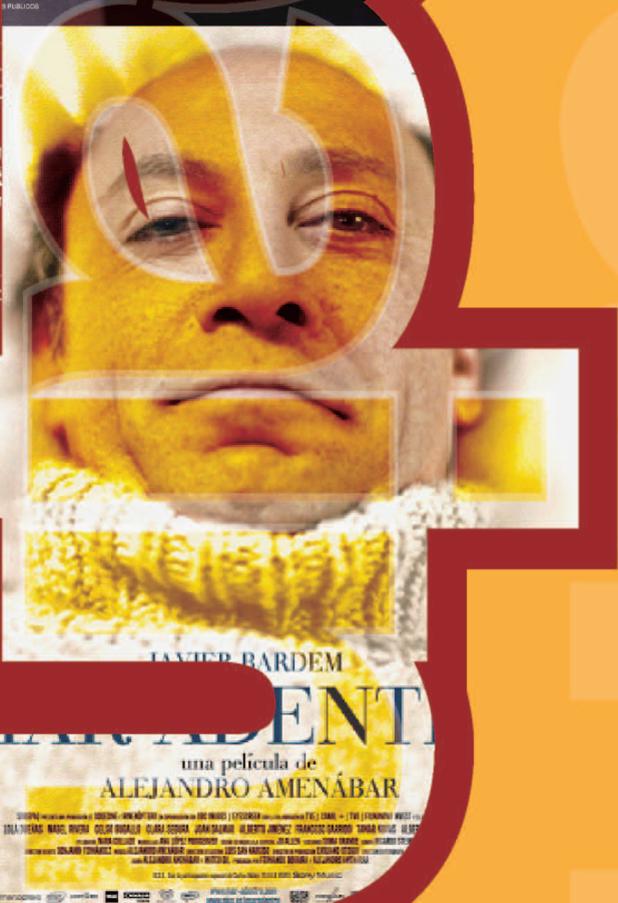
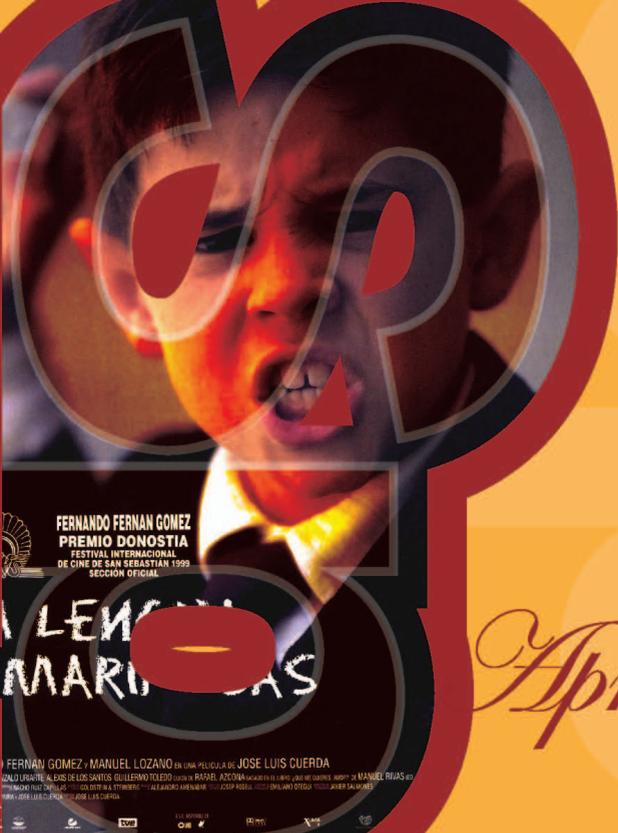


申义兵 罗应珍 杨晓畅 编著  
[西] Matías Hidalgo Gallardo 审订



*Aprender de cine*

# 西班牙语 影视作品鉴赏

四川文艺出版社

---

图书在版编目 ( CIP ) 数据

西班牙语影视作品鉴赏 / 申义兵, 罗应珍, 杨晓畅 编著, [西] Matias Hidalgo Gallardo 审订. -- 成都: 四川文艺出版社, 2014.12

ISBN 978-7-5411-3996-3

I. ①西… II. ①申… ②罗… ③杨… ④M… III. ①西班牙语—语言读物 ②电影—鉴赏—世界 ③电视 (艺术)—鉴赏—世界 IV. ①H349.4: J

中国版本图书馆CIP数据核字 (2014) 第295406号

---

## 西班牙语影视作品鉴赏

申义兵 罗应珍 杨晓畅 编著

[西] Matias Hidalgo Gallardo 审订

责任编辑 张庆宁  
责任校对 奉学勤  
装帧设计 张妮  
责任印制 喻辉  
出版发行  四川文艺出版社

---

社址 成都市槐树街2号  
网 址 www.scwys.com  
电 话 028-86259285 (发行部) 028-86259303 (编辑部)  
传 真 028-86259306

---

读者服务 028-86259310  
邮购地址 成都市槐树街2号四川文艺出版社邮购部 610031

---

印 刷 成都市蜀通印务有限责任公司  
成品尺寸 148mm×210mm  
印 张 5.75  
字 数 150千  
版 次 2014年12月第一版  
印 次 2014年12月第一次印刷  
书 号 ISBN 978-7-5411-3996-3  
定 价 25.00元

---

版权所有·侵权必究。如有质量问题, 请与出版社联系更换。

*Aprender de cine*

**西班牙语**

**影视作品鉴赏**

申义兵 罗应珍 杨晓畅 | 编著  
[西] Matías Hidalgo Gallardo | 审订

Spain

四川文艺出版社

## 编写说明

作为全球四亿多人人口的母语，西班牙语已经成为世界上最具有影响力的语言之一，在国际交流中的使用也越来越频繁，在中国，学习西班牙语的人数也在不断增多，因此对西班牙语相关书籍的需求也越来越大。但是中国学生学习外语普遍缺乏语言环境，很难学到地道的外语，而影视材料的运用正好可以部分解决这方面的问题，激发学生学习西班牙语的兴趣，了解西语国家的文化习俗等等。影视鉴赏课是一门集语言学习、语用知识学习、言语技能训练和文化学习为一体的综合性课程，课堂上采用图片、文字、影像等各种手段，能够全面激发学生的学习热情，提高学习效率。

这本教材是为西班牙语专业选修课而编写，目的就是丰富学生的学习内容，锻炼学生的听说读写能力，同时了解一些西语国家的文化。在电影素材选择上，既有西班牙电影，也有拉美国家的电影，让学生可以听到更多种的语音，体会不同地区西班牙语的差异，了解更多的西班牙语国家的文化。

本教材一共选取了七部电影和一部短片，构成八个单元。每个单元设有背景信息（DETALLES DE LA PELÍCULA）、课前任

务 (PREVISIONADO)、课堂活动 (VISIONADO) 和课后任务 (POS-VISIONADO) 四个部分。

背景信息里介绍电影的一些基本信息, 比如出品时间、影片长度、获奖情况、主要演员、导演的基本情况、影片内容简介等等。

课前任务部分包括思考题解答、词汇学习、与电影背景相关的文化和历史知识等等。

课堂活动主要在看电影片段的同时做一些相关的练习, 有的练习是为了训练学生的听说能力, 有的是考查学生对电影片段的理解。

课后任务由四大板块组成: 课后思考 (REFLEXIONES) 是针对电影的内容提出各种讨论思考题, 让学生从整体上理解、回味电影所传达的内容; 配音 (DOBLAJE) 是让学生选取电影中的一些片段进行配音和角色扮演; 评论 (CRÍTICAS) 这一板块中选择了一些影评让学生阅读, 然后发表自己的观点, 写一篇电影评论; 在讨论 (DEBATE) 这个板块中, 设置了几个与电影内容相关的题目, 让学生根据这个题目发表自己的观点, 锻炼学生的思考和表达能力。

在编写完成之后, 外教 **Matías Hidalgo Gallardo** 提出了宝贵的建议, 并对整本教材的文字进行了订正, 在此表示感谢。由于编者能力有限, 这本教材还有很多欠缺, 恳请各位专家和同行提出宝贵的意见。

编者 申义兵 罗应珍 杨晓畅

2013 年 12 月

# ÍNDICE



INTRODUCCIÓN .....	001
Unidad 1. <i>LA FLOR DE MI SECRETO</i> (1995) .....	001
Unidad 2. <i>LA LENGUA DE LAS MARIPOSAS</i> (1999) .....	027
Unidad 3. <i>EL HIJO DE LA NOVIA</i> (2001) .....	043
Unidad 4. <i>DIARIOS DE MOTOCICLETA</i> (2004) .....	065
Unidad 5. <i>MAR ADENTRO</i> (2004) .....	083
Unidad 6. <i>MARÍA, LLENA ERES DE GRACIA</i> (2004) .....	105
Unidad 7. <i>EL SECRETO DE SUS OJOS</i> (2009) .....	123
Unidad 8. <i>DIEZ MINUTOS</i> (2003) .....	149

# INTRODUCCIÓN

## I. Breve historia del cine

La palabra cine es una abreviatura de cinematografía. A excepción de la radiodifusión, es el arte más joven, habiéndose creado desde unos principios rudimentarios hasta un alto nivel de logros estéticos y técnicos en la primera mitad del siglo XX, y llegando a ser una de las formas de entretenimiento más populares y baratas.

La historia del cine como un arte comenzó cuando el francés Georges Méliès descubrió las posibilidades de los trucos fotográficos en el cine. Méliès fue quien introdujo la imaginación en la pantalla. Se dio cuenta del hecho de que la cámara podía hacer aparecer o desaparecer objetos vivos e inanimados o cambiarlos de forma. Introdujo un número de trucos de cámara: fundidos, doble exposición, cámara lenta y rápida... *Un viaje a la Luna* (1902) y *El viaje imposible* (1904)

le aseguraron el puesto como pionero de la narración en la pantalla.

Un americano iba a dar el siguiente paso para dar al cine una dirección hacia el realismo. Edwin S. Porter trabajó con los hechos de la vida cotidiana. *El gran asalto al tren* (1903) supuso el inicio del cine de exteriores. Además descubrió el principio básico de la narrativa en el cine: la disposición de material, lo que llamamos edición.

En las dos primeras décadas del siglo XX los melodramas, comedias y fábulas simples con moralina constituyeron el objetivo de los productores de cine. En Inglaterra, Cecil Hepworth hizo rollos como *Rescatado por Rover* (1905). En Francia, Max Linder, al que Chaplin reconocería como su modelo, se convirtió en una figura popular. En América se daba la actuación cómica, humor extravagante y fantasía hilarante.

Entre los trabajos de Méliès y Porter y la Primera Guerra Mundial se produjeron infinidad de películas con historias cortas. A partir de 1912 ya se empezaron a hacer películas con varios rollos. Poco a poco el cine levantó el vuelo del salón de música donde se crió y se convirtió en un entretenimiento

universal; los actores se convirtieron en estrellas y directores y escritores adquirieron nombre y reputación. En América las comedias las hacían personas que no pensaban en nada más grande que hacer reír a la hora de hacer cine. Mack Sennett, que había perseguido la perfección salvaje entre 1912 y 1916, se apuntó a esta persecución y añadió todos los trucos de la cámara al servicio de la burla.

Los chistes visuales de que se componían las comedias de Sennett eran acentuados por un grupo de actores; uno de ellos se convirtió en el cómico más importante del mundo. Charles Chaplin comenzó en la pantalla en 1914. Trabajó primero con Sennett y después en una de las primeras comedias largas con Mabel Normand y Marie Dressler, *El romance deshecho de Tillie*. Entre 1915 y 1918 se dirigió a sí mismo en una serie de comedias cortas que se han convertido en clásicos: *La cura*, *La pista de patinaje*, *El inmigrante* y *calle fácil*. La apariencia directa de Chaplin en la pantalla no nos debería cegar de la grandeza en el arte del cine que hizo posible. La diversión, sin piedad al principio, se suavizó mucho. Gradualmente la truculenta figura se convirtió en valiente pero

patética; la audiencia todavía se reía, pero con lágrimas en los ojos. Chaplin trajo la humanidad a la comedia.

Mientras tanto, el cine aprendió en otras esferas. En Francia en 1908 la firma Art Film produjo *El asesinato del duque de Guise*, una portentosa comedia con actores eminentes de la Comedia Francesa. En Italia, en el mismo período de preguerra, el cine sabía a drama histórico: *El robo de los sabinos*, *Los últimos días de Pompeya* y *Cabiria*, hechas entre 1912 y 1914 y dirigidas por Pastrone. Pero tuvo mucha más influencia la película *Quo Vadis* que se estrenó en América en 1913, en Broadway.

*Quo Vadis* influyó decisivamente en el que podemos llamar un genio: David Wark Griffith. Desde 1908, con el cortometraje *Las aventuras de Dolly* hasta 1914, con *Judith de Bethulia*, experimentó con luces, cortes y movimientos de cámara. Después hizo películas como *El nacimiento de una nación* (1915) e *Intolerancia* (1916). Griffith convirtió la película en una forma narrativa con su propia estética: arte en movimiento. Movimiento no sólo de los actores, sino también de la cámara. Griffith cambia de unas escenas a otras, crea

escenas con tomas a distintas distancias. Creaba ritmo variando la duración de las tomas.

Durante la Primera Guerra Mundial el cine americano hizo extraordinarios avances, mientras que Europa iba quedándose atrás gradualmente. Pero después de la guerra, nuevas fuerzas empezaron a funcionar en el Viejo Continente. Los primeros destellos aparecieron en una Alemania derrotada y amargada. En 1920 apareció en Alemania una película destinada a ser una de las más vitoreadas en toda la historia del cine: *El gabinete del doctor Caligari*. Fue el trabajo de un grupo de artistas dirigidos por Robert Wiene; cuando unos años más tarde empezó a circular fuera de sus fronteras su técnica expresionista causó sensación. *El gabinete del doctor Caligari* fue la primera de una serie de fantásticas y macabras historias del cine alemán de la post-guerra.

En la misma línea fantástica estaba el énfasis en un trasfondo arquitectónico, notable en una recreación de Fritz Lang del mito alemán *Los nibelungos* (1923-24) con sus estudiadas composiciones. *Metrópolis* (1926), una fantasía moral sobre el tema del capital contra el trabajo, el mismo

director usó modelos para crear el efecto de una gran ciudad. Mientras tanto, el cine alemán también estaba creando películas realistas. *La calle lúgubre* (1925) de G. W. Pabst impresionó al público por su completa repulsa contra el cine bello y romántico. Y en *La última sonrisa* (1924) F. W. Murnau y Karl Mayer expusieron con frío salvajismo la dureza de la naturaleza humana. Esta película es digna de mención por contar una historia sin los títulos que normalmente usaba el cine mudo. En parte lo conseguía por los grandes movimientos de cámara. En los años 20, los alemanes empezaban a establecer el principio de que la cámara es tan móvil como los mismos actores, contribuyendo así a reforzar y flexibilizar la narrativa en la pantalla.

Como el cine alemán, el cine soviético alcanzó su techo en los años 20, hacia el final de la era del cine mudo. Durante el período de fervor revolucionario que siguió al triunfo del bolchevismo, el cine estaba reconocido como un potente instrumento de propaganda. Lenin decía: “*De todas las artes, la más importante para Rusia es, para mí, el cine*”. En 1924, S. M. Eisenstein produjo *Golpe* y en 1925 *El Acorazado Potemkin*.

Con estas dos obras maestras puso en práctica la teoría de edición conocida como “montaje”.

*Potemkin* y otros revolucionarios estudios que siguieron, como *Octubre* (1928) y *La línea general* (1929), trataron a la película como una composición estructural cuyo efecto dependía de la proporción y distribución de sus partes. El movimiento, que es la base del cine, aquí se producía no por movimientos de cámara, sino mediante el recorte: recorte rápido con muchas tomas cortas para representar movimiento agitado; recorte lento con tomas de mayor duración para reflejar pasajes tristes. Eisenstein y V. I. Pudovkin elaboraron, aparte del recorte rítmico, la práctica de recortar por contraste. Cuando llegó el sonido se intentó una mayor elaboración de la estructura con *Alexander Nevsky* (1938) y especialmente con *Iván el Terrible* (1944), creando un contrapunto con la orquestación de voz, música e imagen visual. Pudovkin dio más énfasis al individuo; sus *Madre* (1926), *El fin de San Petersburgo* (1927) y *Tormenta sobre Asia* (1929) tenían una forma simple de narrativa y una sombra de sentimiento romántico que las hacía acercarse algo al cine occidental.

En este período fueron importantes también las películas del ucraniano Alexander Dovzhenko *Arsenal* (1929) y *Tierra* (1930).

Los años 20 también trajeron contribuciones de importancia desde otros países. En Francia estaba el grandioso talento de Abel Gance en películas como *J'accuse* (1919), *La calle* (1921) y *Napoleón* (1927), que se proyectaba en una pantalla tríptica que mostraba tres imágenes diferentes a la vez. Una de las mejores producciones francesas de este período fue *La pasión de Juana de Arco* (1928), dirigida por Carl Dreyer, cuya reputación se acentuó en los años siguientes. Suecia también tenía directores famosos, como Victor Seastrom con *El alma atestiguará* (1920) y Maurice Stiller con *La redención de Gösta Berling* (1924). El cine sueco destacaba por su uso lírico del paisaje natural. En Inglaterra dos pioneros, Cecil Hepworth y George Pearson, lucharon contra la apatía del gobierno.

En América los años 20 fueron un período de grandes favoritos populares. Chaplin estaba a la altura de su genio. Rivalizaba con otros brillantes comediantes mudos: Harold Lloyd; Buster Keaton. En la otra punta de la escala estaba la extraordinaria mente cínica de Erich von Stroheim. Este fue

el período de importación de talento de Europa: directores como Seastrom y Stiller, Ernst Lubitsch y Murnau. Pero pronto iba a venir un rival más revolucionario. En octubre de 1927, *El cantante de jazz*, la primera película con voz y música sincronizadas, se presentó al público. La estrella, Al Jolson, se hizo famoso en una noche: las películas sonoras han llegado.

Para las audiencias que han nacido con el hábito del cine sonoro, el cine mudo puede parecer una pieza de museo. Pero fueron los años de formación, cuando en poco más de un cuarto de siglo se pusieron los fundamentos de un nuevo arte. Al principio, el cine sonoro amenazó a esos fundamentos. Los métodos de narrativa adquiridos con tanto dolor fueron olvidados temporalmente; se olvidó el arte de contar historias mediante el movimiento y la edición, y por un tiempo el cine se convirtió en un mero teatro fotografiado.

Pero gradualmente el cine recuperó su equilibrio, y el sonido se convirtió en el esclavo en vez del maestro de la pantalla. Era de esperar que algunos de los primeros éxitos se dieran con películas con un elemento musical: por ejemplo *Whoopie* (1930) con Eddie Cantor o *La calle de los cuarenta*

*segundos* (1933) de Lloyd Bacon, ambas preludios de la línea de musicales americanos que incluiría las grandes actuaciones de Fred Astaire y Ginger Rogers y, más tarde, de Gene Kelly. Pero pronto el cine de acción dramática cobró nueva vida del diálogo. El cine sonoro revolucionó la distribución internacional. En los días del cine mudo los títulos impresos se podían dar traducidos. Ahora el lenguaje se convertía en una barrera. En esta crisis, el cine americano, que ya poseía el genio para la acción rápida y fácil de entender, fue el ganador. Durante los años 30 los productos de Hollywood eran populares en todas partes. Este fue el gran período de las películas de gánsteres, de *Caracortada*, *Pequeño César* y *Calles de ciudad*, el período en el que actores de papeles violentos como James Cagney, Humphrey Bogart, Paul Muni y Edward G. Robinson estaban en su salsa; el período también de protesta: contra las brutalidades de la ley, contra la intolerancia o contra la guerra. En todas partes eran aplaudidas las comedias americanas: las comedias románticas de Franck Capra; las comedias anárquicas de los Hermanos Marx y W.C. Fields; las comedias inconsecuentes que pusieron un nuevo estándar en elegancia

en actuación y dirección. Claudette Colbert, Carole Lombard, Irene Dunne, Bette Davis, Jean Arthur, Myrna Loy, Katharine Hepburn, Cary Grant, Spencer Tracy, William Powell, Gary Cooper, Clark Gable, las estrellas de nombre en aquellos días nunca han sido eclipsadas. El catálogo de talentos creció más al venir actores desde Europa como Marlene Dietrich y directores como Fritz Lang. Y en la esfera de los dibujos animados Walt Disney logró un lenguaje universal creando, especialmente en sus largometrajes una armonía de música, color y movimiento.

En Gran Bretaña, mientras tanto, se estaba haciendo un esfuerzo desesperado para salvar el cine nativo de ser engullido por las importaciones de los Estados Unidos. Hacia el final de los años 20 se puso una cuota que decía que una cierta proporción del programa de cine debía ser británico. Algunos directores británicos jóvenes estaban preparados para aprovechar sus oportunidades. Entre ellos Anthony Asquith, director de *La cabaña en Dartmoor* y después, en colaboración con Leslie Howard de la famosa versión de *Pygmalion*. Alfred Hitchcock dirigió una exitosa serie de *thrillers*, desde *Correo*