

HISTORIA DEL CINE Y OTROS MEDIOS HASTA 1930

TEMA 1: EL CINE Y LA HISTORIOGRAFIA CRITICA

El cine como espectáculo de masas tiene ya un signo de unidad. Sus orígenes se remontan a la primera exhibición pública que llevarán acabo Luis y Augusto Lumier el 28-12-1895.

El cine es muy joven respecto de sus artes más próximas como la narrativa, el teatro, la pintura y la música, y por ello no cuenta con una historiografía.

El cine en sus comienzos no fue considerado un arte, sino una curiosidad científica, una faceta de la fotografía o un espectáculo de entretenimiento, pero a medida que su lenguaje fue desplegándose se fue ennobleciendo hasta adquirir un estatuto artístico. El primero que se lo otorgó fue Ricciotto Canudo en 1911 en el Manifiesto de las Siete Artes, la séptima de estas artes era el cine como síntesis de las otras seis.

El arte cinematográfico era entre otras cosas una forma de luchar contra la muerte de las apariencias y de las formas enriqueciendo a las generaciones con la experiencia estética. Esta concepción del cine como suma y compendio de las artes clásicas parece formulada de nuevo en 1916 en el manifiesto de la cinematografía turística de Tomasso Marinetti, que establece pintura + escultura + dinamismo plástico (movimiento) + la palabra en libertad (poesía futurista) + los ruidos. Para el Marinetti futurista la velocidad y el movimiento eran fundamentales para el arte, pero su ecuación nunca existió y siempre fue una utopía.

El constructivismo ruso aportó a la teoría del cine un elemento capital que fue el del Montaje Expresivo, es decir, Montaje Intelectual a través de planos discontinuos que provocaría en el espectador la generación de ideas o de suposiciones al intercalar las contadas unas entre otras.

Sergei Eisenstein consideró el cine como un arte de construcción con una finalidad ideológica latente en todos sus elementos, especialmente en el montaje. Para el constructivismo ruso la copia de la realidad no es una imagen, sino una construcción.

En una obra de un crítico alemán, Rudolf Arnheim en 193X, El Cine Como Arte, este autor va más allá de señalar lo artístico del cine y aplica a la imagen cinematográfica sus conocimientos sobre la percepción, Gestalt, para Arnheim la imagen fílmica es plana, monocroma, encuadrada, montada y parcial. Arnheim valoraba mucho el cine mudo y pensaba que el sonoro iba a significar la ruina de un arte basado no en la palabra, sino en la imagen, cosa en la que se equivocó. Sin embargo el primer gran teórico de cine fue el marxista Bela Balazs, quien en 1924 publicó El hombre visible o la cultura cinematográfica, y en 1930 El espíritu del cine. Para este autor el cine es el único arte nacido en la era del capitalismo y no en la revolución industrial. Él intentó contribuir con su obra a una auténtica cultura cinematográfica. Para dignificar este arte nuevo del que pensaba que había vuelto visible al hombre de milenios de cultura escrita fue el primero en señalar que el cine había nacido con Griffith y fue también un entusiasta del primer plano, para él la gran virtud del cine americano a sido la de crear en el espectador la ilusión de estar dentro del espacio ficticio de la película o del film. Balazs identificó la mirada del espectador como la mirada de la cámara y señaló como caso específico la identificación y la ubicuidad (situar en el lugar, espacio y tiempo)

Todos los teóricos citados se interesaron por la imagen como creación artística mientras que los realistas a partir de los años XX se fijaron en lo que tiene de realidad el cine, es el caso de André Bazin, que contribuyó no sólo a enriquecer la teoría del cine, sino a inyectar nueva vida al realismo cinematográfico influyendo en los jóvenes directores franceses y en el neorrealismo italiano. Fue en 1951 el fundador de los Cuadernos de cine o Cahiers de Cinema. Y autor de un libro polémico titulado ¿Qué es el cine? Para este autor lo específico del cine es el poder de la imagen cinematográfica para rebelar la realidad, para este autor el cine era un

lenguaje en el que se conjugan la ventana sobre el mundo y la construcción o puesta en escena y donde el encuadre actúa a modo de un fuera de campo. A este autor le parecía moralmente mejor el cine realista, sin trucos, con decorados naturales y con pocos cortes. Su ideal era el plano – secuencia, acompañado de la profundidad de campo para captar el fluir temporal a la manera de la percepción humana.

Cuando el cine se convirtió en los años 70 en asignatura académica, se abrió un debate teórico que comenzó por la puesta en acción de la forma clásica de abordar el estudio del cine como arte y pasar a considerarlo un lenguaje. Al incorporar el cine a la enseñanza universitaria se abrieron dos ramas; la teórica, vinculada a las revistas de cine y al lenguaje; y la otra rama más de tipo arqueológico y ligada a las filmotecas.

El último de los tratadistas clásicos fue Jean Mitry, autor del libro titulado Estética y psicología del cine, del año 1973, considerado un gran manual clásico vertebrado hacia lo específico del cine frente al teatro y literatura. Esta obra todo el mundo la ataca, pero también la copian. Para Mitry el cine es un lenguaje estético que utiliza elementos distintos al lenguaje libre capaz de crear su particular sentido en cada película o en cada film concreto.

La ruptura de esta concepción artística del cine se produce con Christian Metz, lingüista y autor de Lenguaje y cine de 1976, que tuvo y ha tenido una repercusión enorme en la historia del cine, para él el cine no es una lengua, sino un lenguaje heterogéneo sin sintaxis ni gramática, que combina diversas materias como son la imagen fotográfica, el lenguaje hablado, la música y el ruido. Este autor distingue varios niveles de codificación cinematográfica:

- La percepción; varía según las culturas
- El reconocimiento y la identificación
- El simbolismo
- Las estructuras narrativas
- El conjunto de sistemas propiamente cinematográficos; proporcionan un carácter específico a la combinación de elementos proporcionados al espectador a través del juego de una serie de códigos.

Más tarde Metz introdujo las ideas de Texto Fílmico y el sistema textual que aportaron un rigor inédito de análisis fílmico. En 1977 publicó otra obra.

Estas tesis de Metz fueron duramente criticadas por Jean F. Tarnowski, para quien la verdadera teoría del cine descansa sobre la puesta en escena y en el punto de vista y no en la aplicación de una disciplina extraña al cine que suscite problemas académicos y estériles.

En la pugna actual de los teorizos contra los historiadores cabe ver algo más que un enfrentamiento teórico, pero no está de más seleccionar los más finos instrumentos de unos y de otros para aplicarlos sin sectarismos y entender el cine como Arte con sus diversos modos de representación.

Una interesante contribución a la teoría cinematográfica es la de Narratología; ciencia que se ocupa del relato tanto literario como fílmico partiendo de los trabajos sobre teoría literaria de los formalistas rusos Propp y Todorov y de Greimas y Genette, la narrativa incorporada al film nociones que le corresponden en cuanto a que es heredero en gran parte de la narrativa de la novela del siglo XIX. Todo texto narrativo articula una historia y un discurso bajo un punto de vista. El relato es el discurso narrado, es decir, la narración de la historia en el tiempo determinado. Historia es lo que se cuenta, el discurso es lo que se transmite en esa historia, el relato consiste en como se cuenta la historia y lo que llaman Diegesis es lo narrado o el universo de ello.

Estas nociones son fundamentales para entender o interpretar el cine clásico y su diferencia con el cine soviético o con las vanguardias, la diferencia entre discurso e historia fue recuperada por Metz para señalar que el cine clásico es un discurso que tiende a presentarse como historia, lo cual desvela o da a conocer uno de

los aspectos más interesantes del cine de género. El hecho de que cuenta siempre lo mismo pero habla de cosas distintas.

La narratología maneja también nociones como la del narrador, que no es ni el autor ni el protagonista del relato, y en segundo lugar la del punto de vista, que no cabe confundir con el del protagonista. En el cine el narrador suele ser impersonal y erudito, aunque con cierta frecuencia haya un protagonista que hable en primera persona recordando la historia. Quizás por influencia de los fenómenos de comunicación televisivos, últimamente a empezado a repararse en la importancia del lugar que ocupa el espectador en la construcción del texto fílmico.

Una obra de Edgar Morin titulada El cine o el hombre imaginario y diversos trabajos como Barthes y Humberto Eco han puesto de manifiesto el papel del lector y del espectador dentro del proceso de comunicación narrativa que supera el esquema emisor – receptor.

Tanto en la literatura como el cine desde Griffith existe una clara voluntad implicadora del espectador en la ficción por medio de complejas operaciones que no son ajenas a las películas, sino que forman parte del mismo, el espectador es movilizado en una conversación audiovisual que no existiría sin su presencia activa en el propio texto. Para el psicoanálisis esa movilización tiene que ver con la idea del deseo, es decir, el deseo de ver o el deseo de seguir viendo que nos hace recorrer el camino de la duda (interpretación) que es ese texto. En la mayoría de los casos el espectador es un observador colocado en una situación de privilegio en la que ve casi todo sin ser visto. Su deseo de ver establece uno de los mecanismos más interesantes al film, la dialéctica entre lo que se ve y lo que no, entre el cuadro y el fuera de campo.

Los años 70 fueron muy productivos desde el punto de vista de la investigación feminista tanto en Europa como en EEUU. Con la semiótica y el psicoanálisis como herramientas se a intentado investigar sobre el papel que ocupa la mujer en el cine tanto en el film como en la cinematografía. En 1972 nació la revista Mujer y Cine (Women and Film) y es momento en el que se organizan los festivales de Nueva York y de Toronto, y en 1980 aparece el libro de Annette Kuhn titulado La mujer en la pintura: feminismo y cine. Más que el debate sobre las pretendidas diferencias en el modo de producir u texto de las mujeres respecto de los hombres es interesante investigar sobre el papel de la espectadora y por consiguiente el de la mujer objeto de la pantalla.

Una historia del cine se puede elaborar desde diversos puntos de vista, pero tal vez la formula más útil sea la de trabajar por movimientos, lo que supone agrupar y estudiar las películas que se han producido en una época o nación completa y que comparten rasgos significativos de producción, estilo y forma. Por otra parte para cada periodo y nación hay que estudiar los factores relevantes que afectan al cine (situación de la industria cinematográfica), las teorías artísticas de los cineastas, los cambios tecnológicos y contexto socio-económico, pero lo importante es no perder de vista que una película es un texto y que el cine es algo semejante a un lenguaje o mejor dicho a una construcción cultural siendo un arte que admite diversos tipos de representaciones. El modo de representación predominante a partir de los años 30 y el que a prevalecido a sido el llamado americano clásico, que el autor Noel Burch denomina M.R.I. Modo de representación institucional, pero hasta llegar a él se ha recorrido un largo camino; desde el cine llamado primitivo, las vanguardias, el cine soviético, que han construido sus propios modos de representación a través del espacio por medio de la cámara, del montaje y del tiempo.

TEMA 2: LOS ORIGENES EN EL CINE

LOS PRE-CINES

Uno de los sueños más antiguos de la cultura a sido el de dar vida a lo inanimado y dentro de la cultura burguesa cientifista y materialista del siglo XX, la intervención del cine supone el triunfo sobre la muerte, el único posible una vez abandonada la trascendencia.

El sueño de Edison era ofrecer al público operas interpretadas por cantantes fallecidos hace tiempo. En ese contexto se inscribe el propio Edison como personaje enigmático a través de la Eva Futura (obra), cuyo autor es Villiers de L'Isle Adam, en el que aparece como autor de un autómatas equipada con todos los refinamientos de la invención decimonónica que será tomada por directores como Thea Von Harbou y Fritz Lang en la película Metrópolis para la figura del robot Maria, inspirada en Eva Futura.

El cine es uno de los productos de la necesidad del realismo por parte de la burguesía decimonónica y de los avances de la tecnología propia de la era de la revolución industrial y de la era de masas, que consagró la imagen y la palabra por medio de la máquina y a escala industrial.

Desde el punto de vista técnico, cinematografía es la proyección sobre una pantalla de imágenes fotográficas que reproducen las fases sucesivas de una acción de modo que restituyan la impresión del movimiento mediante la sucesión rápida de las imágenes, es importante su percepción aislada. Este principio era conocido desde la antigüedad y aplicado en imágenes dibujadas de juguetes de física recreativa y a espectáculos de feria. Sólo inventos tales como el Fenakistiscopio, creado en 1832 por Joseph Plateau, y el Estroboscopio de Simon Stammers, que proporcionaban la ilusión del movimiento junto a las linternas creadas en 1853 por Lilliput; estos tres aparatos tienen que ver con el cine.

El Fenakistiscopio es un precursor del cine que consistía en un disco perforado que se observaba a través de una ranura situada frente a un espejo, mientras que se giraba manualmente. Los dibujitos en serie que se disponían circularmente en el disco giratorio parecían cobrar vida activando ciclos de movimiento, este aparato fue comercializado bajo el nombre de Fantascope y compitió en el mercado con el Estroboscopio casi al mismo tiempo.

La gente fascinaba por estos aparatos, los denominó simplemente discos mágicos por el contrario a lo que corresponde con las linternas, que realmente es el más misterioso artefacto, las linternas llegaron a tal perfeccionamiento en Inglaterra que en su ambiente las proyecciones apenas causaron sensación y en alguna de ellas combinaron proyección de diapositivas con linternas de películas animadas de cine, este artilugio estaba formado por dos lentes y su finalidad estaba en proyectar sobre una pantalla una placa transparente. Lo visionado era una serie de secuencias dotadas de gran ingeniosidad y constituían la delicia de los espectadores. La tecnología cinematográfica es algo más que la suma de aparatos, inventos sueltos, se trata de la combinación de una base de película transparente y flexible, un tiempo de exposición rápido, un mecanismo de arrastre de la película por la cámara, otro mecanismo intermitente para parar la película, cruz de malta y por último un obturador que bloquea esa luz. Existen otros aparatos.

El Cinematoscopio de Sellers de 1880. El Praxinoscopio de Emil Reynaud de 1877, se trata de un proyector de dibujos animados que era un aparato que daba movimiento a una serie de imágenes dibujadas y pegadas a un tambor giratorio que fue patentado en París. Otro de los artilugios también desarrollado fue el Fusil Fotográfico, que era una creación del médico y científico francés Jules Marey, y data de 1882 y está inspirado en el revólver astronómico de Jansen, se trata de un cañón que contenía el objetivo, mientras en el barrilete, pieza del centro, se encontraba el obturador y una placa sensible giratoria en la que se impresionaban dos imágenes por segundo.

Otro aparato también de este momento es el Biofantascope, que es de los ingleses Greene y Rudge y data del año 1884.

De todos los citados el Cinetoscopio de Edison de 1889, que utiliza películas de celuloide de 35 mm. perforadas y que constituyen hechos importantísimos en la prehistoria cinematográfica, todo esto iba a evolucionar hacia los aparatos por los hermanos Lumière.

LOS HERMANOS LUMIERE

El primer aparato análogo a los actuales fue construido por ellos. Durante varios años diversos inventores crearon varias cámaras de cine y distintos mecanismos para proyectar las películas. Las dos marcas más importantes fueron las de Edison en América y la de la Lumiere en Francia.

En 1893 el ayudante de Edison, Wilk Dickson, diseñó una cámara que hacía películas cortas de 35 mm. Edison quería combinarla con su fonógrafo para mostrar películas con sonido. Estas películas no se proyectaban y era de visión individual, siendo la Lumiere la primera en idear un sistema para proyectar las películas en una pantalla. Desde principios del s. XX se empezó a estudiar simultáneamente en varios países la sincronización de la imagen y el sonido. Primero se recurrió al disco fonográfico, sistema Vitaphone, pero el sistema derivaría a la primera banda sonora grabada por primera vez en América en 1928, el color también se trabajó desde el principio sobretodo para reproducir la naturaleza a través del coloreado de las figuras fotograma a fotograma, mientras que el technicolor dataría de los años 30, a través sobre todo de Walt Disney. Ciertamente el sector de la historiografía alemana atribuye la invención del cine a los hermanos Skladanowski, que a partir de 1895 presentaron en Berlín un programa de películas que habían realizado por procedimientos caseros y proyectaban con el aparato ingenioso aunque tosco que patentaron con el nombre de bioscopio. La exhibición de estas películas formaba parte del programa de variedades del local y se componía de cintas con una danza campesina de niños, un combate de boxeo de canguros, un malabarista y unos gimnastas, es decir, variedades fotografiadas.

El 1 de noviembre de 1895 Max Skladanowski organizó la primera sesión pública con estas cintas de películas impresionadas por él y con el proyector de su invención. En el hecho de ser pública la sesión es en lo que insisten los que consideran inventor del cine a este autor y no a los Lumiere. Sin embargo, no cabe duda de que los que presentaron las primeras películas documentales y de acción en el sentido actual y los que construyeron aparatos con una estandarización industrial y fundaron el primer cine fueron los Lumiere. El cine en este momento nació como avance técnico y como industria más que como una rama de las variedades, aunque ambos aspectos cinematográficos coexistieron de hecho en los primeros tiempos hundiéndose definitivamente cuando el cine se instaló como espectáculo respetable, como industria rentable y como vehículo de prestigio nacional para el Estado en Febrero de 1895. Los Lumiere patentaron su aparato proyector y cámara en una sola pieza, cinematógrafo con bandas de cinta y perforaciones Edison (4 agujeros y 16 imágenes por segundo). El 22 de Marzo presentaron su primera película La salida de los obreros de la fábrica, que es irreal porque van endomingados, y a la cual continuarían otras.

El primer programa haciendo alusión a La salida de la fábrica contuvo, además de ésta, dos cortos titulados La llegada del tren a la estación, en la que para darle el aspecto de realidad la cámara fue dispuesta lateralmente para ver a los pasajeros. El otro era El jardinero regado. Estas primeras películas y en general en cine primitivo tenían una frontalidad rigurosa heredera de la fotografía con la que guarda una estrecha relación y constará de un solo plano.

Durante los primeros años del cinematógrafo los temas de los Lumiere se copiaban una y otra vez en distintos países, entre ellos España.

En 1897 el pionero aragonés Eduardo Gimeno rodó con un aparato de la casa Lumiere La salida de la misa de doce del Pilar de Zaragoza, y lo mismo ocurre en ese año con otro director cinematográfico llamado Fructuoso Gelabert con el rodaje de Salida de la Iglesia de Santa Maria de Sans en Barcelona. El catálogo general de los Lumiere de 1901 cita 1299 títulos entre los que se hallan reportajes turísticos, documentales, películas históricas sobre Nerón, Napoleón y una vida de Cristo. Los documentales tienen una importancia extraordinaria, los operadores de los Lumiere recorrieron el mundo con las cámaras filmando al aire libre paisajes y acontecimientos, y acercaron a los franceses al mundo histórico de las colonias.

El primer estudio cinematográfico propiamente dicho, con el techo de cristal, fue la Black Maria de Edison, en que los actores y personajes famosos actuaban para la cámara. Una porción móvil del tejado se abría para dejar pasar la luz del sol, mientras que todo el edificio giraba sobre un rail circular para seguir el movimiento

del sol.

MELIÈS

Aparte de los Lumiere otro director cinematográfico es el francés Georges Méliès, es el primero en intuir las posibilidades como espectáculo y no como reportaje. Su vida transcurre entre 1868 – 1938 siendo caricaturista, ilusionista y escenógrafo discípulo del mago Houdini y director del Teatro Robert Houdini. Trabajó en el cine en solitario haciendo toda clase de géneros, el drama, la comedia, la ópera, el documental, los viajes fantásticos (en 1902 Viaje a la Luna), y reproduce la catástrofe del Maine.

A partir de 1912 se agotó y fue olvidado. En 1897 creó su propio estudio de paredes de cristal como si se tratara de un invernadero, fue pionero de la puesta en escena cinematográfica, jugando con escenarios y trucajes específicamente cinematográficos y vendía la mayor parte de su producción a exhibidores ambulantes, por lo que se han conservado pocas películas de él.

Méliès a través de trucos de cine y trucos filmados realizó pelculitas con su cámara fija filmando las imágenes a través de un procedimiento que no tenía continuidad narrativa; consistente en diferentes espectáculos sin continuidad narrativa a través de numero de espectáculo o escenas de revista más que de teatro o cine. Todas ellas estaban llenas de fantasía a través de la invención y de la puesta en escena.

En el cine de Méliès no existe el montaje sino una sucesión de cuadros e imágenes donde nunca emplea el primer plano si no es para el caso del trucaje de películas.

Otro autor es el español Segundo de Chomón. Dentro de los pioneros hay que recordar a este español que compartió las aventuras de inventar el cine y de trabajar en él cuando daba los primeros pasos, es el turolense Segundo que empezó coloreando copias de películas francesas y traduciendo los rótulos y posteriormente trabajó como técnico de trucaje y operador en Francia e Italia fundamentalmente con otro gran director como fue Pathé.

Con Pastrone, otro director, intervino en el rodaje de Cabiria como operador y escenógrafo, realizando también películas propias como la titulada El hotel eléctrico de 1905, sobre todo llena de trucos cinematográficos muy parecidos a los de Méliès y se le atribuye el paso de manivela (cerrar una escena y empezar otra).

EL NACIMIENTO DE LAS CINEMATOGRAFÍAS NACIONALES

A partir de 1895 todo el cine fue muy rápido. El primero fue Charles Pathé, que comenzó haciendo aparatos. En 1897 fundó la Pathé Cinema, compañía para la producción de películas, teniendo algunas agencias en numerosos países europeos. El principal colaborador fue Ferdinand Zecca, autor de películas de fantasía, melodramas y documentales. Pathé se hizo también con la distribución de las mismas hasta el año 1914, en que el comienzo de la primera guerra mundial obligó a la empresa a recortar su producción teniendo como competidor a la productora Gaumont, que dirigía el francés Louis Feuillade. Desde 1904 la forma narrativa se convirtió en el cine dominante en la industria. Las industrias más potentes fueron hasta la guerra la francesa, la italiana y la americana, que dominaban los mercados mundiales. Menos poderosa es una producción danesa llamada Nordisk Film Kompany, con realizadores tan notables como Christensen y Dreyer. La guerra limitó el devenir de las películas y Hollywood emergió como la fuerza industrial dominante en la producción mundial. En 1909 los fabricantes de películas se pusieron de acuerdo para hacer la perforación de las pelis de 35 mm y en el mismo congreso se acordó sustituir la venta de pelis a las distribuidoras por el alquiler, lo cual iba a ser desastroso para los artesanos e independientes como Méliès.

EL PÚBLICO DEL CINE PRIMITIVO

En 1897 existía ya la suficiente producción para plantearse salas especializadas. El problema de la exhibición, que siempre a sido uno de los importantes junto al de la distribución, se planteó desde el principio. Las primeras salas permanentes y creadas a tal fin fueron en Francia, y fuera de ella posteriores a 1906, salvo casos excepcionales de exhibición de teatros y salas de fiestas. El público, en su mayor parte obreros, pequeños comerciantes, la chiquillería, acudió al cine en salas municipales, salas de beneficencia, almacenes acondicionados y barracones de feria, algunos con capacidad para 800 espectadores. En su primer decenio el cine fue considerado el teatro de los pobres y fuera de ellos solo interesó a una élite muy restringida de intelectuales, amantes del cabaret.

En América el negocio de la exhibición fue montado por judíos centroeuropeos que abrieron locales llamados Nickel Odeons y acabaron convirtiéndose en los creadores de Hollywood cuando todo estuvo para lanzar la industria a una aventura de altos vuelos y sin riesgos de los comienzos, se produjo un proceso de aburguesamiento que iba a afectar todo, desde la consolidación del MRI (modo de representación institucional) hasta la dignificación de las salas pasando por el intento de la prensa sobre ese arte que al principio fue nulo.

El cine pasó a ser objeto de discusión estética como arte en 1913 por parte de los franceses. El italiano afincado en París Riccioto Canudo fue el primero que afirmó que el cine era un arte, concretamente el 7º, síntesis de las artes tradicionales, del espacio y del tiempo.

Otro autor como fue Delluc formuló la noción de fotogenia tratando de captar la especificidad del nuevo arte. Por otra parte en 1924 el húngaro Bela Balazs publica la primera teoría del arte cinematográfico titulada El hombre visible o la cultura del cine. Según el autor el cine es un lenguaje internacional no condicionado por particularismos idiomáticos como el literario, que ha creado de alguna manera al hombre visible. Para Balazs los elementos artísticos del cine son el primer plano, el encuadre y el montaje:

Primer plano: corta la figura humana por encima del hombro.

Encuadre: se trata de lo que es visto en función del lugar donde se sitúe la cámara, para dar profundidad al campo la cámara se desplaza a un lateral.

Montaje: consiste en seleccionar y empalmar los planos de una película.

Para Noel Burch existió un modo de representación primitivo, el MRP, legible en un gran número de películas con características y desarrollo propio y que descubre en películas como Historia de crimen, cuyo director fue Zecca, y en otro título como fue Viaje a la luna de Meliès, y Fantomas de Feuillade.

Hasta el año 1900 las películas constan de un solo plano y duran entre uno y dos minutos comesurando las unidades del teatro clásico; la mirada a la cámara e incluso el saludo no estaba prohibida y no debió ser especialmente molesta al espectador, ya que la película reproducía muchas veces las condiciones del music hall, que suponía la presencia de un artista en escena frente a su público, solo a partir del momento en que la película comenzó a desarrollar mayoritariamente historias lineales la mirada a la cámara se abandonó de manera sistemática. El lento desgaste de este modo de representación primitivo empieza en 1906 a causa del nacimiento del Decoupage (montaje de pelis que va a coexistir con el modo de representación institucional, sobre todo en algunas pelis o autores como Porter. Los primitivos directores americanos fueron los primeros en utilizar los planos cercanos, especialmente el plano americano, llamado así por los franceses y nombre bautizado por Victorin Jassei en 1911, que corta a los actores por la mitad del muslo.

Los principios más evidentes del modo de representación primitivo son:

La posición frontal y horizontal de la cámara

La conservación del cuadro de conjunto

La ausencia de comentarios y de rótulos

La autarquía del cuadro, en el cual no existe un guión de producción

Con estos principios la imagen muestra, pero no dice, en los comienzos del cine, cuando todavía no se estaba familiarizado con la imagen fílmica, se desconfiaba de su poder de comunicación y las primeras películas se confiaron, o se apoyaron con una figura que desapareció pronto, que fue el orador (presentador), que iba desgranando un texto que ya tenía comentado en el material de las películas (se lo aprendía por tanto de memoria), o otras veces cuando no tenía material improvisaba llenando los vacíos de las películas y recreando los diálogos.

Entre 1900 – 1910 los subtítulos son escasos porque el papel que juega es presentador es importante y los hace innecesarios. A partir de 1910 desaparece el presentador / orador y aumentan los intertítulos que nacieron en 1903.

Con el apogeo de los intertítulos el cine se carga de literatura, con lo cual el público ya no puede ser analfabeto y ya no asiste a un simple espectáculo como eran los barracones de feria. El intertítulo es narrativo pero también ideológico y junto a él abundan las cartas, fragmentos de diarios íntimos e incluso recortes de prensa. También la última película muda con intertítulos fue la titulada El último, del año 1924, del director Murnau.

En el cine primitivo la música tocada en la sala crea un vínculo especial entre la pantalla y la propia sala, además de aislar de los ruidos al espectador y de ocultar el rumor del proyector en general. Se trata de un popurrí de fragmentos en ocasiones clásicos y puede decirse que no hay discurso musical hasta después de la primera guerra mundial, salvo excepciones como la partitura de Saint Saens para la película titulada El asesinato del Duque de Guise de 1909, pero en la década de los años 20, todas las grandes producciones estaban acompañadas de una partitura propia interpretada en la sala por una orquesta. En cuanto a las películas menores, estas iban acompañadas de una lista de piezas musicales con indicación de los lugares del film en que debían interpretarse.

TEMA 3: LOS ORIGENES AMERICANOS DEL CINE CLÁSICO

LA GUERRA DE LAS PATENTES. LA FORMACIÓN DE LAS GRANDES COMPAÑÍAS

Tras la llamada guerra de las patentes, en la que Edison intentó monopolizar el control de la industria y la exhibición, y durante la cual se rodaba La Biblia con una pistola en el cinto. En 1908 se crea un trust internacional formado por la () MOTION PICTURE PATENTS COMPANY, capitaneada por Edison en la que entraron entre otros la Biograph, la Vitagraph y los directores Pathé y Méliès.

Al margen de este trust quedaron los llamados independientes, casi todos judíos centroeuropeos emigrantes que se agruparon por su parte en la INDEPENDIENT MOTION PICTURE DISTRIBUTION AND SALES y también en otra compañía de New York, la GREATER NEW YORK FILM COMPANY, que estaba dirigida por William Fox. Los independientes trabajaron en un clima de terror bajo la amenaza del personal que estaba al servicio de Edison (directores, picapleitos) y bajo el ojo incesante de la censura o autocensura de ese trust, con sus correspondientes órganos de prensa y represión. Los independientes más notables fueron:

Adolph Zukor: padre de la PARAMOUNT

Carl Laemmle: fundador de la UNIVERSAL

William Fox: director de la FOX

Hermanos Warner: directores de la WARNER BROS

Marcus Loen: director de la METRO GOLDWYN MAYER

HOLLYWOOD. PORTER Y GRIFFITH

A partir de 1910 las compañías empezaron a trasladarse a Hollywood, cuyo buen clima permitía rodar todo el año y que contaba con alrededores aptos para la filmación de exteriores. La historia de la formación de Hollywood como centro o meca del cine es de carácter épico con una guerra interna entre las propias compañías independientes por la supremacía que se desarrolló por una videncia semejante a la desencadenada por el trust.

En medio de todo este caos destacó Adolph Zuckor, el padre de la Paramount, que contrató a actores famosos como Mary Picford. Zuckor y Edwin Porter habían abandonado a Edison creando la Paramount Corporation, reuniendo compañías independientes.

Porter llegó a hacerse con 5000 salas de exhibición, las mejores del país, con lo que se cierra el ciclo de los Nickel Odeon y se abre el de la gran sala y los grandes circuitos de distribución contratando en bloque y a ciegas a gente y produciendo películas en tres categorías. Zuckor se convirtió en el padre de la moderna industria cinematográfica. La industria adoptó un esquema que duró largo tiempo; unos cuantos estudios grandes con artistas concretos bajo contrato y un grupo de productores independientes. Alguno de estos como Búster Keaton tenían su propio estudio, pero distribuían por medio de las grandes compañías que se habían formado a lo largo de los años 10 y 20. La Metro Goldwyn Mayer, Fox Universal y Paramount seguían compitiendo entre si, pero habían terminado cooperando porque sabían que cualquiera en solitario no daría suficiente para abastecer la demanda del mercado. El sistema de filmación se orientó desde el principio a la fórmula narrativa. El pionero de la narración clásica fue en 1902 Porter, que con La vida de un bombero americano rompe el cuadro estático y narra por montaje, aunque sin un montaje previo intercalado de espacios, lo que le obliga a veces a describir la escena dos veces; desde el exterior y desde el interior.

En la película Asalto y robo de un tren en 1903 crea el prototipo de cine clásico americano, con una linealidad lógica, temporal y espacial clara con un guión bastante elaborado.

Entre 1900 – 1917 se desarrollaron en los estudios cinematográficos los principios básicos de la continuidad que corresponderían a lo que llamamos Raccord y que constituye el principio del modo MRI (modo de representación institucional, en el que se va a basar el cine clásico). MRI son cinco principios fundamentales:

- Por el raccord en el eje, es decir, el empleo de planos en transición o el cambio de tamaño de los planos sucesivos.
- Se da el emparejamiento el eje de miradas que comienza a utilizarse a partir de 1910, mostrando tanto la mirada del personaje como lo que este está visualizando.
- Lo que se denomina el corte en movimiento, que se generaliza a partir de 1916, cuya imagen escapa del cuadro que vemos y entra en el siguiente de frente, tema que ya se desarrolló en el film titulado Asalto y Robo a un tren.
- Hacer referencia al plano – contraplano, que se difunde a partir de 1915, consiste en el enfoque de un personaje y después lo que hay enfrente de ese personaje.

En cuanto a Griffith, su obra fue conocida por los cineastas rusos soviéticos que aprendieron mucho de ella a partir del estreno de la película Intolerancia en la URSS en 1919, aunque la sometieron a una crítica ideológica desde una concepción del encuadre y del montaje expresivo y didáctico y no en cuanto a lo descriptivo o a lo narrativo.

En 1908 Griffith empezó su carrera como director, en los años siguientes hizo cientos de películas con una duración entre 15 y 30 minutos.

La película El nacimiento de una nación fue una de las más caras, realizada con abundantes medios y cuyo rodaje duró 11 semanas, algo inaudito para una época en que las películas se rodaban en pocos días. Por su fuerte componente racista y esclavista tuvo problemas el mismo día del estreno, que se llevó a cabo con vigilancia policial y fue seguido de manifestaciones de liberales e intelectuales en New York y Chicago, lo cual supuso un gran éxito de taquilla y propició el nacimiento de crítica especializada en la prensa.

Es la película que más dinero a proporcionado a EEUU, seguida de otra de parecido talante que es Lo que el viento se llevó. En El nacimiento de una nación, sus 1375 planos están relacionados por medio de un montaje ágil que profundiza en la universalidad y monta en paralelo hasta tres acciones con una lectura mayor que la de intolerancia y uno de los momentos culminantes desde el punto de vista estrictamente cinematográfico es el plano inicial de la batalla, con una panorámica espléndida que une unas figuras anecdóticas y melodramáticas del primer plano con el avance del ejército por el valle.

Si la cámara y el montaje sintetizan hallazgos anteriores con una fluidez notable, no se puede decir lo mismo de la dirección de los actores, que es tosca y anticuada. El nacimiento de una nación mezcla el melodrama de familias que siendo amigos se ven enfrentados por la guerra de secesión americana, donde se acusan a los negros de los sucesos acaecidos. Se mezcla la epopeya de todo un pueblo con cuestiones familiares, abundando también, intercalándose y entrelazándose problemas políticos con privados de los personajes y se involucra en el tema al espectador, que se pondrá de parte de los blancos, ya sean del norte o del sur. Hay premoniciones como el escalofrío que le da al presidente Lincoln antes de su asesinato. El tiempo pasa, termina la guerra y viene una época de dominación negra, donde acecha el peligro de violencia de las mujeres blancas, concluyendo con un clímax dramático de acoso a un conjunto de blancos por parte de los negros, salvados en una secuencia genial por el Ku-Klux-Klan a través de un desfile triunfal como salvador de la raza blanca. El final, de tipo moralista, será el cruce de una muchacha del norte con el muchacho del sur y viceversa.

El desarrollo del film consta de un prologo y de un epílogo o carácter discursivo subrayándose en el prologo que todos los conflictos raciales surgieron cuando los negros se importaron de África. Mientras que en el segundo aparece un Cristo que pone la armonía a través de un montaje sobreimpresionado de dos escenas. Tras la presentación de los personajes, Griffith escogió a los actores sin que tuvieran experiencia para moldearlos a su forma.

El segundo bloque de la película se centra en el relato de las relaciones de dos familias del Norte y del Sur, cuyas hijas serán amigas y en las que se advierte una cierta homosexualidad.

El tercer bloque será la ruptura presentada como guerra fratricida, en la que las dos familias pierden algunos de sus miembros.

El cuarto bloque hace referencia a la muerte del presidente Lincoln.

El quinto bloque configura el estallido del conflicto social.

El sexto bloque se ocupa de la muerte de un joven.

En el séptimo bloque se desarrolla la creación del Ku-Klux-Klan.

Es de advertir en el desarrollo del film donde se utiliza un travelling muy dinámico y donde el avance de la caballería se abalanza sobre el espectador.

El último tramo de la película es más rápido y con escenas muchas más breves, procurando un suspense mayor.

Continuando con la producción de Griffith, en 1915 varias compañías independientes se animaron por el éxito contenido en esta película y se unieron tres firmas para crear una nueva productora, la TRIANGLE PICTURES CORD, aportando cada una su director artístico como Griffith, Thomas Ince y Max Sennet. Durante los tres años que duró esta productora produjo obras maestras del cine americano, entre ellas Intolerancia, una de las películas más caras de la historia del cine.

INTOLERANCIA (proyectada en clase)

Tuvo como núcleo inicial un caso real que interesó a Griffith; el de un huelguista acusado injustamente del asesinato de su patrón, con este material contemporáneo y periodístico rodó una historia de salvación en el último minuto con indulto. Historia titulada La Madre y la Ley, The Mother and the Law, que realmente esto serviría de cierre de trama de la película. Así que en realidad son cuatro sketches unidos en uno.

Cuando ya tenía hecha esta película pensó integrarla en un paso trama más amplio, con la intolerancia como leitmotiv y emprendió el rodaje de tres nuevos episodios:

- La Caída de Babilonia
- La Noche de San Bartolomé
- La Pasión de Cristo

En conjunto de los cuatro episodios rodó 76 horas de película, y realizó un primer montaje de 8 horas para dejarlo reducido al formato más comercial de 3 h 40 m. Fue un tremendo fracaso, hasta el punto de que no hubo dinero ni para dismantelar los decorados de Babilonia (de cartón piedra). Es un cuerpo artístico deforme, todos los episodios aquejados de hipertrofias y hechos de remiendos, una especie de monstruo de Frankenstein, con una cartera llena de recursos cinematográficos como son; los movimientos de cámara, el suspense, las metáforas visuales... todo ello al servicio de un puzzle que no consiguió transmitir al público su sentido. Los cuatro episodios resumen temas y estilos del cine europeo y americano.

• LA CAÍDA DE BABILONIA

Recrea el colosalismo italiano que ya había sido de interés por parte de Griffith en la película titulada Judith de Betulia. La grandiosidad de los decorados inspirados en el cuadro de John Martín pintado en 1921, titulado El Banquete de Baltasar y por otro lado la abundancia de figurantes son llevados a la verdadera locura. Los decorados eran tan grandes que impedían determinadas tomas de cámara (no abarcaba todo), así que se tuvo que inventar soluciones sobre la marcha, como rodar desde un globo cautivo, que fue descartada a causa del movimiento, y la de construir plataformas a las que se había que subir con ascensor. Hubo días que se concentraron en el plató 16000 personas para lo cual Griffith contaba con todo un ejército de ayudantes que luego fueron famosos directores.

• LA PASIÓN DE CRISTO

La Pasión de Cristo es una de las innumerables pasiones del cine europeo y americano desde el comienzo del cine, y su estilo está dentro del género, a través de estampas animadas en las que apenas existe la acción, llenas de una cierta solemnidad que era la que se trataba de transmitir a los espectadores que conocían de sobra el tema y esperaban cada movimiento

• LA NOCHE DE SAN BATOLOMÉ

Era una especie de film d'art Película de Arte, estilo que había introducido en EEUU Adolph Zuckor en su

serie titulada Famosos Paisajes en Famosos Planos. Griffith es profundamente teatral. La mayoría de las escenas son cuadros de interior con un eje inmóvil.

• LA MADRE Y LA LEY

Es un drama social y una obra más moderna y la más cinematográfica de las cuatro. Es la que tiene un montaje más vivaz, un juego con el tiempo para crear suspense y un clímax emocionante propio del cine y no del teatro. La película de episodios ya era conocida y disfrutaría todavía de cierto auge.

La originalidad de Griffith en Intolerancia fue no narrarlos sucesivamente, sino entremezclarlos con un montaje paralelo e independiente del montaje interno de cada fragmento. Sin embargo no consiguió dar unidad al conjunto en esa heterogénea mezcla de las cuatro historias sin relación entre si, ya que el director esperaba que surgiera algo nuevo, a través de un sentido que los unificara ideológica y visualmente.

El plano que va a utilizar, recurrente de la cuna donde un niño es mecido constantemente y el final utópico, a través de un indulto en el último momento; son elementos que teóricamente deberían servir de unión del conjunto, pero no llegan a cumplir el encargo de darle un sentido unitario a lo que en realidad es un catalogo de estilos y temas (Intolerancia), pero también una muestra de audacia y maestría.

Al desaparecer la forma TRIANGLE PICTURES CORPORATION, Griffith se asoció con Douglas Fairbanks y Charles Chaplin, para fundar la productora UNITED ARTISTS en el año 1919, distribuidora de las películas que ella misma producía, financiadas por un fabricante de películas que era competidor de Kodak, de entre sus últimos films destaca de 1919 Lirios Rotos, que es un folletín intimista con cierto ramalazo nórdico y centroeuropeo, rodada con pocos planos generales y muchos primeros planos, y la titulada Las Dos Tormentas, de 1920, melodrama en el que intervienen las fuerzas de la naturaleza, desencadenada al estilo danés (con grandiosidad) y en ambos se contó con la actriz Lillian Gish.

En el cine mudo el negativo de la película no se puede duplicar, por ello Griffith rodaba con 2 o 3 cámaras como si se hicieran copias simultáneas, una de estas copias se la quedaba la productora, otra era utilizada para la distribución en USA y una tercera para la distribución en Europa.

EL CINE CÓMICO

Mientras el cine europeo languidecía a causa de la guerra, Hollywood asistía a la edad de oro de una industria floreciente de películas de entretenimiento, especialmente de aventuras y comicidad. Ingredientes imprescindibles de toda producción eran 1 o 2 cortos cómicos en los que se especializaron diversos actores o Troupes (grupos circenses).

El cine desde su nacimiento había tenido en cuenta la comicidad. La primera película bajo esta especialidad fue El Jardinero Regado, producida en Francia. Los primeros cómicos fueron personajes rescatados del circo y del Music hall, rescatados por el francés Augusto Zecca, destacando el actor Max Linder, quien participó en numerosos westerns, formando parte de la firma cinematográfica Pathé.

A partir de 1915 en América continuaría el auge del cine cómico que no fue autóctono, sino que formaba parte de otros cortos y documentales en las grandes producciones, por ello al ser material de relleno se rodaban en gran cantidad y rápidamente.

MACK SENNETT

El pionero del cine cómico americano Mack Sennett (1880–1960), discípulo de Griffith en la productora Biograph, que luego se hizo independiente, fundó su propia compañía de cine cómico llamada Keystone, siendo descubridor de artistas como Charles Chaplin, Harry Landon, Harold Lloyd y Roscoe Arbuckle, y el

inventor del Slapstick, que consistía en una serie de comedias disparatadas cuyos ingredientes principales eran las persecuciones, los golpes, los tortazos de cremas, las bombas y las chicas en bañador protagonizando y sistematizando el Gag (chiste), una suerte de broma chistosa, cuya suerte todavía se copia; formaría parte de lo que podríamos denominar historia de la diversión. Estas comedias o Slapsticks en muchas ocasiones eran rodadas en la calle a menudo de manera improvisada, sin guión, pero con mucha inventiva. Por lo general la comicidad estaba basada en un primer lugar en un sadismo inocente parecido al del cómic, al considerar al cuerpo humano como algo abstracto e irrompible. Esa comicidad también iba a estar basada en la rebelión de los objetos que parecen tener más vida que los cuerpos humanos.

En segundo lugar, siempre hay un peligro constante que acecha a cualquier humano.

En tercer lugar, hay una amenaza de desnudez, de desorden en la ropa y de constante ridículo ante la mirada de los demás.

Estas películas se caracterizan por el encuadre muy fijo que es deudor del modo de representación del cine primitivo, además es también deudor de las obras de Porter y Griffith.

Sus persecuciones son lineales, al estilo de Porter, concibiendo el mundo como una línea horizontal, mientras que el tiempo y el espacio se van acortando en los tiempos finales como ocurre con Griffith; hay poco montaje pero mucho movimiento dentro del encuadre, movimiento que viene reforzado por el humor acrobático y por el origen circense de los actores.

Existe un uso frecuente del truco de la transparencia consistente en un fondo pintado para las persecuciones.

Por último, los mejores ejemplos serán Buster Keaton, Harold Lloyd, Charles Chaplin y el mago Houdini.

BUSTER KEATON

1896 – 1966. Actor y realizador americano, comenzó en el Music may, dedicándose al cine a partir de 1912 en las comedias de Mack Sennett hasta el año 1918, siendo protagonista de numerosos cortometrajes y siendo conocido en Francia con el apelativo de Frigo, y en España con el de Pamplinas.

Frente a Charles Chaplin, Keaton era más moderno, desligado de las folletinescas atmósferas de Dickens, menos sentimental que Charlot, reforzó esas características con una calculada y consciente impasibilidad que potenciaba los efectos cómicos de sus chistes (Gag), muchos de ellos suponen un dominio del lenguaje fílmico que luego copiaría Stan Laurel (El Gordo y El Flaco), y que a menudo sorprende por la creatividad en sus soluciones con una cuidada dirección en los planos – secuencia basándose en la profundidad de campo. Característico de Keaton es su llamado Gag de Trayectoria (chiste de trayectoria), consistente en un mecanismo de precisión, en dirección, actuación y montaje que va encadenando situaciones con una lógica impecable hasta desembocar en la resolución de toda una escena o película.

Su gran problema a partir de determinados años es que tuvo una decadencia mas sobrellevada acentuada por la ruina, el divorcio, el juego y el alcoholismo, hasta el punto de ser completamente delegado a partir del cine sonoro y teniendo que ganarse la vida como Gagman (telonero chistoso) al servicio de otros cómicos.

Fue el mago Houdini quien al ver sus espectaculares caídas de espaldas lo bautizó con el sobrenombre de Buster. Entre 1917 – 1919 trabajó con Roscoe Arbuckle, apodado Fatty, con quien rodó 15 cortometrajes como actor secundario. Entre 1920 – 1923 pasó a ser protagonista de 20 cortos antológicos que representaban la cima del género del cine cómico. En 1923 abordó el largometraje titulado Las tres edades, consistente en una parodia de intolerancia de Griffith mezclando tres historias que sucedían en la Edad de Piedra, la Antigua Roma y la América Contemporánea.

Le siguió la titulada La Ley de la Hospitalidad de 1923, más lograda que la anterior por la naturalidad con la que es capaz de hacer aflorar el humor en una situación perfectamente construida en términos dramáticos.

En 1924 dirigió otro film titulado Sherlock Junior, encarnando a un proyccionista de cine de barrio, que se queda dormido y entra en la pantalla para tomar parte en la acción, una idea que más tarde en 1985 sería reelaborada por Woody Allen en la película titulada La Rosa Púrpura del Cairo.

La obra maestra sería El Maquinista de la General (proyectada en clase), rodada en 1927 y constituida con la misma minuciosidad que cualquier película histórica sobre la guerra civil americana, a la que se añade una lógica dramática de la que derivaría con milimétrica precisión algunos de sus más antológicos gags. Su rostro impasible le valió ser calificado como el actor de la cara de palo o el hombre que nunca ríe.

Con La gravedad del mármol, Búster Keaton pasea esas películas creando unas situaciones extraordinariamente calculadas y elaboradas. Se a dicho que Keaton es un cerebral y Chaplin un sentimental, opinión inexacta para Keaton porque es además de un excelente creador de gags un extraordinario y sensible poeta e la imagen.

HAROLD LLOYD

1893 – 1971. Empezó interpretando vagabundos que imitaban muy de cerca de Chaplin, hasta que en 1917 dio con un personaje con el que comenzó a sentirse cómodo, el de un inocente e inofensivo muchacho con gafas redondas y sombrero de paja que basaba su comicidad en la identificación con la clase media en su lucha con los coches, rascacielos, deportes y todo tipo de mecanismos físicos y engranajes sociales, vestido con un atuendo ligeramente hortera de grandes almacenes. Pero esa normalidad se veía truncada cuando tenía que competir, en cuyo caso salía una agresividad típicamente americana. Uno de sus mejores logros fue El Hombre Mosca, comedia de suspense de 1923; escalaba un altísimo rascacielos, dando lugar a todo tipo de peripecias, con su cuerpo suspendido en el vacío. Tal vez por ofrecer una tan precisa imagen caricaturesca de la vitalidad y del optimismo americano, Harold Lloyd llegó a ser el más popular de los cómicos de su país, lo que puede medirse por su extensa cinematografía (160 cortometrajes), más que Chaplin, Keaton, Laurel y Landon.

CHARLES CHAPLIN

Entre el enjambre de cómicos que poblaban las pantallas americanas de la época destacó por su enorme personalidad. Tras una infancia trágica y repleta de amarguras, debutó en un escenario a los 5 años. De su madre adquirió el artista, su formación artística y sentido de la pantomima, que llevado por la comicidad tuvo ocasión de practicar en algunos teatrillos de variedades y Music may londinenses, utilizando el sarcasmo de Sam Cohen (cómico Judío).

Este mundo entrañable de las Tablas y Candilejas con sus miserias y grandezas alimentará el espíritu de Chaplin, cuando nuevamente en Inglaterra resucite el mundo londinense del espectáculo de la primera anteguerra que recreara en la película Candilejas, que rodó en 1952.

Tímidamente Chaplin había comenzado su carrera de actor en 1907, consiguiendo ser contratado en la Troupe (grupo circense) de Fred Karnd, iniciándose una etapa en su vida de mayor estabilidad económica y decisivo perfeccionamiento artístico.

Las giras de las compañías le llevaron a EEUU y en 1913 se produjo el decisivo descubrimiento de Chaplin en el cine al haber sido elegido por Mack Sennett para cubrir una baja de actor en la productora Keystone. Concluido el contrato, otra productora, Essanay, le contrata en 1915 para realizar 14 películas de dos rollos de 600 m. Es en este momento cuando empieza a cimentar su fama con el nombre de CHARLOT e impone su mundo poético personal, con elementos tan constantes en su mitología coma LA Bella ingenua que enciende

el corazón de Charlot.

La película más ambiciosa de la serie de la compañía Essenay fue la titulada Carmen, rodada en 1916, que viene a significar una parodia de las lujosas versiones de Theda Bara y Geraldine Farrar, con la que el cómico se mofa de ese presuntuoso Hollywood, incipiente reino de estrellas que ventila su mal gusto de nuevo rico.

Al final de la etapa cinematográfica Essanay, Chaplin se ha convertido en una estrella, altamente cotizada en el mercado de los valores cinematográficos, por eso el contrato que firma con La Mutual (otra compañía) en 1916 hace referencia al rodaje de 12 películas por las que cobrará 600.000 dólares anuales.

La etapa Mutual más la de la First National (1918 – 1922) marcarán la decisiva consagración artística de Chaplin, convirtiéndose en el primer mito universal creado por el nuevo arte de la talla de un Edipo, de un Hamlet o de un Barba Azul.

La trascendencia del vagabundo romántico de sombrero hongo y grandes zapatos radica en la incorporación de una cálida dimensión humana al mundo de los estafalarios muñecos creados por Sennett. En su visión de la sociedad, Chaplin conserva el feroz sentido satírico de su maestro, que le hace dinamitar sistemáticamente las llamadas instituciones respetables, pero añade además una apremiante llamada de amor a la fraternidad humana, por eso sus películas son siempre polémicas y acusadoras. Todo un catálogo de los males y miserias del mundo aflora a lo largo de la filmología chapliniana, que utiliza el humor como arma corrosiva al tiempo que en su natural complejidad psicológica expone la insaciable ansia de amor, justicia y paz, que mezclado con la contradictoria selva de instintos e ideales que anima a todo ser humano, brota continuamente a través de sus actos.

En 1921 durante su tormentoso periodo matrimonial con Mildred Harris, realiza su primer largometraje titulado El Chico (The Kid), lleno de amargas resonancias autobiográficas vividas en las miserias y de los suburbios londinenses, convertido por azar en padre adoptivo de un niño abandonado. El vagabundo le ilustrará en las artes picarescas haciéndole romper a pedradas los cristales de las ventanas para que luego aparezca él como servicial vidriero ganando algunos céntimos. Con la peli El Chico se hace evidente el desplazamiento del mundo chapliniano desde la caricatura hacia la tragedia trascendiendo lo folletinesco del asunto gracias a la enorme fuerza plástica de sus imágenes. Tras algún experimento marginal como director de la peli Una Mujer en París, que narra una historia dramática de amor, Chaplin volvió a su sombrero hongo ya su bigotito para revivir las penalidades sin cuento de los buscadores de oro en Alaska de 1898 a través de la película La Quimera del Oro, rodada en 1925. Con esta película pocas veces el cine ha logrado una fusión tan perfecta entre lo trágico – cómico y la poesía como en esta epopeya de la fiebre del oro, que nos hace asistir a la tremenda soledad del hombre en su desesperada búsqueda de la felicidad.

Con su famoso vagabundo rodará también Luces de la ciudad en 1931, ya en época del cine sonoro, utilizando música, pero prescindiendo de la palabra. Chaplin es un buen conocedor de los resortes psicológicos de la risa, que no es incompatible con la ternura que aflora también en todas las obras de este artista ácido y romántico a la vez. Chaplin por último, perseguirá tenazmente a través de sus obras la experiencia de una vida mejor llegando a la historia del cine unas creaciones de una calidad humana imperecedera.

TEMA 4: EL CINE NÓRDICO

CINE DANÉS (DINAMARCA)

El primero que introdujo el cine en Dinamarca fue el director Ole Olsen, de la estirpe de los Skladanowsky y Meliés, y son hombres del espectáculo. Empezó como acróbata, empresario de circo y director del casino de Malmoe, y más tarde se hizo exhibidor de cine fundando en 1906 la primera compañía danesa la Nordisk Film Company, teniendo como emblema un oso polar sobre un globo terráqueo y que a subsistido hasta nuestros días. Los primeros años de esta actividad produjo un cine erótico muy liberal cuya fama escabrosa se extiende

rápidamente y tiñó para lo sucesivo la fama del cine nórdico. Dinamarca estaba en buenas condiciones para producir cine de modo industrial porque contaba con una sólida tradición teatral, buenos escenógrafos, actores y directores. Sus productos se caracterizaron desde el principio por una excelente plástica y un buen manejo de la luz artificial, pero también produjeron mucho cine de simple consumo, de baja calidad artística que Dreyer crítica áspidamente. Uno de los primeros autores es:

BENJAMÍN CHRISTENSEN

1879 – 1959. Produjo la obra maestra de esta cinematografía, titulada Haksen o La Brujería a través de los Tiempos, rodada en Suecia entre 1918 – 1921 y documentada con imágenes muy atrevidas plásticamente, de pesadilla, inspiradas en Durero y la tradición alemana, donde compara de modo científico la brujería con los problemas psicológicos de las mujeres del siglo XIX y el histerismo. Pedagógicamente intenta explicar el origen de la brujería en la Edad Media para a continuación hacer un seguimiento de la intolerancia de las mujeres en cada época. Dentro del MRI (modo de representación institucional), Christensen arrastra cierto esquema teatral. Más tarde fue a Hollywood, donde malgastó su talento con obras fantásticas de segunda fila como La casa del Terror o Siete pasos hacia Satanás.

CARL THEODOR DREYER

1889 – 1969. La trayectoria de Dreyer cubre gran parte del siglo XX y es contemporáneo activo de Griffith y de Godard (director francés). Se trata de un artista no asimilable por la industria muy personal, solo fiel a sí mismo y nadador contracorriente. Cuando la nouvelle – vague francesa sale a la calle con la cámara, Dreyer rueda la película Gertrude con decorados teatrales.

Marcado por el horror hacia el puritanismo calvinista, el cine de Dreyer es a primera vista de temática religiosa, aunque en realidad de lo que trata es de la Intolerancia y de la ambigüedad del alma humana. Dreyer empezó rodando cortometraje (15 min. aprox.) en todos los países nórdicos, sin abandonar su profesión de periodista (él era autor – escritor). Su primera gran película fue La Pasión de Juana de Arco, rodada en Francia entre 1927 – 1928 y revolucionaria por cuanto que la compone casi exclusivamente por primeros planos, sin Raccord (sin la utilización de aproximación de imágenes, es decir, no hay acercamientos entre el actor en primer plano), sin profundidad, con unos decorados casi blancos y sin progresión narrativa. Es una película abstracta y esencialista en la que el rostro humano es como un pergamino que hay que descifrar. Los diálogos son de una gran calidad dramática y literaria y la película está influida por La Huelga y El Acorazado Potemkin de Eisenstein. Dreyer desconfiaba del naturalismo y del realismo y prefería el realismo psicológico, veía el cine francés, polvoriento y teatral, frente al sentido real del cine americano. Perteneció a una generación que se había propuesto elevar el cine a la categoría cultural del teatro y la literatura. Creía en un cine literario provisto de la sutileza psicológica de los grandes textos teatrales y de la novela pero tratados en un lenguaje propio.

Una consecuencia de esta preocupación fue la necesidad de representar en las películas el tipo de autor absoluto de la novelística clásica; una escritura externa a menudo representada por un libro enmarca algunas de sus películas con unas estructuras cerradas que anuncia la continuidad entre el hecho cinematográfico y el literario.

Generalmente Dreyer parte de un texto previo, ya sea relato o teatro, pero no para ilustrarlo con imagen, sino porque se adecua mejor a lo que él desea expresar en la película.

Dreyer era un experimentador incansable en el campo de la técnica cinematográfica, sobretudo en la composición, luces y movimientos de cámara. Desde sus primeras películas se propuso simplificar y estilizar el espacio a través de largos planos en el que la cámara se mueve encuadrando perfectamente cada vez que se detiene con un tipo de movimiento armonioso y medido, pero no invisible.

Uno de los temas capitales del cine de Dreyer es la denuncia del peso represor del puritanismo sobre la vida, representada sobre todo por personajes femeninos atormentados o vampirizados por figuras paternas. Su universo artístico en gran parte abstracto, se encuentra en un punto de intersección entre el expresionismo alemán, el surrealismo y las vanguardias, aunque Dreyer jamás se haya reconocido a si mismo como vanguardista, uno de sus procedimientos más personales y eficaces es el de presentar situaciones e imágenes escandalosas con una puesta en escena pulcra y diáfana.

Por Ej.: Dies Irae (1943) y el aborto de Orolet en La Palabra (1955).

Inspirada en Intolerancia de Griffith, rodada en 1920. Páginas del libro de Satán, dividido en 4 episodios unidos por el diablo.

- Pasión de Cristo con Judas
- Inquisición española con Torquemada
- Muerte de la Reina María Antonieta
- Dedicado a la I Guerra Mundial en Finlandia

Destaca el primer capítulo por la limpieza de la fotografía, plasticidad en ligero movimiento de la cámara, los ambientes que recrea de la pintura flamenca del s. XVII y los fondos blancos que retomará en su gran película

La Pasión de Juana de Arco.

CINE SUECO

La producción cinematográfica es relativamente tardía y nace con la fundación de la Svenska Biografteaten por Charles Magnusson, donde trabajaron dos figuras clave en la cinematografía sueca; el primero Mauritz Stiller y el segundo Víctor Sjöström.

La gran producción literaria sueca no fue algo que se quedara detrás, sino un impulso que enriqueció de ideas y buenos argumentos el cine sueco. Se trata de un cine que cuenta además con un profundo sentido de la naturaleza en el que abundan los exteriores como metáfora del drama y por otra parte con unos decoradores capaces de crear montajes o decorados a la altura de esa misma concepción.

VICTOR SJÖSTROM

1879 – 1960. Es el padre de la cinematografía sueca y en sus películas abundan los exteriores como metáfora del drama.

La carrera fantasma, que va a ser su gran obra en 1921 se produce al mismo tiempo que la película La muerte cansada de Fritz Lang, de temática similar, contada de modo expresionista y utilizando la sobreimpresión de la carreta (utilizando dos imágenes a la vez). El tema de la muerte; la muerte tiene una apariencia fantasmal, mientras que en el caso de Lang la muerte adquiere una presencia real y constituyendo un espectáculo de evasión.

En esta película, donde el tiempo no cuenta, y estructurada en un rosario de flash – back (vuelta atrás de una cosa ya narrada), Sjöström realiza un auténtico golpe de efecto (tour de force) teatral empleando magistralmente la sobreimpresión, es decir, superposición de imágenes para visualizar los elementos sobrenaturales además de utilizar también el encadenado o fundido, cuando la imagen se hunde en la neblina y vuelve a resurgir. Luego el fundido tuvo gran suerte en los años 30 – 40. Recursos todos ellos que le dan a la película un tono espectral, con una fotografía excelente. Sjöström nos hace asistir al enfrentamiento entre un borracho y el cochero de la muerte. La historia de Sjöström está basada en la sociedad, en el origen del mal y la redención de las culpas, y se inspira en una novela de gran carga psicológica que se nota utilizando unos

intertítulos muy largos y elaborados al uso de la literatura del siglo XI. Rodará una segunda película titulada El viento de 1928; pertenece a su etapa americana, y en esta película contrasta la interpretación de los actores suecos con los americanos. Se trata de un melodrama inspirado en la película Las dos tormentas de Griffith, en la que Sjöström profundiza en la psicología de los personajes. Llena de simbolismos, El viento es recreado mediante la escena de un caballo galopando en el cielo, no precisa de muchos intertítulos y el montaje es rápido, siendo la metáfora de un conflicto social.

MAURITZ STILLER

Es autor de la película titulada Erotikon, del año 1920, primera comedia erótica – sofisticada del cine europeo, opuesta a los dramas moralizantes del cine sueco y que influirá en directores contemporáneos como Ernst Lubich y Billy Wilder.

Stiller descubrió a Greta Garbo, la primera de una serie de nórdicas famosas de Hollywood, donde acabaron todos porque su industria no pudo competir ni con la alemana ni con la americana.

TEMA 5: EL CINE ALEMÁN ANTES DEL SONORO: DEL EXPRESIONISMO AL KAMMERSPIEL

EL EXPRESIONISMO COMO FENÓMENO CULTURAL

Los alemanes pensaron desde muy pronto que el cine era el mejor medio para expresar mitos propios y cierta sensibilidad propia, también reflejada en la literatura y en la obra de autores como Hoofmann. El estudiante de Praga es uno de los primeros films de Hoofmannianos, obra de Hans Jeiz Ewers, que fue guionista y autor de la novela Mandrágora, y en la que intervino como director Stellan Rye y como protagonista Paul Wegbener.

Ante el éxito de las películas de propaganda de los países enemigos, los alemanes decidieron durante la primera guerra mundial tener su propio aparato de producción para defenderse y contrarrestar sus efectos. Las grandes compañías se fusionaron en la UFA, cuya transcripción es Universum Film Ag. Se fusionaron con una finalidad de propaganda gubernamental. Tras la derrota de Alemania en la I Guerra Mundial la UFA se mantuvo cambiando el capital del II Reich por el del Deutsche Bank. Esta compañía produjo gran cantidad de películas de educación sexual que rayaban en la pornografía y grandes espectáculos históricos melodramáticos y sin intención artística, solo como simple entretenimiento, como Madame Du Barry, dirigida por Lubistch en 1919. Con este panorama aparece el cine expresionista como algo profundamente nuevo y como algo muy alemán.

El movimiento expresionista a de ir unido de la alemania de antes de la I Guerra Mundial, caracterizada por un capitalismo autoritario, una industrialización y urbanización ocupantes del territorio, un empobrecimiento del proletariado urbano y un imperialismo lleno de problemas.

En 1918 el manifiesto dadaísta se preguntaba si los impresionistas habían satisfecho las expectativas de un arte que quemara en sus propias carnes la esencia de la vida y a lo que contestaban negativamente. Ambos movimientos (expresionistas – dadaístas), sin embargo, tenían algo más en común como movimientos de vanguardias; el internacionalismo por encima de los intereses nacionales. Algunos expresionistas acabaron convirtiéndose al catolicismo y muy pocos optaron por el marxismo y la revolución. Algunos huyeron de Alemania, otros se suicidaron y los demás fueron asesinados en los campos de concentración.

Desde el año 1910, año en que nace la revista alemana Der Sturm, los artistas alemanes de vanguardia quieren hacer tabula rasa de los principios artísticos heredados, y reaccionan contra el impresionismo y el naturalismo burgués, el catolicismo y contra la unión fotográfica de la realidad. El expresionismo no ve, sino que tiene visiones; visiones interiores provocadas por el espectáculo de la realidad. El artista expresionista no es receptivo, sino creador; no busca el efecto momentáneo, sino el significado eterno de los hechos y de los objetos. Se aparta de la naturaleza y se esfuerza por suscitar la expresión más expresiva de un objeto, por

estilizar dicho objeto buscando su fisonomía latente.

Para los intelectuales y artistas de la Alemania de entre guerras el expresionismo no es una moda, sino una concepción del universo. Es un movimiento muy intelectualizado cuyas claves más destacables son la tensión interior, la fuerza de expresión, la construcción creativa, el subjetivismo, la animación de lo inorgánico, el dinamismo de las líneas, el contraste (claroscuro), el interés por las culturas primitivas (arte africano), el exotismo, la edad moderna, el simbolismo de finales del siglo XIX y el fauvismo francés. El expresionismo tiene sus orígenes en la pintura desde 1905 (la pintura influye en el cine de forma muy potente). Los pintores del grupo El Puente (Die Brücke), animados por Kirchner, crean con un estilo y una forma de concebir lo nuevo, una producción artística.

En 1911 nace el Jinete Azul (Der Blave Reiter), que tiene una vida efímera a causa de la guerra y cuya tendencia deriva hacia la abstracción con Kandinsky.

En 1924 nace la nueva objetividad, significando un realismo despiadado a la vez que agresivo, resultante del trauma de la guerra y actuando de manera violenta contra la corrupción y la hipocresía de la burguesía. El máximo representante de este grupo es el pintor y asceta Otto Dix. En estos años confluyen el modernismo y el funcionalismo. En 1920 W. Gropius funda la Bauhaus (casa de construcción) en la república alemana de Weimar, primero de tipo exponente y desde 1923 funcionalista. Pero dado el panorama económico y político, poco favorables a la inversión, se construye poca arquitectura expresionista, aunque existe un Corpus teórico de la mano de Bruno Taut y de un arquitecto como es Hans Poelzing, que vio construidos algunas grandes obras además de trabajar para el cine.

En música, Mahler fue un precursor, y expresionistas propiamente dichos serían Schoenberg y Alban Berg; serían compositores de la música de películas expresionistas, siendo músicos que trabajaban por encargo.

El teatro expresionista es el arte más próximo al cine alemán de los años 20, especialmente gracias a Max Reinhardt, director del teatro alemán Deutche Teater, y en menor medida autores como Visen, Strindbergs y Wedekind. No es que ellos fueran expresionistas propiamente, pero influyeron por su concepto de la obra como construcción simbólica y también especialmente Reinhardt por su empleo de la iluminación y la creación de atmósferas en la puesta en escena.

DEL EXPRESIONISMO CINEMATOGRAFICO AL KAMMERSPIEL O TEATRO DE CÁMARA

Max Reinhardt, célebre director de escena alemán, fue el creador del teatro de cámara intimista para pocos espectadores, con luces discretas y paredes de madera que permitían apreciar los menores matices en la interpretación de los actores. Algunos rasgos importantes del teatro expresionista fueron: la rehabilitación del monologo, el rechazo de los decorados tradicionales, el gusto por el inconsciente y los fantasmas, el romanticismo macabro, la crisis generacional, la interpretación no naturalista con el cuerpo concebido como instrumento del alma, abandono y una exhibición de los sentimientos. Hay también un estatismo, una concentración y una gesticulación exagerada en los actores, el () de la totalidad y el pesimismo, la prostitución, la mujer fatal, la calle y el cabaret como lugares de perdición, la ciudad corruptora y amenazadora y por último la figura del doble.

El cine expresionista alemán expresa la angustia vital del hombre, y fue dentro del expresionismo la manifestación más tardía. Es además difícil ponerse de acuerdo sobre que es el expresionismo cinematográfico y como separarlo del simbolismo e incluso del realismo. Directores como Fritz Lang se han declarado a si mismos no expresionistas, y sin embargo deben mucho al movimiento en unas películas más que en otras. Quizás el expresionismo más sencillo, sin contaminación de decorativismo (decorados de interiores), caligarista, será la película de Nosferatum, dirigida por Murnau. Lo que si que se puede decir en líneas generales es que el Caligarismo es un expresionismo similar al grupo del puente (Die Brücke), sobre todo a través de (). Mientras que el kammerspiel tiene más que ver con el grupo artístico de la nueva

objetividad.

El Gabinete Caligari, del año 1919, es una rareza dentro de la historia del cine; de mas de 750 películas producidas en ese año, es la única rodada en este estilo de decorados pintados. Tras ella dejó una estela de caligarismo Kicht, de la que solo se salvan algunas obras o aspectos de obras como es la de Genuine, también dirigida por Robert Wiene en el año 1920 con el mismo equipo cinematográfico del Doctor Caligari, y esta fue producida por la firma independiente Decla, que significa Dutche Eclaise, dirigida por Ericke Pommer (la firma), que acababa de producir las primeras obras de Fritz Lang. Fue encargada a Lang, pero no pudo hacerse cargo de ella porque estaba dirigiendo Las arañas. No obstante dio algunos consejos que en parte no fueron seguidos, como rodar un prólogo y un epílogo en sentido realista y el resto expresionista como sería el caso de La visión de un loco, con lo cual se hubiera cargado la unidad de estilo de la obra y su razón de ser descentrando el expresionismo. El director definitivo fue Robert Wiene, un realizador gris (mediocre) de origen Checo (1881 – 1938), que había rodado una docena de películas.

Por otra parte los guionistas Karl Mayer y Hans Janowitz tuvieron que dejarse imponer un prologo y un epilogo domesticadores. También se pensó en Alfred Kubin para los decorados que finalmente no pudo intervenir.

Hans Janowitz, que es el guionista, se cría en Praga, la ciudad donde la realidad se funde con los sueños y los sueños producen visiones de horror.

Karl Mayer nació en la ciudad Graz Capital de una provincia austriaca, viajando por Austria, trabajaba a veces en los teatrillos y así fue cobrando interés por el trabajo escénico. Posteriormente durante la guerra fue reiteradamente sometido a exámenes mentales; ello fue consecuencia de que Mayer hubiese desarrollado una particular aversión contra los militares de alta graduación. La guerra había terminado y Janowitz, que había sido oficial de infantería volvió hecho un convicto pacifista animado por el odio contra una autoridad que había llevado a la muerte a millones de hombres. Sentía que la autoridad absoluta era mala de por si. Se instaló a continuación en Berlín, donde conoció a Mayer y vio que ambos sintonizaban intoxicados por las películas de Wegener. Janowitz creyó que este nuevo medio (cine) podía prestarse para poderosas revelaciones poéticas. Discutieron mucho. Por las noches paseaban por la feria abigarrada y vislumbante del pueblo de Kanstrase. Una noche Mayer arrastró a su compañero a un espectáculo que le había impresionado bajo el título El () o máquina; representaba a un joven que consumaba intentos de fuerza en un estado de aparente estupor, actuando como si fuera robotizado; todas esas experiencias pasadas y presentes fueron los elementos que integrándose formarían el todo. En seis semanas escribieron el libro y Janowitz dice que el fue el padre que plantó la semilla y Mayer la madre que la concibió y maduró. El nombre del protagonista lo encontraron en un libro de Stlendal titulado Cartas desconocidas. Allí se anota que Stlendal conoció en Milán a un oficial de nombre Caligari y este sería el título que llevaran a la pantalla.

El guión original comienza directamente con la feria y termina con la captura y reducción de Caligari, así realmente se trataba de una historia revolucionaria. En ella como dice Janowitz, estigmatizaron intencionadamente la omnipotencia de una autoridad estatal que se manifestaba contra lo universal y las declaraciones de guerra, el gobierno alemán durante la guerra pareció a los autores el prototipo de tan voraz autoridad, o más explícitamente tiranía. El tema de la tiranía que obsesiona a los autores ocupa la pantalla desde el comienzo hasta el final. En este sentido Caligari puede ser una premonición de Hitler. Debería esperarse que el otro polo opuesto al de la tiranía fuera el de la libertad, porque era indudable que el amor a la libertad fue lo que movió a Janowitz y Mayer a revelar la naturaleza de la tiranía. Sin embargo los autores escogen el tema de la feria como contraste a la tiranía de Caligari, pero en esa feria más que libertad lo que existe es el caos, a anarquía y el desorden, por ello la feria podría reflejar la situación caótica de la Alemania de la postguerra. Intencionadamente o no Caligari expone el tema oscilando entre la tiranía y el caos, se diría que la normalidad toma cuerpo por medio de la multitud de locos que se mueven en su insólito ambiente. Lo normal es un manicomio, aparecen los escenarios pintados sin volumen y bidimensionales, los maquillajes presentan la misma estética que el decorado, creando un universo artificial propio de la vanguardia. La cámara

permanece fija durante todo el tiempo, hay regulaciones de cámaras y de picados que contribuyen junto a las diagonales a dar inestabilidad; algunos objetos del mobiliario se salen de la realidad del decorado pintado. El vestuario no es vanguardista, sino romántico, no integrándose en el decorado; sólo si lo hace la figura del noctámbulo. La interpretación expresionista está tomada del teatro de vanguardia, apreciable en los personajes del doctor, la joven y el noctámbulo. La obra escenificada es una novela del XIX puesta en un decorado expresionista. Son personas normales que están en una realidad (manicomio) que ya no les pertenece.

Janowitz sugirió que los escenarios para Caligari fueran pintados por el diseñador e ilustrador Alfred Kubin, mientras que el director Wiene recurrió a los decoradores Hermann Warm, Walter Rörig y Walter Reimann, que eran activos miembros del grupo alemán Der Sturm, impulsor de la estética expresionista. La fórmula del decorador Warm en palabras suyas era que las películas deben ser dibujos a los que se les da vida. De acuerdo con esto los decorados de Caligari abundaban en complejas formas dentadas y agudas, con fuertes recuerdos de modelos físicos, así su audacia plástica es un auténtico desquiciamiento escenográfico con chimeneas oblicuas, ventanas fluctiformes y otros recuerdos cubistas, utilizándose todo no solo en función ornamentas, sino dramática y psicológica, creando una atmósfera inquietante y amenazadora. Los mismos actores participan de ese ambiente sobretodo los dos protagonistas, que parecen ser realmente con sus sorprendentes () producto de la impresión de un dibujante. Hay que citar a Werner Kraus en el papel del demoníaco doctor Caligari, que tenía el aspecto de un cuerpo fantasmal entrelazando las líneas y sombras de los decorados por los cuales andaba, y a parte la figura de Conrak Veit en el papel de subordinado y criminal Césare, que actuaba hipnotizado y que cuando se desplazaba a lo largo de una pared es como si esta los hubiese absorbido y exudado. La película Caligari es un mínimo ejemplo del teatro de cámara () o Kammerspiele.

Una segunda película importante a rareza de película es la titulada El Golem, dirigida por Paul Wegener en 1920. Obra también de un expresionismo de carácter romántico y simbolista, más basada en Rembrandt que en el grupo de Der Sturm, en la línea fantástica de la gran tradición literaria y plástica alemana que dará otros frutos notables como La muerte cansada de Fritz Lang, también El Gabinete de Figuras de Cera de Paul Leni. El Estudiante de Praga de Rye y también en parte la película Metrópoli. Para el rodaje del Golem la arquitectura del feto de Praga fue diseñada por Hans Poelzing y nada tiene que ver con la novela del mismo nombre de Gustavo Meyrins, que es quizá la única novela expresionista que existe en esta película. Se reconstruye el feto de Praga del siglo XVI en consonancia con los personajes, con calles estrechas y empinadas y tejados puntiagudos. La historia narra una leyenda judía en la que cuando va a haber una ejecución en el feto los judíos modelaban una figura de barro a la que daban vida con la palabra mágica Golem. Prácticamente hay una historia de amor entre una muchacha judía y un joven gentil.

Dos elementos de Golem influirán en Murnau en la película Fausto; será su arquitectura y la aparición del Golera (figura de barro). En cuanto al modo de cámaras de Wegener, director, actor y protagonista de Golem, en la figura de barro será tomada como modelo para la representación de Frankenstein en otras dos películas.

FRIEDRICH WILHEM PLUMBE: MURNAU

(1888 – 1931). Este director adopto a los 22 años el seudónimo de Murnau, sacado del nombre de una localidad babara. Era un hombre culto que había estudiado literatura, filosofía, música e historia del arte en la universidad de Berlín y siendo alumno y colaborador del prestigioso director Max Reinhardt, poseía una gran cultura visual y pictórica que influyó en su repertorio de imágenes, sobre todo a través de fotos en blanco y negro, cuadros y en su concepción de la iluminación a lo Rembrandt (el claroscuro). También recibió la influencia de sus amigos de la vanguardia expresionista, entre ellos el ilustrador Alfred Kubin. Tras combatir en la I Guerra Mundial se exilió en Berna, donde realizó algunos films de propaganda bélica, regresando a Berlín donde iniciaría su exitosa carrera de director fundando su propia productora. Tras una filmografía iniciada de 14 películas de las que sólo se censuran 6 entre los años 1919 – 1923, desarrolla una serie de proyectos inspirado en la estética del Kammerspielefilm (de exteriores) a los que se suma una película inclasificable que le vale la justa fama: NOSFERATU El Vampiro del año 1922. Constituye una sinfonía del horror y una obra maestra del cine fantástico en una adaptación de la novela Drácula, escrita en 1897 por el

irlandés Bram Stoker.

Su estilo es una combinación de la pintura romántica, alemana, el surrealismo y la vanguardia, en la cual le van a influir Friedrich, Kubin, Munch... En ella rompe la tendencia expresionista de rodar en estudio y busca escenarios naturales, tanto paisajes como ciudades, lo que le proporciona a la obra un aspecto todavía más inquietante. Está cargada de imágenes del acerbo cultural romántico, incluso en el estilo interpretativo de los actores. Imágenes densas dotadas de una constante y siniestra referencia a la muerte, impregnadas del aliento.

Murnau utiliza en la misma muchos recursos del cine de vanguardia, tales como el acelerado, el Valentí, la película negativa para señalar el paso de una dirección a otra, y otros trucos cinematográficos.

Desde el punto de vista expresionista destaca el tema. Nosferatu es una manera de llamar a Drácula, ya que le cambió el nombre para eludir los derechos del autor irlandés Stoker. Es una novela en la que no solo se cuenta una historia, sino que es una reflexión sobre la vida. La figura del vampiro pertenece a la cultura occidental con unas raíces muy antiguas, ya en la cultura de la Grecia arcaica existe o se da una historia semejante que hace alusión a la mítica vampira Empira y así se llamará el barco que conducirá a Nosferatu.

La siguiente versión de esta misma historia es del año 1931, pasando a América en 1935 y realizándose otras producciones por la Universal durante los años 1958, 1980 y 1992 de Francis Ford Coppola. La idea de los siniestros y la contraposición de dos mundos, el actual y el antiguo, son fundamentales, lo siniestro como el regreso de lo reprimido desde el punto de vista simbólico y también tiene un sentido supersticioso como el regreso de la muerte que viene a asociarse con la peste que será el tema central del desarrollo del film. La idea de la peste se personifica en el vampiro, que suele venir de un mundo arcaico del este (zona oriental), zona de donde siempre provenían los monstruos y lugar en el que acababa Europa y la civilización, hecho que se refleja en toda la película. Un personaje, Hertter, cuando trae al vampiro a la ciudad lleva también la muerte que desencadenará la peste. Será una mujer la protagonista, que se la entregan al vampiro a cambio de la salvación. En la novela no muere, pero en la película sí, y así se acaba la peste por la muerte o el sacrificio de una persona pura.

Las escenas de noche se tiñen de azul mientras que los interiores son de olor sepia, haciendo referencia a la luz y al fuego. Cuando Hertter llega a la forma del vampiro para mostrar que es un mundo diferente en el que se suceden cosas extrañas se expresa esto en la película por detalles como las imágenes rápidas del carro que recoge a Hertter y la construcción de un plano como un negativo de una foto. Nosferatu sale de la oscuridad como si fuera una sombra. El personaje de Nosferatu se ve apoyado por arquitecturas góticas puntiagudas. Cuando Hertter penetra en el castillo y es recibido por Nosferatu el plano se cierra con un iris que parece engullir a los personajes en un mundo aparte. Cuentan que la vista de dicho castillo está copiada de un grabado de Gustavo Dore, que ilustra el libro Orlando el Furioso. La casa que Nosferatu alquilara en la ciudad de Lübeck es un edificio real, un antiguo almacén de sal abandonado que llamó la atención de Murnau y de los artistas expresionistas por su aspecto siniestro. Las posturas que adopta Hertter en su puesta en escena están tomadas de fuentes prerrafaelistas; teatrales, mientras que los ataques de Nosferatu son expresionistas, siendo sombras las que atacan. Nosferatu se alejaba del mundo de Caligari que tanto le había () por el cuidado en la forma y uso de los (). Su gusto por el paisaje como una manifestación de una naturaleza viva a la vez que poblada de oscuras fuerzas y la resolución de los problemas expresivos en el ámbito de lo cinematográfico y no el del teatro y la plástica de los decorados. Nosferatu conserva el uso de la luz para expresar una idea que costó muy cara a la cinematografía alemana. La sombra como lado oscuro o como el otro o el inquietante doble de las cosas. Nosferatu es justamente eso, una sombra, algo que no se puede coger, algo insensible como la peste emparentada con la putrefacción, los ataúdes y las ratas furtivas. De ahí que no se le vea actuar como el vampiro, sino en off, a través de las sombras que proyecta un maleficio. Murnau no mueve mucho la cámara, pero hay una meditada utilización del montaje y de un uso de lenguajes. Rodada en calles de las ciudades de Wismar, Rostock y la propia ciudad de Lübeck además de otros escenarios paisajísticos de Eslovaquia.

Se ha visto El Gabinete del Doctor Caligari y Nosferatu.

El cine alemán es un intelectual para las minorías, del horror. Fausto de cuatro años después, es más impresionista. Basada en la época del Romanticismo. Producida en el nido del horror, de la fantasía. Alemania a salido de la I Guerra Mundial y esto hay que tenerlo presente en la película de Caligari. Era una crítica de la política pero al final se cambia. Es distinto el cine alemán al ruso o al americano; el ruso es propagandístico y político, el americano a la historia de las epopeyas, con muchos extras.

El cine alemán es teatro y pintura puesto en escenas, es una puesta en escena de las artes propias que son reflejadas en literatura y en el arte expresionista (cine, pintura, literatura, teatro, música...).

En el Doctor Caligari parece muy reflejado el (...). Es un cine muy de vanguardia, y que lo nuevo es eso pero con recuerdo en el pasado medieval, aparecen libros, manuscritos, ventanas anguladas, de picos... de lo gótico. Realmente son sueños transformados de alguna manera en visiones de horror. Son provocadas y se está jugando en el claroscuro a lo Rembrandt y es para ver el contraste en la iluminación; existencia de luces y sombras. Formación humanística, preferencia por lo inconsciente, por el mundo de los fantasmas.

El tema del Doctor Caligari es la tiranía que va a estar presente desde el principio de la película hasta el fin y es algo que va a obsesionar a los actores de la película, y en esa tiranía esta la libertad que en la película es la feria donde todos están locos y se da el caos y el desorden, un manicomio que es un postizo y donde todos están cuerdos.

La cámara permanece fija durante todo el tiempo. Los actores se salen del escenario. Hay angulaciones en diagonal y no existe el volumen. Hay picados, toman la fotografía de partes de arriba. Picado de arriba abajo, el contrapicado de abajo arriba. Fundidos espacios negros entre una secuencia y otra, es como si el objetivo se esta cerrando y luego se está abriendo. Los escenarios en Caligari son estudios, no hay exteriores; en Nosferatu si. Los actores con su maquillaje y los escenarios presentan una misma estética. La indumentaria de época romántica y la de Césare si que es expresionista.

Nosferatu es una obra maestra dentro del cine fantástico y nos tenemos que remontar al año 1922 para ver el impacto de formas que se vería en el espectador. También lo veríamos en Fausto. Películas siniestras aludiendo siempre al tema de la muerte y si se acompaña con música como Strauss.

Es un rodaje a campo abierto, donde se rodó en 3 ciudades y en 3 zonas distintas, lo que le da a la obra un carácter más impactante y siniestro. Es una novela donde no solo se cuenta una historia sino que está ambientada en la época medieval, aparecen manuscritos, libros, el mundo misterioso está en la película.

En los muertos está el acelerado, que se traduce en avanzar la cinta en el rodaje, y luego el ralentí, como si fuera a cámara lenta, y el tercero seria el fundido. Son como pequeños flases que los va poniendo y la utilización del negativo para pasar de la vida real a la vida ultraterrenal. El final de la película es distinto a la novela: ella muere y se acaba la peste por la muerte de una persona pura.

Los directores van a utilizar 4 o 5 cámaras dispuestas en serie simultanea, cada una con una versión. La inglesa, rusa, francesa y alemana, que se rodaban con 4 o 5 cámaras en paralelo cada una con su versión, y se incorpora los intertítulos que están puestos en el idioma, la cámara está fija, se mueve muy poco y juega con disponer la cámara en ángulo.

Murnau en el año 1935 rodó El Tartufo de la cinematográfica de UFA, con su equipo habitual. De gran belleza plástica inspirada en la pintura rococó de Chardin que presenta la novedad el guión de contener el núcleo de la obra de () dentro de un marco cinematográfico tomado como ejemplo, como espejo del conflicto de los personajes contemporáneos. El actor de El Tartufo es Emile Jannines, actor emblemático del cine alemán, que Murnau utilizará en todas sus películas.

De 1926 es la obra Fausto, de la misma productora y equipo y concebida por la UFA como un movimiento de la cultura como puede ser el caso de los Nibelungos, siendo una de las películas (Fausto) más ambiciosa del cine alemán con influencias del cine nórdico, concretamente de una de las películas de Christensen que se titula Haxán. Influencias también del estilo Rembrandt y unos efectos que causaron sensación incluso a los americanos. En esta película el eje principal es la brujería y muchas de sus famosas escenas están inspiradas en dos pintores: Brugel y El Bosco.

El ilustrador Kelis (grabador) es la fuente fundamental de toda la película de Fausto, que fue quien ilustró el libro del mismo título, y casi toda la segunda parte del film está tomada de estas ilustraciones. Toda la película está rodada en interiores agobiantes y estrechos que dan un aspecto claustrofóbico de falta de aire que era lo que precisamente buscaba Murnau. Se rodó con varias cámaras, simultáneamente a la vez dispuestas en líneas y utilizó música de Strauss y de Richar Luaguer, siendo la última película de este director en Alemania.

La interpretación de dichos actores es más pictórica que teatral, basados en posturas tomadas de la pintura romántica y prerrafaelista. Los 4 jinetes del Apocalipsis están tomados de Durero e inician la película llenando de peste el mundo. De nuevo aparece un libro que dirige los acontecimientos y donde dice si quieres el poder absoluto sobre el mundo, busca una encrucijada e invoca por tres veces. Esta escena de la invocación recuerda al Golem (Paul Wegener) y a las posiciones de Fausto están tomadas del lienzo de Rembrandt titulado Moisés con las tablas de la ley. Fausto responde al ideal de Murnau de hacer del cine una pintura en movimiento. Existe una preferencia por el plano medio y el encuadre fijo, sin embargo utiliza movimientos de cámara muy largos y espectaculares y con un discurso técnico muy complicado que culminaron en un aparatoso y celebrado viaje aéreo sobre el mundo de Fausto y Mefisto en un movimiento de cámara sin cortar y rodado en estudio. En la cúspide de la fama Murnau abandona Alemania contratado por la Fox y marcha a Hollywood. Los americanos pensaron que sus films serian muy notables aunque se equivocaron, fueron geniales pero moderadamente comerciales porque el público americano estaba acostumbrado a un tipo de cine menos denso, pero Murnau influyó mucho en el cine posterior de Hollywood, aunque apuntó la cámara desencadenada, la iluminación expresiva y los decorados tratados con falsas perspectivas y la imagen de fuerte contenido simbólico. Su primer film en América fue la película titulada Sunrise (Amanecer), del año 1927, realizada con un guión de Carl Mayer que adaptaba la novela Viaje a Tilsit, cuyo autor era Hermann Sudermann. La película resulto ser una curiosa componenda artística entre el expresionismo y el simbolismo del cine alemán y el realismo americano, con su exigencia comercial de final feliz siendo un melodrama de gran belleza visual con la que obtuvo 8 oscars. Los problemas de Murnau con la Fox y con la manera de hacer en Hollywood empezaron con Los Cuatro Diablos, del año 1928, película de trapezistas cuyo final feliz fue impuesto y que además fue convertida en sonora cuando estaba concebida y estrenada como muda por Murnau, que para defender su postura frente al nuevo cine (sonoro) escribió el artículo titulado El film ideal no necesita rótulos. Murnau rompió el contrato con la Fox en 1929 y se embarcó con otro cineasta, Robert Flaherty, hacia los mares del sur, formando ambos cineastas una compañía y proponiendo como programa de actuación una docena de películas de diversas partes del mundo al estilo de Nanuk y de Moana, películas de Flaherty y que eran de tipo documental. Pero Murnau acabó arrinconando a Flaherty con el que había escrito un primer guión llamado Turia, realizando la película a su manera. Hay en este conflicto un interesante contraste entre dos maneras de ver el mundo y el cine, la del cultísimo Murnau, para quien el paraíso polinesio era ideal para una obra de arte no muy lejana de Nosferatu, y por otro lado la posición del intuitivo y casi aficionado Flaherty, que veía aquel mundo y a sus habitantes con ojos de antropólogo y que estaba acostumbrado a poca disciplina, a rodar movimientos a la buena de Dios y luego montar a su aire muy lejos del obsesivo perfeccionismo de Murnau, por ello al lado de la película Tabú, Moana no pasó de ser un reportaje invertebrado y sin mucho ritmo. Sin embargo la película Tabú del año 1929, supone un trágico y bellissimo poema de amor en donde los elementos naturales se convierten en símbolos y cuyos protagonistas aunque nativos (polinesios), se merecen y poseen rigurosas pautas del arte clásico europeo, lo mismo que los personajes de Jarpin representados en el lienzo titulado Goa-Goa y que influyó en gran manera en Murnau. Tabú fue la última película de Murnau que murió dos años después en un raro accidente de coche.

FRITZ LANG

(1890 – 1976). Director vienés, fue un hombre culto, (), viajero infatigable, amante de lo exótico y formado en el conocimiento de la arquitectura y las artes plásticas. En su juventud hizo cortometrajes de aventura y de folletines trabajando luego en Alemania con el director Eric Pommer y especializándose en películas policíacas y macabras. Su primera obra notable fue el serial exótico titulado Die Spinnen o Las Arañas, del año 1919, un cine de aventura hecho por entregas al que seguirá Doctor Mabuse Der Spieler, del año 1922, en el que pasa revista a la sociedad alemana de postguerra sumida en el mayor caos económico y social, ambientada en los bajos fondos, es el antecedente del cine negro que los franceses llaman Film – Noir (policíaco), siendo Mabuse el típico personaje del cine maligno, usado posteriormente con la novelista y guionista Thea Von Harbou. Sería su colaboradora hasta la llegada del nazismo, régimen con el que ella colaboró mientras que Lang, que era de origen judío, huía a Francia y por allí a EEUU.

Este director va a tener dos etapas. La etapa alemana se inicia con el rodaje de la película Der Müdetod, del año 1921, traducida habitualmente como la Muerte Cansada, Las tres luces o Destino. Una película de episodios en que la muerte autoriza a dos amantes a revivir tres veces su destino en la China Medieval, en la Venecia Renacentista y en el Bagdad en la época de Harum–al–Raschid, episodio este último que sería el detonante o modelo de inspiración de la película El ladrón de () (1924), dirigida por Raoul Wals y Douglas Fairbanks. En estas tres historias Lang utiliza decorados monumentales, utilizando el mismo equipo que en el Gabinete del Doctor Caligari, sobretodo el de los dos escenógrafos Walter Rörig y cuya magnitud arquitectónica sería una de las marcas o sellos personales de este director (Lang), obteniendo gran éxito y siendo la película exportada a los EEUU de una fuerza tal que influirá en la vocación cinematográfica de autores tan diversos como Buñuel y Hitchcock, y repercutiendo todavía más esta película en el director Gimán Bergman y la película El séptimo sello.

El gusto de Lang por la abstracción y el geometrismo se pone de manifiesto en los Nibelungos de los años 1923 – 1924, dentro del cine de exaltación patriótica de las glorias alemanas, convirtiendo a los personajes y sus actos en elementos abstractos del decorado. Fue una obra para la que no escatimo dicen, reconstruyendo en estudio monumentales bloques de cemento y de cartón piedra inspirados en los cuadros de Arnold Boecklin. Se trata de una superproducción de la UFA que consta de dos partes, por un lado la muerte de Sigfrido y por otro lado la venganza de Cunilda y se basa en la épica escandinava. Se estreno acompañada con grandes orquestas sinfónicas con música de Wagner, constituye una película muy solemne, tratada como un ritual en la que existe un gran dominio del equilibrio y una gran preocupación por la simetría en el encuadre a través de elementos que son propios del Caligarismo con un ritmo lento y sin apenas montaje.

Metrópoli (1926). Una de las ultimas grandes películas del cine mudo alemán, () de las grandes puestas en escena de los directores Reinhardt y Piscator, y donde la estilización transforma lo humano en elemento mecánico, presenta una estremecedora visión futurística del Metrópolis, la ciudad del mañana ambientada en el año 2000, en la que la raza de los señores goza de la vida en la superficie mientras los esclavos infrahombres penan o están sometidos en una región subterránea de pesadilla poblada por () terribles. Millones de marcos costó esta superproducción en la que tan () fue la impunidad del relato que concluye con un caluroso abrazo reconciliador entre el capital y el trabajo, siendo grande también la puesta en escena imaginativa y arquitectónica de Fritz Lang que supo jugar con espacios, volúmenes y claroscuros con una habilidad de prestidigitador. La estilización geométrica a la que se ve sometida es el último residuo de la estética expresionista con influencia de los ballets que diseñaron pintores y figuristas como Leger y Rutthman. La luz y el movimiento crean impresiones sonoras, el sonido está visualizado al máximo hasta el punto que se tiene la impresión de oír las máquinas y las sirenas. Una visión plástica de vanguardia, se combina no siempre magistralmente en el film, con un () simbolista, mediavalizante, místico y a la vez sentimental del guión de la mujer Thea Von Harbour, responsable de la reaccionaria ideología de la película y de los aspectos más deleznales. Toda la película se resiente entre la monumentalidad deshumanizada y vanguardista, sobre todo en parte relacionada con la impresión que produjo en Lang la visión de Maniatan como ciudad del futuro, con la sentimentalidad y el simbolismo romántico expresionista de su mujer Thea Von Harbour. Esto probablemente es lo que hizo decir a Welles que era la película más idiota que había visto en su vida.

Para el rodaje de esta película la UFA la agrupó como una superproducción que se quedó sin presupuesto económico debido a los 36000 extras que participaron en la misma junto con la maquinaria y por ello este director pidió un préstamo a la Metro pero no obtuvo el éxito esperado, teniendo que vender acciones que fueron compradas por editoriales y por la Alemania nazi que más tarde dominaron la UFA.

Por otra parte el modo de fotografiar la arquitectura a través de espejos se inventó en esta película, destacan las escenas de la entrada de los obreros en la fábrica como un ballet de autómatas y de la persecución de Rotwarp (término futurista), acorralada por la luz de una linterna.

Las máquinas que aparecen en movimiento dan a entender que Metrópolis es una ciudad esclava de las máquinas.

CINE PSICOLÓGICO – KAMMERSPIELFILM

Es heredero del Kammerspiel o teatro de cámara de Max Reinhardt y fue creado por Lupu Pick en el año 1921, consistente en el film psicológico por excelencia, incluye un pequeño número de personajes que se mueven en un ambiente cotidiano, así cotidianidad y subjetividad lo convierten en lo contrario del cine expresionista. Los rótulos explicativos se suprimen y tiene gran importancia el tema de la calle, en películas como Die Strasse (La Calle), de 1922, dirigida por Karl Grüne, y la otra película titulada La calle sin alegría, de 1929 de Lupu Pick. La cámara en este tipo de representación adquiere un () protagonismo con su movimiento y así se vuelve industrial gracias a los () de rodajes que crean todo tipo de artificio para propiciar sus vuelos. Los personajes no hablan, apenas abren los labios y se expresan por medio de la pantomima. El ritmo es muy lento y existe una sobriedad interpretativa por oposición al expresionismo. La simplicidad dramática y el () a las unidades permitió crear unas atmósferas cerradas en las que los protagonistas se movían como monigotes, usados por el hecho de la tragedia clásica. Es por la senda de los dramas cotidianos por donde avanzó el mejor cine alemán.

La película El ultimo o Der Letzle Mann, de 1924, dirigida por Murnau y Carl Mayer, traspasa los límites del Kammerspielfilm, aunque arranca de esta siendo una película sin rótulos literarios. En todas sus películas saca partido de los movimientos de cámara, pero aquí con la ayuda de Carl Freund se lanza a un auténtico torbellino visual sin que la composición de la imagen sufra lo más mínimo, es lo que la crítica de entonces llamaría la cámara desordenada. Gracias al montaje ambos directores cruzan los planos, cambian de dirección, juegan con las proporciones y transmiten la angustia y el vértigo del protagonista que será Emil Jannings, que sale en todas las dirigidas por Murnau. El final feliz de este drama social es en si mismo una obra maestra aunque sea postizo y disgustara al guionista y fue el propio protagonista Emil Jannings el que tuvo bastante que ver en esta impresión (final feliz). El Ultimo es una película de un foco intimista y de una forma cotidiana, es una historia muy simple, es la triste historia del portero del lujoso hotel Atlanti, orgulloso de su vistoso uniforme, que debido a su avanzada edad es degradado al servicio de lavabos, pero el hombre no se conforma con la pérdida del uniforme y lo roba cada día para regresar con él a su casa, hasta que finalmente es descubierto y se produce su abatimiento, pasando por alto un final feliz que Murnau añadió, o sea por imposiciones comerciales o para ironizar a la sociedad americana. La película se nos presenta como la primera obra maestra del cine alemán en su transmisión del expresionismo al realismo social. Realismo social porque participaba de los contrastes ambientales del lujoso hotel y el barrio proletario donde habita el portero y por el testimonio de la veneración fetichista del uniforme, símbolo autoritario y enfermedad psicológica colectiva del pueblo alemán. La formalidad de esta tragedia resultó en duda cuando muchos espectadores norteamericanos declararon no comprender la película porque un encargado de lavabos ganaba más que un portero de hotel. Esta historia realista estaba narrada con un lenguaje plástico repleto de reminiscencias expresionistas como las sombras amenazadoras que transforman la entrada de los lavabos en un terrible antro para dar agilidad a este relato cuya acción transcurría en un mundo cerrado (el hotel y el barrio). Murnau y su cooperador Carl Freund introdujeron el empleo de una cámara excepcionalmente dinámica, donde se ataba al pecho del operador utilizando movimientos circulares y movimientos de grúa además de travelling y situando a veces la cámara en el extremo de una escalera con la cual ésta prácticamente volaba. Por último El Ultimo

parece haber sido rodada en una ciudad real, pero fue desarrollada en los decorados de la UFA con un control absoluto de la cámara.

Los films socialistas fueron censurados por desmoralizadores. Hay un director de cine () Wilhem Pabst, hijo de un () que fue el líder del movimiento titulado Nueva Objetividad, cuya primera película titulada La calle sin alegría, de 1925, es de un gran realismo, aunque los decorados seas de estudio. Es un retrato de las clases sociales medias arruinadas por la infracción. La misma inquietud social pero desde un punto de vista comunista presenta o informa la película titulada La ópera de cuatro cuartos, una sátira social de Bertolt Brecht, adapta por este director.

Hoy Wilhem Pabst en la comedia titulada La comedia de la vida, 1931, que consiste en un contubernio festivo dentro de la policía londinense, y que obtuvo éxito mundial. Por otra parte la objetividad y la utilización de la ciudad como elemento expresivo casi abstracto produce el film titulado Berlín. Sinfonía de una Gran Ciudad, de 1927, dirigida por Carl Mayer, Freund y Ruttmann, y que se haya influida por el director cinematográfico Dziga Vertov. Una película que capta en imágenes a la capital alemana durante la primavera, y donde la acción transcurre desde la calma del amanecer hasta el caos de la noche berlinense, utilizando imágenes sobreimprovisadas y collages fotográficos que contrastan diversos ambientes ciudadanos a la misma hora.

Por otra parte los Mabuses de Fritz Lang son un extraordinario documento sobre la vida de la república de Weimar. Es el caso de la película titulada El testamento del Doctor Mabuse, de 1932. Es el último acto de resistencia del cine alemán frente al nazismo, y cuando este triunfa (nazismo) el cine se llena de operetas y de propaganda de régimen. Ambos directores Pabst y Lang, por caminos muy distintos, daban testimonio con sus obras de una realidad social y política asfixiante.

Por otra parte los alemanes van a influir en el cine soviético, pero Eisenstein tuvo palabras duras para ellos porque consideró el cine alemán con sombras y que era un cine de postguerra.

Metrópoli. Fritz Lang. Ciudad futurista del año 2026. Representa Metrópoli; el apogeo del expresionismo en su dimensión arquitectónica, mientras que Wiene con la película Caligari lo alcanza en su vertiente pictórica. La película de Metrópoli se trata de un retrato ingenuo entre el capital y el trabajo, inspirados en una ciudad del mañana llena de rascacielos, de elevados automóviles, escalestic y la raza de los señores va a gozar de la vida en la superficie, y los esclavos en una región subterránea. Existen esos dos polos opuestos, en la región subterránea hay vapores infernales.

Es un tratado psicológico, pero un poco disperso en el que el héroe capitalista redime a sus pobres obreros de la tiranía de Mago Rotwarp (jefe) a través de una mujer robot, totalmente revolucionaria, mujer robot que va a tener componentes del personaje siniestro del cine alemán.

Si bien el tema de la película se nos presenta como un auténtico bodrio, aunque sea una súper producción. Pero en ella es muy grande la muestra () y arquitectura de Fritz Lang, que supo jugar con espacios, con columnas y con claroscuros, consiguiendo con ello una gran habilidad. En esta serie de elementos (), la luz y el movimiento de la cámara crea impresiones sonoras dando la impresión de que estamos escuchando las máquinas y los utilleros de las fábricas. Los decorados de Metrópolis y sobre todo la arquitectura del momento tanto la construida como aquello que se hizo expresamente para el papel (diseño y maquetas) a través de imágenes y sobre todo de fotomontajes urbanos llevados a cabo por un gran maestro que fue Rauol Houssmann en esta década de los XX.

Uno de los efectos espaciales que es el procedimiento Schufftan, que Lang había utilizado en Los Niebilungos, consiste en combinar en la pantalla tomas realizadas a escala real con otras en miniatura dando origen a una superposición de imágenes y utilizando espejos instalados en 45° en la línea de la toma de la cámara.

Veremos la película Metrópolis. Copia americana. Versión original en imagen, pero no en la música de la época, que ha sido sustituida con música tecno, pero todavía se resiente la que fue la mujer de Lang en los momentos de sentimiento.

La puesta en la escena hace que sea una de las películas mas bella del cine. Su duración actual eran 4 horas. Los alemanes la acortaron 2 horas y luego volvió a ser recortada. Los alemanes volcaron su creatividad en el expresionismo, donde tanto Murnau como Lang crearon un mundo visual propio en el que la deformación de los decorados pintados y el tenebroso juego de penumbra se interpretó como muestra del desequilibrio moral de un país en crisis, como la expresión artística capaz de reflejar las complejidades del alma y que sirvió de base para el cine de terror.

TEMA 6: LA VANGUARDIA FRANCESA

Tras los primeros éxitos del cine de los pioneros como Meliés, la filmatografía francesa cayó en la frustración de la rutina y la vulgaridad. Para salvarla y conquistar un pueblo burgués que daba la espalda al nuevo arte, los productores decidieron elevar su nivel artístico encargando argumentos y guiones a grandes escritores y papeles a actores de teatro consagrados.

LE FILM D'ART

El cine de arte. La compañía Le Film D'Art produjo la primera película de este tipo titulada El Asesinato del Duque de Guisa (L'assassinat du Duc de Guise) 1908, escrita por el académico Ravedán. La compañía La Gaumont, para no quedarse atrás produjo lo que se conoció como los Films Esthetiques, bajo la dirección artística de Louis Feuillade. Estos intentos fueron un fracaso porque el resultado era artificial y aburrido, semejante pero peor de lo que se podía ver en el teatro. El mismo director Feuillade reaccionó contra este tipo de cine y se pasó al drama social, ya cultivado por la productora Vitagraph en EEUU. Se trataba de relatos que denunciaban las lacras sociales, como el alcoholismo, las malas condiciones de trabajo y la prostitución. En realidad no interesaron mucho al público y acabaron fracasando también. La Gaumont se encaminó hacia el folletín que enganchaba al público con el efecto continuara y produjo las series de Fantasmas (1913-1914), seguidamente Los Vampiros (1915) y por último la vida de un detective justiciero llamado Judex (1916 - 1917), y con entregas semanales. Era un tipo de cine ágil y tosco comparado con el polvoriento film d'art. Los seriales se hicieron populares en todo el mundo, incluida España entre los años 1908 - 1915, y renacieron más tarde con la TV. Un director español de estos momentos fue Alberto Ma(), hizo un serial dedicado a Barcelona y sus misterios, en 8 capítulos y que están inspirados en un folletín de Antonio Altadill.

El cine francés de los años 20 se mueve entre la vanguardia y el convencionalismo porque pretende ser cine comercial, pero culto y de calidad, arropado por un aparato teórico de los jueces realizadores. Algunas de las obras más vanguardistas tuvieron éxito comercial y ello marcó al cine francés para siempre. Los principales movimientos fueron el impresionismo y surrealismo, junto a los cuales tuvieron menor representación pero si fuerza artística la abstracción y el Dadaísmo.

IMPRESIONISMO Y SURREALISMO

El Impresionismo fue un tipo de cine comercial dentro de la industria, con una influencia de largo alcance en Europa y en Hollywood, mientras que el surrealismo circuló por cauces no comerciales y de desarrollo al margen de la industria. La I Guerra Mundial fue la ruina de la industria cinematográfica francesa y cortó su exportación, pero como las grandes compañías como la Pathe y la Faumont tenían que seguir distribuyendo películas y llenando las salas de publico, se decidió importar cine americano masivamente.

Por otra parte se dio una reacción consistente en hacer cine francés copiando el de Hollywood con los medios con los que se contaban siendo un total fracaso.

Una nueva generación de cineastas jóvenes fue la que renovó el cine francés trabajando para las compañías con una visión no estrictamente comercial, sino artística más amplia.

Directores como Ael Gance, Louis Delluc, Germaine Dulac y Marcel L'Herbier admiraban el cine de Hollywood desde un punto de vista estrictamente cinematográfico, y sacaban de él sus enseñanzas con vistas a un tipo de cine fundamentalmente emocionante. Este es un rasgo que se repetirá en los teóricos y los realizadores de la Nouvelle – Vague de 1958, considerándose un fenómeno cultural de expansión que buscó proyectos de transformación social y de transformación política. Los cuatro directores impresionistas creían en un cine puro que no debía tomar prestamos del teatro ni de la literatura, buscando un cine psicológico, intimista, analítico, interesado por representar la conciencia de los personajes e interesados por poner en escena su interior. Recurren estos impresionistas con frecuencia a Flash Backs (retroceso en el relato), recurren a las sobreimpresiones, a la cámara subjetiva empañada y desenfocada, al movimiento vertiginoso y al travelling rápido y al montaje analítico y a los planos con pocas fotografías. Las exigencias expresivas de este movimiento impresionista influyeron en la evolución de la tecnología cinematográfica, la creación de nuevos objetivos, de las polivisiones y los trípticos. También se experimentó con nuevos medios de movilidad del encuadre ya que si la cámara tenía que representar la mirada de los personajes debía poder moverse mucho y rápidamente, por consiguiente sujetaron las cámaras a vehículos inusuales como trenes, patines y los péndulos. Este movimiento daba una gran respiración al encuadre y permaneció desde entonces en el cine francés. Los cineastas impresionistas trabajaron en pequeñas compañías cuyos productos eran distribuidos por las grandes y tuvieron moderado éxito en Francia, pero no alcanzaron su meta de obtener la misma popularidad que los productos de Hollywood. Las películas eran caras y al público extranjero le parecían elitistas de modo que fueron siendo poco rentables.

En el año 1929 los títulos Napoleón de Ael Gance y por otra parte L'Argent (dinero) de Marcel L'Herbier, fueron fracasos comerciales y allí se acabó la aventura impresionista justamente con la llegada del cine sonoro. De todas formas los procedimientos de montaje, la cámara subjetiva y la introspección influyeron en el cine posterior y no solo francés sino en directores como Alfred Hitchcock.

Otro grupo importante es el de los surrealistas, que hicieron sus películas gracias al patrocinio privado y a la ayuda de amigos y familiares. Sus obras en principio no se distribuyeron comercialmente en las redes normales y las pocas veces que entraron en contacto con el público escandalizaron porque resultaban incomprensibles.

Basado en la escritura automática y en una imaginería prestada por los pintores del grupo, el cine surrealista es antinarrativo y anticausal, perturbador y provocador, en él lo irracional no es recogido como onírico por un personaje como haría el cine impresionista, sino que vaga errante y sin anclarse. No crea un estilo propio, sino que se sirve de elementos expresionistas, impresión y del efecto Kulekov.

El movimiento surrealista francés al que se incorporó la resaca inconformista de otras latitudes como es el caso del pintor y fotógrafo Man Ray, autor de la película Emak Bakia y también de L'Etoile bleue, ambas de 1928, se vio bruscamente enriquecido en 1928 con la arrolladora personalidad de Luis Buñuel, nacido en Calanda en 1900, que no tardará en convertirse en cineasta maldito y en uno de los monstruos de la historia del cine, siendo una obsesión suya durante toda su obra el descubrimiento del mundo religioso, que le impresionó desde su más tierna infancia. Buñuel es el único surrealista productivo que ha realizado una obra sólida a lo largo de medio siglo y que transcurre desde Un perro andaluz, filmada en 1928, pasando por su etapa mejicana hasta El discreto encanto de la burguesía, rodada en 1972.

El perro andaluz; cortometraje surrealista que dura 15 minutos y que fue estrenado en París en 1928, cuando Buñuel todavía no había conectado con el grupo vanguardista. Buñuel hizo esta película como aficionado junto a Dalí y sorprendentemente tomaron este film como manifiesto del surrealismo, lleno de imágenes oníricas. Rompe totalmente con el modo de representación tradicional, el tema no es lineal, no es un relato, sino se trata como si leyésemos un poema influido por el psicoanálisis de tal manera que no llega a

comprenderse. El tema es el amor, el deseo masculino, la persecución del hombre tras la mujer, a la que considera como una madre o como una amante. Dicho film está lleno de metáforas deslumbrantes. La película es muda, pero cuando se proyectaba Buñuel ponía música de acompañamiento, ya se tratara de un tango o de Tristan e Isolda. En 1960 varias copias se sonorizaron. Habla de las dificultades de la relación amorosa, metáfora de esta es la escena del protagonista en que al no poder acercarse a ella arrastra metafóricamente la intolerancia y repulsión, simbolizada por un gran peso de un piano, un cadáver de un criminal y dos sacerdotes. El ojo cortado de la joven que aparece al principio quiere simbolizar el rompimiento en el cine, con una dimensión. El hormiguero que aparece en la mano del muchacho se traduce por el hormiguero interno que sentía el protagonista. El último plano de los personajes enterrados en la arena es típico de Dalí y está influido por el Duelo a Garrotazos del cuadro de Goya.

Otras películas importantes de Buñuel fueron: La Edad de oro, rodada entre 1930 – 1931. Es una película sonora, surrealista, que fue estrenada y prohibida hasta 1970, tratando acerca de la historia de la humanidad y sobre el orden establecido de una manera () y desmodelada. A este film le sigue Tierra sin pan, que trata de la comarca de las Hundes.

Otro movimiento Europeo internacional de vanguardia que tuvo sus mayores representantes en Francia fue el Dadaísmo, iniciado en Suiza a principios de los años 20, siendo su máximo representante René Clain, autor de una de las películas dadaístas más importantes, llamada Entreacto, de 1924, un cortometraje que se destina para ver en el intermedio de un ballet dadaísta. También hicieron películas experimentales. Artistas como Marcel Duchamp y Hans Richter. Estas películas tienen cierto parentesco con las surrealistas, pero en ellas no hay ninguna coartada psicoanalítica, y tan solo ponen de manifiesto la rebelión; el sin sentido.

TEMA 7: CINE SOVIÉTICO

Antes de la revolución de octubre de 1917 no hubo en Rusia una industria cinematográfica tan potente como en Alemania o Francia, pero sí algunas compañías de ámbito nacional, residentes en Moscú y San Petersburgo, que producían un cine popular y melodramático, basado en el carisma de los autores. Estas compañías se resistieron a la nacionalización soviética acaecida en 1919 y casi todas las compañías se exiliaron, llevándose sus equipamientos, lo que dismanteló completamente la industria. La nacionalización supuso la requisa de los equipos. Es establecimiento de presión política para materias primas y productos y el control político del comercio y la industria foto cinematográfica. No tardaron en surgir problemas y al boicot de las empresas se suma la escasez de cinta virgen y el () de los productos. Fueron jóvenes revolucionarios los que decidieron poner en pie una producción nacional nueva, partiendo casi de 0, aunque en realidad la actividad cinematográfica no llegó a estructurarse en el ámbito de la construcción del socialismo. Los bolcheviques sobre todo tras la muerte de Lenin no llegaron a entender el papel del cine en una práctica ideológica avanzada, para ellos era un arma de propaganda y pedagogía más que un arte. La práctica filmica no estuvo planificada política ni ideológicamente, lo que permitió a los artistas trabajar con cierta libertad en los primeros años en una línea vanguardista que se quebró en los años 30 a favor del realismo socialista, artísticamente retrógrado.

La revolución de 1917 había supuesto una explosión renovadora en todos los campos de la producción artística, que se puso al servicio de una idea radical de cambio que abarcaba todos los aspectos de la vida y tenía la vida puesta en el futuro. A la cabeza de este movimiento revolucionario de carácter vanguardista estaba el futurismo ruso, el constructivismo y la revista Lef, que pertenecía al frente izquierdista del arte que dirigía el poeta Raiakovsky. Los futuristas se ofrecieron a Lenin para construir una cultura proletaria y por dicho motivo fundaron las Prolet – kult, organizaciones culturales dirigidas por el comisariado del pueblo para la educación creada en noviembre en 1917 por Lunackarsky.

Eisenstein entró tardíamente en los Prolet kult, en 1920, para realizar montajes teatrales. Allí conoció a Useveld Meyerhold, que era el representante de la izquierda artística y organizada del proyecto Octubre teatral, que suponía la nacionalización de los teatros y la introducción de obras revolucionarias artísticas y

políticas. Contra el modelo naturalista burgués Meyerhold practicaba la biomecánica, un sistema de nacionalización de los movimientos de los autores a través de la reproducción de fábricas y almacenes. La imitación del cabaret expresionista y del teatro exótico y lo excéntrico llevado a cabo por la Fexs, fábrica del autor excéntrico.

JÓVENES REVOLUCIONARIOS Y LA REVOLUCIÓN DEL CINE

En torno a la escuela cinematográfica de Moscú se reunieron una serie de jóvenes como Eisenstein, Kulekov, Dziga Vertov..., dispuestos a crear una cinematografía revolucionaria y a formular una teoría que ni Griffith ni los alemanes había elaborado en torno al arte que estaba creando. A este núcleo de Moscú se deben tres aportaciones teóricas que posteriormente tendrán su reflejo en el cine de los grandes directores soviéticos. Tres corrientes que vendrían dadas en primer lugar por Lech Kulekov y su laboratorio experimental, creadores de espectáculos agresivos de montaje como los film y las películas titulada Mae West en el país de los bolcheviques, de 1924, y también la película Dura – lex, en 1926. Kulekov profesa de la recién creada escuela estatal de arte cinematográfico. Trabajó con sus alumnos en la investigación sobre el montaje sentando los cimientos del montaje soviético.

La segunda corriente pertenece al grupo documentalista Dziga Vertov, que iba contra el drama artístico literario y defendía un cine al servicio de la propaganda y de la educación. Este director, que su vida transcurre entre 1896 y 1954, al frente de los noticiarios y documentales del estado aprendió a fondo la técnica y la teoría del documental y formuló él mismo una estética propia, la del Kino – glaz o cine ojo, que propició el trabajo de un grupo de cineastas autodenominado los Kinoki o cine ojos, dispuestos a filmar la realidad de la nueva Rusia soviética al margen de los diques, de los reportajes tradicionales heredados de los Lumiere. Antiteatro y antiliteratura, el cine ojo es radical desde el punto de vista estético y político.

El kino – glaz vertoviano es uno de los intentos más radicales que desde la vanguardia de los años 20 haya querido rediseñar el cine a la medida de los ideales revolucionarios. Entendiendo que el cine era espectáculo narrativo con autores y de ficción, consistía en una forma más del opio de los pueblos. Vertov ideó en la naciente unión soviética un sistema cinematográfico donde los Kinekis o cine – ojos que eran camarógrafos del cine ojo contribuyeron a la organización revolucionaria de la realidad, realizando películas sin autores, sin ficción o apresurados por los acontecimientos y su revelación tal cual era. Para Vertov la cámara era un ojo preciso que el ser humano generalmente adormecido le presentaría la evidencia de una realidad visible, actuando sobre todo el espacio y el tiempo y ligando mediante el montaje elementos distintos. El cine ojo fue pensado como una herramienta para la toma de conciencia revolucionaria. Este medio mantuvo desde sus orígenes una estrecha conexión con las vanguardias futurista y dadaísta, de las que se nutrió. En el kino – glaz el montaje atraviesa todas las etapas de la realización de una película, desde la observación de los acontecimientos hasta el diseño de imágenes y eventualmente también de sonidos. Los kinokis se pensaban así mismo como agentes de una intervención social, transformadores de los hechos mediante la visión de la vida tomada por sorpresa, aunque los manifiestos y escritos técnicos se sucedieron a lo largo de los años 20 y entre 1922 – 25 Dziga Vertov y su grupo evitaron numerosos noticiarios titulados cine verdad o kino – pravda, la película paradigmática de su carrera fue El hombre de la cámara, de 1929, que además de ofrecer una sinfonía colectiva de un día moscovita, elabora el proceso que lleva desde la búsqueda de las tomas a la proyección cinematográfica, de acuerdo con las pautas marcadas por los kinokis. A este film hay que sumar otros dos titulados La sexta parte del mundo, de 1926 y Tres cantos a Lenin de 1934. Con la consolidación del Stalinismo y el realismo socialista, Vertov cayó en desgracia como formalista y extremista político, no obstante la visión del costado oculto de lo cotidiano influyó en autores tan distintos como Walter Ruttmann, Jean Vigo y Jonis Ivens. En los años 60 se revalorizó la figura de Vertov gracias al cine verdad o cinema – verite, consistente en el rodaje de documentales en formato de 16 cm y registro de imagen con sonido directo, mientras que un colectivo llevó el nombre de su fundador Vertov.

La tercera corriente, tendríamos la Fexs, la fábrica del actor excéntrico, en la cual se dieron cita directores cinematográficos como Kozintev, Tranberg, Tinianov. La Fexs recoge el legado popular del circo, las

variedades, el jazz y el boxeo frente al drama burgués, representado todo ello en la película Las aventuras de Octobrina, de 1925, que es una experimentación constructivista. En 1921 a raíz de una situación económica muy grave Lenin estableció la Nep, consistente en una nueva política económica que liberalizaba la economía en el sentido de permitir la gerencia privada de los negocios. Los productores cinematográficos que se habían sumergido afloraron, salieron a la luz y la industria se relanzó poco a poco. Los realizadores cinematográficos no provenían de la vieja industria zarista, sino que eran los jóvenes que habían empezado a trabajar bajo la revolución y concebían la cultura como una mediación entre su trabajo y la vida. Trabajo que era fruto de los avances técnicos y científicos basados en la experimentación vanguardista. Para Lenin el cine era la más importante de todas las artes y las primeras películas fomentadas por el gobierno fueron documentales y noticiarios realizados por Vertov y algunas películas de ficción. En 1919 circuló ampliamente por Rusia Intolerancia de Griffith, que influyó mucho en los jóvenes cineastas, especialmente en Pudovkin, pero los prima de montaje que se estaban investigando y que suponía un modelo diferente no dieron sus frutos más espléndidos hasta el año 1925 con las películas La huelga y El acorazado Potemkin, de 1925 y 1926, que tuvieron un gran éxito en el extranjero, aunque a veces sometidas a drásticas censuras y que llamaron la atención mundial de lo que allí se estaba cocinando. A partir de ese momento se produjeron las principales películas de Eisenstein, Pudovkin, Vertov y Douchenko, basadas en una nueva manera intelectual y emocional, antes que narrativa, de concebir el montaje en la tipificación de los personajes y en un protagonismo de las fuerzas sociales y no de los sentimientos individuales. A través de la distribuidora prometens, construida en Berlín por la industria cinematográfica soviética, y el partido comunista alemán, el cine soviético contó con un canal importante de difusión en el mundo, incluida América latina y Japón. Entre 1925 y 1927 la URRS se hizo famosa en todo el mundo por su cine, sobre todo gracias a las obras de Eisenstein y de Pudovkin, hasta el punto de desatar un tipo de crítica especialmente miserable, la de quienes dentro de Rusia decían que estos hacían un cine que podía entender un rico francés, pero no un campesino siberiano. El estalinismo acabó con el modelo de renovación. Stalin, obseso de la planificación en todos los secotes, echaba de menos una política cultural coherente y de esta manera encargó al viejo Gorki que preparara un congreso nacional de escritores que definiera una línea de conductas a seguir por parte de los intelectuales.

En el congreso de 1934 participaron muchos y muy variopintos intelectuales y artistas. El romanticismo populista de Gorki prevaleció y condenó simbólicamente a autores como Proust, Raiakousky y como Pasternak. Con ello se evaporó así mismo la noción de realismo socialista, glorificados del trabajo colectivo, y de sus frutos capaz de ser inteligente tanto para un intelectual como para el campesino de Siberia recién alfabetizado. Esta corriente estético política cristalizó enseguida en el campo del cine en películas como Chapatev, del director Vassiliev y también en la película titulada La infancia de Máximo, dirigida por Kazintev y Tranberg, con héroes populares de tradición hollywoodiense que tuvieron gran éxito de público. Los primeros cineastas soviéticos fueron acusados de elitismo y de formalismo y de no hacer un cine para el pueblo. Incluso el propio Eisenstein tuvo dificultades con las contrariedades hasta su muerte en 1948.

En 1928 directores Pudovkin, Eisenstein y Alexander formaron un escrito titulado el porvenir del cine sonoro o manifiesto del asincronismo. Inquietos por el hecho de que el cine sonoro podía poner en peligro los logros expresivos del cine mudo, que tanto tiempo y esfuerzo había costado inventar, en lo que se refiere al doblaje, tenían miedo de que el sonido achatara las imágenes y se retrasara al teatro, pero ellos mismos no tardaron en hacer cine sonoro, en películas como Los Ivanos de Eisenstein. Cabe recordar que los directores de cine soviético escribían mucho sobre sus películas, explicando y justificando sus películas ante la censura de Stalin.

SERGEI MIJAILOVICH EISENSTEIN

Nació en Riga (1898 – 1948). Este director proviene de una familia burguesa de cultura alta, lo que se le reprochará durante toda su carrera. Estudió ingeniería y bellas artes y trabajó como decorador y escenógrafo para la cadena comercial Prolet kult. Eisenstein teorizó sobre el montaje cinematográfico, pero en él no hay una teoría del montaje propiamente dicha, ni tampoco del cine, sino un enorme conjunto de reflexiones

heterogéneas que en gran parte vienen a justificar su propio sistema a posteriori, en especial su defensa ante las críticas de formalismo a que fue sometido. Hay dos nociones técnicas, sin embargo, que conviene tener en cuenta, la del montaje intelectual y la de las atracciones. La atracción en todo momento agresivo del espectáculo, es decir, todo elemento que someta a espectador a una acción sensorial o psicológica experimentalmente () y matemáticamente calculada, con el fin de obtener conmociones emotivas que conducía al observador a una conclusión ideológica final. Atracción es opuesto a todo relajo estático a los acontecimientos y a la que por consiguiente escapa a la obligación de tratar el tema mediante acciones ligadas a cada acontecimiento. La atracción supone una fuerte autonomía y a la vez una heterogeneidad de las formas y un estilo visual agresivo. Después de la película El acorazado Potemkin (1925), desaparece de sus escritos el término de atracción y sustituido por el de pathos y el de éxtasis. Pathos o patético es lo que hace vibrar emocionalmente al espectador removiendo su posibilidad y éxtasis es la salida de sí mismo para unirse a una tarea común. Todo esto implica la pretensión de crear un nuevo espectador, un espectador revolucionario, alejado del espectador burgués creado por el cine americano, acostumbrado a la novela realista. En cuanto al montaje intelectual, deriva del montaje de atracciones, pero no se basa en el choque de emociones, sino en la retórica para producir una toma de conciencia, por ejemplo, el tanque que aparece en su película Octubre de 1926 saliendo de las fábricas y aplastando en el plano siguiente a los soldados de las trincheras. Los obreros fabrican los instrumentos que les mantienen en la esclavitud. Eisenstein proyectó una película sobre la obra El capital de Carl Marx, con el propósito de enseñar al obrero a pensar dialécticamente. Al igual el también director ruso Dziga Vertov había hecho ensayo pedagógico en el Kino – glaz a través de diferentes escenas, estudios o rodajes realizados sobre los mataderos o la fabricación del pan. La renuncia a la historia y a la anécdota van acompañadas por la denuncia al personaje individual, al personaje burgués sustituido en el cine mucho de Eisenstein, lo que él denomina Tipaz, el tipo genérico que lleva ideas colectivas o grupos sociales. En su cine posterior en títulos como en Alexander Nevsky de 1939 e Iván el Terrible de 1944 – 45. en este cine posterior, el culto a la personalidad del héroe no se traduce en la creación de personajes psicológicos sino que están concebidos como instrumentos del autor para interpretar el film como una sinfonía. El trabajo de los autores recoge la tradición expresionista pero depurada de la expresión de los sentimientos, pero a su vez se enriquece con influencias del teatro japonés o kabuki. La máquina por su parte en el mundo soviético. Cabría en el cine soviético la categoría de héroe como emblema de la modernidad y de la liberación de los trabajadores al contrario que nos presenta la película Metrópolis, hasta el punto de suscitar momentos de éxtasis, sobretodo en algunas de las escenas que aparece en obras suyas como en Lo viejo y lo nuevo en 1929.

En el cine de Eisenstein, sobre todo en su etapa muda, confluyen las dos corrientes de la vanguardia europea; una primera objetiva o deconstructiva que despedaza el objeto y lo reconstruye de un modo nuevo como cubismo, suprematismo y constructivismo, y frente a esta corriente se presenta la subjetiva y expresiva que pone el acento en la expresión del sujeto, dígame surrealismo, expresionismo y fauvismo. Las atracciones son constructivistas pero su objetivo es golpear la conciencia y el sentimiento del espectador. A esa vanguardia deconstructiva pertenecía el montaje cinematográfico. A la vanguardia expresa el patetismo, el vértigo visual y la crueldad. La unión de estas dos corrientes expresiva y objetiva produce por sí misma un choque estético que constituye una de las fuerzas de Eisenstein.

Películas importantes son La huelga 1924. película influida por sus relaciones con los artistas de la Fexs (fábrica del actor excéntrico).

La segunda obra importante es El acorazado Potemkin de 1925.

Otra gran obra Octubre de 1927, Lo viejo y lo nuevo de 1929, El prado de Berlín 1935 – 1937, Que viva México de 1931 – 32, Alexander Nevsky de 1939, Iván el Terrible de 1944 – 45.

Su primera película, La Huelga, de 1924, fue subvencionada por el teatro de prolet kult y para su puesta en escena contó con el mejor operador cinematográfico de todos los tiempos, llamado Eduard Tisse, que sería su gran colaborador en todas sus películas, aplicando aquí el montaje de atracción en la secuencia de la masacre de los huelguistas y sus familias intercaladas con planos del descuartizamiento de una res en el matadero.

También es muy significativo el momento en que el presidente del consejo de administración hace una demostración de un exprimidor de frutas para cócteles cuyas imágenes se superponen con las de la policía hostigando a los huelguistas.

El tema es una huelga en una fábrica metalúrgica antes de la revolución. Es una película que parte de un hecho anecdótico; el suicidio de un obrero que ha sido acusado de robo. La película es la más vanguardista en la trayectoria de Eisenstein y se haya influida por la vanguardia rusa y por la fábrica del actor excéntrico que trataba de hacer un arte teatral, contrario al arte burgués basado en el circo, cómic, jazz y cabaret. Este tipo de arte se manifestaba en escenarios que no eran burgueses y concebían el cuerpo humano como la máquina más perfecta en acciones malabares. Los escenarios son naturales y los actores no son profesionales. La película se basa en la interacción entre el cuerpo humano y la máquina. El cuerpo humano para Eisenstein en esta película es una metáfora del cuerpo del proletariado manifestado así en un rótulo al final de la película.

El excentricismo de los autores que a veces imitan a animales a través de la sobreimpresión, son asimilados como animales y asimilados con los provocadores de los obreros. El desarrollo de la película delimita tres partes como si se tratara de una sinfonía: un prólogo donde con tono tranquilo se exponen los preparativos del clímax. En segundo lugar una toma de conciencia del proletariado y del espectador, plantea de modo dramático el enfrentamiento entre el proletariado y el patrón. En tercer lugar vemos el enfrentamiento brutal entre los obreros y el ejército. Eisenstein hace un uso abundante del montaje intelectual metafísico, cuando el ejército carga contra los obreros, montado en paralelo con un matadero de reses. Al final, un rótulo ideológico recuerda que el cuerpo del proletariado ha recibido unas heridas inolvidables. El movimiento de cámara sobre la fábrica está tomado de los documentales. Las angulaciones producen un sentido constructivista del espacio y del tiempo y la repetición del movimiento en tres planos se hace semejante a una composición cubista.

La segunda gran obra dentro de la trayectoria de Eisenstein es El acorazado Potemkin, de 1925, de 86 minutos de duración. Fue rodada para conmemorar el vigésimo centenario de la abortada reducción contra el zarismo. Los hechos reales habían sido provocados por la desastrosa marcha de la guerra ruso – japonesa que había creado grandes descontentos y la intentona de una sublevación en la marina. Parte de la tripulación del acorazado príncipe Potemkin mantenía contactos clandestinos con las organizaciones obreras y se anticipó al levantamiento general, desencadenando en este punto una huelga general. Aunque finalmente la armada los dejó pasar sin disparar y se pudieron refugiar en Rumania. Terminaron siendo devueltos a Rusia y tuvieron un trágico final que la película omite. Eisenstein comenzó a rodar El acorazado Potemkin en la ciudad de San Petersburgo, entonces Leningrado, pero el rigor de la climatología (mal tiempo) le obligó a buscar mejor clima en Odessa a orillas del mar negro, donde había que rodar una pequeña secuencia de 42 planos. Cuando vio la monumental escalera, el director cambió sus planes y decidió centrarse en la sublevación de este barco como símbolo de todo el proceso revolucionario. De este modo lo que podemos denominar la sinécdoque (parte por el todo) se convirtió en la figura compositiva central de la película con un empleo sistemático del fragmentalismo (intercalación de mucho primer plano en una larga secuencia). La secuencia de la escalera costó una semana de rodaje, y el conjunto de la película 10 semanas más otras dos para el montaje, de una laboriosidad no conocida hasta la época. Si los 195 minutos de la película El Nacimiento de una nación contenían 1375 planos, los 86 minutos de esta tienen casi los mismos, 1346, y a esta minuciosidad de composición en la moviola habría que añadir la de cada encuadre de una fuerza plástica solamente equiparable al considerado como el más grande de los directores cinematográficos como es Orson Wells. La famosa secuencia de la escalera se inicia con una serie de primeros planos que individualizan a los protagonistas de la masacre, y con la palabra de repente comienza el ataque de los soldados con transiciones por corte directo. El montaje de la película es tan acelerada que el promedio de la película pasa de los 4 a los 2 segundos por plano. En esas secuencias el caos de la multitud se enfrenta con los dos ritmos de los soldados, el implacable de las botas al descender y el más espaciado de los fusiles al disparar. Por el contrario, en la multitud se individualizan varios ritmos complementarios; el del hombre sin piernas y el de un cojo con muletas cuyas minusvalías subrayan el espacio inestable de la escalera. Los de aquellos que van cayendo y que se recogen a menudo en cámara lenta como petrificados, y la madre que se enfrenta a los soldados con el cadáver de su hijo en brazos. Los que se esconden y luego avanzan hacia la tropa pidiendo clemencia, el del cochecito con el

bebé que va cobrando velocidad progresivamente y sirve de unión entre el metódico avance de los soldados y el desordenado y débil de la multitud. Todo ello ritmado por la dialéctica entre la duración de los planos, la composición en el encuadre, la planificación en horizontal y vertical (barrido de cámara), el juego de los planos y contraplanos, de los generales a los primeros planos, de dilataciones y contracciones de la imagen, de la profundidad de campo y el primer plano y del fragmento central a la periferia de las imágenes. Como cierre de la secuencia, el ataque de los cosacos coge a la gente entre dos juegos y les bloquea la única salida posible. Entonces las cámaras del acorazado disparan contra el teatro de Odessa donde se encuentra el estado mayor de los zares. Eisenstein puso ese disparo como ejemplo de la manipulación mental de varios espacios reales para recrear un único espacio cinematográfico. El acorazado está filmado en Odessa, los leones en Crimea y la puerta con la verja en Moscú. Finalmente los tres leones dejan constancia del procedimiento de montaje empleado y promueve una metáfora del despertar popular, mediante la toma de la escultura de un león dormido, de segundo despertando y de un tercero rugiendo. El fragmento ha quedado como paradigma de montaje que aun se sigue estudiando en las escuelas y poniendo en escena en las películas actuales. Esta película ya no tiene los rasgos excéntricos de la Fexs. El ritmo va compenetrando con la música. Eisenstein crea momentos culminantes como sería la carga de los soldados contra los civiles, precedidos de momentos de calma. Estos momentos están calculados por Eisenstein como una pieza musical y de modo casi matemático. Dentro de cada momento hay movimiento de montaje basados en cosas concretas como el de la mano humana, lo cual emociona al espectador. No se trata de un documental, sino que es algo construido. Las manos hacen cosas significativas y luego van cerrándose en forma de puño, que acaban levantándose significando una toma de conciencia por medio de las manos. Se da una secuencia idílica de los barcos junto al acorazado, amor universal que se contrapone a la escena siguiente, la de la carga que emprenderá el ejército contra la población en la famosa escena de la escalera de Odessa. Esta escena se desarrolla en un tiempo excesivamente largo que Eisenstein recrea en el ámbito de la emoción. Para él el tiempo es algo elástico que acorta o alarga según sus intenciones.

Otra película de Eisenstein es Octubre, de 1927. El éxito de Potemkin convirtió a Eisenstein en el primer realizador soviético, y dos años después la distribuidora cinematográfica Sovkino le encargó la realización de gran retablo sobre los acontecimientos históricos de la revolución de 1917, con unos medios y presupuestos jamás alcanzados hasta la fecha en su país. El rodaje de Octubre resultó muy laborioso. A la copia original de 3800 m se le quitaron 1600, eliminando todos los pasajes en que aparecía León Trosky. A estas alteraciones y algunos abusos de los simbolismos intelectuales y de la metáfora hay que atribuir ciertas incoherencias del relato histórico acentuadas por los cortes llevados a cabo en la versión que circuló en occidente. En su esfuerzo por crear un nuevo lenguaje conceptual a través de las imágenes, Eisenstein recurre a los más ingeniosos expedientes gráficos, tales como los paralelismos visuales entre Kerensky y Napoleón. El discurso del dirigente antibolchevique comparado con la melodía de unas arpas, la estatua del Zar derribado que retorna por sí sola al pedestal en el momento en que Kerensky toma el poder. A veces el simbolismo está integrado de modo coherente y lógico en la acción la gigante araña del palacio de invierno, asediado por los revolucionarios que se tambalea como el gobierno mismo. La película vale por su inmenso esfuerzo de inventiva visual, y a pesar de girar en torno a personalidades históricamente tan decisivas como Lenin y Kerensky, seguía siendo fundamentalmente una película de masas como la obra anterior de Eisenstein. Película potente y barroca en la que está patente la fascinación que sobre él ejerció el barroco ruso de San Petersburgo y el paso del tiempo y el conocimiento actual de una copia más completa, han servido para revalorizar su audacia experimental. En este film épico no hay un protagonista, el protagonista es el pueblo soviético. En esta película Eisenstein recoge la herencia de Dziga Vertov haciendo una filmación al revés de la realidad, cuando cuenta el movimiento contrarrevolucionario.

Algunos defectos de la película Octubre reaparecen en la cuarta película de su filmografía, que es Staroe o i Novoe, o conocida como la línea general, rodada en 1929. película didáctica y propagandística que cuenta la colectivización agraria, los nuevos métodos de cultivo y la mecanización del campo. El hecho de que el tema árido pueda extraerse una sinfonía visual, lo demuestra Eisenstein con su canto épico, a las desmotadoras o al violento apareamiento del toro, que arremete contra la vaca cubierta de flores. Pero otra vez la pirotecnia celebralista de Eisenstein alquimista de un () de imágenes impiden la emoción purísima que se desprendía del

simple retrato revolucionario de Potemkin. La línea general saldrá mal parada a pesar de su enorme interés experimental cuando se la compare con el sencillo poema lírico, titulado la tierra dirigida por Dovjenko. En la línea general, por vez primera comienza a apuntarse la aparición en la obra de Eisenstein del héroe individual porque aunque la película tenga un carácter eminentemente moral, la joven campesina Marfa Lapkina es la que conduce la lucha por la transformación del campo. Es la mujer nueva, creada por la revolución. Tras los triunfos de Octubre y El Acorazado Potemkin, marcha a Hollywood junto con su fotógrafo Tisse y su ayudante Gregori Alexandrev para estudiar la nueva técnica del cine sonoro. Sin embargo, el viaje americano de Eisenstein será una de las páginas más dolorosas que registra la historia del cine, ya que lo único que obtuvieron fue la amistad con algunos escritores de izquierdas, tras lo cual fueron a México, donde conocieron artistas como Ribera, Siquinos y Orozco, que se encargaron de enseñarles México y firmaron para hacer una historia del país, contada de manera épica. Desde la época maya y azteca hasta la revolución mexicana en la película Que Viva México, rodada en 1930 – 31, que podría haber llegado a ser la película más importante de la brillante carrera eisensteiniana, pero cuando llevaban rodados cerca de 40000 m, el escritor Upton Sinclair les retiró el apoyo económico, sumiendo a Eisenstein en la consternación. En 1932 el director regresó a Rusia (con su equipo), refugiándose en la enseñanza en el instituto de cine y en la elaboración de su importante obra técnica, que constituirá un hervidero de ideas fecundistas sobre el sonido, el color y su empleo, que verían la luz en sus libros *Form Film*, publicado en New York en 1949 y luego traducido al castellano con el título *La forma en el cine* en 1976, publicado en México. También autor del libro *Teorías y técnicas cinematográficas*, publicado en Madrid por la editorial Rialp. En 1939 filmará la película Alexandre Nevsky, una película de la exaltación rusa, y de 1944 – 45 quizá su obra cumbre fue Iván el Terrible, considerado uno de sus más grandes logros cinematográficos. Eisenstein escribió su autobiografía titulada *Memorias y memoriales*, de la cual existen ediciones en castellano publicadas en Buenos Aires y otra publicación más reciente.

PUDOVKIN

(1893 – 1953). Comenzó su carrera cinematográfica de director con una obra de encargo para conmemorar el vigésimo aniversario de la revolución de 1905, en la película La Madre, basada en la obra de Gorki, rodada en el año 1927 con la que triunfó tanto entre el público como ante los intelectuales. Es una obra en la que un fuerte recuerdo del Kammerspielfilm y la influencia de Griffith que se unen en una concepción vanguardista del montaje, no tan radical como la de Eisenstein pero influida por él.

En 1927 rodó El fin de San Petersburgo para conmemorar el primer decenio de la revolución de octubre, película en la que parece querer demostrar a Eisenstein que no era un antiguo director anulado en los modos del teatro burgués, sino que poseía una línea narrativa con protagonista, el de un joven campesino que va a trabajar a la ciudad. La película tiene dos registros, uno intelectual, ideológico, a lo Eisenstein, y otro también simbólico y narrativo. Es una película que no gustó como La Madre y le valdría críticas por parte de los sectores que estaban por un cine de tipo populista. Al año siguiente en 1928 se estrenó Tempestad sobre (), en la que vuelve a la historia el personaje con psicología. La rodó en Asia Central con las fuerzas de la naturaleza desencadenadas como fondo simbólico, con un estudio minucioso de los mongoles como resto del documentalismo. La filmografía de Pudovkin es larga, ya que se extiende hasta el año 1953, pero en ella no vuelve a surgir ninguna obra maestra comparable a las tres citadas. Puede decirse que este director pertenece a la historia de la cinematografía soviética, pero no a la historia del cine mundial como aquellos. Pudovkin además de actor y director cinematógrafo es autor de textos teóricos, especialmente sobre el montaje y la interpretación declarando sus escritos que la continuidad es el componente esencial de la cinematografía. En su teoría se apropia y reintroduce las convenciones americanas, y reconoce su deuda con dos grandes directores y actor; Griffith y Charles Chaplin. Unos de los puntos más conocidos de la teoría de Pudovkin sobre el cine es la idea del observador ideal o imaginario; se trata de una construcción teórica en relación con el montaje de continuidad, no es el espectador que ve la película desde la butaca, es una entidad que puede presenciar acontecimientos desde diversas perspectivas, por tanto se trataría de montar la escena ofreciendo al espectador real diversas perspectivas en una visión legible y controlada por sistema de encadenamiento y no por choque como lo presentaba Eisenstein.

En las películas mudas de Pudovkin, las posiciones espaciales son ambiguas para poder sacarles el mayor jugo posible, el espacio no es escenográfico, no es continuo, y está atravesado por tensiones y sobre todo a una incertidumbre permanente aliviada por los primeros planos que nos sitúan, aunque sea simbólicamente en el espacio – tiempo.

El espectador llevado de un plano a otro por la tiranía del montaje sigue la narración mientras consume espacio y pierde contacto con la globalización del escenario. La orientación se consigue entre otras cosas por la dirección de las miradas y por el movimiento en el encuadre, y a esto es lo que denomina el montaje constructivo.

El contraste con el cine de mesa de Eisenstein, las películas de Pudovkin se centraron en el examen de la forma de conciencia política de sus personajes individualizados.

ALEXANDER RODCHENKO

(1894 – 1956). Este último director del cine soviético. Podemos decir que el cine que practica es muy radical y diferente al de los otros dos directores; Pudovkin y Eisenstein. De origen campesino Ucraniano (algunas películas las hace en su tierra natal), empezó siendo pintor y en 1926 sufrió una crisis en relación con el futuro de la pintura en la nueva cultura, en la que no parecía ir a jugar un papel importante y se inclinó por reconducir sus inquietudes estéticas hacia el cine. La originalidad de sus primeros trabajos dejó perplejos a los otros directores a la vez que entusiasmados, no faltando voces que le calificaran de difícil y de incomprensible. Sus largometrajes más importantes son los titulados El Arsenal de 1929 y La Tierra de 1930.

El Arsenal: es una epopeya (un cántico) de la revolución y de la guerra civil, en la que una serie de conceptos, símbolos y metáforas transcurren en espacios metafísicos y pictóricos. En este film puso en manifiesto de un modo inequívoco su talento creador y su capacidad en el manejo de las imágenes – símbolo como las de la eficaz prosopopeya final, en la que el protagonista acribillado a balazos continua avanzando porque las balas no pueden detener las ideas que el representa.

La Tierra: de 1930. Es un poema que constituyó su gran revelación. Es una obra maestra que traspira amor hacia la tierra; el paisaje, las flores, el cielo y las gentes de su Ucrania natal. A la película se le ha achacado su hieratismo y su carencia de acción, que levantó las iras del público. El punto de partida es el mismo que el de la Línea General de Eisenstein, el de la colectivización agraria y sus dificultades, pero el punto de llegada es o constituye un soberbio poema visual, en el que el hombre y la naturaleza parecen fundirse en una fusión casi crítica. La idea central de La Tierra es la del ciclo biológico. Empieza con la muerte del viejo campesino mientras que su nieto, portador de las ideas revolucionarias, es asesinado por un Kulax (comisario político), pero sus ideas siguen viviendo y harán nacer una nueva sociedad.

La Tierra no influyó en la marcha del cine soviético, en el que queda como una joya extraña y aislada, solo equiparable a El Prado de Beju (1935 – 37), dentro del cine sonoro, del director Eisenstein.

Las películas sonoras de Rodchenco contaron en principio con el apoyo de Stalin, pero cuando el régimen se endureció Rodchenco sufrió críticas muy duras por parte de los burócratas que consideraban su cine poco comprometido y muy cerrado (hermético), y habían empezado a revisar las corrientes del cine soviético y a condenar incluso a Eisenstein y a Pudovkin como formalistas burgueses.

Como síntesis conviene subrayar que los maestros rusos han hecho nacer el auténtico cine de masas, llevando las imágenes al límite del realismo despojados de todo artificio teatralizante, haciendo añicos a la vez el Star System como fórmula, y han creado con el montaje la verdadera sintaxis del cine.

TEMA 8: EL CINE ESPAÑOL ANTES DEL SONORO

En los países poco industrializados como España, la cinematografía no tenía muchas posibilidades. España era fundamentalmente rural y a finales del siglo XIX existía un 50% de analfabetismo, si bien si existía un público consumidor de cine compuesto por proletarios.

Fue en 1896 cuando un agente de los hermanos Lumiere viene a España enseñando al (), instalando años después oficinas de la Pathé, la Gaumont y la Meliés. Entre 1905 y 1910 existe ya un mercado que consume cine, mientras que en el último año citado (1910) nace la primera revista de cine titulada Arte y cinematografía. Este público primitivo de clases humildes no incluía a la burguesía, que se mostraba reacia a este tipo de división, patinando las variedades y los toros, de ahí que las primeras películas producidas en España fuesen documentales taurinos. Los empresarios despreciaban el cine por considerarlo una diversión popular. Fueron los más conectados con la cultura popular los que si le dieron valor a este cine como Blasco Ibáñez, Jacinto Benavente y Manuel Machado.

La figura más importante es la de Segundo Chomón, director y cineasta, que dirigió en España películas cortas, al estilo de Meliés, llamadas Fantasmagorías. Sin embargo su contribución más importante la hizo en Francia y en Turín, cuando rodó Cabiria en 1913. Durante la I Guerra Mundial las naciones productoras de cine pasan por una crisis. países neutrales como España podrían haber desarrollado un amplio mercado cinematográfico, sin embargo no había infraestructuras ni producción de cinta virgen, incluso en zonas industrializadas como Cataluña.

La única película destacable se dará en el momento de la aparición del cine sonoro, con la película de El Monstruo de la Puerta del Sol de 1929, de Francisco Elías, que presenta todas las carencias de la cinematografía española.

La formación de los cineastas era autodidacta, haciendo cine de forma intuitiva y basándose en guiones de carácter literario y popular. Es el momento del paso del cine mudo al cine sonoro, donde la sonorización será diferente, teniendo que recurrirse a Francia, mientras que las películas americanas venían ya dobladas. Descontando el gigantesco Buñuel, que ha realizado la casi totalidad de su obra en México y Francia, salvo Tierra sin pan (1932), () (1970) y Viridiana (1961), la aportación peninsular a la cultura cinematográfica del cine español hasta 1930 ha sido nula o bastante raquítica.