

31 de enero de 2023

**H. Consejo Divisional**  
**Ciencias y Artes para el Diseño**  
**Presente**

De acuerdo con lo establecido en los “Lineamientos para la Investigación de la División de Ciencias y Artes para el Diseño. Registro y Seguimiento de las Áreas, Grupos, Programas y Proyectos” numeral 3.6 y subsiguientes, la **Comisión encargada de la revisión, registro y seguimiento de los proyectos, programas y grupos de investigación, así como de proponer la creación, modificación, seguimiento y supresión de áreas de investigación, para su trámite ante el órgano colegiado correspondiente**, sobre la base de la documentación presentada, en particular el cumplimiento de requisitos conforme a la ficha informativa anexa y considerando suficientemente sustentada la solicitud, propone el siguiente:

**Dictamen**

Aprobar la Terminación del Proyecto de Investigación N-466 “Historias y movimientos artísticos de la gran ciudad”, cuyo responsable es el C. Federico José Chao Fuente, adscrito al Programa P-061 “La Ciudad de la Imagen”, que forma parte del Grupo de Investigación “Arte”, presentado por el Departamento del Medio Ambiente.

Los siguientes miembros estuvieron presentes en la reunión y se manifestaron a favor del Dictamen: Dr. Luis Jorge Soto Walls, DI. Julio Ernesto Suárez Santa Cruz, Alumno DI. David Alejandro Montero Huerta y como Asesor el Dr. Fernando Rafael Minaya Hernández.

**Atentamente**  
**Casa abierta al tiempo**



**Mtra. Areli García González**  
Coordinadora de la Comisión

JDMA. 008/01.2023  
Ciudad de México, a 23 de enero de 2023

**Mtro. Salvador Ulises Islas Barajas**  
Presidente del H. Consejo Divisional  
División de Ciencias y Artes para el Diseño

P r e s e n t e

Estimado Mtro. Islas

Por este medio me permito presentar al H. Consejo Divisional que usted preside, el **informe global**, para llevar a cabo el trámite de **terminación** del proyecto de investigación: **N-466 Historias y movimientos artísticos de la gran ciudad**, cuyo responsable es el **C. Federico José Chao Fuente**.

Sin más por el momento, hago propicia la ocasión para enviarle un cordial saludo.

Atentamente

*Casa abierta al tiempo*

**Mtro. Luis Yoshitaki Ando Ashijara**  
Jefe del Departamento del Medio Ambiente

C.c.p. Archivo

CDMX, 16 de enero de 2023

Maestro LUIS YOSHIKI ANDO ASHIJARA  
Jefe del Departamento de Medio Ambiente  
CyAD UAM A  
Presente

Estimado Yoshi

Por la presente le adjunto la solicitud de conclusión de su proyecto por parte del  
Profesor Federico Chao Fuente.

Saludos cordiales



Dr. Nicolás Amoroso Boelcke  
Responsable del Grupo Arte

23 DICIEMBRE DEL 2022

DR. NICOLÁS AMOROSO BOELCKE  
DEPARTAMENTO DEL MEDIO AMBIENTE  
GRUPO ARTE  
DIVISIÓN DE CIENCIAS Y ARTES PARA EL DISEÑO

Por medio de la presente solicito a usted, sea presentado al Consejo Divisional mi Informe de Investigación Global donde doy por terminado el proyecto

**INFORME GLOBAL**

**PROYECTO DE INVESTIGACIÓN:**

*Historias y movimientos artísticos de la gran ciudad.*  
( Proyecto aprobado octubre 2018, con el 3 número N-466)

ATENTAMENTE

  
FEDERICO JOSÉ CHAO FUENTE

**NOVIEMBRE DEL 2022**

**DR. NICOLÁS AMOROSO BOELCKE  
DEPARTAMENTO DEL MEDIO AMBIENTE  
GRUPO ARTE  
DIVISIÓN DE CIENCIAS Y ARTES PARA EL DISEÑO**

**INFORME GLOBAL 3.6.1**

**PROYECTO DE INVESTIGACIÓN:**

***Historias y movimientos artísticos de la gran ciudad.***

( Proyecto aprobado 3 octubre 2018, con el número N-466)

Para ello me permito recalcar que este proyecto busca fundamentar desde las estrategias de significación, representación, narrativas, imaginarios y discursos, los supuestos teóricos para la comprensión de la fenomenología de la imagen y la política como construcciones culturales.

En este caso, la ciudad como actor principal, asume el papel de lugar colectivo, al que se dirigen una multiplicidad de miradas que delinean un complejo entramado de yuxtaposiciones que permiten acercarse a su comprensión como producto cultural de las sociedades modernas.

Esta propuesta está relacionada con los objetivos del Departamento del Medio Ambiente, pues pretende documentar por medio de la imagen las interrelaciones entre la sociedad, la ciudad y la naturaleza.

**ANTECEDENTES.**

La Ciudad es una creación colectiva anónima. Más allá de la belleza de alguna construcción o del emblema de otra, cada una de ellas convive con otras que le rodean y a las que también acompaña, se construye en conjunto que se gesta en labor de un todo que participo en su gesta. La acción política y la consecuente fascinación que ejerciera la tarea del barón de Hausmann quien modifico Paris abriendo grandes avenidas y bulevares. El propósito se dijo era embellecerla, aunque una lectura más intencionada afirmaba que después del levantamiento de 1948 era necesario eliminar las calles estrechas que permitían levantar barricadas, ensanchándolas para consentir la entrada de las tropas represivas y sus contingentes de artillería. Tales supuestos pudieron verificarlo cuando se instala la Comuna de Paris en 1871 que fue aplastada con cierta facilidad.

Esta multiplicidad de miradas hace de la imagen de la ciudad en la política, un entramado complejo de yuxtaposiciones, de significado que es necesario comprender.

En consecuencia, en este proyecto se estudian los lenguajes, la significación, las representaciones, narrativas y discursos de la producción ciudadana en las que la ciudad está presente y resulta confirmada. Son ejes analíticos donde la imagen de las masas es abordada.

Las preguntas centrales del estudio son las siguientes; ¿Qué relación guarda la imagen política como construcción cultural con las estrategias de significación, representación, narrativas, imaginarios y discursos?

Asimismo, dado que la política abarca siglos de producciones sociales bajo diferentes ambientes y circunstancias. ¿Cuáles son las constantes que operan para explicar el funcionamiento de lo real y su consecuencia, LA IMAGEN?

Al mismo tiempo. ¿Qué estrategias específicas se han utilizado en la imagen de la Ciudad en los diferentes contextos en los que se han desarrollado las producciones cinematográficas, el diseño y el arte?

El impacto que se busca con este proyecto en la docencia, se orienta primordialmente al área de la teoría del diseño. Sin embargo, se pretende también ser un espacio para la experimentación y creación en el ámbito de la cinematografía desde la reproducción, la realización hasta la divulgación de los productos elaborados.

## **OBJETIVOS GENERALES DEL PROYECTO**

Fundamentar desde las estrategias de significación, representación, narrativas, imaginarios y discursos, los supuestos teóricos para comprensión del fenómeno de la imagen y la política como construcción cultural

Analizar los distintos enfoques en torno al objeto de estudio para establecer un estado de la cuestión que permita un acercamiento sistematizado al objeto de estudio para que, a partir de este abordaje, se puedan formular supuestos hipotéticos que den salida a los interrogantes planteados

Proponer una serie de conceptos que permita la configuración de un cuerpo teórico y la explicación del objeto del estudio.

## **METAS ESPECIFICAS DEL PROYECTO**

Investigación documental que permita formular el estado del arte en el que el objeto de estudio se inserta

Realización de un seminario que permita el intercambio de ideas en torno al objeto de estudio

Redacción de textos académicos para su presentación en congresos y su publicación en medios académicos reconocidos

Desarrollo en la medida de las posibilidades, de congresos, seminarios, y coloquios con actores nacionales e internacionales

Propuesta de realización de estancias nacionales e internacionales con investigadores que aborden la misma temática

Realización de materiales audiovisuales con la temática propuesta de Historias y movimientos artísticos de la gran Ciudad.

Exhibición y discusión en foros nacionales e internacionales del material audiovisual producido en este proyecto

## **RESUMEN DEL TRABAJO REALIZADO EN LA PRIMERA ETAPA**

Durante los dos años anteriores he trabajado en los temas relacionados con el cine y en especial en la historia y desarrollo del lenguaje cinematográfico, que es fundamental para la producción en cualquiera de las artes audiovisuales. He realizado videos, empezando desde los iniciadores, hasta directores como el sueco Ingmar Bergman, el francés Francois Truffaut, el japonés Akira Kurosawa o los mexicanos Emilio Fernández o Felipe Cazals y ha sido muy importante para mí el analizar tanto su temática como manejo del lenguaje audiovisual.

Además, todos estos programas que a fecha suman 26, se ha hecho la versión radio y transmitido en UAM Radio 94.1 FM

## **METAS ESPECIFICAS**

En la Investigación que realizo el destino en donde concluye mis trabajos son una serie de videos que conforman una serie televisiva llamada "Héroes del Celuloide"

(Hasta la fecha llevo realizados 26 programas, en el informe se mencionan) Estos videos requieren de un estudio de las corrientes cinematográficas mundiales para encontrar los valores tanto en la temática como en la tecnología y que han aportado una serie de elementos a la narración audiovisual cada vez más completa y compleja, siempre en un contexto histórico y geográfico

El estudio de la historia del cine y sus autores es bastante extensa y rica en valores históricos y de comunicación.

El lenguaje cinematográfico es la base para poder narrar cualquier medio audiovisual y muchas veces se retroalimenta con otros medios y toma elementos tecnológicos para complementarse, como es el caso de la televisión.

En la serie "HÉROES DEL CELULOIDE", decidí empezar por lo más básico y cronológicamente por los movimientos y escuelas más importantes del lenguaje narrativo.

En mis últimos programas he tratado de mezclar un autor relativamente nuevo con un clásico para poder comparar los valores de cada época ya que cada cineasta va tomando influencias de sus antecesores y va aportando los suyos propios creando una nueva forma narrativa y como ejemplo tenemos al director japonés Akira Kurosawa que toma toda la técnica del cine norteamericano (John Ford) y narra toda la tradición del pueblo oriental en sus historias, convirtiendo un cine totalmente diferente al que se realizaba en su país, otro ejemplo más conocido para nosotros es el caso de Emilio "Indio" Fernández que se inspira en la obra que había realizado el director soviético Sergei M. EISENSTEIN, con la película "Que viva México" y crea toda una corriente de cine mexicano dando un nuevo estilo a la realización cinematográfica.

En mis clases que imparto en la licenciatura de Diseño de la Comunicación Gráfica tengo a mi cargo las materias de:

Creación y reproducción de un proyecto audiovisual

Producción, postproducción y transmisión de un proyecto audiovisual

Diseño de Mensajes Gráficos (Sistema de signos en medios electrónicos)  
Fotografía Avanzada  
Fotografía de Estudio  
Literatura, Cine y Diseño

Ha sido de gran utilidad utilizar todo este material para entender el desarrollo de la narrativa audiovisual y en muchos casos como el del programa dedicado al gran fotógrafo mexicano Emmanuel Lubezky, analizamos las cualidades estéticas y técnicas de este fotógrafo mexicano

Actualmente trabajo en los programas de cinco diferentes directores:  
(Investigación, guion, videografía, grabación, edición)

Pedro Almodóvar  
Roman Polansky  
German Valdez (Tin Tan)  
Quentin Tarentino  
Federico Fellini

## **Resumen 2016**

### **Programas de Cine**

#### **Serie televisiva “Héroes del Celuloide”**



#### **Los hermanos Lumiere y el nacimiento del cine**

<https://youtu.be/IBWObEpGV60>



La fecha elegida para la presentación del Cinematógrafo fue el 28 de diciembre de 1895. La recaudación fue muy modesta. Ascendió a 35 francos, cifra que apenas cubría el importe del alquiler del salón.

Aseguran las crónicas que flotaba en la sala, antes de comenzar la proyección, un ambiente de frío escepticismo. Este sentimiento duró todo el tiempo que las luces permanecieron encendidas, pues al apagarse, un tenue haz cónico de luz brotó del fondo de la sala y al estrellarse contra la superficie blanca de la pantalla obró el prodigio. Apareció, ante los atónitos ojos de los espectadores, la Plaza Bellecour, de Lyon, con sus transeúntes y sus carruajes moviéndose. Los espectadores quedaron petrificados, <<boquiabiertos, estupefactos y sorprendidos más allá de lo que puede expresarse>> como escribe Georges Méliès, testigo de aquella maravilla. Y Henri de Parville recuerda[ <<Una de mis vecinas estaba tan hechizada, que se levantó de un salto y no volvió a sentarse hasta que el coche, desviándose, desapareció>>].

Y sin embargo, las diez brevísimas películas de diecisiete metros que componían los primeros programas presentados por los Lumière <<La salida de los obreros de la fábrica Lumière>> <<Riña de niños>> <<Los fosos de las Tullerías>> <<La llegada del tren>> <<El regimiento>> <<El herrero>> <<La demolición de un muro>> <<El mar>>, etc. Sino sus imágenes, sus fidelísimas reproducciones gráficas que, aunque reducidas a las dos dimensiones de la pantalla, conservaban su movimiento real. Fue la maravillosa capacidad de aquel artefacto para reproducir la realidad en movimiento lo que provocó el asombro y la perplejidad de los espectadores parisinos.

La recaudación de 2500 francos diarios que ingresaban ya los Lumière a las dos semanas de iniciarse la explicación de su invento y las interminables colas que se formaban ante la puerta del Grand Café y que llegaban hasta la calle Caumartin.

Según palabras del emperador de Francia, ha desembocado en la máquina de imprimir la vida de Lumière. Y esto habrá de resultar decisivo para la historia del arte contemporáneo.

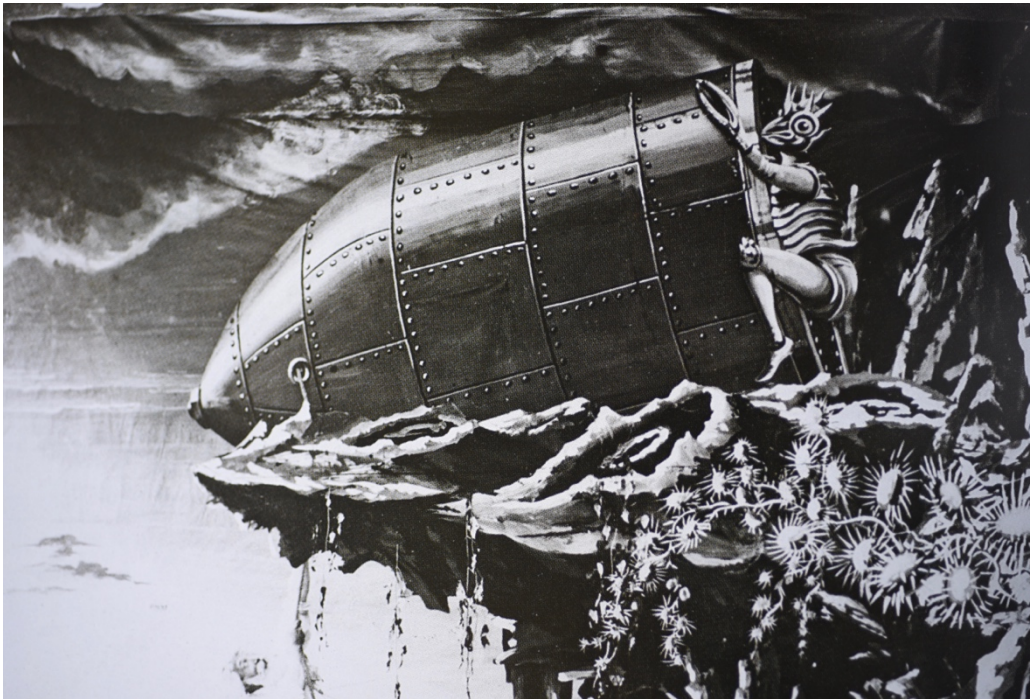
Promio visitó con su cámara a costas Constantinopla, Esmirna, Jaffa y Jerusalén. A París llegaban imágenes exóticas de la India, de México, de la misteriosa China, de los tuaregs del desierto y hasta de la Ciudad

Prohibida, para nutrir un catálogo que en 1897 contaba ya con 358 títulos.

La vocación científica y la holgada posición económica de los Lumière les llevaban a menospreciar las posibilidades comerciales de su invento, de modo que en 1898 despidieron a casi todos sus operadores y en 1900 realizaron su última aventura cinematográfica, con una proyección sobre una pantalla gigante de veintiún por dieciséis metros. Después abandonaron aquel juguete de óptica por ellos inventado en manos de otros pioneros, que no tararán en convertir la artesanía de los fotógrafos de Lyon en un gran espectáculo y en una próspera industria que bailará la danza de los millones.

## **GEORGE MELLIES**

<https://youtu.be/vX1gqt-Kyho>



## **EL MAGO DE MONTREUIL**

Entre los privilegiados espectadores que asistieron a la primera proyección organizada por los Lumière en el Salón Indien se hallaba un hombre de treinta y cinco años, tercer hijo de un acaudalado fabricante de zapatos, mago e ilusionista por vocación y director del teatro Robert Houdin de París. Su nombre era Georges Méliès.

El propio Méliès ha explicado cómo, al concluir la histórica proyección, fue al encuentro de Antoine Lumière con la pretensión de adquirir uno de aquellos prodigiosos aparatos, avanzando una oferta de diez mil francos. Pero ni Méliès, ni el director del Museo Grévin, que ofreció veinte mil, ni el de Folies Bergère, que llegó a los cincuenta mil, consiguieron su propósito. Al igual que Thiers, que en 1833

consideraba a la locomotora como una <<simple diversión científica>>, Antoine Lumière concretó así su respuesta, que se ha hecho célebre: <<Amigo mío, deme usted las gracias. El aparato no está a la venta, afortunadamente para usted, pues le llevaría a la ruina.

En Inglaterra, un aparato similar al utilizado por Lumière y denominado bioscopio. Méliès se apresuró a adquirir uno de aquellos artefactos por la suma de mil francos, con el que inició inmediatamente proyecciones públicas en el teatro Robert Houdin, utilizando cintas inglesas de Paul y americanas de Edison.

Esta revelación le llegó a Méliès por puro azar en el transcurso de 1896. Cierta mañana había plantado su cámara tomavistas y su trípode en la Plaza de la Opera, con el ánimo de rodar algunas breves escenas documentales, al <<estilo Lumière>>. De pronto, mientras estaba en pleno rodaje, la cámara sufre un atasco y la película se detiene. Méliès se da cuenta y procede a reparar el desperfecto y, tras esta breve interrupción, continúa el rodaje. Pero con gran sorpresa suya, al efectuar más tarde la proyección de esta película, observa que allí donde un momento antes pasaban hombres aparecen de pronto unas mujeres y que el autobús Madeleine-Bastille se convierte súbitamente en una carroza fúnebre...

Méliès comprendió bien pronto que acababa de descubrir, por casualidad, un trucaje; el primer trucaje del cine, que hoy llamamos paso de manivela, y que permite rodar a la cadencia de imagen por imagen, base del cine de animación, de los trucajes por sustitución y de muchas películas de fantasía. La trascendencia de esta revelación iba a tener un alcance decisivo, porque a partir de ella Méliès encauzó su producción por el rumbo nuevo de la magia y de la fantasía sin límites, alineando al cine como un nuevo instrumento de prestidigitación en el ya célebre escenario del teatro Robert Houdin.

Es entonces cuando Méliès idea las famosas <<escenas de transformación>>, que dejan boquiabierto al ingenuo público parisino. La primera de ellas es <<el escamotage d'une dame chez Robert Houdin, 1896>>, que rueda en el jardín de su finca de Montreuil-sous-Bois, al aire libre, ante un telón de fondo pintado. Para producir el efecto de la desaparición de la mujer, Méliès detiene el rodaje un momento, para permitir que la dama abandone la escena y luego sigue rodando, sin alterar la posición de la cámara. El trucaje es simple, pero el efecto conseguido causa gran impresión en el público y Méliès, al año siguiente, lo repite con un ¡mas difícil todavía! En otras cintas que combinan la desaparición con la sustitución. Esto ocurre en Fausto y Margarita (Faust et Marguerite), en donde la dama se transforma, por arte del birlibirloque, en diablo.

Maquetas, desapariciones, apariciones, objetos que se mueven solos, personajes voladores, sobreimpresiones, encadenados, fundidos, fotogramas coloreados a mano... Hay que señalar, no obstante, que el trucaje es, para Méliès, un fin en sí mismo y no un medio, como lo es en la actualidad. Y es que nos hallamos, no hay que olvidarlo, ante un prestidigitador profesional que ha visto en el cine un <<artefacto mágico>>.

No es de extrañar que, después de esta experiencia, Méliès se decida a construir en el jardín de su finca de Montreuil un auténtico estudio, al abrigo de las inclemencias

del tiempo, con el techo y las paredes de vidrio para aprovechar la luz solar, aunque en 1905 le añadiría su primera instalación eléctrica. Allí desplegará su portentosa actividad como director, actor, operador, maquillador, decorador, carpintero y electricista a la vez. Este laboratorio de hechicería, de diecisiete metros de largo por siete de ancho, constituyó el primer estudio de Europa, ya que Edison le había precedido en América con su rudimentario Black Maria.

Entre 1896 y 1913 realizó Méliès unas quinientas películas de las cuales se conservan hoy una décima parte aproximadamente. Debe tenerse en cuenta que Méliès vendía sus películas a los exhibidores ambulantes, de modo que es ardua tarea la de localizar el paradero actual de muchas de ellas, que probablemente no han sobrevivido al vandalismo de dos guerras, amén de otros avatares.

### **Chaplin y la comedia norteamericana**

<https://youtu.be/03M50MFaW4Y>



### **Griffith y el lenguaje cinematográfico**

<https://youtu.be/tSrQIT2AiXI>



En 1908 debutó Griffith como realizador en la Biograph, Griffith comenzó a descubrir pronto un nuevo lenguaje cinematográfico que, hasta ahora, sólo había sido tímidamente esbozado en las obras de algunos creadores. <<Las aventuras de Dorotea>> (The adventures of Dolly, 1908), rodada en cuatro días, pero en su narración utiliza Griffith por vez primera el flash-back o cut-back.

(For love of gold, 1908) fragmenta por vez primera la escena con planos próximos a los actores (planos tres cuartos). Al año siguiente, en <<el teléfono>> (The lonely villa, 1909), introduce uno de sus hallazgos capitales, el <<salvamento en el último minuto>>

(The Lonedale operador, 1911). El film está dividido en secuencias (y no en escenarios o cuadros), y cada secuencia está dividida en planos de diferente valor, especialmente planos americanos y primeros planos de objetos (insertos).

Estos hallazgos técnicos pueden parecer primarios y fáciles para un espectador cinematográfico actual, pero la prueba de que esto no era así la suministra la oposición que encontró Griffith entre los dirigentes de la Biograph cuando, en <<Después de muchos años>> (After many years, 1908) –adaptación de Enoch Arden de Tensión- quiso mostrar en montaje alternado a Enoch Arden en una isla desierta y a continuación a Anna Lee, su esposa, esperando su regreso. A los productores les pareció que este <<salto>> espacial era un puro disparate y que el público no podría entenderlo. Griffith respondió diciendo que si Dickens había utilizado este procedimiento narrativo, él también podía hacerlo, porque la literatura y el cine tienen elementos narrativos comunes. Griffith pudo haber añadido que las acciones paralelas en cine son una equivalencia gráfica del <<mientras tanto >> literario. Pero Griffith no era un teórico, sino un intuitivo. Ganó la batalla de <<Después de muchos años >>, en donde utilizaba también por vez primera en su obra primeros planos de los actores con intención dramática, y esta victoria constituyó igualmente un progreso revolucionario para el arte del montaje.

Con Griffith asistimos a la gestación de una gramática cinematográfica radicalmente nueva, que ya nada tiene que ver con el teatro. <<La conciencia vengadora >> (The avenging conscience, 1914), inspirado en Edgar Poe, Griffith recurre a primeros planos repetidos de un lápiz golpeando una mesa y de un pie repicando en el suelo para traducir visualmente el sonido obsesivo de un latido de corazón. Griffith comprendió bien cuál es la potencia expresiva de las imágenes y



los resultados que pueden nacer de su libre combinación, que es el montaje. También supo aprovechar las ventajas de la profundidad de foco.

Contó Griffith para sus películas con la valiosísima colaboración del operador Billy Bitzer, pionero en el uso de la luz artificial, que con recursos extraordinariamente rudimentarios obtuvo resultados óptimos. Utilizó por vez primera la iluminación dramática y de contrastes en Edgar Allan Poe (1909), el contraluz y la iluminación lateral en << El remedio >> (a drunkard's reformation, 1909). El desenfoque como efecto artístico en When Pippa passes (1909) y combinó por vez primera la luz natural con la artificial en The politician's love store (1909). En los estudios se denominaba al estilo de Bitzer << iluminación a lo Rembrandt >>, por su uso del claroscuro y del contraluz. Fue Bitzer también quien primero emplazó un proyector tras una ventana, para simular el efecto de la luz solar.

Establecer un catálogo con todos los hallazgos de Griffith se haría interminable. En << Ramona >> (Ramona, 1910) aparece el primer gran plano general de la historia del cine, un paisaje de Victoria Country, en California; en << La batalla >> (The battle, 1911), que no oculta su simpatía por la causa sudista, demuestra ya su pericia en el manejo de grandes masa y escenas de combate.

Pero en el terreno de la técnica narrativa, de la invención visual, Griffith está introduciendo una auténtica revolución expresiva, con los desplazamientos del punto de vista de la cámara en el interior de una misma escena, para guiar el ojo y la atención del espectador, con el uso dramático del primer plano, las acciones paralelas y, en suma, los saltos en el espacio y en el tiempo a través del montaje. Griffith es, como Cézanne, el primitivo de un arte nuevo.



(The Birth of a Nation 1915), <<El nacimiento de una nación>> iba a constituir una pieza dramática capital, que contribuiría a atizar uno de los más candentes problemas que gravitan todavía sobre la sociedad norteamericana desde los días de la guerra civil. La película se rodó en once semanas, con gran lujo de medios y costó 110.000 dólares.

El estreno tuvo lugar en Los Ángeles, bajo la protección de la policía. <<El nacimiento de una nación>> a la cabeza de los grandes éxitos de taquilla del mercado norteamericano, con una cifra estimada superior a los 50 millones de dólares.

Desde el punto de vista técnica <<El nacimiento de una nación>> marcó una fecha decisiva en la evolución del arte cinematográfico. La versión final de la película constó de doce rollos, con un total de 1,375 planos, que hacían progresar la narración gracias a una ágil utilización del montaje. Con <<El nacimiento de una nación>> se rebasaba, definitivamente, el híbrido recodo del cine-teatro, de las estampas fotografiadas. Los planos generales se combinaban con los planos próximos: tres cuartos, medios y primeros planos. Se dice que el operador Billy Bitzer se resistía a tomar planos de conjunto, en los que las figuras resultaban muy pequeñas, afirmando que para el espectador <<aparecían como conejos>>.

Pero Griffith no temía alternar un plano general con otro próximo, produciendo un choque óptico, ni desplazar la cámara para efectuar una toma de vistas en movimiento. En este sentido, la espléndida apertura de la batalla de Petersburg ha quedado como un fragmento antológico de su estilo.

Toda la batalla de Petersburg estaba mostrada alternando los grandes planos de conjunto con los planos próximos que detallan las incidencias particulares del combate. Y el montaje paralelo, recurso narrativo predilecto de Griffith, permite orquestar tres acciones alternadas por el montaje: la ciudad de Atlanta en llamas, las escenas de angustia en el interior de la mansión de los Cameron y el campo de batalla.

Además de fragmentar las escenas en planos de diferente valor Griffith utilizó para potenciar la selectividad del encuadre los caches, que al ennegrecer determinadas partes del fotograma, alteraban su proporción rectangular habitual. Griffith utilizó variadas formas de caches, para modificar una composición o conseguir un efecto dramático.

El plano descrito que abre la batalla de Petersburg utiliza un cache circular en torno a la mujer, aislándola del entorno y potenciando la emotividad de la imagen. Otras veces oscurece la parte superior e inferior del encuadre para conseguir un formato panorámico que realce un paisaje horizontal. Este recurso gráfico, que Griffith utilizó sistemáticamente, cayó en desuso al llegar al cine sonoro.

Se ha escrito muchas veces que << El nacimiento de una nación >> representó, además, el nacimiento del arte cinematográfico. Jamás el cine había abordado una narración tan larga y compleja (de dos horas y 45 minutos de duración), ni había sido capaz de exponerla con tal agilidad, ritmo y coherencia narrativa. En realidad

Griffith llevó a cabo una genial síntesis de procedimientos ya inventados, pero los utilizó sistemáticamente, con un gran sentido de la funcionalidad expresiva y de la economía narrativa.

En contraste con la maestría técnica en la planificación y el montaje y con la pericia en la dirección de masas, la dirección de actores se reveló en muchas ocasiones excesivamente tosca. Claro que el defecto arranca ya del guión, del esquematismo psicológico de los personajes divididos pura y simplemente en <<buenos>> y <<malos>>, sin profundidad ni matices. A la falsedad interpretativa contribuyó también la elección de Griffith de actores blancos, con el rostro embetunado, para encarnar a la mayor parte de los personajes negros.

El inmenso éxito de <<El nacimiento de una nación>> tuvo la virtud de transformar la joven industria cinematográfica, en la que comenzaron a poner sus ojos los financieros de Wall Street. Con el espaldarazo de la alta banca, los negocios de los independientes empezaron a conocer complejas y ambiciosas combinaciones. En julio de 1915 se unieron las firmas de Harry Aitken, Adam Kessel y Charles Barman, para formar la Triangel Pictures Corp., aportando cada uno de ellos a su respectivo director artísticos: D.W. Griffith, Thomas Ince y Mack Sennett. Los tres mayores creadores del cine americano formaron así los vértices de un triángulo que, hasta su liquidación en 1918, estuvo a la vanguardia de la producción norteamericana, produciendo obras de un interés histórico capital.



<<Intolerancia>> (Intolerante, 1916), que con su costo de dos millones de dólares pasó a convertirse en la película más cara de toda la historia del cine, con una cifra todavía no superada teniendo en cuenta la posterior depreciación del dólar.

El rodaje de <<Intolerancia>>, la película más ambiciosa y compleja de toda la carrera de Griffith, representó un esfuerzo gigantesco. Junto a Los Ángeles se alzaron colosales decorados, siendo el mayor de todos el que representaba el palacio de Babilonia, que medía 70 metros de altura por 1,600 de profundidad, dimensiones inusitadas que exigieron el empleo de un globo cautivo para el rodaje de los planos de conjunto. Se movilizó un auténtico ejército de figurantes (algunos



días llegaron a ser 16,000), alimentados por grandes cocinas de campaña como en las operaciones militares.

Griffith rodó setenta y seis horas de película, montando con este material una copia de ocho horas de duración, pero que finalmente redujo a tres horas cuarenta minutos. En esta obra monumental llevó Griffith a sus últimas consecuencias su técnica de las acciones paralelas, al desarrollar los cuatro episodios alternados por el montaje, para reforzar su paralelismo simbólico.

De los cuatro episodios de <<Intolerancia>>, el moderno es el más emotivo y convincente; el más espectacular es el de Babilonia, con la reconstrucción del fabuloso festín de Baltasar, mientras el de la Pasión de Cristo resulta endeble y convencional.

<<Intolerancia>> fue, en resumen un tremendo fracaso económico. Fracaso explicable, Griffith creó con su excepcional sentido cinematográfico una obra de un ritmo prodigioso, una obra que no debía nada a la técnica teatral y que utilizaba sistemáticamente los recursos de la nueva dramaturgia visual: uso dramático del primer plano, movimientos de cámara, acciones paralelas, efectos de montaje, metáforas visuales, caches... Todos los recursos narrativos que Griffith ha importado de los textos de Dickensas, sin descuidar, por cierto, los aspectos más folletinescos de la literatura victoriana.

## 2017

En 2017 realice 4 programas



ESTALLIDO DEL CINE SOVIETICO

<https://youtu.be/BPsBJPiRcwE>

## **ESTALLIDO DEL CINE SOVIETICO**

A Lenin no se le escapó la enorme trascendencia social del cinematógrafo.

En 1922 lanzó la consigna: <<De todas las artes, el cine es para nosotros la más importante>>.

El decreto de nacionalización de la industria cinematográfica, en virtud del cual esta actividad pasaba a depender del comisariado de Educación del Pueblo, fue firmado por Lenin el 27 de agosto de 1919 y al mes siguiente se creaba en Moscú la Escuela Cinematográfica del Estado

En este movimiento hay que destacar al operador y documentalista Dziga Vertov.

Que fundó en 1922 y dirigió el noticiario Kino-Pravda (Cine-verdad), en donde aplicó sus teorías extremistas del <<Cine-Ojo>> (Kinoglaz), expuestas en unos poemáticos manifiestos a la manera de Maiakowski, y cuya meta era la de desembarazar a la captación de imágenes de todos sus artificios para conseguir una inalcanzable <<objetividad integral>>, que creía posible debido a la inhumana impasibilidad de la pupila de cristal de la cámara.

Parafraseando a Marx declara Vertov que <<el drama cinematográfico es el opio del pueblo>> Y Vertov no hace sino retornar a las fuentes mismas del cine, a la pureza documental de las inocentes cintas de Lumière.

Por eso desaparece todo lo que pueda falsear o modificar la realidad bruta: guión, actores, maquillaje, decorados, iluminación...

El <<Cine-Ojo>> de Vertov es, más que una proposición técnica, una actitud filosófica ante el fenómeno cinematográfico. Pero Vertov se mueve en el terreno de la pura utopía intelectual, porque la intervención del realizador a través de la elección del encuadre y de los malabarismos del montaje, seleccionando y cortando sus planos, imprime un sentido a la realidad que maneja.

Pero el coloso del cine soviético, iba a ser Sergei Mijailovich Eisenstein.

Nacido en 1898 en Riga, hijo de un ingeniero y arquitecto de ascendencia judeoalemana, que estudió en la Escuela de Ingeniería Civil de San Petersburgo y frecuentó la Escuela de Bellas Artes.

Su descubrimiento del movimiento renacentista italiano y, en particular, de la gigantesca figura de Leonardo da Vinci, fue una sacudida que hizo tambalear seriamente su vocación científica.

Durante la revolución tomó partido por la causa bolchevique, alistándose en 1918 en el Ejército Rojo, en 1920 ingresó en el Teatro Obrero, como decorador, aunque no tardó en debutar como director.

Esta imperiosa exigencia verista es la que empujaría a Eisenstein a abandonar las convenciones del teatro, atraído por el implacable realismo de la imagen cinematográfica, bajo la doble influencia de Griffith y de Dziga Vertov. Toda su obra nacerá de un sabio compromiso y síntesis entre el más crudo realismo documental y el simbolismo y expresionismo más barroco.

La primera aproximación teórica de Eisenstein al cine tuvo lugar en 1923, al publicar su artículo <<El montaje de atracciones>>.

Al año siguiente pudo ensayar en la práctica esta teoría al rodar su primer largometraje, <<La huelga>> .

En este sentido, su escena más célebre es la del desenlace brutal de represión zarista con imágenes sangrientas de reses sacrificadas en el matadero. Con este auténtico puñetazo visual, insólito y pueril a la vez, Eisenstein pulsa el sistema nervioso de los espectadores para conseguir el arco reflejo que debe transportar al espectador, en sus mismas palabras, <<de la imagen al sentimiento y del sentimiento a la idea>>.

<<El acorazado Potemkin>> ( 1925), que haría famoso al cine soviético y a su realizador en todo el mundo.

La ejemplar sobriedad y simplicidad lineal de esta gran odisea colectiva –en la que tan sólo aparecen unas brevísimas pinceladas individuales para humanizar al pueblo,

en contraste con la fría e impersonal imagen de las fuerzas zaristas se articuló con 1,290 planos, combinados con maestría genial mediante el montaje rítmico, preciso, casi matemático, de Eisenstein.

Los movimientos de cámara, en cambio, fueron escasísimos, dos travellings en la escena de la escalinata y una larga panorámica oblicua para descubrir a la multitud en el malecón del puerto, porque eran innecesarios, al estar el movimiento determinado por la acción y por el montaje.

Su consumada sabiduría técnica le llevó a a crear un tempo artificial, prolongado hasta casi seis minutos, para potenciar el angustioso dramatismo de la atroz y antológica escena de la escalinata, de ciento setenta tomas, en la que un pueblo indefenso es brutalmente agredido y diezmado por las balas de los fusiles zaristas.

Prescindiendo de simbolismos intelectuales, con una excepción: los leones de piedra que se alzan simbolizando la rebelión y con una espléndida fotografía de gran veracidad documental, debida a su fiel Eduard Tissé,

Eisenstein consiguió crear en este drama épico, en el que la masa era el verdadero protagonista, un aliento de incontenible grandeza que hace trascender los límites de un episodio histórico concreto para convertirse en la gran epopeya de la rebelión.

Magnífica sinfonía coral, mantenida con un sostenido y estremecedor crescendo dramático, consiguió con su tremendo impacto y a pesar del forcejeo y artimañas de las censuras, y logro imponerse en todo el mundo como una auténtica e indiscutible obra maestra, jalón decisivo en la evolución histórica del cine.

Eisenstein repudió el montaje clásico, el montaje entendido como mera adición de planos, tal como lo concibió Griffith. No deja de ser curioso que Eisenstein derivara sus teorías sobre el montaje del estudio de los ideogramas japoneses, en los que de dos nociones yuxtapuestas surge una tercera.

Ejemplo:

ojo + agua = llorar

puerta + oreja = escuchar

boca + perro = ladrar

El montaje no es una idea expresada por piezas consecutivas , sino una idea que surge de la colisión de dos piezas, independientes la una de la otra.

La expansiva vitalidad del nuevo cine soviético , que introdujo una auténtica revolución expresiva en la teoría y en la práctica cinemaátografica mundial, por el impecable realismo de sus imágenes y por empleo magistral de las posibilidades creativas del montaje.

## EL NEOREALISMO ITALIANO



### ITALIA, AÑO CERO

<https://youtu.be/oUZp5UidCIE>

La liberación de la península, iniciada con el asalto anfibio a Sicilia en 1943, abrirá una nueva era en la historia de Italia. Es importante comprender esto para medir las diferencias que separan al cine italiano de postguerra del cine francés del mismo período. En Francia, la Liberación supuso simplemente el fin de un paréntesis anómalo de ocupación extranjera. La Liberación de la Italia fascista, en cambio, en la que jugó un papel decisivo la resistencia partisana, además de una revolución social y política, fue una mutación interna trascendental cuyas grandes convulsiones, al igual que ocurrió tres décadas antes en Rusia, saltarían a su cine operando una ruptura decisiva con la producción anterior.

Claro que el neorealismo no nació por generación espontánea. En pleno fascismo se han dejado oír las voces de los jóvenes que estudian en el Centro Sperimentale y de algunos de sus maestros reclamando un retorno a la realidad que la censura oficial proscribía. Se pide del cine que sea, como el famoso espejo de Stendhal, un reflejo exacto de la realidad. Y así, mientras algunos de los más dotados directores

reaccionan ante el horror vacui fascista buscando el refugio formal del caligrafismo, otros comienzan a dar la batalla a pecho descubierto, como hace Luchino Visconti con *Osessione* (1942), que hoy se considera algo así como la partida de nacimiento del neorrealismo.



Luchino Visconti, duque de Madrona, pertenece a al más noble y antigua aristocracia lombarda. Hombre de vasta cultura y espíritu refinado, comenzó a interesarse seriamente por el cine en 1935. El inmenso prestigio de Jean Rindir (y del cine realista francés de aquellos años) le llevó a cruzar los Alpes para trabajar de ayudante con su admirado maestro en *Les bas fonds. Une partie de campagne* y en *una Tosca* (1940) que Rindir no concluyó a causa de la guerra. Con este bagaje técnico regresó visconti a su país, dispuesto a dar vida a lo que denominaba por entonces el <<cine antropomórfico>>, es decir, un cine que tratase de hombres vivos y no de monigotes, como hacia el cine oficial.



Será necesario que Italia recobre su libertad perdida desde 1922 para que, en 1945, se produzca el conmovedor estallido artístico de Roma, città aperta, con la que Rossellini demuestra su potencia expresiva y la enorme vitalidad de este cine revolucionario nacido de unas ruinas todavía humeantes. Sin un guión completo, dejando amplio margen a la improvisación, sin permisos (todo el aparato oficial cinematográfico está desmantelado y con dinero en parte prestado y en parte obtenido con la venta de sus muebles, se lanzó Rossellini a la apasionante aventura de Roma, città aperta.



Títulos como Roma, città aperta con los que han forjado la grandeza del cine como arte. No importan las improvisaciones, la penuria de medios, la ausencia de actores consagrados. De estas limitaciones hace Rossellini virtudes al describir los últimos días de la ocupación alemana en Roma, con la lucha de la Resistencia que une en un destino común al militante comunista (Marcel Pagliero), al sacerdote católico (Aldo Fabrizi) y a la mujer del pueblo (Anna Magnani), que lucha por la misma causa y que morirán por ella, ametrallada en plena calle la mujer, bárbaramente torturado el militante comunista (en unas imágenes que evocan, y no es casual, las iconografías del doliente Cristo del calvario) y el sacerdote fusilado al amanecer, en las afueras

de Roma, mientras unos niños presencian su ejecución tras las alambradas. Son éstos, tres de los episodios más estremecedores de la historia del cine, de un realismo brutal que evoca, automáticamente, los grandes momentos del mejor cine ruso.



En el orden temático, el neorrealismo centró su atención en el hombre considerado como ser social, examinando sus relaciones con la colectividad en que esta inserto.

En el plano estilístico, se comprende que para dar el máximo vigor realista a estos dramas se apoyase en el verismo documental: actores y escenarios naturales, ausencia de maquillajes, diálogos sencillos, sobriedad técnica, iluminación naturalista, abandono de estudios, decorados y toda clase de artificios en aras de la máxima veracidad.

El caso de Visconti es apasionante. Aristócrata refinado y marxista militante, ha abido operar en su obra una rara fusión entre el realismo más exigente y un refinadísimo sentido estético, que a veces roza lo decadente.

En la agreste geografía natural de Sicilia y en interiores naturales. Esta sorprendente integración del realismo documental y del realismo estético es, en cierto modo y como ha señalado Bazin, la cima realista del cinematógrafo. La terra trema señala, en efecto, una frontera límite en el terreno del << documental reconstruido >> que no será rebasada hasta la aparición de Francesco Rosi que, y no en vano, trabaja como ayudante de Visconti en esta película.

El empleo sistemático de actores naturales ensancha y profundiza la vieja teoría eisensteniana del << tipo >>. Porque aquí los << tipos >> no son meras pinceladas anecdóticas en un retablo colectivo, sino que soportan todo el peso de una larga y compleja acción dramática, con una eficacia y convicción que para sí quisieran muchos actores profesionales.

Junto a Rossellini y a Visconti, el tercer gigante del cine neorrealista es Vittorio de Sica, que ha trabajado como actor, en el teatro y en el cine, en papeles de galán elegante y de maneras suaves.

El cine de De Sica-Zavattini se diferenciará del de Rossellini y del de Visconti por su orientación sentimental y ternurista, apelando no a la indignación del espectador (como Rossellini), ni a su intelecto (como Visconti), sino a la compasión. Esta idea cristiana domina su gran trilogía iniciada en 1946, que recoge la soledad y el desamparo de los niños romanos en << El limpiabotas >> (Sciuscià, corrupción italiana del americanismo shoeshine) y el drama de los adultos en << Ladrón de bicicletas >> (Ladri di biciclette, 1948), conmovedora historia del obrero Ricci, pegador de carteles, que durante un fin de



semana busca desesperadamente por toda Roma la bicicleta que le han robado, por ser su imprescindible herramienta de trabajo, y al no hallarla se decide a robar una siendo sorprendido al hacerlo. Este implacable documento social sobre la condición obrera en la Italia de postguerra cargó su acento en la soledad del protagonista, víctima de una feroz insolidaridad ante su angustioso problema y estuvo articulado sobre tres elementos: la bicicleta transformada en imprescindible herramienta de trabajo, la indiferencia del medio ambiente y la atroz soledad del protagonista, víctima del robo.

## **CIUDADANO KANE**

<https://youtu.be/PxMRo79K0dE>

## **ORSON WELLES**

### **EL GIGANTE FRÁGIL**

Rodada en Hollywood durante los meses de agosto, septiembre y octubre de 1940. Y nos enteraremos al mismo tiempo de que este osezno de treinta años había rodado Ciudadano Kane a los veintiséis, la misma edad que tenía Eisenstein cuando hizo *El Acorazado Potemkin*.





Ciudadano Kane nos llamó tanto la atención. Y quizás también por su insolente juventud, por la mentalidad europea de Orson Welles que se traslucía claramente. Pienso yo que la causa de que Orson Welles tenga una visión anti maniquea del mundo, de que haya conseguido borrar y emborronar a su gusto la noción de protagonista y la de bueno y malo, se debe, más que a sus viajes por el extranjero, al conocimiento precoz e intenso de Shakespeare.

Nos gusto esta película totalmente porque era una película total: psicológica, social, poética, dramática, cómica, barroca. Ciudadano Kane es, al mismo tiempo, una demostración de la voluntad de poder y una ridiculización de esa voluntad de poder, un himno a la juventud y una meditación sobre la vejez, un ensayo sobre la vanidad, sobre la decrepitud, sobre la soledad monstruosamente geniales.

Ciudadano Kane es experimental por su visión global del mundo.

Orson Welles, incluso antes de comenzar Ciudadano Kane, era conocido en toda América y no solamente por su emisión radiofónica sobre los marcianos. Era ya un personaje famoso, y los periódicos profesionales de Hollywood titulaban las noticias del rodaje con un irónico: <<*Silencio, un genio está trabajando*>>.

Para hacer una buena película basta con tener inteligencia, sensibilidad, intuición y unas cuantas ideas. Orson Welles tenía todo esto para dar y vender. A Thatcher que le increpa. <<*Entonces, ¿es así como concibes la dirección de un periódico?*>>, el joven Kane le contesta: <<*No tengo ninguna experiencia de cómo se dirige un periódico, señor Thatcher. Me limito a poner en práctica todas las cosas que se me ocurren*>>.

Antes de Ciudadano Kane nadie de Hollywood sabía utilizar bien la música en las películas. Desde este punto de vista, Ciudadano Kane viene a ser la primera –y la única- película radiofónica. En el trasfondo de cada secuencia, hay una idea sonora que le da tono: la lluvia en la claraboya del cabaret. Los ecos sobre los mármoles de la biblioteca Thatcher, las voces. Que con seguir lo prendido que hay que llenar la banda Sonora cueste lo que cueste.

No es exagerado, pues, afirmar que Orson Welles es el único temperamento visual que ha surgido en el cine tras la aparición del cine sonoro.

Orson Welles es el que, contra toda costumbre, libra a la cámara de su posición horizontal de forma que, a veces, la perspectiva óptica cambia y parece que la tierra se inclina ante el protagonista.

Cuando era un cinéfilo adolescente y vi Ciudadano Kane, el personaje central del film me llenaban de admiración. Me parecía que era un hombre importante y famoso. Mezclaba en la misma idolatría a Orson Welles y Charles Foster Kane. Pensaba que la película alababa la ambición y el poder.

El denominador común a todos los films de Welles es el liberalismo, la afirmación de que el conservadurismo es un error. Los frágiles gigantes que ocupan el centro de sus fábulas crueles descubren que no pueden conservar nada, ni la juventud, ni el poder ni el amor. Michel llega a comprender que la vida está hecha de dolorosos desgarrones.

## LA NUEVA OLA FRANCESA

<https://youtu.be/SzWqloX7Vcl>



## BAJO EL SIGNO DE LA <<NUEVA OLA>> FRANCESA

Pocos Movimientos cinematográficos han hecho correr tanta tinta y suscitado tan apasionadas discusiones como el cine francés joven de los últimos años, englobado bajo el cómodo y fluido calificativo de << nueva ola >> (nouvelle vague) a pesar de que la mayoría de quienes hablan y opinan sobre ella desconocen las causas y orígenes históricos de este ruidoso golpe de mar, al que estamos ya en condiciones de valorar con fría objetividad, desbrozada toda la maleza publicitaria y el trompeteo sensacionalista que acompañó su nacimiento, gracias a la perspectiva ganada con el alejamiento del tiempo.



En principio fue tan sólo una actitud crítica. En la revista Cahiers du Cinéma (fundada en 1951), Francois Truffaut arremete con violencia contra el cine de qualité francés y contra su pretendido << realismo psicológico >>, del que dice que << ni es realismo ni es psicológico >>. Truffaut protesta, y con razón, de la abrumadora dominante literaria del cine francés, que es un cine de guionista más que de realizadores. La literatura ha sido, desde los días lejanos del film d'art, el gran pecado del cine francés. Y esto, claro, supone una desconfianza hacia la autonomía y el poder expresivo de la imagen e implica un vasalaje al arte << noble >> de las letras. Por eso, en su culto a la imagen, los críticos de Cahiers du Cinéma – que es el embrión de donde nacerá la << nueva ola >> exaltan a los << primitivos >> americano y defienden con furor su cine << anti-intelectura >> pendiendo en el candelero a Howard Hawks, Alfred Hitchcock, John Ford, Samuel Fuller, Raoul Walsh, Stanley Donen y Vincente Minnelli.



Alexander Astruc en un manifiesto de 1948, que hará del lenguaje cinematográfico, dice, << un medio de escritura tan flexible y tan sutil como el lenguaje escrito >>.

La << nueva ola >>, que lleva años larvándose como actitud meramente especulativa, comienza a tomar cuerpo en el curso de 1958. La esposa de Claude Chabrol (n. en 1930 y uno de los redactores de –cahiers du –cinéma) hereda treinta millones de francos antiguos de un tío lejano, lo que permite a su marido convertirse en productor y director de << El bello Sergio >> (Le beau Serge, 1958). Realizada

artesanalmente y sin estrellas importantes, la película resulta tan barata que, mediando la ayuda del Estado y la publicidad que supone el aplauso de la crítica, la operación resulta un buen negocio y el mismo año puede rodar Chabrol. <<Los primos>> (Les cousins). Paralelamente, Francois Truffaut (n. 1932) se casa con la hija de un productor modesto, al que convence para financiar el tierno retrato, con resonancias autobiográficas, de una infancia solitaria y baqueteada por la dureza del entorno, en <<Los cuatrocientos golpes>> (Les quatre cents coups, 1959) film que dedica a la memoria de su maestro André Bazin.

Falta tan sólo la << Operación Cannes 1959 >>, para presentar en sociedad a este nuevo cine, con la benévola y eficaz cooperación de M. André Malraux, ministro de Cultura de la V. República, y de la estruendosa caja de resonancia de la prensa parisiense, pero el premio a la mejor dirección va a parar a Truffaut por << Los cuatrocientos golpes >> y, fuera de concurso, se proyecta con gran éxito << Hiroshima, mon amour >> (Hiroshima, mon amour, 1959), de Alain Resnais.

La verdad es que, además de la confesada influencia del cine americano, gravita sobre estos jóvenes –aunque esto no lo pregonen- la lección del neorrealismo y de sus técnicas veristas, que descubren y retratan un París inédito en el viejo cine francés: rodaje en exteriores e interiores naturales, estilo de reportajes, iluminación con spots, cámara llevada a mano...

De todos los realizadores de la << nueva ola >>, el que arma mayor revuelo y llega más lejos es el fecundo Jean Luc Godard (n.1930), que procedente de las páginas de Chaiers irrumpe en la producción con << Al final de la escapada >> (A bout de soufflé, 1959), que con Truffaut como co-guionista y Chabrol como consejero técnico es un auténtico manifiesto en imágenes del nuevo cine francés. Su asunto no es original y sabe a los viejos melodramas de Carné-Prevert y a los thrillers americanos de serie B, por lo que Godard siente gran predilección: Michel (Jean-Paul Belmondo), un delincuente simpático perseguido por la policía, llega a París y busca refugio en el apartamento de una joven amiga americana (Jean Seberg), que vende el New York Herald Tribune por las calles pero aspira a ser escritora. Se acuestan y esbozan proyectos comunes, pero ella, para demostrarse a sí misma que no le quiere, le denuncia a la policía y Michel es abatido a balazos en plena calle.

Película desesperada, nihilista, de la que Godard ha declarado << he podido realizar el film anarquista que soñaba >> era sobre todo un reto a las leyes de la gramática cinematográfica convencional, destruyendo al noción de encuadre -por lo menos entendido a la manera clásica- gracias a la perpetua fluidez de la cámara (llevada magistralmente por Raoul Coutard, que se valió de una silla de paralítico para obtener mayor versatilidad en los travellings), quebrando las leyes de continuidad del montaje y saltándose a la torera las normas entre plano y plano, consiguiendo con todo ello un clima de inestabilidad y angustia que traduce de modo perfecto el sentido de su título original.



La movilidad gráfica de << Al final de la escapada >> la convierte en un ejemplo modélico de film antipintura, antiacadémico, que trae al cine un aire de chocante novedad comparable a lo que para otras artes ha supuesto la música atonal o el cubismo y comparable también a lo que significaron para el cine mucho, películas de un Cineasta agresivo e insolente, exhibicionista, que gusta salpicar sus películas con citas literarias de sus autores predilectos y private jokes, sensitivo e irracionalista, tierno y cínico a la vez, Godard se convertirá en el miembro más discutido y activo de la << nueva ola >>, capaz de emular en rapidez de rodaje a los realizadores del cine primitivo. Antes de valorar globalmente su aportación, que debe no poco a la maestría del operador Raoul Coutard.

La vastedad e irregularidad de la obra de Godard hacen imposible un juicio sintético. En primer lugar, nos sorprende y a veces irrita su narcisismo y su insolencia estética, aunque el cine francés, bien es verdad, estaba hasta ahora falto de insolencia y provocación. Por eso, del mismo modo que Eisenstein necesitó inventar un nuevo lenguaje expresivo para cantar sus epopeyas revolucionarias, Godard inventa el suyo propio para expresar un mundo que él percibe en descomposición, absurdo, hecho de fragmentos inconexos, de momentos plásticos desligados, de puras gratuidades, que plasman a la perfección una óptica intelectual que, en terminología lukacsiana, podríamos llamar de <<destrucción de la razón>>.

Godard se subleva contra la noción clásica de argumento y destruye con su atomización y arbitrariedad narrativa la coherencia y el estudio psicológico, que ha sido la gran aportación de la novela y del teatro burgueses del siglo XIX a la cultura literaria. Pulveriza la estructura narrativa del relato en breves anécdotas y caprichosas boutades, sin prestar demasiada atención a las leyes que rigen el comportamiento de los seres humanos o de las colectividades. Es por ello el suyo un cine antipsicológico y ahistórico, que en una amalgama de puerilidades y de ingenio revienta las leyes clásicas de la narrativa y, por vía de consecuencia, de la técnica estrictamente cinematográfica: saltos de eje, falsos raccords, asincronías, trozos de película negativa... Todo lo que significa vulnerar la tradición –bien corta,

por cierto- de setenta años de gestación de un lenguaje, es para Godard un modo de manifestar su inconformismo, su destructividad, su rebeldía. Ahora bien: ¿Su rebeldía contra qué?

De ser un mero cronista y atribulado testigo pasará a ser Godard, después de mayo de 1968, activo guerrillero de la cámara, al servicio del ideario marxista-leninista. Pero esta última etapa de su obra, con planteamientos muy próximos a los del cine underground americano.

El cine de la << nueva ola >> es lato sensu un cine ferozmente individualista, teñido con frecuencia de un cinismo agridulce, alejado de los grandes problemas colectivos y obsesionado por los problemas de la pareja. O de la unidad humana en el límite de lo asocial.



La aportación de la << nueva ola >>, que por muchas razones recuerda la rebelión colectiva del Salón de los Rechazados en 1863 contra la esterilidad de la pintura académica, ha supuesto una enérgica renovación del lenguaje cinematográfico, un tanto anquilosado desde las aportaciones de Orson Welles en 1941, redescubriendo la capacidad de << mirada >> de la cámara, el poder creador del montaje y de otros recursos técnicos caídos en desuso. En este punto parecen haberse puesto de acuerdo sirios y troyanos y si, en líneas generales, puede pesar sobre este movimiento una grave acusación general de formalismo, su aportación ha servido para reafirmar la noción de cine << de autor >>, para introducir una inyección de inventiva en los métodos de trabajo con medios escasos, sacando provecho de las novedades técnicas (cámaras ligeras, emulsiones hipersensible, lámparas sobrevoltadas, iluminación por reflexión) y afinando y enriqueciendo las posibilidades expresivas del lenguaje cinematográfico, considerado como el vehículo artístico más vivo e idóneo de nuestra época.

# 2018

## EL NUEVO CINE ALEMAN

<https://youtu.be/37pEDLnAW54>



### EL MANIFIESTO DE OBERHAUSEN

Sobre las ruinas que dejó la II Guerra Mundial en Alemania no se supo construir una industria cinematográfica que pudiera sustituir, tanto en cantidad como en calidad, a las viejas producciones de la UFA. Sólo unos resquicios fantasmagóricos, que pretendían hacer olvidar el horror de la guerra reciente, se filtraban en las pantallas. El llamado << Heimatfilm >> lo formaban unas películas vacías de contenido, esterilizadas y lineales. Historias de amor con artistas angelicales de rizos rubios, queriendo demostrar una inocencia largamente perdida e inconscientemente anhelada.

1962 es un año clave para el cine alemán. En Oberhausen, ciudad obrera en la cuenca del Ruhr, se juntan los jóvenes directores de cine, en un festival cinematográfico de cortometrajes que se celebra anualmente, para formular una declaración que anunciará la muerte de este pequeño monstruo aséptico que fue el <<Heimatfilm>>

En esta unión esporádica refirma el << Manifiesto de Oberhausen >>.

La desaparición del viejo cine convencional alemán da al nuevo cine la posibilidad de vivir.

Este nuevo cine necesita libertad de nuevas. Libertad ante las convenciones usuales de la profesión. Libertad ante las influencias comerciales. Libertad ante los grupos de presión.

Para la producción del nuevo cine alemán tenemos ideas creativas, formales y económicas concretas. Juntos estamos preparados para resistir riesgos económicos. El viejo cine ha muerto. Creemos en el nuevo.

En una ocasión, Werner Herzog citó el único punto común que une a todos los directores del nuevo cine alemán, de hecho el elemento inspirador del Manifiesto de Oberhausen:

No teníamos nada y empezamos en la nada>> <<Todos éramos huérfanos, no teníamos padres de los cuales pudiéramos aprender>>

Siguiendo esta tendencia, no tan radical, el cine de Alexander Kluge es además crítico y escritor cinematográfico y ejerce como docente de teoría del cine en la universidad. Con su primer largometraje, *Abschied von gestern* (1966), ganador del León de Plata en el festival de Venecia, logró el primer reconocimiento internacional para el Nuevo Cine Alemán.

Wim Wenders fue uno de los pocos jóvenes directores que consiguió pasar de su formación universitaria en la escuela de cine a realizador con éxito: su primer largometraje, *Summer in the city* (1970). Ander encontraría su tema: el viaje, la incomunicación y la esperanza en una relación humana posible.

### **EL LABERINTO DE LAS GRANDES PASIONES WERNER HERZOG Y HANS-JÖRGEN SYBERBERG**

Werner Herzog se distingue de sus compañeros de generación en dos aspectos: por la preeminencia de los paisajes como centro mítico, donde tiene lugar la <<aventura>> de filmar: paisajes llenos de leyenda (*Herz aus Glas*), mitificación (*Kaspar Hauser*), paisajes al borde de la destrucción (*La Sofrière*) o inertes en su belleza desértica, anunciadora de la muerte (*Fata Morgana*); imágenes de la jungla impenetrable, sueño de conquistadores suicidas (*Fitzcarraldo* y *Aguirre, der Zorn Gottes*), o los paisajes de << la otra Norteamérica >> contemporánea, la América decrepita que se hunde en la pobreza (*Stroszek*). El otro aspecto distintivo de Herzog son sus personajes, figuras (in extemis >>); el más conocido es Bruno S., carácter de *Kaspar Hauser* y *Stroszek*. Pero igualmente relevantes quedan los enanos de *Auch Zwerge haben Kevin angefangen*, los impedidos de *Behidnerte Zukunft* o *Fini Staubinger*, la protagonista de *Land des Schweigens und Dunkelheit*, donde Herzog presenta a esta ciega muda desde la infancia. Héroe conquistador como << *Aguirre* >> y << *Cobra Verde* >> han encontrado a un gran actor, *Kalus Kinski*, que los representa.

(Mis filmes son lo que yo soy)

(Werner Herzog, 1978.)

En el caso de Werner Herzog es especialmente interesante dar una revisión rápida a su vida, ya que sus experiencias, sus viajes, la gente que ha encontrado, están ligados directamente a sus films. Herzog, cuyo apellido real es Stipetic, hijo de madre yugoslava y un padre, según él, tipo << clochard >>, creció en una granja



perdida en un lugar remoto de Baviera. Odiaba la escuela, y a los dieciocho años empezó lo que sería el primero de sus múltiples viajes, esta vez a Sudán, donde fue mordido por ratas y permaneció enfermo durante cinco días en un establo solitario. Al regresar a Alemania trabajó en una fábrica de acero durante dos años, ahorrando dinero para hacer películas. Con una beca se fue a Pittsburg, pero fue expulsado de los Estados Unidos y durante dos años vivió haciendo contrabando en la frontera de México. (1)



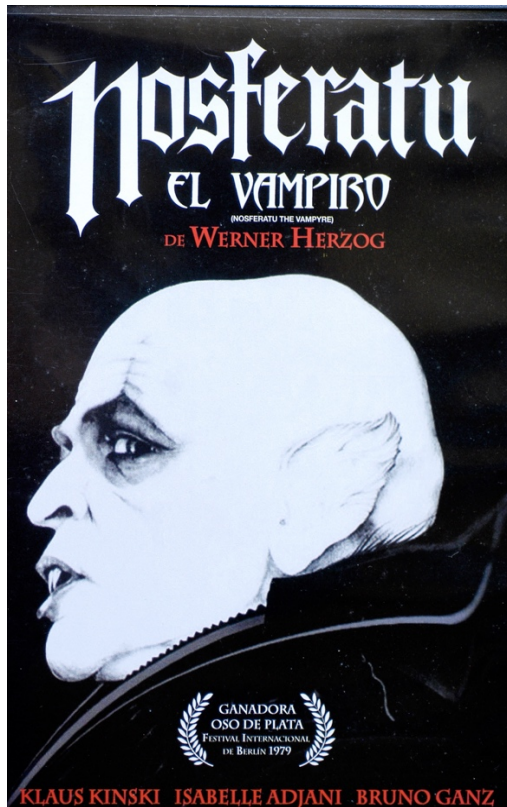
Sus múltiples y sucesivos viajes se convertirán en aventuras llenas de peligros, y de ellos surgirán sus películas, de las que es difícil distinguir entre la realidad y la ficción, como en la propia vida de este soñador excéntrico. Las filmaciones de Herzog han seguido, pues, los mismos avatares que él mismo y, no podemos olvidarlo, el equipo de rodaje que le ha acompañado. Según explica John Sandfort (2), en su film experimental *Fata Morgana* (1970), rodado en el desierto del Sahara, él y su equipo tuvieron que resistir inundaciones y tormentas de arena, al igual que a unas autoridades empeñadas en culparles de ser mercenarios, poniéndolos en cárceles infestadas de ratas. En el cortometraje *La Soufrière* filmaron el cráter de un volcán a punto de erupción, en la evacuada isla de Guadalupe. Tuvieron suerte, así como los pocos habitantes que se negaron a abandonar su isla, y el volcán, contra todas las predicciones, no explotó. También desobedecieron las advertencias de las autoridades locales y se embarcaron pequeñas barcas, para rodar el final de *Herz aus Glas*, en un mar tormentoso, frente a las costas de Irlanda, en pleno océano Atlántico. En el rodaje de *Aguirre, der Zorn Gottes*, Herzog, junto a su equipo y el personal de reparto, que sumaban 500 personas, se introdujeron en plena jungla del Perú. La expedición terminó con una batalla legendaria entre Klaus Kinski y el director, el cual no dudó en amenazar a su artista principal con un arma.



La aventura en el rodaje de Fitzcarraldo llegó más allá de la anécdota y le valió a Werner Herzog las antipatías y el boicot de la crítica y la audiencia progresista de la RFA; así como la denuncia de << Amnistía Internacional >>. También ubicada en la jungla, << Fitzcarraldo >> sueña con llevar a Caruso al Amazonas, expropiando el territorio de otras culturas y explotando la naturaleza. Aquí la fusión personaje-auto fue tan intensa que, desgraciadamente, la ficción se convirtió en realidad: una vasta extensión de la jungla fue devastada para transportar la << metáfora central >> del film (una gran embarcación) a la cima de una montaña, cosa que requirió el trabajo de miles de indios en unas condiciones precarias y llenas de peligros para sus vidas. Herzog y Fitzcarraldo se convirtieron en una sola persona, déspota con las vidas humanas y devastador de la naturaleza para ver realizadas sus fantasías estéticas. Ya lo declaró cuando rodaba Nosferatu, que su película era más importante que cualquiera de las vidas de las personas que se oponían a ella. Esto es, instrumentalización de los demás y de sí mismo (3).

En Japón, subidos a la Tokio Tower, Werner Herzog confesada a Win Wenders:

Lo que pasa simplemente es que sólo quedan pocas imágenes. Cuando miro aquí afuera todo está edificado, las imágenes no tiene espacio. Uno tiene que excavar como un arqueólogo para encontrar algo en este paisaje herido. Necesitamos imágenes que correspondan a nuestro estado civilizatorio y a nuestro profundo interior... Me iría a Marte si fuera necesario, para encontrar imágenes puras, ya que en esa tierra no es fácil encontrarlas



Temáticamente, estilísticamente y geográficamente, el cine de Wenders está dislocado entre dos culturas, entre la de Goethe y Heidegger y la de Ray y Ford; la crisis de identidad que sus figuras experimentan en sus distintos filmes, la crisis del propio cine, en su intento concomitante por hablar aprender y reinventar un lenguaje cuya sintaxis tradicional tiende ahora más y más a la insignificancia

Wim Wenders parece tener una explicación a esta cuestión de su colega, y escribe: No creo que nadie haya experimentado tal pérdida de confianza en sus propias imágenes, sus propias historias y mitos, como nosotros. Nosotros, los directores del nuevo cine, hemos notado esta pérdida ostensiblemente..., la falta, la ausencia de tradición propia nos ha hecho huérfanos... Hay un buen motivo para esta desconfianza. Nunca y en ningún otro país se han tratado las imágenes y el lenguaje tan sin escrúpulos como aquí. Nunca y en ninguna otra parte han sido tan degradadas como vehículos para la mentira

Además del rock, todo el cine de Wenders está impregnado de <<una corriente interior de la americanización de Alemania>> haciendo patente que este famoso <<affaire>> con el cine americano no es simple ni superficial, sino un producto paradójico. Wenders, y muchos de sus contemporáneos del nuevo cine, han sido absorbidos por un lenguaje fílmico y una cultura que permanecen extrañas pese a la atracción que ejercen. de aquí proviene el conflicto comunicativo, la busca de un nuevo lenguaje..., aspecto que formula Robert en En el curso...: "Soñar era escribir en círculos... siempre estaba pensando y escribiendo la misma cosa, una y otra vez, incluso si despertaba..., hasta que tuve la idea en el sueño de usar otro tipo de tinta..., y con la nueva tinta pude de repente pensar y ver algo nuevo... y escribir..." En esta bella parábola Wenders nos descubre su propio sueño del cien y su necesidad por encontrar nuevos lenguajes, más exactamente, nuevas formas de expresión.

## **R.W. FASSBINDER, EL JUEGO ARTIFICIOSO O TODOS SOMOS MARIONETAS.**

Hablar de Fassbinder es hacerlo del autor más conocido y prolífico de la generación del NCA. Su obra –cerrada, tras su muerte a los treinta y siete años, el 9 de junio de 1982- abarca 43 películas. En ella se incluyen producciones para la televisión, y es profusa en los más diversos géneros: desde el film policiaco a la adaptación literaria, comedias, ciencia ficción, un western, y sus más conocidos melodramas que son, para muchos, lo más representativo de su obra.

Los comienzos profesionales de Fassbinder se centran en el teatro. A partir del verano de 1967 se incorporó al << action –theater >> de Munich. Al principio fue actor, luego director y escritor de varias adaptaciones escénicas. Para aquel tiempo el << action-theater >> era el punto de encuentro del << milieu >> underground, <<con una orientación crítica, anarquista y subversiva>> (1). Allí encontró a muchos de sus colaboradores (por ejemplo, Peer Raben, que escribirá la música de todas sus películas) y actores (Hanna Schygulla, Irm Hermann, Kurt Raab, entre otros), con los cuales trabajó y vivió durante diez años en un estilo de comuna. Fassbinder declara en una entrevista en 1971 que:

<< El cine americano es el único que puede tomar en serio, porque ha alcanzado un público. El cine americano es interesante y entretiene a su público porque no intenta ser arte... Pero yo no he intentado nunca copiar el film de Hollywood... La diferencia entre mi arte fílmico y el americano se basa en que el cine americano no reflexiona (2).

Manierismo y artificiosidad son dos conceptos que queremos desarrollar con el análisis más detenido de tres películas de Fassbinder: Die bitteren Tränen der Petra Von Kant (1972). Chinesisches Roulette (1976) y Despair, eine Reise ins Licht (1977).

Die bitteren Tränen der Petra von Kant (Las amargas lágrimas de Petra von Kant) es un relato claustrofóbico, siguiendo las pautas de un melodrama de Hollywood, donde los motivos cinematográficos del amor y el sufrimiento están desplazados de una pareja heterosexual a una pareja lesbiana.

La dominación sexual y la explotación económica se funden. Petra Von Kant es un drama psicológico que expone unas premisas sobre el amor, el deseo y la explotación en la sociedad capitalista, que se repiten tanto en el mundo patriarcal como en un estadio dominado por la mujer. De cómo Fassbinder consigue escenificar este entramado de relaciones.



La representación de la mujer como objeto erótico es una constante en la representación cinematográfica. << El film clásico ha perpetuado la fórmula donde la visión de la mujer adquiere significado a través de la visión del hombre >> (10). En Petra von Kant la mujer es objeto y sujeto de la trama que se desenvuelve; la presencia del hombre permanece, sin embargo, en un estado de latencia, es una presencia-ausente

## CINE MEXICANO

### Emilio “Indio” Fernández

<https://youtu.be/lGCBIVmm0R8>

(Mineral del Hondo, 1904 - ciudad de México, 1986) Director y actor mexicano, llamado *el Indio*. Hijo de padre mexicano e india kikapú, estudió la carrera militar y se unió a la Revolución. Salió del país a causa de su complicidad en un frustrado levantamiento contra [Álvaro Obregón](#), y vivió en Estados Unidos, donde ejerció diversos oficios, entre ellos el de doble de cine.



Emilio Fernández

Si hay algo importante en el mundo artístico en México es el movimiento nacionalista que se da en los años 40 y 50, impulsado por el General Cárdenas. En la plástica surge todo un movimiento muralista: Diego Rivera, Orozco, Siqueiros. En la música: Revueltas, Ponce. En la literatura: Rulfo, Carballido. Y el cine? Ahí es donde vamos a encontrar a nuestro personaje que vamos a comentar hoy; Al gran y polémico EMILIO EL INDO FERNÁNDEZ que logró conjuntar un gran equipo de colaboradores para realizar hermosas e históricas películas.



## FELIPE CAZALS

<https://youtu.be/qK9tKwNvJRY>



“Yo construyo mucho más las cosas sobre lo que teme el ser humano en términos de crueldad o demencia (...) En general, prefiero lo que antecede al acto de violencia o lo que le sucede.”



*“Canoa”*, Premio Especial del Jurado (*Oso de Plata*) en el Festival Internacional de Berlín, Alemania.

Hoy entraremos a una segunda etapa del cine mexicano. Al cine mexicano de los 70. Ahí encontraremos películas muy interesantes. De Felipe Cazals el gran director de cine. Un director polémico, un director con un estilo muy propio al que llamamos CINE DE AUTOR, un cine basado en hechos reales, e hechos históricos de México.

Vamos a ver la entrevista que le hice algún tiempo, donde nos cuenta su historia y sus principales películas

## PROGRAMAS DE CINE 2019

(7 programas)

**2019**

### Francis Ford Coppola

<https://youtu.be/zmxbt-SnrII>



## Francis Ford Coppola

Francis Ford nació el en 1939 en Detroit (Michigan), hijo de Italia Pennino y Carmine Coppola.

Tiene un hermano mayor, August, al que admira profundamente, y una hermana pequeña, Talía (que interpretó la hermana de *El Padrino* [1972] con el nombre de Talia Shire).

Los desplazamientos de su padre, flautista y director de orquesta obligan a la familia a mudarse con frecuencia.

Con nueve años la polio le obliga a permanecer todo un año en la cama.

Medio paralítico y en cuarentena, el niño se entretiene con un proyector de 8 mm, unas marionetas y un televisor. Se hace ventrílocuo y montador, experimentado.

Nacen así el cineasta y el empresario.

Al principio Francis Ford Coppola duda entre el teatro y el cine.

En 1960 obtiene el título de artes teatrales de la Universidad de Hofstra (Nueva York) donde escribe y representa con éxito; pero viaja Oeste y se matricula en el Departamento de Cine de UCLA, en Los Ángeles. él quiere trabajar en Hollywood. Pero aún no existe ningún realizador que proceda de una escuela de cine. ¿Cómo cruzar el puente?

Francis Ford Coppola está decepcionado y aprovecha la nueva ocasión que se le presenta: un contrato de guionista con los productores independientes de *Seven Arts*. Así el muchacho ha pasado de unos meses por todos los empleos.

La escuela *Seven Arts* es capital.

Contrariamente a los demás cineastas de su generación, él empieza dentro del sistema, lo que explica su rápido ascenso y la confianza de los estudios.

En el momento en que *Seven Arts* se asocia con Warner, Coppola siente que ha llegado su momento y se lanza a la producción rompiendo la tradición, poniendo al estudio ante el hecho consumado...

y con Warner- y *Seven Arts* se sube a un tren en marcha.

Con veintisiete años realiza un filme escrito por él “Ya eres un gran chico” en 1966, fue considerado como un milagro.”

A finales de los años sesenta es ideal para abrirse camino

Contra todo pronóstico, el admirador de la nueva ola francesa ve cómo le proponen una comedia musical con Fred Astaire y Petula Clark: “El valle del arco iris” (1968).

Coppola acepta tanto por su amor real a un libreto que conoce de memoria, como para impresionar a su

padre. El color asombroso y la atención otorgada a las canciones permiten que este filme modesto no desentone dentro de la carrera del cineasta.

De visita a San Francisco, Francis Ford Coppola decide que el lugar le parece ideal, ni muy lejos ni muy cerca de Los Ángeles. Junto a sus amigos George Lucas y Walter Murch, se muda ahí en la primavera de 1969 para fundar American Zoetrope.

Empieza entonces a pensar a gran escala. Con una lógica de conquista, en Zoetrope no solo ve un lugar de resistencia, sino también un lugar de competencia con Hollywood: un remanso donde reunir a la juventud ávida de nuevo cine. Como no puede prescindir del apoyo de un estudio vuelve a embaucar a Warner proponiéndole que le ayude a financiar las siete primeras películas de su compañía, empezando por *THX 1138 4EB* (1971), de George Lucas.



El descaro de este director ambicioso es tal que consigue el contrato. Pero la euforia dura poco: el estudio aborrece hasta tal punto el largometraje de Lucas que le exige la devolución íntegra de su inversión. En noviembre de 1970, Warner se retira y Zoetrope queda endeudada por años.

La primera etapa de la carrera e Francis Ford Coppola llega a su fin.

El director, que no ha cesado de renacer de sus cenizas, se salva entonces gracias a un guión coescrito en 1966 y realizado tardíamente: **Patton**. En 1971, obtiene el Oscar al mejor guión, suficiente para recobrar la confianza de los estudios.

Vamos directamente al apogeo de este gran director americano

Por mucho que sepamos del talento de Coppola como guionista, y de la ambición del cineasta y hay una pregunta que sigue sin respuesta: ¿Cómo los estudios pudieron confiar la película “**El Padrino**” a un realizador casi desconocido?

Inicialmente Paramount pretende realizar una película no muy cara (dos millones y medio de dólares) partiendo de una novela de éxito.

Parecía razonable que se eligiera a un realizador dócil, capaz de despacharla rápidamente, pero lo cierto era que un italoamericano daría mayor garantía al proyecto.

El nombre de Coppola se impone. El éxito creciente y fulgurante de la novela aumenta la presión. El deseo del cineasta de recrear los años cuarenta, en lugar de actualizar la novela, duplica el presupuesto.

¿Cómo explicar igualmente que este joven cineasta desarrollara repentinamente ¿semejante capacidad y ambición?

**El Padrino** (1972) consigue la hazaña de estar a la vez en la línea de las sagas clásicas.

Hoy en día se han perdido de vista esas innovaciones revolucionarias y hay que recordarlas. La imagen tenebrosa del operador jefe Gordon Willis nos sumerge en un mundo secreto. En la actualidad se alaba su sobriedad, pero en su época dicha sobriedad resultaba extraña.

Los jefes de los estudios se preguntaban el porqué de esas largas escenas de discusión filmadas en la oscuridad.

La mezcla de la música de Walter Murch hace que las escenas de crimen sean totalmente silenciosas para recubrir mejor, con un velo lúgubre, los planos siguientes.

La violencia irrumpe con bocanadas frías y espectaculares esculpidas en la memoria: la cabeza de caballo en la cama ensangrentada de un jefe recalcitrante o el asesinato de Sonny acribillado a balazos delante de su coche, reminiscencia de **Bonnie y Clyde** (1967), de Arthur Penn, y de los accidentes serigrafados por Andy Warhol.

Tinieblas, silencio y violencia: las invenciones de la puesta en escena están al servicio de un fresco que pretende estar a la altura del mito. Dos horas cincuenta y cinco minutos para reconstruir la caída y el ascenso de dos padrinos, un padre y un hijo, Vito Corleone (Marlon Brando) y su benjamín Michael (Al Pacino), dos personajes a punto de hacerse adultos y morir: ese es el meollo de toda la obra de Coppola; de ellos y de sus tres <<hijos>>: el mayor, el impetuoso Sonny (James Caan): el segundo, Fredo (John Cazale), un juerguista cobarde, y el **consigliere** un hermano irlandés, hijo espiritual del Padrino, de admirable sangre fría, pero sin la sangre de los Corleone en las venas (Robert Duvall).

Aunque al principio se le muestra apartado, Michael se impone en una escena en el hospital.

<<Es mi familia, no soy yo>>. Comenta Michael Corleone  
En adelante, él será la familia.

Para la segunda parte de *El Padrino* a Coppola se le concede libertad total. Para empezar, le duplican el presupuesto (once millones de dólares), lo que le permite viajar: Nevada, Los Ángeles y Cuba, puesto que la revolución castrista es el decorado de la entrega.

*El Padrino II* (1974) obedece a un dispositivo tremendamente audaz: mostrar en paralelo la vida de Vito Corleone, durante las décadas de 1910 y 1920.

Aunque la película empieza con el relato de la infancia de Vito Corleone, la narración de las dos vidas está engarzada: en el apogeo y decadencia de Michael y forman el tema principal al que se une el tema de la infancia de Vito como un solo de flauta.

*El Padrino II* termina con un primer plano de Michael pensativo, agazapado en un abismo interior.

Un plano intemporal –con el cabello ligeramente cano- que podría ser filmado años más tarde, como si se hubiera pasado todo ese tiempo inmóvil esperando la muerte.

Don Corleone en su sillón, emblema de poder, se convierte en la imagen misma de la impotencia

Toda la última parte preconiza esta imagen: la nieve que cae repentinamente al regreso de Cuba: Michael, aislado en su exilio interior, filmado tras la ventana de su residencia; la vegetación, flores y helechos, invadiendo progresivamente la casa.

La juventud de Vito toma retrospectivamente toda su fuerza: le da una profundidad de tiempo al espacio imaginario del lago Tahoe.

Michael es la encarnación del Mal, pero solo es la marioneta de la violencia ancestral que lo mueve.

Su cuarta película de Coppola es *Apocalypse Now* (1979).

La montaña mágica de Coppola que hay que atreverse a escalar con él.

Es una película monstruosa que nada hacía prever que saldría del nuevo prodigio.

Pero es así como avanza, a la aventura, decidiendo sobre sus proyectos en contra de los anteriores.

Internémonos entonces en la jungla para un fuego de artificio sin fin.

*Apocalypse Now* es una película sobre la guerra de Vietnam.

El guión lo escribieron George Lucas y John Milius a finales de los sesenta y durmió largo tiempo en los cajones de Zoetrope.

La remontada del río del capitán Willard (interpretado por Martin Sheen) con la misión de ejecutar al coronel Kurtz, (interpretado por Marlon Brando) que ha pasado a Camboya y se ha establecido ahí como déspota incontrolado, se bifurca en dos afluentes bien distintos: la introspección de Willard en voz en *off*, que lee el expediente de Kurtz mientras remonta el río antes de encontrarse frente a él en un final grandilocuente en el que se mezclan literatura y filosofía, así como el espantoso espectáculo que reserva cada parada por el río, como aquella donde coronel Kilgore (Robert Duvall) esta dedicado a bombardear una aldea para exhibir a conejitas desnudas que bailan para soldados sobreexcitados.

Cada parada responde a la lógica de las atracciones. «Esto es mejor que Disneylandia», dice uno de los soldados, con la cara pintada de caqui en medio de los bombardeos

## Francois Truffaut

<https://youtu.be/FrtP9ls8F-w>



“Soy un ser de diálogo, todo en mí es conflicto y contradicción”.

Por más que se pretenda contar la verdad, las memorias siempre son verdades a medias: todo es siempre más complicado de lo que se piensa.

En una novela quizá resulta más fácil acercarse a la verdad.

En su trascendente artículo “Una cierta tendencia del cine francés”, Truffaut sostuvo que el cine debía ser para un director tan personal como una confesión o un diario íntimo.

Poco han cumplido tan cabalmente esa propuesta como él mismo; su cine y su vida privada son casi una misma cosa.

Como el protagonista de su primer largometraje, *Los 400 golpes*, Truffaut fue hijo único, bastante ignorado por sus padres y desinteresado en la escuela, y un adolescente propenso a la delincuencia menor. Nacido en París, el 6 de febrero de 1932, descubrió desde niño su primera pasión: el cine. Desde los años de la ocupación nazi, Truffaut pertenecía ya a la clase de maniáticos capaces de ver una película cuantas veces fuera posible, y llevaba una lista minuciosa de títulos y directores.

En 1947, cuando aún no había cumplido 16 años, fundó con su amigo Robert Lachenay un cineclub de pobres recursos que lo llevó a conocer al gran crítico André Bazin.

Poco después, por las deudas contraídas con el cineclub, Truffaut fue detenido y consignado en un reformatorio. Pero Bazin, que había reconocido las posibilidades del muchacho, obtuvo su libertad y pasó a ser así el guardián, la figura paterna y el modelo a imitar del joven Francois.

A finales de los cuarenta, Bazin presenta a su protegido a un círculo de jóvenes, contemporáneos o poco mayores que él, donde se encuentran Jacques Rivette y Jean-Luc-Godard.

De ese grupo nace lo que sería después el cuerpo de redacción de la influyente revista Cahiers du cinéma y de lo que posteriormente se llamaría la Nouvelle Vague, o la Nueva Ola Francesa.

Sus virulentos ataques contra los cineastas tradicionalistas y contra la industria que favorecía su labor lo convierten en el crítico más importante de Cahiers y en uno de los personajes más odiados del medio cinematográfico francés.

En consecuencia, Truffaut es el único crítico reconocido no invitado al festival de Cannes de 1958. La revancha llegaría un año después: Truffaut cineasta obtiene el premio a la mejor dirección por Los 400 golpes.

La trayectoria de Truffaut está marcada por la dualidad. Desde el inicio de su cinefilia había concentrado su afición en dos tipos de películas: las policiacas y las de amor. Su carrera de realizador oscila también entre el interés por renovar el cine de géneros y la necesidad de expresar sentimientos personales.

Sus dos grandes influencias, Hitchcock y Renoir, reflejan la misma dualidad.

De Hitchcock aprende Truffaut el arte de narrar, de hablar en imágenes que cautiven al espectador, pero la misantropía del director inglés está muy alejada del afecto que Truffaut siente por sus personajes: en el humanismo de Renoir encuentra la capacidad de recrear lo espontáneo, lo caprichoso de las relaciones amorosas, el carácter agridulce de la vida.

Todos los personajes de Truffaut siguen formas de comportamiento semejantes. Sus héroes masculinos son tímidos, vulnerables, inmaduros hasta rozar con lo pueril, dados a la fantasía y al ensueño; sus mujeres poseen, en contraste con ellos, una energía luminosa y terrenal, una sabiduría y, en algunas ocasiones, un cariz de peligro que les hace aun más fascinantes.

“¿Son mágicas las mujeres?”, se pregunta un personaje de La noche americana. Para Truffaut siempre lo son.

A diferencia de Godard, de Rivette o de Resnais, Truffaut nunca se preocupó mucho por innovar el lenguaje cinematográfico.

Le interesaba más pulir su oficio de narrador, conseguir lo que él llamaba “la puesta en escena invisible”. No hay en Truffaut alardes ni destellos de virtuosismo técnico; el suyo es, simplemente, un cine rigurosamente bien hecho, filmado con buen gusto y con inteligencia.

# Ingmar Bergman

<https://youtu.be/1DiTkXj6QAE>



Bergman, aclamado desde los años cincuenta por ser uno de los directores que ha llevado al cine a sus más altas cotas artísticas y figura por excelencia del cine de arte y ensayo europeo, al que proporciona desde hace tiempo retrospectivas casi permanentes, anunció públicamente su decisión de abandonar el cine en 1982 presentando su última obra: *Fanny y Alexander*.

Cumplió a medias su palabra, pues rodó de vez en cuando, pero para la televisión. Este hombre, del que podemos recordar a título anecdótico una fama de mal carácter que él mismo fue el primero en propagar su fama de colérico, egocéntrico torturado, manipulador, aquejado de trastornos digestivos y presa de una erotomanía galopante que le llevó a casarse con cinco mujeres y a relacionarse con otras muchas, este director polemico, ha trasladado a la pantalla un universo íntimo, alimentado por una profunda inquietud existencial.

Bergman ha realizado una obra de gran intensidad tanto más excepcional por cuanto aborda cuestiones fundamentales que todo ser humano se plantea alguna vez.

¿Cómo llegar a conocerse realmente?

¿Qué conocimientos, creencias e instrumentos pueden ayudarnos a lograrlo?

¿Cómo escapar de nuestros fantasmas?

¿Qué peso tiene nuestra voluntad ante esa parte oscura y torturadora de nosotros mismos?

¿Cómo alcanzar la verdad del espíritu y del corazón?

¿Existe esa verdad o no es más que una sucesión de ilusiones sin fin?

Debido a los estrechos vínculos que mantiene con su vida personal, la obra de Bergman encarna estas preguntas hasta el extremo de volverlas vulnerables al ridículo.

Pocos cineastas han tenido el valor de hacerlo, la perseverancia de trasladarlas al cine y el genio de llevarlas a su culminación artística.

En las más de cincuenta películas que filmó entre 1945 y 2003 las instituciones sociales como la religión, la familia, el arte han creado una gran polemica.

Las obsesiones humanas como la pareja, el sexo, la muerte han creado un gran debate.

Algunos motivos concretos como el espejo, la máscara, el doble.

Y ciertos recursos estilísticos como el primer plano, la frontalidad, el encierro.

Determinan el contexto físico y metafísico en que se plantean.

### **Bajo el signo de la catástrofe**

Todo comienza el 14 de julio de 1918 en Uppsala, bajo el signo explícito de la catástrofe; la madre de Bergman había contraído la denominada gripe española y el bebé estaba amenazado de malnutrición. Todo lo demás iba a ser parecido.

Bergman creció en un hogar luterano ultrarígido con un padre autoritario y brutal, una madre insatisfecha que disimulaba su amor, un hermano odiado y una hermana despreciada. A ello se unía una educación intransigente y dolorosa, una tendencia a la mortificación y la humillación y una negación obstinada de la alegría que durante mucho tiempo será la marca deshonorosa de la familia.

El joven Ingmar Bergman se armó enseguida contra todo esto buscando refugio en la imaginación, en el arte empedernido y redentor de la mentira, en la eliminación más o menos deliberada del límite entre fantasía y realidad y en la opción de la esquizofrenia como modelo de supervivencia.

Fuera del círculo familiar se revela como un narrador a quien gusta cautivar a su público.

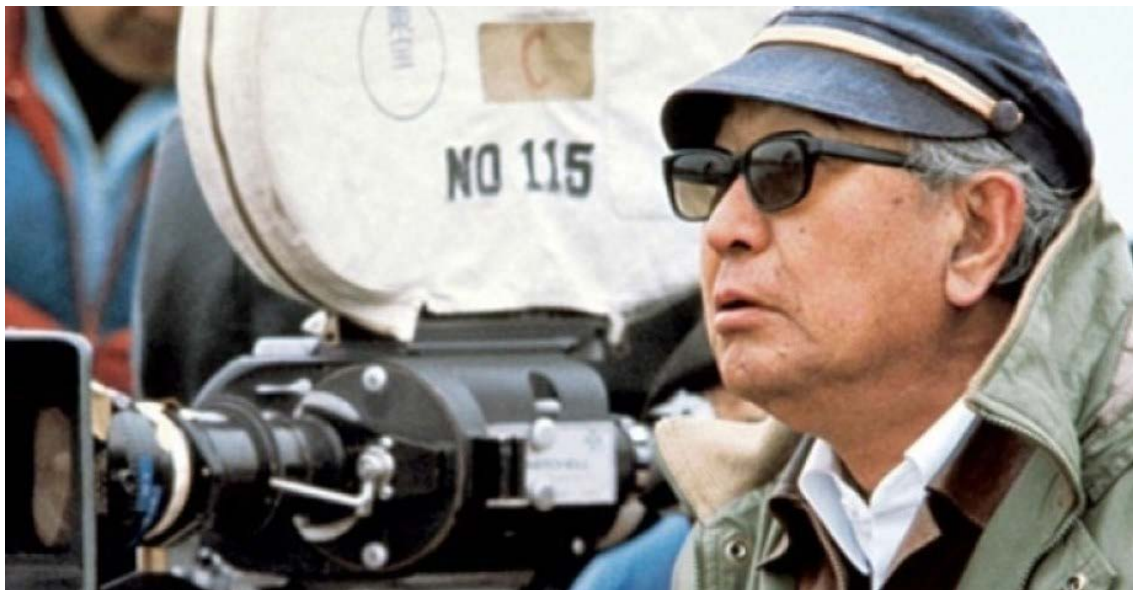
Sus primeras hazañas se remontan a los siete años, cuando cuenta a sus compañeros de clase que sus padres lo han vendido a un circo. Luego vendrán las representaciones en un pequeño teatro de marionetas, así como el fascinante descubrimiento del primer proyector de cine.

### **Dos grandes fuentes de inspiración**

En Suecia, dos artistas ejercerán una influencia capital en Bergman: el dramaturgo August Strindberg y el cineasta Victor Sjöström, cada uno de los cuales ha desempeñado un papel decisivo en la historia de sus respectivas artes.

# Akira Kurosawa

<https://youtu.be/Zk2M9KC5t7M>



<<Estoy convencido de que la exposición sincera de una verdad íntima hace vibrar siempre la sensibilidad del público>>

El disperso y escaso conocimiento que se tiene entre nosotros del cine japonés encuentra, qué duda cabe, un cierto consuelo gracias a la obra de Akira Kurosawa. Él es el único director de entre los de su generación que ha conseguido ver estrenadas en salas comerciales una buena parte de su filmografía, por lo menos aquellas películas con las que ha cimentado su prestigio internacional e influido en algunas producciones del cine occidental. Y aunque otros cineastas (sobre todo Mizoguchi y Ozu, vía Filmoteca; u Oshima e Imamura, por ser más contemporáneos) hayan ensombrecido la singularidad de su trabajo, especialmente entre la crítica, ninguno le ha sustraído un ápice de su popularidad.

De las treinta películas que componen hasta el momento su filmografía se han estrenado de un modo u otro, en salas comerciales o en televisión, exactamente la mitad. Hay que confiar en que pronto lo haga su última producción, Hachigatsu no rapusodi (Rapsodia en agosto) (1991), pero hasta hoy ha sido, por orden cronológico.

El propio Kurosawa lo ha confesado en más de una ocasión:

En mi juventud se nos pedía a los estudiantes que nos interesáramos por la cultura tradicional del país. El patrimonio cultural del Japón representa para mí algo esencial. Y sobre esta base fui influenciado por el cine. Eso fue lo que me permitió juzgarlo e intentar absorber de él lo que me pareció mejor y más conveniente para mí, sin jamás olvidar las tradiciones japonesas.

Basta señalar aquí que cuando Kurosawa inició su trabajo como director de películas transcurría el año 1943 y la Segunda Guerra Mundial se desarrollaba estruendosamente.

Japón imita a Occidente tanto como procura conservar su singularidad e idiosincrasia.

Es esta mezcla la que se refleja en la obra de Kurosawa. Y es esta mezcla lo que hace de él un testigo del Japón occidentalizado al tiempo que aferrado a su fortísima personalidad.

Sobre todo del género negro, configuran todo un abanico de signos en los que se puede detectar no sólo la <<americanización>> de Japón sino el aprendizaje del modo de narrar establecido en Hollywood. Kurosawa asume todo ello en sus películas y lo muestra sin acritud.

En realidad, la vitalidad y el interés del cine de Kurosawa procede en gran parte para nosotros de esta imbricación u ósmosis cultural. A lo largo de su desarrollo se percibe el trabajo por conseguirla, los esfuerzos por perfeccionarla y la voluntad de establecerla.

Pero será en los próximos quince años, una vez consolidado su prestigio dentro y fuera de su país, cuando Kurosawa realice sus obras más memorables, aquellas que se exhiben con más frecuencia y por las que todo el mundo le conoce. Rashomon (Rashomon) (1950), Hakuchi (El idiota) (1951), Ikiru (Vivir) (1952), Sichinin no samirai (Los siete samuráis) (1954), Kumonosu-jo (El trono de sangre) (1957), Kakushi toride no san-akuni (La fortaleza escondida) (1958), habrían bastado para convertirlo en un director indiscutible, son obras maestras sin paliativos. Y Donzoko (Bajos fondos) (1957), Warui yatsu hodo yoku nemuru (Los canallas duermen en paz) (1960), Yojimbo (Mercenario) (1961), Sanjuro (Sanjuro) (1962), Tengoku to jigoku (El infierno del odio) (1963) o Akahige (Barbarroja) (1965) en nada desmerecen de sus logros.

<<Después de un film moderno siento necesidad de hacer un film histórico>>, confesó Kurosawa. Este doble interés encuentra su más exacta concreción durante este periodo de su carrera. A partir de Rashomon la alternancia de géneros es tan sistemática que casi parece un método para trabajar en la continuidad. La excepción sería El idiota, rodada inmediatamente después de Rashomon y antes de Vivir. Pero a partir de ésta, la doble vía será estable hasta finales de los 60, salvo la continuidad entre Yojimbo y Sanjuro.

El trabajo de Kurosawa procura mantener el equilibrio entre lo que cuenta y cómo lo cuenta. Su cine no es el de un delicado estilista. La fuerza de las imágenes de sus películas hunde sus raíces en la enérgica vehemencia preocupada siempre por transmitir ideas visualmente, con la mayor contundencia posible. Las películas de Kurosawa se construyen a partir de historias fuertes, repletas de situaciones cagadas de sentido y estructuradas sólidamente con un afán exhaustivo y unas maneras significantes totalmente libres.

En mi opinión creo que fue durante los años 40 y 50 cuando Kurosawa nos influyó más. El Japón en aquella época era un país herido por la guerra, un país derrotado. Al ser un pueblo vencido, los japoneses no teníamos mucha confianza en nosotros mismos. A pesar de que no dudábamos de que éramos un pueblo con una voluntad muy firme, estábamos hundidos moralmente y creíamos en conciencia que nunca tendríamos razón ni fuerza para crear algo nuevo. En este contexto desolador surgió el cine de Kurosawa. En sus películas intentaba demostrar la existencia de un espíritu alto y noble, como el del samurai, en cualquier persona, por muy derrotada que estuviese. Sus películas nos emocionaron a todos y colaboraron en el país.



# Humphrey Bogart

<https://youtu.be/SXfSzFtLPDk>



En estos programas casi no hemos hablado de los grandes actores que han conformado la historia del cine

Hoy entraremos con un gran actor norteamericano, el gran símbolo del cine negro: HUMPHREY BOGART

Los actores además de haber tenido toda una formación académica y manejar toda una técnica actoral, se necesita una personalidad y una empatía con el público que los coloca en un peldaño de ídolos

Este es el caso de Humphrey Bogart en donde sus personajes que interpretó se identifican con el público a nivel mundial y lo han colocado en el personaje que ha a todos nos hubiera gustado ser, un ejemplo es Rick, en Casablanca

Pero, ¿quién es este personaje?

veremos un cortometraje dirigido por David Heeley y producido por Joan Kramer y contado por nada más ni nada menos por la que fue su mujer, la guapa y talentosa: Lauren Bacall

# Emmanuel Lubezki

<https://youtu.be/Z--fb2qq5QQ>



## Emmanuel Lubezki

Es posible hacer un fin, sin sonido música, pero jamás, sin una iluminación adecuada, esas son las palabras de Emmanuel el chivo Lubezki, aclamado director de fotografía, que ha causado ruido con sus trabajos en el mundo cinematográfico, pero, ¿quién es? y como es que ha causado revuelo con sus trabajos, acompáñenos a ver este capítulo especial sobre Emmanuel el chivo Lubezki. Emmanuel Lubezki nació en la Ciudad de México el 30 de noviembre de 1964, creció en el seno de una familia judía, en la que alguno de sus miembros formaban parte del mundo del cine, es hijo de Moni Lubezki, un conocido actor y productor, y hermano de Alejandro Lubezki, guionista y director, la primera vez que Emmanuel vio una cámara, fue en casa de sus padres y el aparato le llamo la atención por como la luz acariciaba la lente, apodado el chivo, creció en un barrio de la clase media en el sur de la capital mexicana, la misma zona en donde creció Alfonso Cuarón, estudió historia y cinematografía en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM, sus primeros trabajos como director tuvieron lugar en 1985, en las mismas fechas empezó a trabajar como director de fotografía

Debutó como director de fotografía en el cine con el film de Luis Estrada, Bandidos de 1991, pero sería hasta su primera colaboración con Alfonso Cuarón en la cinta "Solo con tu Pareja" del mismo año, la que le dió el reconocimiento mundial y al año siguiente con la mejor fotografía por la cinta de Alfonso Arau, "Como agua para chocolate" de 1992 y "tu mamá también" del 2001

# Blade Runner

De: Ridley Scott

<https://youtu.be/UIIZIAkpY48>



Pero si el sueño del hombre, su único sueño en realidad, aunque haya tomado mil caras, es vencer tal amenaza, su pesadilla es verla encarnada, recrearla Únicamente vemos el decorado barroco, asfixiante y fascinante, pero cada figura, cada acción, cada conducta están determinadas por aquel otro decorado, invisible y omnipresente a la vez, que suspende al hombre en el naufragio absoluto de un espacio para el que jamás tendrá tiempo suficiente.

Por eso Los Ángeles-2019, contrapaisaje denso, casi irrespirable, del paisaje vacío, es un espacio dominado por la insuficiencia del tiempo humano, la auténtica gran amenaza, más poderosa que la invitación a la ausencia que llamamos muerte. como un interlocutor capaz de recordarle vorazmente su propio miedo.

El sueño del hombre es alcanzar a ser Dios y su pesadilla verse obligado a simular que ha alcanzado ese propósito. Porque entonces comprende la miserable situación de Dios al crear seres a su imagen y semejanza: seres que, precisamente gracias a esa imagen y semejanza, le recuerdan su soledad y su temor.

Blade Runner presenta un momento, quizá posible, de estos sueño y pesadilla.

Hace tiempo que el hombre lleva imaginando momentos semejantes como retos decisivos con los que poner a prueba su propio mito.

De ahí que Los Angeles- 2019, al contrario de tantas escenografías de ciencia-ficción, nos resulte eficazmente íntimo.

Las calles de Los Ángeles son también las calles de Praga por las que merodea el Golem.

Sus arquitecturas son también pirámides mayas y templos clásicos.

Sus muchedumbres son también las muchedumbres de cualquiera de nuestras metrópolis.

El desafío se desarrolla entre las sombras chinescas de la Historia.

Los replicantes, en apariencia esclavos programados, han sido concebidos para preguntar desde el punto de vista humano, en el fondo, su mayor perfección como criaturas estriba en su capacidad de rebelión contra la ignorancia.

Frente a ellos sus creadores, en apariencia sus dioses, están aprisionados en su impotencia para responder desde igual punto de vista.

Creadores y criaturas chocan ante el escollo insuperable del mismo enigma.

Los creadores aman y odian a sus criaturas porque, si bien están orgullosos de su perfección técnica, temen la rebelión y su interrogación.

Las criaturas aman y odian a sus creadores porque al agradecimiento filial le sucede el sufrimiento provocado por los límites con que han sido engendrados.

Atrapado entre los resortes de esta contradicción, necesita matar al Padre, matar a Dios, para acceder al pleno estado humano.

Los Ángeles- 2019 nos parece, nos enseña un escenario en el que se representa el único género al que está abocada nuestra cultura: la tragicomedia, la comedia del escepticismo y del sarcasmo, del baile de disfraces en el que se ocultan los rostros de la angustia bajo las brillantes máscaras de la tecnología.

**Blade Runner** ofrece una visión global de la sociedad venidera, pero por primera vez no alternativa sino real: un urbanismo canceroso y una arquitectura sucia, mezcla entre el pasado perenne y la acumulación de nuevas construcciones.

Los interiores en el barroquismo que procura el paso del tiempo.

Las luces son frías o calientes, pero siempre deben penetrar una densa atmósfera, como si el mismo aire y polvo hubiese adoptado apariencias rancias y atemporales, van del high-tech al neobrutalismo.

Los vehículos volantes nos resultan de lo más familiar, al igual que los complejos aparatos telemáticos o los paraguas luminosos. El vestuario vuelve a ser caleidoscópico: medieval entre los orientales, de alta costura en las oficinas, punkie en la calle...

Y por encima de todo, amenazadoramente, un monstruoso amasijo de lucecitas nos va provocando intermitentemente: <<enjoy...enjoy...enjoy...>>

Una de las propuestas ideológico-visuales más atractivas de la película, a la hora de imaginar el futuro, es la de proyectarlo como una realidad heteróclita, de desigual desarrollo y cargada de elementos atávicos, e incluso primitivos, chocantemente combinados con el más sofisticado desarrollo tecnológico: el mercado de animales artificiales, donde una especie de bruja oriental analiza por ordenador una escama de pescado, es quizás el mejor ejemplo de esta idea realmente innovadora, cargada de sabiduría antropológica.

El mundo futuro de Ridley Scott es, en cambio, un mundo hecho de detritus culturales, donde lo atávico convive con la más avanzada tecnología, bajo el imperio de un clima acuoso y entenebrecido.

La visión de Los Ángeles, año 2019, que Scott nos ofrece es una clara perversión de la vista canónica de la ciudad, tal como se divisa desde las colonias de Hollywood: el valle y su trazado hipodámico, convertido en un inmenso hervidero de fuegos fatuos y fumarolas, y punteado por los edificios similares a fortalezas de las grandes corporaciones (la idea tan cara a Eco de una nueva Edad Media).

El interior de la ciudad, en cambio, se asemeja extrañamente al Tokio de hoy, con sus inmensos paneles luminosos, sus entrelazados de neón, sus calles estrechas, y todo ello conviviendo con puestos en los que se vende suchi y noodle soup.

De hecho, desde el punto de vista tanto ideológico como narrativo, el gran atractivo de Blade Runner está en esta humanidad demasiado humana de los seres artificiales, de esos Nexus 6 que vuelven a la Tierra para suplicar de su creador un alargamiento vital.

Ese final en el que el jefe de los replicantes rebeldes, después de una lección a lo Espartaco, salva a su perseguidor y entona una despedida estoica del mundo, es quizás uno de los más tristes y ejemplares parlamentos mortuorios del cine mundial, sobre todo en boca de un gigante como Rutger Hauer: <<Yo he visto cosas que vosotros no creeríais...

Todos esos momentos se perderán en el tiempo como lágrimas en la lluvia.

Es hora de morir>>.

Es un adiós a la vida tan inesperado en un ser al que hemos visto matar sin pestañear a su creador (Tyrell quien por cierto resulta ser una magnífica recreación del doctor Frankenstein: mucho más cínico y sofisticado), que deja al espectador tan estupefacto como al propio Rick Deckard.

Es la cumbre filosófica de la película, donde el policía, el Blade Runner interpretado por Harrison Ford reelabora al Bogart de la película Más dura será la caída, pero en metafísico: <<No sé por qué me salvó la vida.

Quizás en esos momentos amaba la vida más de lo que la había amado nunca.

No sólo su propia vida, sino la de todos.

Mi vida.

Todo lo que él quería eran las mismas respuestas que todos buscamos: ¿De dónde vengo? ¿Adónde voy? ¿Cuánto tiempo me queda?>>

En el año anterior 2019, convertí los programas de televisión de historia del cine a la versión de radio quedando la Serie de Héroes del celuloide en 13 programas, que se transmitieron en nuestra estación de radio, UAMRADIO 94.1 (como se especifica en la constancia).

Los programas son:

Los Inicios del cine: Lumiere y Mellies

David Wark Griffith

Charles Chaplin

La Escuela Soviética

Neorealismo Italiano

La Nueva Ola Francesa

Orson Wells y el Ciudadano Kane

El Indio Fernández (parte 1 y 2)

Felipe Cazals (parte 1 y 2)

El Nuevo Cine Aleman (parte 1 y 2)

Roman Polansky

Pedro Almodovar

Quentin Tarantino

El lenguaje cinematográfico ha evolucionado de gran forma por lo que conviene ir analizando a los antiguos realizadores, así como nuevos y talentosos jóvenes que han surgido en diferentes países.

Toda esta experiencia y todos los videos producidos han servido para transmitir a mis alumnos el conocimiento y evolución del lenguaje audiovisual

## **2020**

En este año trabaje los guiones de:

Roman Polansky

Pedro Almodovar

Quentin Tarantino

Federico Fellini

German Váldez (Tin Tan)

Por la pandemia no estaban disponibles los Estudios de TV en la UAM Azcapotzalco y me fue imposible grabar y producir los programas.

## **2021**

### **GUIONES Y VIDEOS , PROGRAMAS 2021**

## ROMAN POLANSKY



### 1-INT.INTRODUCCIÓN A LA SERIE DIA

Aparece titulo de la serie en animación  
Todo el mundo es un soñador, todo  
el mundo es una estrella, no  
importa quien tu seas, hay  
estrellas en la ciudad, cada casa y  
cada lugar, algunos tuvieron éxito,  
algunos sufrierón en vano,yo  
desearía que mi vida fuera una  
función interminable de cine, un  
mundo de villanos y héroes de  
fantasía, porque los héroes del  
celuloide realmente nunca mueren

### 2- INT. ESTUDIO TV UAM AZCAPOTZALCO DIA

A CÁMARA FEDERICO CHAO  
FEDERICO

Que tal amigos de Héroes del  
Celuloide, les saluda Federico  
Chao.

Hoy vamos a ver a un director  
polaco, que sin duda es uno de los  
más polémicos en la historia del  
cine, se trata de Roman Polansky

La VIDA Y OBRA EN POLANSKY SE  
FUNDEN Y CONFUNDEN, HASTA EL PUNTO  
DE QUE CADA UNA DE SUS PELICULAS

PARECE REFLEJAR UN ESTADO DE ANIMO  
O UNA VISION CONCRETA SOBRE TODOS  
LOS ACONTECIMIENTOS QUE HAN  
SUCEDIDO EN SU EXISTENCIA  
IMPLACABLE CONSIGO MISMO, NARRADOR  
SUPERLATIVO, NARRADOR MINUCIOSO DE  
LAS ZONAS MAS NEGRAS DE LA  
CONDICION HUMANA

### 3- IMAGENES EN COLLAGE DE PELÍCULAS DE POLANSKY

5-INT ENTRA VOZ OFF DIA  
Entra VOZ EN OFF e imágenes a fin

6-INT.ESTUDIO DE TV UAM AZCAPOTZALCO DIA  
Federico Chao comenta en OFF:

FEDERICO(COMENTA)  
La filmografía de Polansky es muy  
extensa, en este programa solo



trataremos tres películas de  
diferentes épocas, pero eso si con  
ese cuidado minucioso de Polansky  
hizo en su obra cinematográfica

8-INT.ESTUDIO DE TV UAM AZCAPOTZALCO DIA  
Federico Chao comenta

FEDERICO  
Desde que yo recuerdo, la linea  
entre la fantasía y la realidad ha  
estado siempre irremediamente  
borrosa. Así da inicio la  
autobiografía de Roman Polansky y  
acaban resultando una perfecta



síntesis de su idiosincracia  
artística, fantasía, realidad,  
bondad y maldad, sexo y  
represión. Elementos antitéticos que  
abocan el cine de Polansky a una  
salvaje ambigüedad

La cual se revela como inclemente  
exposición de los fantasmas de  
nuestro tiempo de la indefinición  
De una civilización enclaustrada en  
su propia depravación que no ve  
otra salida que llevar al extremo  
su tendencia inmoladora para acabar  
cruzando una incierta frontera

FEDERICO CHAO:

Roman Polanski nacido el 18 de  
agosto de 1933, la educación de  
Roman corrió a cargo de Annette, su  
hermanastra, una joven adolecente  
que estimuló su innata habilidad  
para el dibujo y se convirtió  
además es uno de los pilares de la  
temprana fascinación del pequeño  
hacia el cine. Con el evidente  
estallido de una guerra, cada vez  
más cercana, el padre se traslada a  
Varsovia. El primero de septiembre  
de 1939, Alemania invade Polonia,  
para anexarlo al tercer Reich

FEDERICO  
(COMENTA)

El muchacho viajó a Varsovia, la  
ciudad en la que Wajda filmaría  
Pokolenie y aceptó un pequeño  
salario, lo que de verdad le  
interesaba era pasar el máximo  
tiempo posible con el director y el  
resto del equipo. Tras la filmación  
en 1953, Polansky solicitó  
matricularse en la escuela de cine  
de LOD" S Y de 312 candidatos, RP se  
convertiría en uno de los 9 aprobados

FEDERICO CHAO

En 1962 Roman Polanski debuta con  
su obra prima CUCHILLO EN EL AGUA

ENTRAN FRAGMENTOS DE LA PELICULA Y COMENTARIOS PELICULA  
SEGUNDA PELICULA DE ROMAN POLANSKY: MACBETH  
ENTRAN FRAGMENTOS DE LA PELICULA Y COMENTARIOS  
TERCERA PELICULA DE ROMAN POLANSKY: EL PIANISTA

ENTRAN FRAGMENTOS DE LA PELICULA Y COMENTARIOS  
FEDERICO (COMENTA FINAL)  
ROMAN POLANSKY SE ERIGE EN UN  
INCISIVO CRONISTA DE SU TIEMPO,  
AL QUE OBSERVA SIEMPRE DESDE LA  
MISANTROPIA,  
A TRAVES DE UNA MIRADA QUE REZUMA:  
PESIMISMO IRONIA Y DESENCANTO



Programa en YouTube

Link:

<https://youtu.be/7dz5Fx-iPW>

## PEDRO ALMODOVAR



1- INTRODUCCIÓN A LA SERIE      DIA

Aparece titulo de la serie en animación  
Todo el mundo es un soñador, todo  
el mundo es una estrella, no  
importa quien tu seas, hay  
estrellas en la ciudad, cada casa y  
cada lugar, algunos tuvieron éxito,  
algunos sufrierón en vano,yo  
desearía que mi vida fuera una  
función interminable de cine, un  
mundo de villanos y héroes de  
fantasía, porque los héroes del  
celuloide realmente nunca mueren

2-INT. ESTUDIO TV UAM AZCAPOTZALCO DIA  
A CÁMARA FEDERICO CHAO

FEDERICO:  
Que tal amigos de Héroes del  
Celuloide, les saluda Federico Chao.

HOY VAMOS A VER A UN DIRECTOR  
ESPAÑOL QUE NOS HA SORPRENDIDO POR  
SU CINE TAN PERSONAL Y HA  
MARAVILLADO AL MUNDO DEL CINE  
PEDRO ALMODOVAR  
EL HECHO DE FILMAR UN MUNDO CERCANO  
A NOSOTROS, QUE CONOCEMOS Y  
RECREADO DE UNA FORMA PECULIAR Y  
UNICA EN EL CINE, HACE QUE NOS  
REFIRAMOS A ÉL, COMO EL GENIO  
RETRATISTA DE SOCIEDAD  
CONTEMPORANEA

3- IMAGENES EN COLLAGE DE PELÍCULAS

4-INT ENTRA VOZ OFF DIA  
Entra VOZ EN OFF e imágenes a fin

5-INT.ESTUDIO DE TV UAM AZCAPOTZALCO DIA  
Federico Chao comenta en OFF

Pedro Almodóvar nace un 25 de  
septiembre de 1951 en un pueblo  
castellano,Calzada de Calatrava  
Ciudad Real, Almodovar pasó toda su  
infancia en Calzada de Calatrava,  
en el seno de una familia humilde,  
socialmente de clase baja, que  
vivía de las labores relacionadas

con el campo, de las cuales se ocupaba el cabeza de familia. Este origen rural de la vida del realizador condiciona de alguna manera su obra y queda sintetizado en su film: Qué he hecho yo para merecer esto

#### 6- CONTINUA LA NARRACION EN OFF FEDERICO CHAO:

Trabajó como extra de teatro y cine, formo parte del grupo de teatro los Goliardos, escribió fotonovelas, creó el personaje de Patty Diphusa en la Luna de Madrid, siguió haciendo cortos super 8, se formo bebiendo de todas las fuentes posibles cercanas al pop, el cómic, la fotonovela, la prensa del corazón, revistas femeninas, la moda, todo un universo femenino que le dio pie para desarrollar su estilo y sus personajes. Así se convirtió en un gran director de actrices y un conocedor del alma y del mundo de la mujer. Además componía letras de canciones y actuaba junto a Fabio Macnamara en el rock. La primera etapa, marcada por el cinema de la nueva ola francesa, de la mano de Jean Luc Godard, que consistía en rodar con pocos medios y cámara al hombro, con personajes reales, unas veces actores, otras gentes de la calle. Almodóvar presenta además una marca que le hace única, la introducción del suspense, heredado del maestro Alfred Hitchcock. ANTE LA TEMATICA multiplicadora que respiran sus películas, los personajes no se quedan atrás. En su mayor parte seres condenados a la marginación por la sociedad: homosexuales, putas, yonquis, asesinos en potencia, psiquiatras locos, policías machistas, eyaculadores precoces, amas de casa, rockeros

marginales, criadas sudadas. Seres, en general, mal aceptados por la sociedad, pero con sus mismos problemas, pasiones y deseos. Almodovar se acerca a ellos de forma humana, los conoce, comprende y les da su sitio en la sociedad actual.

7-ENTRA FRAGMENTO DE PELICULA "MATADOR"

8-ENTRA PELICULA "MUJERES AL BORDE DE UN ATAQUE DE NERVIOS"

9- ENTRA PELICULA "TODO SOBRE MI MADRE"

10-ESTUDIO UAM TELEVISIÓN

FEDERICO CHAO:

ALMODOVAR DICE: CREO QUE LA GENTE ME DA MUCHA IMPORTANCIA DE LA QUE TENGO. YO NO ME SIENTO NI COMO EL REPRESENTANTE DE MODERNIDAD ESPAÑOLA, NI COMO EL GRAN LIBERADOR DE TODOS LOS TABUES SEXUALES, NI COMO ES ESTANDARTE DE LOS TRANSEXUALES, HAY MUCHAS GENTES QUE PROYECTAN EN MI COSAS QUE ESTAN DENTRO DE ELLAS, Y QUE MIS PELICULAS LES PROVOCAN, PERO QUE ESTAN ALEJADISIMAS DE MI MISMO; COSAS QUE YO ACEPTO, PERO QUE ME CONFUNDEN. ME SIENTO INCOMODO CON TODO ESE TIPO DE ETIQUETAS....



Link:

<https://youtu.be/XGbBuMKrdul>

# QUENTIN TARANTINO



1-INT.INTRODUCCIÓN A LA SERIE DIA  
Aparece titulo de la serie en animación

Todo el mundo es un soñador, todo el mundo es una estrella, no importa quien tu seas, hay estrellas en la ciudad, cada casa y cada lugar, algunos tuvieron éxito, algunos sufrierón en vano,yo desearía que mi vida fuera una función interminable de cine, un mundo de villanos y héroes de fantasía, porque los héroes del celuloide realmente nunca mueren

2-INT. ESTUDIO TV UAM AZCAPOTZALCO DIA  
A CÁMARA FEDERICO CHAO  
FEDERICO:

Que tal amigos de Héroes del Celuloide, les saluda Federico Chao.

Hoy vamos a ver a un director contemporáneo actual al que todo mundo le gustan sus películas o no le gustan por la excesiva violencia que a veces se trata

Se trata de Quentin TARANTINO.  
CUANDO LE PREGUNTARON EN QUE ESCUELA DE CINE HABIA ESTUDIADO, RESPONDIO:

"NO HE IDO A NINGUNA ESCUELA"  
"HE IDO AL CINE"  
ÉL LLEGO A PONERSE DETRÁS DE LAS  
CAMARAS COMO RESULTADO DE SU  
ENTUSIASMO DE ESPECTADOR QUE FUE  
CONSTRUYENDO DE SU MUNDO, SIN  
PREJUICIOS ALGUNO

Tarantino es un representante  
destacado de una generación de  
cineastas, pero también de  
escritores, músicos, artistas que  
absorbe sin complejos ni  
remordimientos elitistas la cultura  
pop e incluso la subcultura trash,  
gracias primero al VHS, después al



DVD E INTERNET, que ponen al alcance  
de los espectadores una ingente  
cantidad de películas que habían  
quedado olvidadas en las cunetas y  
que bien se habían convertido en  
pasto del olvido y llegar a  
visionarlas era misión imposible  
LOS AÑOS QUE PASO EN SU JUVENTUD  
TRABAJANDO EN EL FAMOSO VIDEO CLUB:  
ARCHIVOS DE VIDEO MANHATTAN BEACH  
EN CALIFORNIA, LE PERMITIO EXPLORAR  
NO SOLO LAS OBRAS MAESTRAS, SINO  
TODO TIPO DE RAREZAS.  
FUE PARA EL DESCUBRIR UNA CUEVA DE  
ALI BABA QUE ESCONDIA INCONTABLES  
TESOROS

Las películas de Tarantino son una auténtica maquinaria de guiños, referencias y apropiaciones, cuyo descubrimiento y desciframiento dependerá del nivel de conocimiento del espectador, de su pertenencia o no a la hermandad de los amantes del cine culto

#### PERROS DE RESERVA FEDERICO CHAO

La cinta se presentó el 21 de enero de 1992 en el festival de Sundance, certamen del cine independiente americano, donde obtuvo 5 pases, el film se había acabado tres días antes que empezara el festival y el metraje original de 114 minutos se había reducido a los 99 finales. Pese a convertirse en la sensación del Festival, el film no ganaría el Gran Premio. Más allá del mecanismo narrativo del film, sustentado en saltos temporales y en la elisión del acto delictivo de la banda, los aspectos que más atención y polémica causaron, fueron los diálogos banales repletos de alusiones sexuales y raciales y la violencia descarnada y brutal, especialmente la escena de tortura en la que el sr. Rubio, le corta la oreja a un policía al ritmo de "Stuck in the middle with you"

#### 4- PULP FICTION PASA FRAGMENTO DE LA PELÍCULA FEDERICO CHAO (OFF)

La campaña de Promoción de Perros de Reserva, supuso para el entonces director novel descubrir mundo. Nunca antes había visitado Europa y ahora se encontraba de viaje en ciudades como París o Amsterdam. En una entrevista con Peter Brunette en 1992, Tarantino expresaba su sorpresa con ese sistema métrico decimal, que hacía que en un McDonald's de París el cuarto de



libra con queso se llamase "LE ROYALE con queso", descubrimiento que en breve iba a transformarse en uno de los diálogos más recordados de su próximo proyecto, "PULP FICTION"

#### 5- ERASE UNA VEZ EN HOLLYWOOD PELICULA "ERASE UNA VEZ EN HOLLYWOOD"



HABLA A CÁMARA:

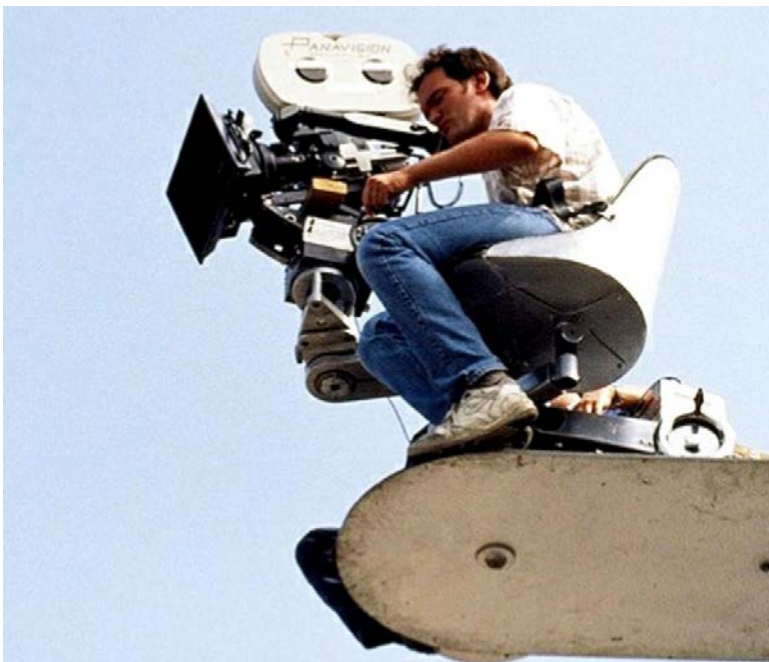
FEDERICO CHAO:

Ya cuando el cineasta trabajaba en Video Archives y organizaba ciclos temáticos , dio muestras de su interés por la muerte de Sharon Tate embarazada de ocho meses de su esposo, el director Roman Polansky, cuando diversos miembros de la familia Manson asaltaron su casa el 9 de agosto de 1969

6- ESTUDIO DE TV UAM AZC.

Federico Chao da la conclusión del video  
Federico chao: (off)

TARANTINO NO SE LIMITA A RECREAR UN MUNDO DE PASTICHE, SINO QUE REELABORA PARA CONSTRUIR UN IMAGINARIO PROPIO EN EL QUE TIENE UN PESO ESPECIFICO LA VIOLENCIA EXTREMA CONVERTIDA EN PIRUETA ESTETICA, LOS DIALOGOS ABSURDOS DE LA CULTURA POP, Y EL MINUCIOSO TRABAJO CON LOS ACTORES ESPERO LES HAYA GUSTADO ESTA PEQUEÑA INTRODUCCION AL MUNDO TARANTINESCO



Programa en YouTube

Link:

<https://youtu.be/JF41zV6tkmA>

## FIN DE RESUMEN

### 3.6.2

#### 3.6.6.1

El resultado de la Investigación y su relación con algún otro integrante.

No existe ninguna relación ya que esta Investigación la realizó un solo integrante Federico José Chao Fuente

#### 3.6.6.2

La relación con la Docencia fue muy importante ya que habiendo realizado un gran número de videos de la Historia y evolución del lenguaje cinematográfico, en donde se analiza y se ve como las diferentes narrativas, la creatividad y técnicas audiovisuales van cambiando y ofreciendo diferentes discursos significativos.

Los diferentes movimientos de cine van aportando nuevos elementos a la llamada gramática fílmica partiendo desde los hermanos Lumiere pasando por La Escuela Soviética, El Neorealismo Italiano, La Nueva Ola Francesa, etc, hasta cineastas de nuestra época como son Quentin Tarantino o Pedro Almodóvar.

En las materias que se imparten en la carrera de Diseño de la Comunicación Gráfica en el tronco profesional de medios audiovisuales, es fundamental conocer el desarrollo de la imagen en movimiento, muy importante para los alumnos es poder desarrollar y practicar de una manera óptima el manejo de la gramática fílmica en las diferentes áreas que conforman un proyecto audiovisual

Por otra parte en la preservación y la difusión de la cultura, todos los videos "Héroes del Celuloide" se encuentran en un canal de YouTube de Federico José Chao Fuente en este informe incluyo las ligas (URL) de cada uno de los videos mencionados, toda esta serie no solo ha servido para nuestros alumnos puedan consultar la serie, también se ha utilizado en los cursos que imparte la Cineteca Nacional.

También se realizó la versión de Radio de los 26 primeros programas (dos series de 13 programas cada una) para nuestra estación de UAMRADIO en el 94.1 de FM en donde transmitieron dos veces cada serie

### 3.6.2.3

#### Aportaciones al campo de conocimiento

En este renglón hay que destacar la cantidad de películas que existen a partir de la primera función que se dio en París en 1895, los historiadores, y criticos de cine han tratado de escoger los más importante y destacado en la historia de Cine mundial, varios movimientos y escuelas han sido muy importantes de los que han surgido directores muy creativos y han revolucionado las formas narrativas del lenguaje cinematográfico, nuestro trabajo es encontrar esos movimientos y cuales han sido sus aportaciones y como han afectado en movimientos sociales y artisticos en todos los países de mundo

Un ejemplo que se dio en nuestro país es el movimiento nacionalista en la época del General Lázaro Cárdenas, (1934-1940) en donde surgieron directores como "El Indio Fernández surgido de un movimiento social como fue la Revolución Mexicana de 1910, también podríamos mencionar el cine los años 70, un cine que toma los movimientos sociales de los años 60 y se da una película tan importante como fue "CANOA" película que toma como base en su tematica el movimiento estudiantil del 68 y cuando hablamos de grandes maestros artisticos en el área de la fotografía no podemos dejar de analizar a Gabriel Figueroa y en nuestra época actual a Emmanuel Lubezki

Finalmente lo que pretendí es destacar todos esos aportes artisticos, sociales y técnicos que se han acumulado en la historia del lenguaje cinematográfico y el cine mundial

### 3.6.2.4

#### Coherencia entre metas, objetivos y resultados finales

Para ello me permito recalcar que este proyecto buscó fundamentar desde las estrategias de significación, representación, narrativas, imaginarios y discursos, los

supuestos teóricos para la comprensión de la fenomenología de la imagen y la política como construcciones culturales.

Analizar los distintos enfoques en torno al objeto de estudio para establecer un estado de la cuestión que permita un acercamiento sistematizado al objeto de estudio para que, a partir de este abordaje, se puedan formular supuestos hipotéticos que den salida a los interrogantes planteados

En consecuencia, en este proyecto se estudiaron los lenguajes, la significación, las representaciones, narrativas y discursos de la producción ciudadana en las que la ciudad está presente y resulta confirmada. Son ejes analíticos donde la imagen de las masas es abordada, descrita y cuestionada

### 3.6.2.5

Trascendencia social

En este caso, la ciudad como actor principal, asume el papel de lugar colectivo, al que se dirigen una multiplicidad de miradas que delinean un complejo entramado de yuxtaposiciones que permiten acercarse a su comprensión como producto cultural de las sociedades modernas.

Esta propuesta está relacionada con los objetivos del Departamento del Medio Ambiente, pues pretende documentar por medio de la imagen las interrelaciones entre la sociedad, la ciudad y la naturaleza.

Sin embargo, se pretende también ser un espacio para la experimentación y creación en el ámbito de la cinematografía desde la preproducción, la realización hasta la divulgación de los productos elaborados.

El impacto que se busca con este proyecto en la docencia, se orienta primordialmente al área de la teoría del diseño. Sin embargo, se pretende también ser un espacio para la experimentación y creación en el ámbito de la cinematografía desde la preproducción, la realización hasta la divulgación de los productos elaborados

## CONCLUSIÓN

En este mes de NOVIEMBRE del 2022 doy por TERMINADO mi proyecto de Investigación habiendo cumplido con las metas proyectadas y habiendo realizado los videos y el análisis teórico,historico y técnico de la historia y evolución de lenguaje cinematográfico con algunos de los movimientos artísticos y directores más significativos en la historia del cine.

FEDERICO JOSÉ CHAO FUENTE  
PROFESOR DEL DEPARTAMENTO  
DE MEDIO AMBIENTE  
CYAD  
UAM AZCAPOTZALCO

## REPORTE DE INVESTIGACIÓN

Historias y movimientos artísticos de la gran ciudad.  
( Proyecto aprobado 3 octubre 2018, con el número N-466)

**De: Federico José Chao Fuente**

---

## Fwd: Presentación Informe Global y terminación proyecto N-466 Historias y movimientos artísticos de la gran ciudad

2 mensajes

---

**Director de Ciencias y Artes para el Diseño** <dircad@azc.uam.mx> 25 de enero de 2023, 16:33  
Para: SECRETARIA ACADEMICA CIENCIAS Y ARTES PARA EL DISEÑO <sacad@azc.uam.mx>, OFICINA TECNICA DIVISIONAL CYAD - <consdivcyad@azc.uam.mx>  
Cc: MEDIO AMBIENTE CyAD - <medioambiente@azc.uam.mx>

Estimadas Mtra. Areli y Lic. Lupita

Por este medio envío a trámite de la Comisión de Proyectos de Investigación la solicitud de la Jefatura de Departamento del Medio Ambiente, referente al Proyecto N-466.

Agradezco su atención enviando cordiales saludos.

**Mtro. Salvador Ulises Islas Barajas**

Director de la División de Ciencias y Artes para el Diseño  
**Universidad Autónoma Metropolitana Azc.**  
dircad@azc.uam.mx  
Tel: 55 53189145  
M: 55 48701011

----- Forwarded message -----

De: **CUENTA CORREO DEPARTAMENTO MEDIO AMBIENTE** - <medioambiente@azc.uam.mx>  
Date: lun, 23 ene 2023 a las 17:37  
Subject: Presentación Informe Global y terminación proyecto N-466 Historias y movimientos artísticos de la gran ciudad  
To: Director de Ciencias y Artes para el Diseño <dircad@azc.uam.mx>  
Cc: Dr. Nicolás Alberto Amoroso Boelcke <naab@azc.uam.mx>

JDMA. 008/01.2023

Ciudad de México, a 23 de enero de 2023

**Mtro. Salvador Ulises Islas Barajas**

Presidente del H. Consejo Divisional  
División de Ciencias y Artes para el Diseño

P r e s e n t e

Estimado Mtro. Islas

Por este medio me permito presentar al H. Consejo Divisional que usted preside, el **informe global**, para llevar a cabo el trámite de **terminación** del proyecto de investigación: **N-466 Historias y movimientos artísticos de la gran ciudad**, cuyo responsable es el **C. Federico José Chao Fuente**.

Sin más por el momento, hago propicia la ocasión para enviarle un cordial saludo.

Atentamente

*Casa abierta al tiempo*

**Mtro. Luis Yoshiaki Ando Ashijara**

*Jefe del Departamento del Medio Ambiente*

*División de Ciencias y Artes para el Diseño*

*Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco*



**DMA 008-012023 Informe Global y Terminación del Proyecto N-466-Federico Chao Fuente.pdf**

8827K

---

**SECRETARIA ACADEMICA CIENCIAS Y ARTES PARA EL DISENO** <sacad@azc.uam.mx>

25 de enero de 2023,  
23:17

Para: Director de Ciencias y Artes para el Diseño <dircad@azc.uam.mx>

Cc: OFICINA TECNICA DIVISIONAL CYAD - <consdivcyad@azc.uam.mx>, MEDIO AMBIENTE CyAD -

<medioambiente@azc.uam.mx>

**Estimado Mtro. Salvador,**

Se confirma haber recibido la documentación adjunta, para darle seguimiento con la Comisión correspondiente.

Saludos cordiales,

Areli

[El texto citado está oculto]