujer sin familia, sin protección y resguardo, aparece asociada al mundo del hampa y queda sujeta a la arbitrariedad, tanto de gánsters como de la policía.

El común de estos personajes se desarrolla en un medio que les brinda mas ventajas económicas y de ocio que otros tipos de trabajo.

Una Mujer Cualquiera(1949).



Perdida (1949).



## **ANÁLISIS GENERAL.**

El placer que el cine provoca en los mexicanos es evidente y el gusto aparece definido en una forma particular.

En las películas se desarrollan libremente, las formas tradicionales de la cultura popular, se expresan las preocupaciones centrales de la sociedad, algunos de los temas que ya se mencionaron tienen éxito, otros recrean inquietudes de la sociedad, costumbres, formas de lenguajes, una visión del mundo en particular.

Pueden mirarse en ellas las mentalidades de quienes las hicieron y de toda una cultura. Es él vínculo de lo público con lo privado y lo personal, los sueños y delirios de cada cual, sus deseos y temores. El cine debe venderse, debe gustar a algún tipo de público, el que lo disfruta es básicamente un público popular (que se abre entre los sectores populares y las capas medias, tanto urbanas como rurales).

Los rumbos donde se proyectaban las películas mexicanas eran zonas habitadas con frecuencia por grupos populares, quienes no podían leer subtítulos de las películas extranjeras, ya que no contaban con el recurso del alfabeto.

Es este habitante de vecindad por definición un espectador natural del cine mexicano, al igual del pueblo, el de las rancharías que tienen entre sus escasas distracciones las exhibiciones filmicas. Es aquí donde el cine encontró más comprensión, proporcionando cintas que estuvieran al alcance de cualquier mentalidad, principalmente de las no refinadas. De aquí que la película cuente con un tema, un aspecto que les hable de ellos mismos y de sus sueños.

Por eso la importancia de la imagen, de lo visual, con esto se refuerza una vez más el porque de los carteles como característica principal usaban los rostros de los artistas preferidos del dominio popular para atraer a los espectadores, y que de esta manera surgiera esa facilidad de identificarse con ellos.

Se trata de un cine de moraleja, de propaganda, de tesis, se pregonan una serie de valores, además transmite elementos de la mentalidad, de ese mundo de ideas y representaciones, en gran medida inconscientes, que atañen a los sentimientos, valores, afectos, emociones, las partes menos controladas por sus sujetos, que se traducen en comportamientos, practicas, hábitos, actitudes, rechazos y aceptaciones. La manifestación de una moral dominante en la sociedad, una moral más que posible, deseada, cuya referencia constante organiza este cine como un principio rector, como un esqueleto, como la estructura de un edificio: inventario de reglas de conducta, de valores y principios de orden.

## **ANÁLISIS ESTÉTICO.**

Un cartel suele ilustrarse en ocasiones con fotomontajes o imágenes en versión reducida del film, o con frases explicativas sobre el argumento, o con la presentación de los personajes.

La apariencia de todos los carteles en general es la misma, lo único que puede variar es el tipo de papel y su funcionalidad.

Son de formato rectangular con unas medidas aproximadas de 90x 60. Aunque cabe aclarar que intentar establecer una medida estandarizada para los carteles sería imposible ya que cada país tiene sus propias proporciones, aunque estas no difieren demasiado hacen imposible una generalización, pero la mayoría se someten a unas normas más o menos establecidas.

Los carteles más grandes y con una mejor calidad de papel se colocan en el exterior de las salas de cine, mientras que en los espacios acotados por recuadros en los laterales y zona superior de las entradas o en el mismo vestíbulo se colocan unos que no difieren excesivamente, de los que se emplean para el anuncio del espectáculo teatral.

Los carteles de diferentes formatos como son los medianos y los más pequeños pueden acompañar a los carteles del film que se exhibe, o bien del que se anuncia como próximo estreno.

En ocasiones estos son exhibidos en espacios publicitarios cerca de los cines, expresamente contratados por las empresas exhibidoras.

Las productoras invierten una parte elevada de presupuesto publicitario en la difusión de sus carteles. Estos pueden aparecer en los más diversos emplazamientos urbanos.

Actualmente los podemos ver en cabinas telefónicas, transportes públicos, vallas publicitarias, en el metro, espectaculares en periférico, y en los lugares más inesperados.

Los carteles de cine son un encargo hecho por el productor o el responsable de la publicidad. Suele escogerse más de un diseño para la explotación de un film, los criterios a seguir son muy variados y van desde : costumbres, idioma, censura, política, grandes producciones y presupuestos.

Normalmente, el cartelista habrá visto previamente la película, habrá cambiado impresiones con el realizador, habrá valorado escenarios, y poseerá un amplio juego de fotos. Pero las limitaciones de tiempo han hecho posible que muchos carteles fueran realizados tan sólo con el último elemento citado y, además, con un juego de fotos reducido a los actores más conocidos. Una vez aceptado el proyecto, es cuando debe tenerse en cuenta el emplazamiento del título, el texto y su distribución, después de esto el diseñador / pintor / dibujante, lo pasará a impresión. Anteriormente esto pasaba a manos del diseñador litográfico, el cual debía de reducir el número de colores originales según el número de tintas que se utilizaran en la impresión, ya que ciertos tonos sólo pueden conseguirse mediante tras sucesivas sobreimpresiones, que encarecen el producto y pueden deteriorar el soporte.

Muchos de los problemas de impresión desaparecieron cuando se empezó a usar el *Offset*, el cual permite la impresión sobre papel de una litografía con rapidez y calidad, mediante unos cilindros recubiertos de gaocho. Pero sea cual sea el proceso lo que si cabe acentuar es que el dibujo y la pintura para el diseño de un buen cartel de cine siempre han estado presentes.

En cuanto al papel y su calidad suponen un criterio de conservación, según su emplazamiento, se emplea un papel normal (interiores) , o más resistente (exteriores).

Las tiradas varían según muchos factores: como el país, el tipo de producción, pero estas suelen ser aproximadamente 5,000 ejemplares, claro esta que una cifra como la que acabamos de mencionar esta supeditada al tipo de campaña.

En cuanto a las letras impresas de un cartel podemos decir que es muy raro hallar alguno que prescindiera de ellas, estas pueden ser grandes, pequeñas, de diferentes colores, con diferente encuadre y geometría. Esta tipografía desempeñara probablemente un papel vital en el diseño, esta palabra escrita puede constituir la prioridad esencial.

Deteniéndonos un poco en lo que es el cartel, podemos decir lo siguiente, es una comunicación visual, un mensaje expresado gráficamente. En el se unen dos lenguajes : el icónico y el literario. La información que contiene se presenta de una forma concisa y simple, que facilita su percepción casi instantánea. Más aun si es colocado en la calle, el tiempo en el que el transeúnte apresurado haga una interjección o detenga brevemente el paso será de dos a cuatro segundos.

Por lo regular el cartel se realiza sobre un soporte plano de escasa consistencia, generalmente papel, fácilmente degradable, aun cuando se hayan utilizado otros materiales como cartón, cristal, cerámica, metal, plásticos, etc, éstos no dejan de ser usos experimentales, porque el papel es lo mejor que se acomoda con su carácter efimero, el cual será sustituido rápidamente, quizá tapado por otro cartel.

De aquí la explicación de que tantos carteles se hayan perdido para la historia, a pesar de la existencia de coleccionistas y aficionados desde los mismos inicios de este medio de comunicación.

En relación a su tamaño, los carteles tienen siempre un formato relativamente grande, ya que están destinados al espacio urbano que permite la contemplación colectiva, aunque algunos están dentro de las casas como decoración, su finalidad real es su colocación en los espacios exteriores, para su visión pública y colectiva.

Si hablamos del original de un cartel, la obra única, es sólo un paso previo, que tiene sentido para ser transformado por la técnica del impresor en un número elevadísimo de copias, exactamente iguales, esos impresos son *El Cartel*.

Pero hoy en día, con los complejos medios de impresión fotográficos, ni siquiera es necesaria la existencia de un original, idéntico a las copias, basta un diseño general que adquirirá su carácter aparente en el proceso de estampación final.

Y si nos detenemos un poco más en todo esto el cartel es el inicio de la imagen visual de una película, es el que nos hace seguir soñando fuera de la sala de cine, el que nos eterniza las historias para hacerlas nuestras una vez que hallan desaparecido los últimos títulos de crédito.

Pasando a otra cosa, un cartel tiene algo de eterno, es fundamentalmente, un impulso que va directo a nuestra memoria. Es el encargado de definir el espíritu en una película para situarla en una sola imagen, en algún lugar en la mente del espectador. Un buen cartel debe estar impregnado por la película, debe ser parte de ella, como una sola unidad. Este es un medio para conseguir un fin, la transmisión de la personalidad de la película al público, este mensaje tiene la obligación de generar en el espectador potencial el deseo o la necesidad de ver la película.

El cual por lo regular siempre se encuentra en formato vertical, en cuanto a lo relacionado con la gráfica utiliza correctamente los elementos cromáticos, icónicos y tipográficos los cuales se interrelacionan entre si determinando la calidad del mensaje del cartel.

La aportación del Diseño Gráfico a un cartel consiste en darle una serie de elementos cromáticos, icónicos y tipográficos. Son las variaciones de sus tamaños e intensidades las que permiten reflejar una idea que se transmite desde el cartel hacia el espectador y viceversa. El mensaje tiene que ser sugerente en su contenido como en la forma. La necesidad de convertir ese mensaje en algo atractivo es la primera función que debe cumplir cualquier pieza gráfica. Haciéndolo de una forma notoria, que llegue a quien lo mira para que se produzca la comunicación.

## A MANERA DE CONCLUSIÓN.

Se dice que el cartel nace ligado a la necesidad ineludible para el sistema capitalista de extender los mercados, estimulando el consumo y derrotando toda posible competencia.

Esta es una hoja impresa que anuncia un producto (visitar un teatro, un espectáculo, un cabaret, etc.) o una compra objetual concreta (extracto de carne, comestibles, una bicicleta).

Esta hecho para ser puesto en algún lugar y que éste sea frecuentado por un público (heterogéneo y anónimo) con el uso de su imagen como ingrediente significativo fundamental en estrecha fusión con el texto escrito.

El cartel es una forma de arte aplicado, con independencia de la habilidad artística de realizar, un cartel es bueno si cumple con los fines para los que ha sido diseñado.

Como ya hemos podido ver, estos en cada una de las corrientes artísticas y cartelísticas han estado estrechamente conectados en algunos periodos por lo que resulta difícil determinar quien influyo sobre quien.

Así que esto nos lleva a decir que el cartel de cine pertenece como diría: F. Enel: *"A un micro medio cultural, en parte dedicado a iniciados que no necesita sobresignificar, el cual usa una imagen seductora del film, generalmente erótica, para atraer al público"*.

También éste es un medio de comunicación artístico, rico y variado que encuentran su referente inmediato en el propio espectáculo cinematográfico, además de su inspiración, además de que con ellos es posible trasladar la movilidad del universo cinematográfico al estatismo del cartel.

Estos carteles se logran mediante simples dibujos, fotomontajes, collages, y por medios electrónicos o diversas técnicas modernas.

No hay que olvidar que es a partir de los carteles de cine pueden establecerse las bases de una historia del medio cinematográfico y de sus conexiones estéticas con otros campos artísticos, y del diseño gráfico en general.

Ellos pueden ser un apoyo formal para delimitar las características de los géneros cinematográficos que pueden adaptarse para defenderse asimismo de las peculiares características que vemos en ellos. Así como el uso de iconografías y tipos de letras estereotipadas para ciertos géneros. Un claro ejemplo de esto son los diferentes géneros de los que ya hemos hablado en **La Época De Oro**.

El cartel sigue siendo una pieza clave para orientar al público que se decide en él último momento. En él se pueden ver las cualidades artísticas de algunos autores y sus obras, muchas de las cuales son anónimas.

Estas impresiones mostradas pueden despejar cualquier duda sobre el valor creativo, comunicativo y estético que pudieran surgir en torno a los carteles.

Como se había mencionado anteriormente los datos que se tienen sobre el cartel cinematográfico en México de la llamada **Época De Oro** son pocos realmente, pero aun así, se estableció un análisis de ellos.

El cartel cinematográfico: es aquel que se empeña en fijar imágenes móviles, vivas y dinámicas mediante otras estáticas, las cuales son vitales, creativas y comunicativas.

Todo esto a pesar de que actualmente las películas son difundidas en televisión, radio e Internet.

Pero no por eso dejamos de pensar que quién no ha tenido alguna vez la secreta tentación de llevarse un cartel y con él, parte de una historia que llegamos a sentir como nuestra. Porque un cartel es ante todo, el reflejo de un sueño, la materialización en formato de setenta por cien centímetros de algo tan intangible como una emoción.

## RELACION DE CARTELES.

A lo largo de la lectura encontramos diferentes carteles para facilitar su identificación y estudio. Les presento la siguiente lista que consta: Título del Cartel, Película, Director. Productora. Año de su realización.

1. - **La Pantomime**, Jules Cheret (1891).
  2. - **Santa Tecla rogando por los enfermos de peste**, Giovanni Tiépolo (1759).
  3. - **Jane Aurill**, Toulouse Lautrec (1893).
  4. - **Gismonda**, Alfonso Mucha (1894).
  5. - **La Mansión Moderne**, Manuel Orazi (1905).
  6. - **Chop Book**, Will Bradley.
  7. - **Avenue Theatre de Londres**, Aubrey Beardsley (1894).
  8. - **Die Brucke**, Ernest Ludwig Kirchner (1900).
  9. - **Kokaschka**, Der Sturm Oscar.
  10. - **El Gabinete del Dr. Caligari**, Ohlo Stahl Arpke (1919).
  11. - **Metamorphoses**, Grand Ville (1854).
  12. - **Pueblo Francés**, Royat Frainpont.
  13. - **La terrible Noche**, José Guadalupe Posada (1890).
  14. - **Humanic**, Kosel Gibson (1928).
  15. - **Tu país te nescita**, Alfred Leete (1914).
  16. - **Cartel Antiguerra del SDP**, Michael Biro (1914).
- Los que veremos a continuación son los carteles de la Epoca de Oro del Cine Mexicano:
17. - **Tipografía R.Nuño** 49x25 cm (1906).
  18. - **Tipografía El Libro Diario** 58x40cm (1913).

19. - **El Fanfarrón**, anónimo (1938) Dir. Fernando A. Rivero, AZTECA Films.
20. - **Malditas Sean Las Mujeres**, anónimo (1936).
21. - **Juan Charrasqueado**, José G. Cruz (1947) Dir. Ernesto Cortazar, Filmadora Chapultepec.
22. - **Ay Amor Como Me Has Puesto**, Ernesto García Cabral (1950) Dir. Gilberto Martínez Solares
23. - **Peregrina**, Antonio Caballero (1950) Dir. Chano Urueta CLASA Films.
24. - **Espionaje En El Golfo**, Audix (1942) Dir. Rolando Aguilar.
25. - **Bombero Atómico**, Antonio Vargas (1944) Dir. Miguel M. Delgado, POSA Films.
26. - **El Signo de La Muerte**, Jorge Aguilar (1939) Dir. Chano Urueta, Cinematográfica Internacional S.A.
27. - **Bugambilia**, Jesús Hernández (1944) Dir. Emilio Fernández, Films Mundiales.
28. - **La Malquerida**, anónimo (1949) Dir. Emilio Fernández, Calderón Films.
29. - **Las Abandonadas**, Jesús Hernández Corzo (1944) Dir. Emilio Fernández, Films Mundiales.
30. - **La Posesión**, anónimo (1949) Dir. Julio Bracho, Cinematográfica Grovas S.A.
31. - **Yo mate a Rosita Alvarez**, anónimo (1946) Dir. Raúl De Anda, Producciones Raúl De Anda.
32. - **Una Mujer Cualquiera**, anónimo (1949) Dir. Rafael Gil, SUEVIA Films.
33. - **Perdida**, anónimo (1949) Dir. Fernando A. Rivero, Producciones Calderón S.A.

## **BIBLIOGRAFÍA.**

- 1.- Agrasánchez Jr Rogelio. **Carteles de la Época de Oro de Cine Mexicano.** México, Universidad de Guadalajara, 1985.
- 2.- Barbachano Ponce Dr. Miguel. **Cine Mudo.** México, Editorial Trillas, 1994.
- 3.- Barnicoat John. **Los Carteles su Historia y su Lenguaje.** Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 3ª edición, 1995.
- 4.- Beltrán Félix. **Acerca del diseño,** Editorial Unión.
- 5.- De Los Reyes Aurelio. **Cine y Sociedad en México(1896-1930),** México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1993. México.
- 6.- De Los Reyes Aurelio. **Los Orígenes del Cine Mexicano (1896-1900),** México, Secretaría De Educación Pública- Fondo De Cultura Económica, 1984.
- 7.- De los Reyes Aurelio. **Medio Siglo De Cine Mexicano(1896-1947),** México, Trillas(Linterna Mágica 10), 1987.
- 8.- Espada Gutiérrez Luis. **Historia de los Medios Audio Visuales,** Madrid España Editorial Pirámide.
- 9.- García Riera Emilio. **Breve historia del cine mexicano. Primer Siglo, (1897-1997),** México, CONACULTA IMCINE - Canal 22.
- 10.- González Morantes Carlos. **Introducción al Lenguaje Audiovisual.**
- 11.- Leprohon Pierre. **Historia Del Cine,** Ediciones Riap S.A.
- 12.- Limón Barranco Eduardo. **El Cartel Cinematográfico Mexicano.**
- 13.- Paloella Roberto. **Historia del Cine Mudo,** Buenos Aires, Argentina, Editorial Ediciones Losage.
- 14.- Renau Joseph. **Función Social del cartel.**
- 15.- Reyes De La Meza Luis. **El cine sonoro en México,** México, UNAM, 1973.

- 16.- Romandia Cristina. **Desarrollo del Cartel Cinematográfico en México.**
- 17.- Sadoul Georges **"Última entrevista con Louis Lumiere"**. Cine Libre año 1, Buenos Aires, Argentina, 1983.
- 18.- Sadoul Georges. **Historia del Cine. Época Muda**, México Siglo XXI, 1991.
- 19.- Sadoul Georges. **Historia del Cine Mundial. Época Sonora**, México Siglo XXI, 1989.
- 20.- Sánchez López Roberto. **El Cartel de Cine Arte y Publicidad.**
- 21.- Satué Enric. **El Diseño Gráfico desde sus orígenes hasta nuestros Días**, Madrid Alianza Forma, 1989.
- 22.- Tosi Virgilio. **El Cine Antes de Lumiere**, México, UNAM, 1984.
- 23.- Tuñon Julia. **Mujeres De Luz y Sombra Del Cine Mexicano. La Construcción De Una Imagen (1939-1952)** México, El Colegio de México – IMCINE, 1997.