

agresivo de esta relación. Normalmente se habla del cine convencional y comercial, el que estamos más acostumbrados a ver, como un lugar de evasión. El espectador se sienta en la sala y parece que se olvida de su propio cuerpo para entrar en un trance que se llega a comparar con la misma hipnosis. Acompañados por fenómenos como la oscuridad o el silencio, nos sumergimos en las ficciones y olvidamos el tiempo que pasa. La pasividad del espectador parece una condición necesaria para el perfecto funcionamiento del espectáculo. Sin embargo, después de recorrer de manera sucinta las transformaciones emprendidas en el paso del cine de atracciones al de integración narrativa, ya estamos en condiciones de sospechar que la posición del espectador está lejos de la pasividad. Como dice Espina, parece que ha de estar en constante esfuerzo, sometido al asalto de los estímulos de la ficción, realizando un trabajo de cohesión de las distintas formas percibidas que permita dar sentido a la fragmentación del cine a través de diferentes procesos mentales.²⁷

Pero al hilo de las diferentes lecturas históricas hemos podido observar también que el espectador no es sólo un sujeto o una colectividad de individuos enfrentados a una pantalla. Es una *institución* y un componente fundamental de la construcción de la historia del cine. Judith Mayne propone distinguir tres niveles: en primer lugar el de la *persona real* que acude al cine (incluyendo su dimensión psíquica), en segundo lugar, el del *sujeto* construido teóricamente por la cultura. Entre ambos se encuentra el *espectador*,²⁸ constituyendo un espacio intermedio, un cruce entre la gente real y la construcción teórica que puede servir para entender mejor las interacciones que determinan la histórica del cine desde su creación a su recepción. En la figura del espectador, ese espacio entre la cultura y las personas reales, es donde podemos encontrar el epicentro que explica la indeterminación de las crisis históricas.

27. Ciertos estudios plantean esta dimensión del trabajo del espectador a través de postulados cognitivistas, como se puede observar en Edward Branigan, *Narrative Comprehension and Film*, Londres, Routledge, 1992, o en David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, Madison, University of Wisconsin Press, 1985. Resumamos su postura con una idea de Branigan: «La narración es una forma de organizar datos espaciales y temporales en una cadena de acontecimientos según un orden de causa-efecto con un comienzo, un nudo y un desenlace. Esto constituye un juicio sobre la naturaleza de los acontecimientos tratados, demostrando también cómo es posible conocer, y por ello narrar, dichos acontecimientos» (pág. 3).

28. Judith Mayne, *Cinema and Spectatorship*, Routledge, Londres, 1993.

4. El cine de ficción

Cualquier cosa que pudieran soñar los hombres, podría y debería reproducirla en mis películas. Iba a metamorfosear las «películas» en un tipo de arte, un conjunto de todas las artes. ¡Lucharía por ello y moriría por ello si fuera necesario!

... Bien, luchar... luché. Y morir... por poco también...¹

ERICH VON STROHEIM

4.1. Ficciones

En Gran Bretaña hay un grupo de historiadores que realiza una peculiar tarea: intentan reconstruir de manera minuciosa la experiencia de ir al cine en su país durante los años treinta.² Para ello entrevistan a ancianos que rememoran su juventud y encadenan la afición por el cine con los recuerdos de su propia vida. Por ejemplo, analizan cómo los *fans* de una determinada estrella cinematográfica modelan el pasado cuando se reúnen para hablar de ella, explicando acontecimientos de su juventud mezclados con los recuerdos de películas concretas. Lo que pretenden demostrar estos estudios es la importancia de la experiencia de ir al cine en la creación de unos lazos sociales, de relaciones con los demás individuos a partir de las cuales configuramos nuestra identidad social. Los entrevistados hacen una lectura de su pasado pensando cómo han experimentado las ficciones, cómo se han sentido implicados con la vida de

1. Erich von Stroheim, «Dreams of Realism» reproducido por Joel W. Finler (comp.), *Greed. A Film by Erich von Stroheim*, Londres, Lorrimer, 1972, pág. 8.

2. Se trata del proyecto *Cinema Culture in 1930s Britain: Ethnohistory of a Popular Cultural Practice*, dirigido por Annette Kuhn. Para un ejemplo de su trabajo véase «Me he acordado de ese día toda mi vida». El papel del tiempo y los recuerdos en los fans fieles a una *star*» en *Archivos*, nº 29, Valencia, 1998.

las estrellas difundida en los medios de comunicación, cómo sus expectativas sobre sus héroes o heroínas aparecen reflejadas y cómo han sentido goce o decepción al enfrentarse a la elaboración de su imagen en un determinado filme. Para los investigadores, todos estos elementos revelan profundos sistemas de cohesión social y cultural entre los individuos que comparten esas experiencias.

Creo que la eficacia de este tipo de investigación no es demasiado difícil de entender. Cuando recordamos con nuestros amigos episodios de la niñez, no es difícil acabar hablando de los programas de televisión favoritos de aquellos años, de nuestros héroes y de sus enemigos, de los personajes inolvidables de aquellas series que, al recordarlas, nos hacen revivir súbitamente instantes concretos de nuestra experiencia de espectadores infantiles. Es evidente que esos recuerdos no explican nuestra niñez, pero desde luego no son insignificantes a la hora de situarla en el contexto cultural desde donde solemos pensar nuestra identidad. Las ficciones han cumplido esa labor de cohesión social. Probablemente, la televisión es un fenómeno diferente al que estamos tratando pero, en lo que se refiere al cine, el modo en el que determinó la vida cotidiana de millones de personas revela unos profundos lazos antropológicos entre las películas y los individuos de nuestro tiempo.

Cuando acudimos a cualquier diccionario, el término «ficción» aparece inevitablemente unido al de «invención». Como cualquier invención, se trata ante todo de un trabajo de *construcción*: la creación de un mundo que responde a ciertas reglas, a una lógica de asociaciones que lo hacen autosuficiente y homogéneo cuando es asimilado por un espectador o lector. De este modo, el papel del *receptor* es fundamental: la ficción sólo puede surgir de que éste acepte las convenciones y fórmulas que le presenta el «mundo construido». Nosotros lo hacemos cada vez que nos disponemos a ver una película: sabemos que los actores no se aman ni se odian, no mueren ni entran en conflictos *en la realidad*. Lo hacen sus personajes de ficción. Pactamos, como espectadores, entrar en ese mundo de ficción y de ese modo nos dejamos conducir por los sistemas de construcción que le dan coherencia.

Pero hay que matizar: a diferencia de una novela o un cuento, en el que nuestra aceptación de las convenciones se da por supuesta desde el gesto de abrir el libro para gozar de su lectura, en el cine hay que considerar otras cosas. Por ejemplo, los personajes son encarnados por actores a quienes hemos visto representar otras ficciones y, por lo tanto, exigen que admitamos su paso de un filme a otro. Se trata del mismo cuerpo transferido a diferentes ficciones, de modo que acaba creando referen-

cias que van más allá de una sola película. Éste es el efecto que producen las estrellas cinematográficas, como vimos antes, pero es sólo un detalle del problema de la ficción en el cine.

Quiero llegar a algo más importante que complica la noción de ficción y que parte del propio carácter representativo del cine. Algunos teóricos piensan que, en realidad, todo filme es un filme de ficción³ por la historia que se cuenta, pero también porque las imágenes no son más que *reproducción* de la realidad. Dicho en otras palabras: toda imagen filmada pasa por una serie de filtros mecánicos y humanos que la separan de la realidad. Primero se reduce al espacio que puede registrar la lente de la cámara. Después es grabada ajustándose a una velocidad de paso de fotogramas. Posteriormente pasa a ser manipulada en los laboratorios o en las salas de efectos especiales. A continuación es sometida a un determinado orden con respecto a otras imágenes en la tarea de montaje. Y así muchos más procesos que podrían ser mencionados. Por tanto, la imagen que finalmente vemos es una *construcción* que poco tiene que ver con la realidad. Por ese motivo, toda imagen es susceptible de ser tomada como ficción.

Para distinguir el cine de ficción de otros modelos partiré de nuevo de una razón pragmática:⁴ en el origen de la ficción hay un *pacto* del espectador con unos sistemas de cohesión específicos de los que hace uso. Desde mi punto de vista, las películas de ficción intentan que el espectador asuma sus convenciones de una manera distinta a las películas que no lo son. Es difícil hacer un listado concreto de estas convenciones, dadas las variables posibles, pero en la tradición crítica se han identificado habitualmente con las de la narración. Es decir, *el cine de ficción se centra en contar una historia conducida por personajes*. Esos personajes se mueven por deseos, que normalmente entran en conflicto con otros personajes y con circunstancias ambientales. La puesta en marcha de esos deseos genera una serie de correspondencias causales en las acciones. Los conflictos tenderán a ir simplificándose en el curso del tiempo narrativo y encontrarán hacia el final algún tipo de resolución. Finalmente, en este sistema interviene una configuración temporal que dota de coherencia interna al mundo ficcional.⁵ Las convenciones parten, por lo tan-

3. Véase por ejemplo J. Aumont, A. Bergala, M. Marie, M. Vernet, *Estética del cine. Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1983, pág. 190.

4. De modo resumido, la pragmática es la parte de los estudios de la comunicación que se ocupa de las relaciones entre los signos lingüísticos y sus usuarios.

5. Hablo de configuración temporal en el sentido de Paul Ricoeur, Véase *Tiempo y Narración*, Madrid, Cristiandad, 1987.

to, del modelo narrativo que se convirtió en dominante a partir de los años diez. Por este motivo, las fórmulas de cohesión y las diferentes estrategias entre el cine de ficción y los otros modelos (documental, animación, cine científico, etc.) plantean un problema histórico importante: aunque los separemos como objetos de estudio, sus relaciones cuestionan la visión diacrónica habitual de la historia del cine y hace más patente la necesidad de reflexionar sobre momentos concretos en los que convergen problemas que afectan a todos los modelos por igual.

4.2. La historia del cine de ficción: visión de crisis

4.2.1. HACIA 1907: EL NICKELODEON, EL CINE DE LOS PRIMEROS TIEMPOS Y SU CONSOLIDACIÓN COMO ESPECTÁCULO DE MASAS

Los dos primeros capítulos de este libro han tratado con suficiente extensión el debate sobre este punto. La ubicación del cine «primitivo» es problemática, pero hemos podido observar la variedad de componentes que convergen en su definición durante ese periodo. Se pueden condensar en la idea de *atracción*, que sirve de núcleo teórico para entender el cine de los primeros tiempos. Por un lado reconduce al medio cinematográfico una serie de tradiciones de diversión como el melodrama, el vodevil o la pantomima. Por otro explora la dimensión puramente visual relacionada con la novedad del aparato cinematográfico. Es interesante mencionar las experiencias de los cineastas británicos agrupados bajo el nombre de la escuela de Brighton: G. Albert Smith, James Williamson y sobre todo Cecil Hepworth, responsable de la producción más importante en Gran Bretaña durante los años diez. Sus filmes tienen un interés particular en mostrar la relación entre la cámara, el ojo humano y la subjetividad en curiosas películas que se corresponden a la estética de las atracciones. Ponen al espectador, por ejemplo, ante la experiencia visual de ser atropellado, situando la cámara frente a un coche que se acerca a gran velocidad, o le otorgan la posibilidad de mirar a través del microscopio (en una falsa reconstrucción) para observar los microbios que hay en la comida, o incluso hacen que un actor iracundo se acerque al objetivo de la cámara con su boca abierta hasta dar la impresión de que la cámara es engullida.

Tras el episodio de la implantación de los nickelodeones, no obstante, se producen una serie de cambios. Para empezar, el cine de ficción pasa a ser el dominante. Unido a este fenómeno, las fórmulas y conven-

ciones que sirven para conducir las ficciones empiezan a presentar una forma estandarizada, acudiendo a una experimentación estilística que se extiende a nivel internacional. Cuando hablo de las convenciones me refiero a la concepción global del uso del espacio y el tiempo, la interpretación de los actores o la construcción plástica de la imagen. Podremos encontrar modos de articularlos que corresponden a distintas tradiciones teatrales, narrativas e incluso visuales, pero la predominancia del montaje de continuidad, de un espacio-tiempo sometido al ritmo narrativo y a la causalidad, es general a partir de los años diez.

El modelo de continuidad estaba presente, como vimos, en cineastas tan distintos como Méliès o Griffith e incluso en la compañía francesa Film d'Art. Esta compañía había sido fundada hacia 1908 para intentar captar como espectadores a un público más elitista que aún no se acercaba a las populares y bulliciosas salas de cine. Para ello adaptaban temas serios y de prestigio con la colaboración de actores de la escena teatral. Su filme más célebre fue *El asesinato del duque de Guise* (*L'Assassinat du Duc de Guise*, Charles Le Bargy y Albert Lambert, 1908), con una partitura de acompañamiento de Camille Saint-Saëns. Historiográficamente estas películas han sido consideradas como retrógradas, al buscar la legitimación del cine acudiendo a modelos teatrales. Sin embargo, para sus guionistas, la continuidad entre escenas era un problema fundamental para mantener la atención del espectador.⁶ El ejemplo de esta compañía y otras comparables puede ser significativo para entender una tensión constitutiva de los modelos narrativos. Más que la funcionalidad narrativa, hay otros elementos que reclaman un peso en la configuración del estilo cinematográfico, como la calidad de los actores, la riqueza de la escenografía o el rigor en los detalles de la reconstrucción histórica, factores que tienen un papel determinante para crear el universo de ficción. Se diseña, por tanto, un concepto de *verosimilitud* basado en ellos, tan circunstancial como las fórmulas de construcción narrativa que el cine va desarrollando durante esos años.

Los rasgos fundamentales del sistema de continuidad que se extenderán internacionalmente se centran en aspectos concretos como la contigüidad de los espacios a través de la orientación en el movimiento de los actores o la descomposición del espacio escénico con la entrada de planos detalle o primeros planos. El problema de la simultaneidad de acciones en espacios diferentes, por ejemplo, que vimos en *Next!* pasará

6. Véase Kristin Thompson y David Bordwell, citando palabras del guionista Alfred Capus, *Film History, an Introduction*, Nueva York, McGraw Hill, 1994, pág. 41.

a ser tratado con otra orientación, haciendo corresponder los movimientos con el tiempo, de modo que acciones en espacios distintos puedan ser entendidas como simultáneas. En ese sentido, a partir de 1907 no será frecuente esa estructura de repetición de los gestos en uno y otro espacio, sino que aparecerán reunidos a través del montaje. Si se tira a los personajes por la ventana en el plano A (el interior de la barbería) lo preceptivo será verlos ya caídos sobre la acera de la calle en el plano B (2.6-2.10). Evidentemente, en infinidad de filmes del periodo hallaremos incongruencias con respecto a estas normas generales, ya que se trata de un proceso de larga experimentación.

La distancia desde donde se mostraban los acontecimientos también varía. La cámara empieza a acercarse a los rostros de los actores y juega con los matices de sus expresiones para transmitir su caracterización. Al mismo tiempo se elaboran las distintas posibilidades de enfocar las figuras con la finalidad de subrayar los gestos dramáticos, o de la movilidad de la cámara para acompañar a los actores en sus desplazamientos. A partir de este periodo se generalizó la sustitución de fondos de tela pintada por decorados más verosímiles, el trabajo dramático de la iluminación artificial o el uso de tintes de color. Todos estos elementos tenían como fin apoyar las fórmulas narrativas. No obstante, las tensiones y las distintas alternativas expuestas nos pueden hacer entender lo problemático de la opción por la ficción que se iba generalizando en el cine.

4.2.2. HACIA 1913: FORMULACIÓN INTERNACIONAL DE UN ESTILO CINEMATOGRAFICO

Vimos anteriormente que Méliès, Edison, los Lumière y otras compañías fueron extendiendo sus agencias por todos los rincones del planeta. La influencia de sus productos fue determinante para el desarrollo del cine mundial. En 1910, el que sería el primer gran director del cine indio, Dadasaheb Phalke, vio en su país una de las vidas y pasiones de Cristo, tan frecuentes en el periodo. Inmediatamente, este inquieto estudiante de arquitectura tuvo la idea de hacer algo semejante siguiendo las tradiciones religiosas e iconográficas de la India.⁷ Su filme *El rey Harischandra* (Raja Harischandra, 1912), del que se conservan algunos rollos, presen-

7. Véase Suresh Chabria, «Before Our Eyes: A Short History of India's Silent Cinema» en *Light of Asia. Indian Silent Cinema, 1912-1934*, Nueva Delhi, Wiley Eastern Limited, 1994, pág. 8.

ta una iconografía específicamente hindú y unas referencias narrativas centradas en la mitología tradicional. No obstante, asimila las fórmulas de continuidad y puesta en escena occidentales.⁸

A partir de los años diez, la heterogeneidad del cine de los primeros tiempos es reemplazada definitivamente por productos más estandarizados, resultado de la transformación del espectáculo cinematográfico en una forma de ocio para las masas. Una forma de ocio, además, que ha encontrado sus propios canales de difusión, sus salas específicas y su modo particular de ser experimentada (en oscuridad o penumbra, con música en directo que recubre el silencio, con el desarrollo de nuevas técnicas de iluminación y planificación). De este modo, hacia la época de la Primera Guerra Mundial (1914-1918) las fórmulas narrativas son el eje dominante del cine internacional y someten a su lógica la composición, la puesta en escena y el montaje.

Hacia 1913 la figura del comentador ya ha desaparecido de los cines occidentales al hilo de la generalización de los intertítulos narrativos. Es habitual colocar un cartel que contenga un fragmento del diálogo coincidiendo con una imagen del personaje que emite la frase en la ficción.⁹ Otros aspectos como la asimilación de novedades tecnológicas que permiten ocultar el funcionamiento del proyector se hacen comunes, a pesar de que cada sistema cultural presente diferentes maneras de entender la recepción del cine. Por ejemplo, en Latinoamérica el cine del momento tuvo mucha relación con la música. Los filmes *falantes e cantantes* populares en Brasil entre 1907 y 1911 o las proyecciones con música de tango argentinas a partir de mediados de los diez, acompañaban las proyecciones con la intervención de famosos músicos en directo interpretando melodías de éxito. Hasta cierto punto, y a diferencia de lo que ocurría en Estados Unidos, no se sabe bien si la música cumplía la función de acompañar las imágenes, o más bien al contrario.¹⁰ En cualquier caso, las convenciones del estilo fílmico no se diferenciaban demasiado a lo largo y ancho del planeta. Es cierto que hay claras diferencias entre productos de distintas culturas, pero los paralelismos son evidentes.

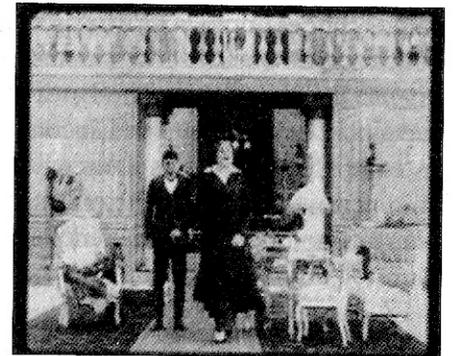
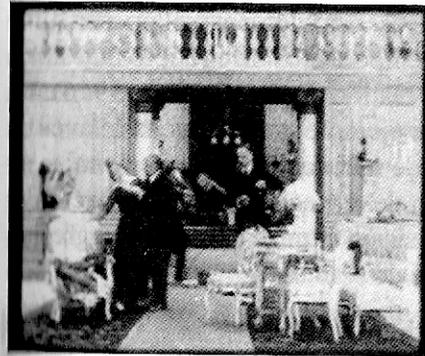
Este proceso de globalización del estilo fílmico y de encauzamiento hacia fórmulas expresivas ha servido para establecer un *relato ideal* de la

8. Véase Kristin Thompson y David Bordwell, *Film History*, pág. 49.

9. Véase Barry Salt, *Film Style & Technology. History and Analysis*, Londres, Harvard 1992 (2ª edición), pág. 108.

10. Véase Alberto Elena, «Cine para Macondo: tecnología, industria y espectáculo en Latinoamérica, 1896-1932» en *Archivos*, 28, Valencia, 1998, págs. 22 y sigs.

historia del cine. En este momento es cuando se construye el núcleo de la «historia básica» gracias a esa homogeneidad detectable desde mediados de los años diez. Centrémonos en el concepto de continuidad descrito anteriormente. Está relacionado con el trabajo del espacio escénico en el que el espectador se encuentra siempre perfectamente orientado e identificado con la acción que se intenta describir. Podríamos dedicarnos a estudiar estos detalles en una película bastante convencional del periodo. Se trata de uno de los primeros filmes de un actor cómico que pasaría a ser más tarde un célebre director, Ernst Lubitsch, titulado *El orgullo de la compañía* (*Der Stolz der Firma*, Carl Wilhelm, Union Film, 1914). En él podemos observar un interesante empleo dramático del espacio escénico. Siegmund Lachmann (interpretado por Lubitsch), un empleado patoso de una sastrería, llega a la casa de su jefe para entregar unos paquetes. La casa tiene un imponente vestíbulo por el que deambulan criados y empleados haciendo distintos recados. En primer término, un galán corteja a la modista de la empresa mientras el amante de ésta habla por teléfono a mitad del espacio y los otros empleados realizan actividades secundarias en el fondo del encuadre. Como se observará en la ilustración (4.1), la composición del espacio de la escena (las líneas que crean en el encuadre las puertas, techos, columnas, pasillos, objetos decorativos y corredores) apuntala una concepción simétrica del lugar que determina que los objetos y los personajes aparezcan sistemáticamente reencontrados por marcos arquitectónicos. Los personajes secundarios de la escena se retiran y los dos amantes se quedan solos hacia la mitad del campo.* El empleado entra por la parte alta del encuadre, atravesando un corredor elevado y, por supuesto, se le caen todos los paquetes en la cabeza del jefe (4.2). La preocupación por la continuidad del movimiento es sistemática y el corte entre un plano y otro coordina perfectamente la caída de los paquetes. Después de los planos de reacción del jefe y del empleado, los dos se reúnen en el mismo espacio mientras éste recoge los paquetes que dejó caer (4.3). Tras la discusión (en la que la modista intercede por el empleado) y la partida del furibundo jefe, ella no tarda ni un minuto en comenzar a coquetear con Lachmann (4.4). Continuando con su juego de seducción, desaparece del encuadre por la izquierda (4.5) y pasa a un espacio que no veremos hasta el plano siguiente: el *contracampo** (4.6). Situada en el nuevo emplazamiento, dirige su mirada a Lachmann desde una pequeña cámara separada por cortinas. La orientación es subrayada por la presencia de un espejo que sirve para cerrar la continuidad del espacio repitiendo además las estructuras simétricas del plano 4.1. La modista sigue el coqueteo y utiliza la cortina para enmar-



car su cara (4.7) hasta que, finalmente, Lachmann se reúne con ella (4.8). Cierran la cortina del todo y pasamos a un nuevo espacio (4.9).

En esta convencional película cómica alemana podemos encontrar un sofisticado trabajo de puesta en escena en el que la continuidad aparece perfectamente tramada a través de casi todas las estrategias posibles: los intercambios de miradas, los desplazamientos de los actores, la coherencia de los movimientos, el efecto de *fermata* y la distribución de

los espacios para desarrollar diferentes registros narrativos o acciones. La pluralidad de componentes aparece firmemente asentada en un espacio distribuido con estricto orden. Para reafirmar también el control en momentos de transición tenemos apoyaturas funcionales de objetos, como el espejo que reproduce el espacio principal. Algunos elementos requieren énfasis de montaje, como el gesto cómico del actor (4.2) y (4.7), pero nuestra orientación espacial se asienta sobre el *plano de situación** (4.1), auténtica brújula de la puesta en escena.

A mediados de los años diez, el dominio de estas técnicas y su adecuación a la funcionalidad dramática empiezan a ser considerados como la demostración del genio creativo y la pericia artística. De este modo se saluda, por ejemplo, a Griffith y el que es, posiblemente, el primer filme calificado de obra de arte por sus contemporáneos. Me refiero a *El nacimiento de una nación* (The Birth of a Nation, D. W. Griffith, 1916). La secuencia del asesinato de Lincoln, por ejemplo, posee muchas claves de este tipo de trabajo. Los intercambios de miradas entre los personajes no sólo permiten una perfecta orientación del espectador por el espacio del teatro, sino que sirve también para crear un ritmo interno de progresiva

4.7



4.8



4.9

tensión que concluirá con el magnicidio.¹¹ Del mismo modo, el efecto de rescate en el último segundo que ya observamos en *The Lonely Villa*, es llevado al paroxismo en el final de *The Birth of a Nation* por la caballería del Ku-Klux-Klan. El ritmo dramático, la espectacularidad del *travelling* que acompaña la cabalgada (4.10) y la intensidad de la interpretación de los actores muestran esa sublimación de un modo de entender la puesta en escena que pasará a ser dominante. Por otro lado, la composición narrativa también elabora la verosimilitud de los acontecimientos a través de la reconstrucción histórica de algunos episodios fundamentales de la Guerra Civil, como la rendición del general Lee (4.11), en cuadros o *tableaux* integrados en la acción del filme.

El inmediato predominio que alcanzará la industria de Hollywood, sobre todo a partir de la Gran Guerra, conducirá a una inevitable identificación entre seguimiento de las técnicas de continuidad y excelencia artística. Ésta es una visión determinante: quienes demuestran su control de estas técnicas (que con el tiempo se llegarían a confundir con el «lenguaje cinematográfico») serán los mejor capacitados para triunfar en el cine. La paradoja de estas propuestas históricas es que, precisamente, los que han pasado a considerarse cineastas canónicos de la historia del cine, incluso los americanos o los europeos de Hollywood (John Ford, Fritz Lang, Howard Hawks, Raoul Walsh, Orson Welles, etc.) no dudan en transgredir constantemente dichas reglas.

Hacia 1910 la industria americana empezaba a mostrar síntomas de concentración como consecuencia de la lucha entre la MPPC y los independientes. Es precisamente durante esos años cuando se desplazan a Hollywood las secciones de producción de las compañías más importan-



4.11

11. Véase Vicente Sánchez-Biosca, *El montaje cinematográfico. Teoría y análisis*, Barcelona, Paidós, 1996, págs. 144 y sigs.

tes. A pesar de todo, el centro principal de la industria cinematográfica antes de la Primera Guerra Mundial era Europa. En Francia estaba la mayor productora del momento: Pathé Frères, con un director de prestigio, Ferdinand Zecca, que pasó a convertirse hacia 1910 en supervisor del trabajo que realizaba la plantilla de directores de la empresa. Pathé producía todo tipo de filmes: escenas de vodevil, vistas, dramas, comedias o películas históricas. Sobre todo pasaron a tener particular importancia los filmes cómicos, en los que destacaba su estrella Max Linder, de quien Charles Chaplin se confesó discípulo. La implantación de sus productos en todo el mundo y sobre todo en Estados Unidos la convertía en uno de los miembros más poderosos del MPPC. En otros países, como Rusia, fundó empresas subsidiarias que producían películas específicas para ese mercado. Hacia 1913, sin embargo, Pathé empezó a decantarse por la parte más lucrativa del negocio, la de la exhibición y distribución de películas, dejando algo de lado la faceta de producción.¹² Se retiró de la MPPC y se concentró en la producción de *seriales** y cortometrajes. La otra gran productora francesa fue Gaumont, donde trabajaron Alice Guy, una de las primeras mujeres cineastas, o Louis Feuillade, un director capacitado para afrontar todo tipo de géneros y que destacó en la dirección de los seriales del popular personaje Fantomas.

Por otro lado, en la primera década del siglo Italia desarrolló su industria hasta ponerse por detrás de Francia como segundo país productor de cine. En Italia cobró gran importancia el cine épico, con temas basados a menudo en el esplendor de la Roma clásica. Quizá la película más representativa del periodo sea *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914), situada en el contexto de las guerras entre Roma y Cartago. La película fue una producción de alto presupuesto, el poeta D'Annunzio escribió los carteles y se hicieron célebres sus movimientos de cámara, que pretendían resaltar la majestuosidad de los decorados.

Hacia 1913 el estilo internacional había extendido su hegemonía por toda Europa. En Alemania se hizo frecuente el uso de fuentes literarias de prestigio. Es el denominado *Autorenfilm*, con películas como *El estudiante de Praga* (Der Student von Prag, Stellan Rye, 1913), basada en H. Ewers, quien a la vez se inspiraba en tradiciones románticas. Por otro lado, en los países escandinavos la industria cinematográfica tuvo una importante expansión poco antes de la Gran Guerra. La productora danesa Nordisk se especializó en melodramas, mientras en Suecia, la compañía Svenska produjo filmes de gran valor artístico. En esta compañía

12. Thompson y Bordwell, *Film History*, pág. 60.

trabajaron directores como Georg af Klercker, Maurice Stiller o Victor Sjöström, particularmente sensibles a localizar sus dramas en paisajes de carácter pintoresco.

El cambio de este panorama se debe a una serie de fenómenos históricos de los que podemos destacar dos. Por un lado, la reorganización de la industria en Estados Unidos y el descomunal poder que tendrá desde la implantación del sistema de *estudios*.* Por otro, la Primera Guerra Mundial y la devastación, el bloqueo económico, y la concentración de todo el capital de las potencias europeas en el esfuerzo de la guerra. Esta coyuntura dejará el mercado mundial en manos de Estados Unidos, que no se incorporará al conflicto hasta 1917.

4.2.3. HACIA 1925: MONTAJE, CONFLICTO Y REVOLUCIONES ESTÉTICAS. EL CINE DE HOLLYWOOD Y LOS MODELOS EUROPEOS DE LA ÉPOCA MUDA

De todos modos, el lugar hegemónico de Estados Unidos en el mercado del cine no es un hecho derivado exclusivamente de la guerra y de la caída de la producción en los países beligerantes. Kristin Thompson ha señalado también la importancia de otro factor: que, desde sus inicios, el cine americano se constituyera como un oligopolio por la creación de la MPPC y su estrategia de proteger su mercado dificultando las importaciones. La guerra dio una oportunidad excelente a una industria que se había diseñado con una poderosa estructura de concentración. Esta circunstancia la hizo capaz de dominar rápidamente el mercado mundial,¹³ estableciendo el centro de producción en Hollywood y el control financiero en Nueva York.

En Europa, las tendencias fueron diferentes tras la guerra. Por un lado no había una concentración industrial comparable a la americana. Pero también es importante tener en cuenta causas de naturaleza estética. Al contrario de lo que ocurrió en América, donde el cine asumió su carácter de entretenimiento popular, en la Europa de entreguerras, recorrida por manifiestos y movimientos artísticos de vanguardia, y también por profundos enfrentamientos ideológicos y políticos, se planteó un doble problema con el cine: definir su *función* como fenómeno *artístico* y *social* en la cultura de masas. Hay quienes vieron en el cine una repre-

13. Kristin Thompson, *Exporting Entertainment. America in the World Film Market (1907-1939)*, Londres, BFI, 1985, pág. 169.

sentación excelente del arte técnico de la nueva época. También hay quienes lo contemplaron como un recurso en la lucha política y propagandística. En cualquier caso, lo que resulta más importante es que la reflexión sobre el cine condujo a un debate más profundo: el de la función del modelo de continuidad *en relación con las tendencias artísticas modernas*. Para los más inquietos cineastas europeos, la idea de continuidad era una estrategia más, pero no la única posible. Había servido para desarrollar formas narrativas básicas, pero podían explorarse otras opciones.

En esta exploración tiene un lugar destacado un concepto que empieza a ser utilizado por las artes plásticas, la fotografía, el teatro e incluso la publicidad. Me refiero al *montaje*. Este término proviene de la técnica industrial, de las fábricas y las máquinas, pero en la medida en que ésta se convierte en un referente de la estética del momento, el montaje se sitúa, como problema *teórico* centrado en la *construcción* de la obra de arte, en un lugar privilegiado de las propuestas del periodo de entreguerras. Vicente Sánchez-Biosca ha desarrollado una interesante lectura histórica del problema.¹⁴ Este autor propone hablar de varios *modelos de representación* basados en diferentes *estrategias de montaje*. Estos modelos tienen distintos fines estéticos durante el periodo de entreguerras, pero eso no implica que no puedan relacionarse y combinarse incluso en el cuerpo de cada película.¹⁵ Su propuesta es una contestación a la idea de *modo* de representación de Noël Burch. En vez de hablar de sistemas enfrentados y, hasta cierto punto, ahistóricos, como hace Burch, establece un concepto más permeable a los problemas históricos y a su plasmación estilística a través de distintas concepciones del montaje. De este modo, distingue tres opciones básicas, aunque también compartan elementos del «estilo internacional».

Por un lado, tendríamos el *modelo narrativo de continuidad* del que el máximo exponente es el cine de Hollywood. Se fundamentaba en la perfecta adecuación a la narratividad y su finalidad era la transparencia, es decir, que la técnica quedara oculta detrás de la representación que se ponía en pie. Por decirlo de otro modo, que el espectador no se apercibiera del trabajo de montaje que está detrás de la obra en sí. Todo actuaría en busca de la entrada del espectador en el universo de ficción de la manera menos problemática posible.

Esta propuesta dominante de montaje encontró en los años veinte

14. Véase Vicente Sánchez-Biosca, *El montaje cinematográfico*, op. cit.

15. Véase Vicente Sánchez-Biosca, *Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*, Madrid, Verdoux, 1990, págs. 46 y sigs.

contestaciones desde el punto de vista estético e ideológico. Junto al modelo narrativo/transparente aparecen como mínimo otros dos que entienden de manera alternativa el problema: el que convencionalmente se vincula al «expresionismo» alemán por un lado y el relacionado con la vanguardia constructivista soviética por el otro. Pasemos a observar este momento de crisis en los dos casos con un poco más de detalle.

El segundo modelo se elabora en el contexto de la posguerra alemana y la crisis política y social de la República de Weimar. La industria cinematográfica, impulsada hasta cierto punto por el Estado, fue ganando importancia y solidez financiera al mismo tiempo que se impregnaba de los debates estéticos del periodo. Desde antes de la guerra, una serie de tendencias pictóricas y teatrales habían sido definidas como «expresionistas». Se caracterizaban por el modo de mostrar la subjetividad atormentada de sus autores, con fórmulas expresivas que se alejaban de las ideas tradicionales de belleza y armonía. Los trazos angulosos y rotundos de pinturas y grabados, o el uso de colores poderosos y antinaturalistas, habían causado cierta conmoción en los contemporáneos. En el teatro, las construcciones escénicas de fuerte contenido pictórico y anti-realista, las iluminaciones intensas y simbólicas o las interpretaciones desmesuradas de los actores rompían igualmente los moldes tradicionales. Algunos de estos rasgos estéticos fueron adoptados por los filmes alemanes de principios de los años veinte. Sin embargo, así como el término expresionista identifica con cierta claridad las estéticas pictóricas o teatrales, resulta un poco más complicado aplicarlo al cine. La razón es que se ha querido caracterizar bajo la fórmula del expresionismo a casi todo el cine alemán del momento,¹⁶ aunque también se ha postulado que sólo algunas películas seguirían esa peculiar posición estética.

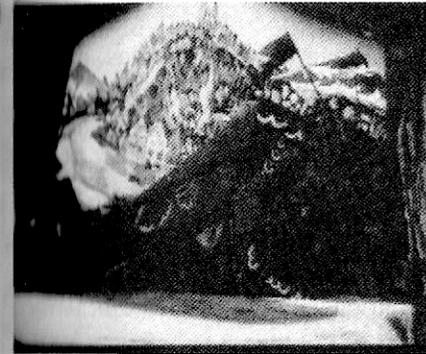
El filme más importante de esta tendencia (para algunos historiadores el único) sería *El gabinete del doctor Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1920). Fue estrenado en Berlín en febrero de 1920 y obtuvo un notable reconocimiento en sus proyecciones posteriores en Estados Unidos y París a mediados de la década. Del filme llamó la atención una puesta en escena novedosa. En la concepción de los decorados, del vestuario y de la iluminación tenían un peso importante al-

16. En este sentido, el cine expresionista sería un episodio más en una corriente histórica persistente en la pintura alemana definida desde el romanticismo y que llega al cine alemán de los años veinte a través del tratamiento de la iluminación, los paisajes, o la elaboración de una atmósfera (*Stimmung*). Véase el histórico trabajo de Lotte Eisner, *La pantalla demoníaca*, Madrid, Cátedra, 1987.

gunos componentes asociados a la estética expresionista: formas angulosas y contrastadas, tanto en trazo como cromáticamente (4.12), decorados pictóricos en el tratamiento de volúmenes y perspectivas (4.13), concepción plástica del cuerpo de los actores a través de vestuario, el gesto y el maquillaje (4.14, 4.15) que hace que se fundan con las formas del decorado (4.16), temas que exploran una subjetividad atormentada y que ronda con asiduidad la locura, estructura narrativa que no depende de un hilo de causas y efectos, sino de complejas relaciones de historias dentro de historias y, por último, una interpretación actoral antinaturalista. La gestualidad exacerbada pretende condensar la caracterización del personaje en el cuerpo del actor y no en la psicología. Podemos entender, a través del repaso de las ilustraciones, la densidad y complejidad de los elementos de cada encuadre. Parece que todo el sentido posible de la escena tienda a agotarse en cada imagen. El encuadre reclama una cierta autonomía, como la de una pintura.

Esto no quiere decir que no exista la continuidad. Hay muchos ejemplos en *Caligari* de montaje continuo y descomposición analítica del espacio. Pero, compensando esta tendencia, también se observa un interés en concebir cada plano aisladamente. Los elementos de la puesta en escena acumulan tal cantidad de connotaciones sobre la locura, idea estructural de la historia, que parecen más orientados a la creación de una atmósfera delirante que a sostener el propio relato. Frente al modelo de continuidad, el expresionista plantea una puesta en escena que subraya la consistencia poética y plástica de cada plano. Todo el sentido del filme parece agotarse en su interior. Los planos no se definen por sus posibilidades relacionales. Al contrario, manifiestan toda su fuerza pictórica a través del trabajo simbólico de sus componentes cromáticos, compositivos, figurativos o espaciales, que se constituyen como expresión de una mentalidad tortuosa e inquietante. El carácter extraordinario de esa película tuvo como consecuencia que, desde su concepción, se viera como un proyecto problemático. A diferencia de lo que pensaban sus autores, el director Fritz Lang, a quien se le encargó en principio el proyecto, quiso justificar de alguna manera las distorsiones formales haciendo que la historia fuera contada por un loco. Finalmente esta idea se mantuvo, pero no parece suficiente para contener el desasosiego que produce el filme.

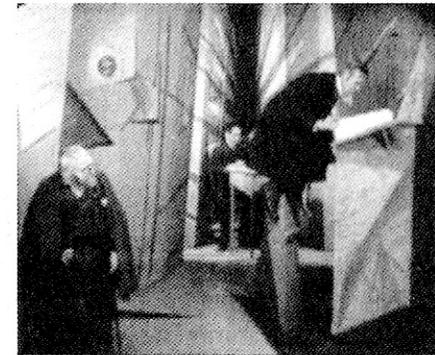
El gabinete del doctor Caligari sería uno de los pocos filmes puramente expresionistas. Creó una moda denominada «caligarismo» que se extendió por algunas películas de los años veinte, pero sobre todo ha dado lugar a una polémica entre historiadores porque hay quienes ven una prolongación de sus rasgos en muchos filmes alemanes del periodo



4.13



4.15



4.16

que, sin embargo, no muestran esa concepción hermética de los planos o incluso optan claramente por el modelo de montaje de continuidad. Para mantener esta idea se acude a criterios temáticos: a lo largo del cine de la República de Weimar hay una serie de elementos que se repiten, como los personajes atormentados o con problemas psíquicos, y también las figuras maléficas, diabólicas o tiránicas, que parecen responder a síntomas de la sociedad alemana del momento y que encuentran en los rasgos de

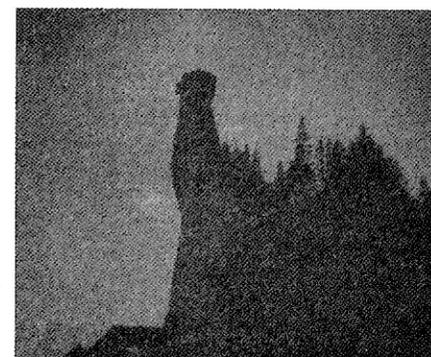
la estética expresionista un modo adecuado de ser representadas. No es extraño que uno de los textos sobre cine alemán más influyentes, escrito por Siegfried Kracauer, se titulara, de manera muy significativa, *De Caligari a Hitler*.¹⁷ En cualquier caso, la extensión del estilo expresionista por el cine alemán se intenta reconocer en ciertos rasgos: el tratamiento metafórico de los paisajes, el simbolismo de los objetos, el peso de las atmósferas tortuosas, la iluminación dramática de claroscuros, los relatos que no avanzan de manera progresiva, sino que aparecen poblados de extrañas claves, cifras o narraciones enigmáticas, el valor de lo fantástico, las interpretaciones basadas en el exceso gestual, etc.

Realmente estos rasgos aparecen en filmes que no son expresionistas, como en *Las tres luces* (*Der müde Tod*, Fritz Lang, 1921, 4.17) o *Nosferatu* (F. W. Murnau, 1922). En esta adaptación de la novela *Dracula* (Bram Stoker, 1922) se observa inmediatamente una concepción del decorado, de los espacios y de las atmósferas en las que se refleja, de manera inquietante, la proyección siniestra del vampiro. El castillo donde habita y donde su figura se confunde con la arquitectura es una muestra de esa pervivencia expresionista, que también se plantea con el tratamiento de la atmósfera, la iluminación, la interpretación y otros rasgos vistos antes en *Caligari* (4.18 y 4.19). Quizá sea aún más interesante observar, de todos modos, un uso del montaje coherente con esta dimensión fantástica. Más allá de las conexiones plegadas a la funcionalidad narrativa, en *Nosferatu* encontramos estrategias que sólo se justifican por las complejas relaciones psíquicas y fantásticas del filme, alejándose de la verosimilitud espacial y temporal. En una célebre escena, el vampiro ataca a Jonathan Hutter, quien ha acudido a su castillo desde Alemania para venderle una casa. Mientras se produce la agresión (4.20), a miles de kilómetros de allí, la esposa de Hutter, se despierta aterrorizada de una pesadilla y lanza un gesto desesperado de sus manos al vacío (4.21). En este momento culminante de la película, se crea un imposible juego de miradas entre la mujer y el vampiro (4.21 y 4.22) que acentúa el misterio entre la tensión erótica y el impulso de muerte. Esta ambigua relación sirve de conflicto principal del filme hasta su resolución final, con el sacrificio de la mujer, una vez se consuma realmente el cruce de miradas que ha quedado pendiente (4.23 y 4.24). La pervivencia de rasgos estilísticos de estas características, más o menos presentes en muchas películas alemanas, ha servido para mantener la idea de una

17. Siegfried Kracauer, *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, Barcelona, Paidós, 1985.



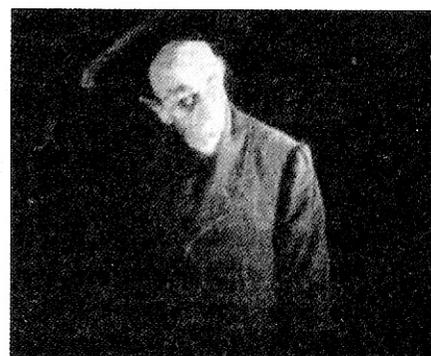
4.18



4.20



4.22



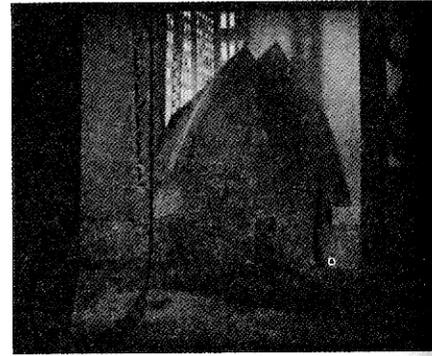
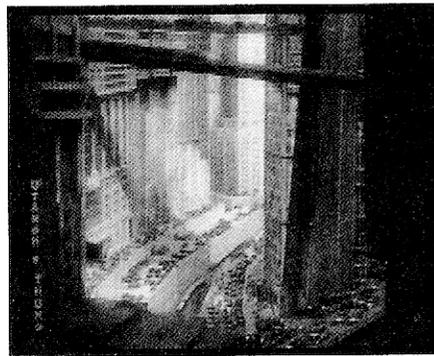
continuidad del estilo expresionista en el cine de la república de Weimar. Incluso una película tardía y de ambiente futurista como *Metrópolis* (*Metropolis*, Fritz Lang, 1926) muestra ese contraste entre la inquietante presencia de la casa del creador del robot, Rotwang, y los edificios de la ciudad ultramoderna (4.25 y 4.26), como un espacio en el que lo mágico se incrusta en lo tecnológico.

Además de los modelos de continuidad y expresionista, aparecería

4.23



4.25



una tercera propuesta, la constructivista, desarrollada sobre todo en el cine soviético. La revolución de 1917 otorgó un papel central al cine. De este modo, la gestación del estilo constructivo se entrecruzó con la ideología revolucionaria y la propaganda política. Fue igualmente importante el peso de ciertas teorías psicológicas, como la reflexología de Pavlov,¹⁸ basada en la relación fisiológica estímulo-respuesta. En esencia, este modelo trabajaba también la descomposición analítica del espacio y el tiempo pero, a diferencia del modelo de continuidad, su intención no era lograr una recomposición funcional para el relato. Tampoco buscaba la transparencia, es decir, que esa descomposición pasara inadvertida, sino todo lo contrario. El montaje constructivo pretendía estimular al espectador, conducirlo a una reflexión ideológica sobre los acontecimientos presentados, mostrarle además el dispositivo que servía para crear esa nueva visión revolucionaria de la realidad a través del conflicto, de la relación dialéctica entre las imágenes.

18. La primera película de Vsevolod Pudovkin (*Mecánica del cerebro*) fue un documental sobre las experiencias de Pavlov.

La capacidad constructiva del montaje fue objeto de investigación desde principios de los años veinte. En la escuela estatal de cine, Lev Kulechov abrió un taller de trabajo para experimentar las diferentes posibilidades técnicas. Sus experimentos no se han conservado más que en testimonios escritos del propio Kulechov y de algunos de sus colaboradores, pero su mero relato resulta ya bastante significativo. El más conocido es el siguiente: un plano medio tomaba un actor con el rostro impasible, sin reflejo de emoción alguna. Esta imagen se alternaba con otras, como un plato de sopa, un bebé, un cadáver, etc. Al parecer, las personas que veían la combinación de imágenes destacaban la espléndida interpretación del actor mostrando compasión ante el cadáver, ternura hacia el bebé o hambre hacia la comida. Este experimento descubría las posibilidades del montaje para construir no sólo emociones, sino incluso conceptos abstractos. Además del taller de Kulechov, del que formaron parte directores como Vsevolod Pudovkin o Boris Barnet, hubo otro importante lugar de experimentación de las técnicas de montaje para cineastas como Serguéi M. Eisenstein. Se trataba de la práctica de «remontaje», es decir, de «adaptación» de películas soviéticas o extranjeras al público del país. Por decirlo sin tapujos, se trataba de una práctica de censura consistente en alterar el sentido de las películas para que sirvieran a los fines revolucionarios. Esta práctica sirvió para formar a muchos cineastas en la capacidad de manipulación del montaje.¹⁹

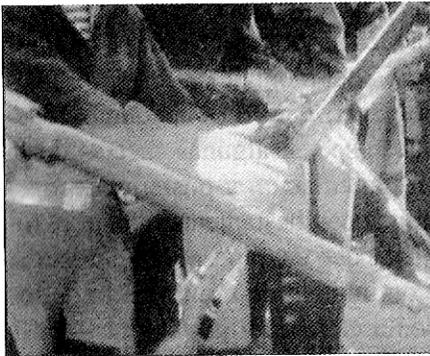
Aunque en ocasiones podemos observar, dentro del modelo constructivo, que las estrategias de montaje respetan algunas facetas de la continuidad, lo más importante es la fragmentación y posterior reconstrucción conceptual. Por ejemplo, se utiliza con bastante asiduidad el *solapamiento* de imágenes. Esto quiere decir que en el paso de un plano A a un plano B, en vez de una estricta continuidad de movimiento de los elementos del plano, se puede superponer el mismo movimiento. En la escena del intento de fusilamiento de los marineros rebeldes de *El acorazado Potemkin* (Bronenosets Potyomkin, S. M. Eisenstein, 1925) la guardia del barco baja sus fusiles y se niega a disparar contra sus compañeros. Este movimiento se muestra descomponiendo la continuidad y la perfecta fluidez de las imágenes (4.27, 4.28, 4.29 y 4.30), prolongando ese clímax dramático para abstraer su tensión más allá de su dimensión narrativa. Algo semejante ocurre con otra técnica, la del *salto direc-*

19. Un excelente artículo sobre esta práctica fundamental del cine soviético es el de Yuri Tsivian, «El juego sabio y malvado. Remontaje y cultura cinematográfica soviética en los años 20», *Archivos de la Filmoteca*, 29, junio de 1998, págs. 27-49.

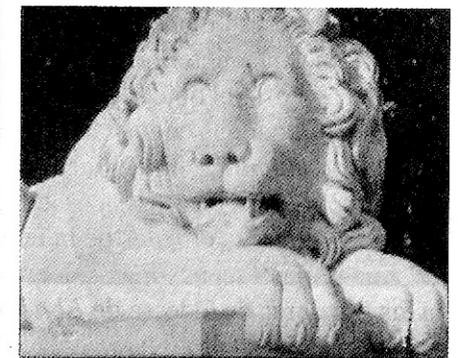
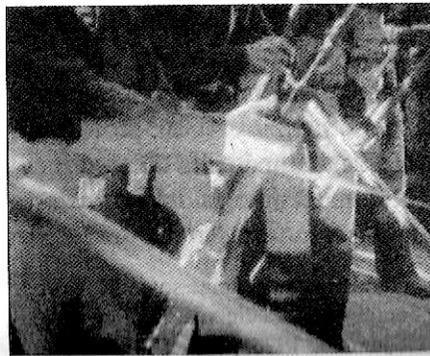
to de imágenes que permiten crear un efecto dinámico o dramático. En la misma película, después de una matanza perpetrada por los soldados zaristas contra la población que apoya al acorazado, los marineros deciden vengarse disparando sus cañones contra el cuartel general de los oficiales. Con las imágenes de las bombas estallando sobre el edificio aparece, repentinamente, la estatua de un león que decora el edificio. A través del salto directo en tres planos de otras estatuas semejantes, el montaje crea la sensación de que el león se pone en pie (4.31, 4.32 y 4.33), construyendo un concepto simbólico mediante una técnica fílmica.

No sólo el contraste, sino también el *ritmo* del montaje se convierte en un aspecto esencial para los cineastas soviéticos. En ocasiones, el contraste veloz de imágenes también muestra su efectividad para elaborar conceptos (7.1, 7.2 y 7.3). El montaje es, por lo tanto, un dispositivo técnico básico, el auténtico eje sobre el que se construye el cine revolucionario. No hay que entender, de todos modos, la escuela de montaje soviética como un movimiento homogéneo. Los filmes de Vsevolod Pudovkin, Dziga Vertov o Serguéi M. Eisenstein, por mencionar sólo algunos autores, presentan diferencias notables que responden a propuestas

4.27



4.29



4.32



4.33

estéticas distintas. Sin embargo, la dimensión *teórica* del montaje como estructura y construcción se puede extender por todos ellos.

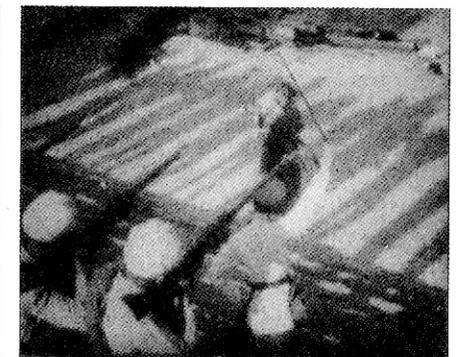
Menciono esta idea porque, a diferencia de los modelos de continuidad o expresionista, el constructivo es el único que surgió de la reflexión teórica de los propios cineastas, enfrentados a los planteamientos ideológicos revolucionarios y a la aplicación de conceptos estéticos inscritos en el debate entre vanguardia y tradición artística. Eisenstein, por ejemplo, publicó gran cantidad de textos sobre el problema del montaje, convirtiendo su análisis en la clave para entender todo tipo de prácticas estéticas, como la pintura, el teatro o la poesía. Para este cineasta el montaje era el agente constructor de cada representación artística, de modo que en la composición de sus propios filmes todos los elementos estaban sometidos a este principio. No sólo me refiero a la relación entre planos, sino también a los elementos que integraban cada imagen (cuerpos, objetos, decorado, líneas compositivas, tonos cromáticos, incidencia de la iluminación, en fin, cualquier elemento de la *puesta en escena**). Frente a la noción de continuidad, Eisenstein desarrolló en sus primeros años la de *conflicto*. Todos los elementos que componían un *encuadre*,* se rela-

cionaban a través de la colisión y del conflicto. De este modo, el encuadre contenía en su interior la dimensión dialéctica del montaje. Esta idea obligaba a pensar el objetivo conceptual que había detrás de cada imagen y su relación con las demás. Formulaciones teóricas de Eisenstein como el *éxtasis* o el *pathos*, emociones que sobrepasan lo racional y que llevan a la identificación ideológica desde el sentimiento puro, se llegan a plantear como objetivos finales de la tarea constructiva del montaje.

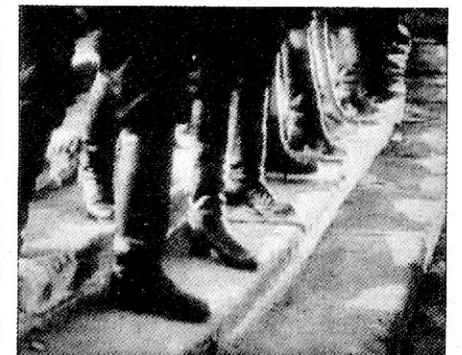
Una de las escenas más célebres de la historia del cine, la matanza en las escaleras de Odessa de *El acorazado Potemkin*, ofrece de manera bastante clara esa progresión aristotélica hacia la emoción. En el primer segmento, la población de la ciudad se reúne en las escaleras del puerto para demostrar su solidaridad con los marineros rebeldes. El fragmento sirve de presentación, entre la multitud, de algunos personajes (4.34) que tendrán una función dramática posterior. En el segundo segmento, los cosacos disparan indiscriminadamente contra ellos. Reflejados como una máquina brutal de violencia, sin enseñar sus rostros, sino sus fusiles, sus botas o sus sombras proyectadas sobre la escalinata, elaboran un concepto de deshumanización de la represión que contrasta con la representación de las víctimas, perfectamente reconocibles e individualizadas. El contraste entre los dos elementos está siempre presente tanto en la construcción del plano, con la madre que lleva en brazos a su hijo malherido y pide compasión a los soldados (4.35), como en su relación por montaje (4.37 y 4.38). Pero no basta este contraste. Un tercer segmento desarrollará una visión patética del conflicto a través de un elemento simbólico que acentúa aún más la distancia entre verdugos y víctimas: la bajada de un cochecito de bebé por las escaleras donde se amontonan los cadáveres y los heridos. El segmento está prologado por la muerte de la madre. El montaje extiende dramáticamente su caída tras recibir la descarga de los cosacos mediante la estrategia de solapamiento (4.36, 4.37, 4.38 y 4.39). Observamos ciertos tratamientos metafóricos hasta ahora no vistos en la escena, por ejemplo, el rostro desencajado de la mujer moribunda parece emitir un canto como el del cisne que decora su cinturón (4.40). Esta densidad simbólica ya empieza a apelar a la sentimentalidad del espectador, con las imágenes del carrito sin control que baja las escaleras (4.41) explotando una dimensión poética, más que narrativa. El final de la secuencia, con tres imágenes rápidísimas del carrito, un cosaco lanzando un golpe de espada y una mujer con la cara partida (4.42 y 4.43, vista antes en 4.34) lleva al paroxismo del *pathos* el contraste verdugo/víctima elaborado en los segmentos anteriores de la escena.



4.35



4.37



4.39



4.41



Esta propuesta de tres modelos de montaje que he desarrollado siguiendo a Sánchez-Biosca es pertinente además para comprender la noción de *crisis*. Lo valioso de este modelo histórico es que no convierte las distintas alternativas de montaje en sistemas excluyentes. La proyección de *El acorazado Potemkin* en Alemania en 1926 y en Estados Unidos algo más tarde tuvo gran influencia en algunas corrientes estéticas en esos países. La huella del montaje constructivista se puede encontrar no sólo en filmes alemanes de finales de los años veinte inspirados en la Nueva Objetividad, sino en el mismo cine americano de Hollywood. Figuras narrativas como el *collage** son deudoras del montaje constructivo. Igualmente, el montaje de continuidad se encuentra asumido habitualmente en películas de los otros modelos. Incluso el montaje «hermético» expresionista se extiende internacionalmente con el éxito de *Caligari*.²⁰ Algunos de los recursos expresivos de la iluminación o la atmósfera expresionista son recogidos, por ejemplo, en el cine negro y el de terror de los estudios de Hollywood durante los años treinta y cuarenta.

Por lo tanto, es importante entender cómo propuestas tan diferentes pueden converger y complementarse en películas concretas. Su permeabilidad ha servido a algunos historiadores para hablar de un *estilo internacional* asentado en los últimos años del cine mudo. De hecho, el flujo de influencias y estilos es constante. Un filme bastante representativo de esta tendencia es *Amanecer* (*Sunrise*, 1927). Se trata de una película realizada por uno de los directores más emblemáticos del cine alemán, F. W. Murnau, cuyo estilo no había sido ajeno a ciertas influencias expresionistas (*Nosferatu*) o incluso del *Kammerspielfilm* (*El último [Der letzte Mann, 1924]*). *Sunrise* es una producción de un gran estudio de Hollywood, la Fox, y respeta perfectamente las convenciones del estilo de continuidad. Sin embargo, la película adopta tonos expresionistas para describir ciertas atmósferas (4.44 y 4.45) del pequeño pueblo donde se desarrolla el drama así como el montaje constructivo y el *collage* (4.46 y 4.47) en otras ocasiones. Incluso adopta estilemas de la vanguardia referidos a las «sinfonías urbanas» que proliferaron en los años veinte y de las que hablaré en el próximo capítulo.

En cualquier caso, con estos modelos de montaje no agotamos todas las propuestas estéticas de los años veinte, quizá el periodo de mayor variedad de opciones en la historia del cine. Por ejemplo, en estos años se

20. Por ejemplo en el cine americano. Véase el artículo de Kristin Thompson: «Los márgenes de la experimentación en Hollywood», *Archivos*, nº 14, 1993, págs. 13 y sigs.



4.43



4.45



4.47



alitan también los postulados del llamado *impresionismo*. Cineastas como Jean Epstein, Marcel L'Herbier, Louis Delluc o Abel Gance centran su trabajo en la potencialidad expresiva de la imagen fílmica. Para estos cineastas, era esencial alterar la realidad percibida recreándola estéticamente mediante la técnica. El modelo se basaba también en interpretaciones naturalistas y una concepción rítmica de lo visual. Por su parte, los dispositivos técnicos fueron experimentados para la consecución

ción de imágenes que hacían patente su artificio. La investigación podía afectar al objetivo de la cámara, como en el filme de Alberto Cavalcanti *La P'tite Lile* (1928, 4.48), las superposiciones de imágenes, las lentes de gran angular que distorsionan las figuras o la propia concepción fragmentaria de la proyección (como en *Napoléon*, de Abel Gance, 1927, 4.49 y 4.50). Un término teorizado por Delluc que sirve para entender el proyecto impresionista es el de *fotogenia* (*photogénie*), referido precisamente a esa potencialidad expresiva de la imagen, capaz de incorporar valores (texturas, matices de luz...) de naturaleza pictórica.

También en otros países encontraríamos propuestas estilísticas y de montaje que no encajan con los tres modelos principales que he mencionado. Quizá la más destacada en Estados Unidos sea la vertiente *naturalista* que tiene su máxima expresión en el filme *Avaricia* (*Greed*, 1924), de Erich von Stroheim. La meticulosa reconstrucción del ambiente, de las pasiones y la consistencia del *tempo* narrativo para desarrollarlas, o el sometimiento del montaje a esta temporalidad descriptiva más allá de la continuidad, condujeron a que Stroheim se encontrara al final del montaje con una película de más de nueve horas de duración. Su mutilación

4.48



4.49



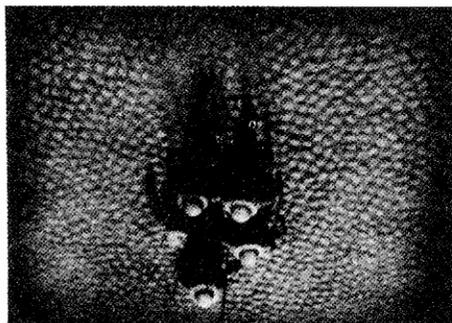
posterior y la imposibilidad de poder apreciar hoy en día la intención de su autor demuestra hasta dónde llegaban los límites estéticos e industriales del sistema de Hollywood. En Alemania, otras tendencias, como el *Kammerspielfilm* y la Nueva Objetividad desarrollaron modelos estilísticos completamente diferentes. La primera, más vinculada al teatro intimista de tragedias cotidianas y atmósferas angustiosas, normalmente pobladas de simbolismo, fue relativamente exitosa con filmes como *El raíl* (*Heerben*, Lupu Pick, 1921) o *La escalera de servicio* (*Hintertreppe*, Leopold Jessner y Paul Leni, 1921). La segunda estaba relacionada con los movimientos revolucionarios y la descripción crítica de los problemas sociales. Distintas influencias, desde el expresionismo al montaje soviético, son evidentes en filmes como *Bajo la máscara del placer* (*Die freudlose Gasse*, G. W. Pabst, 1925), o *El viaje a la felicidad de mamá Krause* (*Mutter Krausens fährt ins Glück*, Piel Jutzi, 1929).

La revisión de las fórmulas de continuidad y la permeabilidad estilística es igualmente interesante en los países escandinavos. Entre los filmes del periodo destaca uno dirigido por el danés Carl Theodor Dreyer en Francia: *La Pasión de Juana de Arco* (*La Passion de Jeanne d'Arc*, 1928). En él se recogen tendencias de todos los modelos expuestos. Para Thompson y Bordwell representa la máxima muestra del «estilo internacional». ²¹ Efectivamente, en el filme se pueden encontrar rasgos de algunos de los modelos vistos, aunque gran parte de su fuerza radica en algo peculiar: la exploración de la función dramática del primer plano. La puesta en escena hace contrastar ambientes casi abstractos y depurados (4.51) con la espiritualidad del rostro de la actriz que interpreta a Juana de Arco (4.52). La planificación, normalmente muy enfatizada a través de angulaciones extremas y distorsiones ópticas (4.53), parece responder al tormento de la protagonista y el conflicto místico que plantea el filme.

Las distintas tendencias que he mencionado nos plantean una perspectiva heterogénea, ineludible si realizamos un corte sincrónico en ese cuerpo aparentemente homogéneo definido por la «historia básica». Es cierto que no hay un periodo tan fecundo en propuestas estéticas como éste, y no sólo en el cine. Pero, por ello precisamente, nos demuestra como ningún otro la necesidad de asumir el principio de crisis en la formulación de los modelos históricos.

21. Thompson y Bordwell, *Film History*, op. cit., pág. 188.

4.51



4.53

4.2.4. HACIA 1931: EL SONIDO, LA PRODUCCIÓN ESTANDARIZADA Y LA NATURALEZA DEL CINE

Un acontecimiento central sobre el que inciden habitualmente las historias del cine es la aparición del sonido. En la segunda parte de este libro analizaré las condiciones técnicas de su incorporación y algunas de sus repercusiones en el estilo cinematográfico, pero su alcance historiográfico apunta a la misma definición de nuestro objeto de estudio. Vayamos por partes. Para la configuración del estilo internacional había una condición previa: las reglas de montaje y de puesta en escena se habían extendido y eran comprensibles en todas partes. Esta forma de esperanto de las imágenes fílmicas no dependía, como hemos visto, de las condiciones representativas inherentes al aparato cinematográfico, sino de la inmediata aceptación por el público de unas convenciones. El sonido conllevaba un problema nuevo: la ruptura de este esperanto por la aparición de personajes hablando en lenguas diferentes. Pero además suponía una serie de replanteamientos no sólo en cuanto a la estructura de la industria y de los mercados, sino también sobre la propia naturaleza del cine, es decir, sobre qué podía ser entendido como cine hacia 1927.

Aclaremos esto con una propuesta bastante radical planteada por Rick Altman. La irrupción sonora en los primeros cortos musicales o incluso en la película considerada tradicionalmente como la que comienza el cambio, *El cantor de Jazz* (*The Jazz Singer*, Alan Crosland, 1927) fue asumida en un principio más como una nueva manifestación de la tecnología del sonido (los discos o la radio, por ejemplo), que como cine. De este modo, *El cantor de Jazz* era considerada por algunos un disco Vitaphone recogiendo canciones de la estrella del filme, Al Jolson, pero ampliado con imágenes.²²

Con sus medios tecnológicos y peso financiero, las empresas de telefonta, de electrodomésticos o de radio entraban directamente en la definición de un nuevo producto audiovisual. Estas compañías se asociaron pronto con las productoras para imponer sus propios sistemas de sonido, en principio bastante diferentes entre sí. Como es bien sabido, en los años veinte se produjo un desarrollo vertiginoso de las tecnologías de la radio, el teléfono y la reproducción discográfica. Una de las compañías punteras de esta investigación, Western Electric (subsidiaria de American Telephone and Telegraph, más conocida como AT&T), intentaba desarrollar sistemas que permitieran la reproducción de un disco y de una película de manera sincronizada mejorando la tecnología de los altavoces y los amplificadores. Warner Bros, en plena expansión financiera e industrial, decidió incorporar esa tecnología a sus películas.²³ El Estudio creó otra subsidiaria, la Vitaphone Corporation, para desarrollarla y comenzar a producir películas sonoras, fundamentalmente cortos musicales que pretendían sustituir los números de vodevil y espectáculos en vivo que acompañaban las proyecciones cinematográficas.

Al mismo tiempo que se producían los avances de la asociación entre Warner y Western Electric, las otras productoras establecieron acuerdos semejantes con otras propuestas tecnológicas. Fox desarrolló el sistema Movietone mientras que otro gigante de los electrodomésticos y la

22. Altman («Otra forma de pensar la historia...», *op. cit.*, pág. 12) cita como fuente el artículo de John S. Spargo, del *Exhibitor's Herald* del 15 de octubre de 1927 que dice: «*The Jazz Singer* no es en absoluto un filme; es más bien la grabación de una media docena de canciones de Al Jolson en un disco Vitaphone ampliado».

23. Una de las leyendas más repetidas de la historia del cine cuenta que la Warner, al borde de la bancarrota, jugó su última baza incorporando una tecnología de la que nadie se fiaba para *The Jazz Singer*. Investigaciones más rigurosas, sin embargo, han demostrado que los problemas financieros de Warner se debían a su proceso de expansión (compra de First National y de cadenas de salas) y su estado económico era de crecimiento. Véase Robert C. Allen y Douglas Gomery, *Film History*, *op. cit.*

investigación del sonido, RCA (Radio Corporation of America, compañía subsidiaria de General Electric y Westinghouse), llevó adelante su propio sistema llamado Photophone. Este último ejemplo es bastante interesante para entender las transformaciones que vivió la industria cinematográfica en este momento. Al hilo del avance de la tecnología del sonido se comprobó que la única manera de que el nuevo dispositivo resultara rentable sería a través de la estandarización, es decir, que la misma tecnología de sonido sirviera no sólo para producir una nueva y costosa generación de aparatos (cámaras, equipos de laboratorio, moviola, etc.) adaptados al nuevo sistema sonoro, sino también para equipar todas las salas con un sistema compatible para las películas de cualquier productora. De este modo, después de diferentes disputas técnicas, se acabó por aceptar el sistema de Western Electric como el estándar. Sin embargo, la poderosa RCA no se rindió. No vio sus intereses satisfechos con el pacto de los estudios de Hollywood y mantenía su fe en su sistema Photophone. Por eso optó por la solución más drástica: crear su propio Estudio, con su división de producción, su cadena de distribución y sus salas, algo que consiguió al comprar la cadena de teatros de vodevil Keith-Albee-Orpheum. Así nació, en octubre de 1928, la RKO (Radio-Keith-Orpheum), productora de éxitos de los años treinta como *King Kong* (King-Kong, Ernest B. Schoedsack y Merian C. Cooper, 1933) o los musicales de Fred Astaire y Ginger Rogers.²⁴

Es así como los complejos fenómenos que convergen en este momento de crisis encuentran una salida que condicionará el futuro inmediato de Hollywood: la *estandarización*. Se trata, en primer lugar, de una estandarización *tecnológica*, como acabo de describir. En segundo lugar, se trata también de la estandarización *en la producción*. Con la organización de los estudios dentro de una estructura monopolística, la elaboración de películas se ajustó cada vez más a un sistema programado en fases en las que iban interviniendo sucesivamente distintos equipos de personal especializado. Pero quizá, lo que pueda resumir mejor este momento de tendencias contrapuestas sea la estandarización *terminológica*.

24. Es importante tener en cuenta el papel de los filmes musicales del periodo en el desarrollo de la industria radiofónica, la del disco y la de edición de partituras para ser interpretadas en casa, elementos de un considerable peso económico. Esto se puede observar incluso en la promoción de distintos tipos de baile puestos de moda por las películas de Astaire y Rogers, como el *carioca* (en *Volando hacia Río de Janeiro* [Flying Down to Rio, Thornton Freeland, 1933]), el *continental* (en *La alegre divorciada* [The Gay Divorcee, Mark Sandrich, RKO, 1934]) o el *piccolino* (de *Sombrero de copa* [Top Hat, Mark Sandrich, 1935]).

Con la llegada del sonido, la naturaleza del cine se vio cuestionada. No se distinguía claramente qué era el cine en comparación con la radio con imágenes o con los discos del momento presentados a través de una película. Un ejemplo de *El cantor de Jazz* puede aclarar este punto.²⁵ El intérprete contactado para hacer el papel del protagonista, George Jessel, pensaba que tenía derecho a cobrar dos sueldos diferentes por hacer la película: uno como cantante y otro como actor. Su argumento se basaba en que, en su opinión, no se trataba del mismo trabajo, mientras la productora pensaba que un filme es un filme, independientemente de lo que hagan quienes trabajan en él. Por ese motivo contrató finalmente a Al Hibson. La anécdota nos permite entender la falta de definición de lo que era una película. Incluso empezaron a desarrollarse dos términos diferentes para distinguir el cine mudo que todavía persistía (*photoplay*) frente a los incipientes filmes sonoros (*phonoplay*).

En cualquier caso, la superación de la crisis se producirá cuando el concepto *cine* sirva para abarcar estos fenómenos heterogéneos. A partir del éxito de *El cantor de Jazz* se dará el inmediato paso de todas las compañías al sistema sonoro. Prácticamente en dos años se había consumado en Estados Unidos, lo que nos demuestra la rapidez en la incorporación de la tecnología a las salas de exhibición. Apoyada en estos fundamentos, la estructura monopolística se mantendrá incólume hasta mediados de los años cuarenta.

Un último proceso de estandarización se vincula a la reestructuración del campo de la exhibición y, más concretamente, al cambio en la *experiencia* de ir al cine. La música en directo y los espectáculos musicales o de vodevil que habitualmente acompañaban las proyecciones fueron sustituidos por cortos musicales de cantantes y orquestas de moda o por películas de animación que, con nombres como *Merry Melodies* o *Silly Symphonies*, iban haciendo cada vez más uniforme el modo de recibir las películas. Ir al cine supuso, por primera vez, ir a ver un espectáculo puramente audiovisual y autónomo.

Las tensiones de la transición se hicieron notar en el estilo fílmico. Un aspecto bastante discutido es el de las limitaciones expresivas ligadas a la incorporación del sonido. El «estilo internacional» de los años veinte había desarrollado fórmulas estilísticas de gran sofisticación. La movilidad de la cámara, la riqueza expresiva de la imagen y el carácter rítmico y conceptual del montaje de las últimas películas mudas contrasta de manera muy llamativa con el hieratismo de la puesta en escena y el es-

25. Véase Altman, «Otra forma de pensar...» *op. cit.*, pág. 14.

tatismo teatralizante de las primeras películas sonoras. Las cámaras eran ruidosas y debían estar encerradas en una cabina para que no se escuchara el motor, lo que dificultaba los desplazamientos. Por otro lado, las escenas debían ser rodadas con sumo cuidado, normalmente con una toma, debido a la dificultad de cortar y montar el sonido óptico. De hecho, se extendió el rodaje con varias cámaras, de modo que no se cortaba mientras se interpretaba la escena, sino que, sobre la base intacta de la misma toma de sonido, se alternaban planos filmados por distintas cámaras.

En cualquier caso, estas limitaciones técnicas han sido demasiado exageradas por algunos historiadores. En rigor, se reducen a un espacio breve de tiempo en el cine americano, los años 1928 y 1929. Hacia 1930, películas como *Sin novedad en el frente* (All Quiet on the Western Front, Lewis Milestone, 1930) demuestran una perfecta combinación de los efectos dramáticos del sonido y un uso sin restricciones de las fórmulas expresivas del montaje o la movilidad de la cámara. No obstante, el peso de la teatralidad y de la dependencia de los diálogos en la elaboración de la trama, es muy reconocible en determinados géneros hasta mediados de la década. Contra este tratamiento del sonido reaccionaron muchos artistas. Quizá el más famoso de ellos fue Charles Chaplin, quien mostró su rechazo hacia una técnica que consideraba una vuelta atrás. Chaplin se negó a incluir diálogos en sus películas durante muchos años.

Al inicio del epígrafe me refería al problema de la barrera de lenguas. Con la desaparición del «esperanto» de las imágenes se hacía necesario encontrar fórmulas que permitieran circular las películas por el mercado internacional. No se sabía cómo complacer a un público acostumbrado a estrellas que no hablaban sus idiomas. En un principio, las técnicas de doblaje no eran aplicables a la incipiente tecnología del sonido. Por ese motivo, se utilizaron en muchas ocasiones las *versiones múltiples*. Consistían en rodar una misma película de manera consecutiva, aprovechando los mismos decorados y la base del equipo técnico, en distintas lenguas y con actores diferentes. Para realizar estas adaptaciones muchos artistas de todo el mundo fueron a Hollywood en estos años. Entre los españoles que lo hicieron no sólo se encontraban cineastas como Edgar Neville, sino actores e incluso escritores como Enrique Jardiel Poncela, que llegaron a adaptar sus obras para películas producidas por los grandes estudios.²⁶ Un caso bastante peculiar de este periodo era el de los famosos artistas cómicos Stan Laurel y Oliver Hardy quienes, para las versiones españolas

26. Véase Juan B. Heinink y Robert G. Dickson, *Cita en Hollywood*, Bilbao, Mensajero, 1991.

de sus películas, memorizaban fonéticamente el texto. Aprendían una serie de sonidos aunque realmente no sabían qué estaban diciendo.

La práctica de las versiones múltiples se mantuvo hasta mediados de los años treinta. Paramount, por ejemplo, creó un estudio para películas en otras lenguas en Joinville, cerca de París. Sin embargo, la técnica del sonido avanzó muy rápidamente y la posibilidad de manipular la banda sonora estaba muy perfeccionada hacia 1932, de modo que se fueron incorporando las técnicas del subtítulo y el doblaje que, finalmente, se convertirían en el recurso más extendido para la superación de las barreras lingüísticas. Pero la llegada del sonido permitió el desarrollo de cinematografías nacionales, explotando el gusto del público por escuchar a los actores hablando su lengua. La primera película sonora española fue *El misterio de la Puerta del Sol* (Francisco Elías, 1930), que seguía la tecnología Phonofilm del inventor americano Lee DeForest, quien se negó a vender su invento a las grandes compañías de su país e intentó encontrar un mercado en Europa.

Pero en Europa se habían desarrollado sistemas de sonido que tuvieron un relativo éxito. Quizá el más importante de todos surgió en Alemania. Desde 1918 habían trabajado en una tecnología que no estuvo lista hasta finales de los años veinte. Se trataba del sistema Tri-ergon, adquirido inmediatamente por el estudio más importante de Alemania, la Ufa. El modelo alemán dio origen a varias patentes internacionales que acabaron por agruparse en el Tonbild-Syndikat (Tobis), desde la que se desarrolló una compañía subsidiaria para la producción de filmes sonoros llamada Klangfilm. A partir de 1930, su producción se aceleró de manera geométrica y la influencia de Tobis-Klangfilm se extendió por toda Europa. Una de las industrias más fuertes, la francesa, dependió en gran medida de la tecnología alemana. También muchas de las primeras películas sonoras españolas fueron realizadas en Alemania. Realmente, entre Tobis y las compañías americanas se repartieron el mercado internacional del sonido.²⁷

Otro país que elaboró su propia tecnología de sonido fue la Unión Soviética, interesada en llevar adelante una industria cinematográfica autárquica. Desde principios de los años treinta existían sistemas rudimentarios, como el Tagefon y el Shorinfon. Finalmente, el desarrollo de la tecnología del sonido pasó a ser un proyecto político prioritario. El sonido fue para los primeros cineastas soviéticos un lugar esencial de reflexión sobre el montaje. Su oposición a que el sonido acabara privilegian-

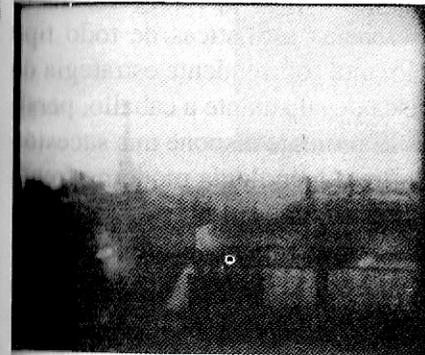
27. Thompson y Bordwell, *Film History*, pág. 221.

do la palabra y condujera a un estilo teatral les llevó a considerarlo como un elemento que debía entrar en contradicción con la imagen. También tendría un papel constructivo, por lo tanto serviría para determinar una atmósfera, marcar cambios de tono y contrastes, comentar la acción desde sonidos no diegéticos, ser en suma un objeto sometido al conflicto que está detrás de toda intervención del montaje.

A pesar de las transformaciones inherentes a la nueva tecnología, la llegada del sonido sirvió para que el estilo internacional se consolidara después de un breve proceso de adaptación. La necesidad de contar con tecnología que no abundaba en la mayoría de los países condujo a la movilidad de equipos que fueron a trabajar a los estudios con más medios. Las coproducciones, el trasvase a Estados Unidos, Alemania o Francia de cineastas, técnicos y artistas para rodar películas destinadas a países carentes de un sistema industrial sólido, o la aparición de nuevas estrellas tan ligadas al cine como a la música (al disco o la radio), marcaron un proceso de mezcla y convergencia de tradiciones, propuestas estilísticas, artísticas y musicales que configuraron una etapa de intensa circulación de ideas a través del cine. Algunos historiadores quieren resumir esta situación de los años treinta utilizando un concepto proveniente de la historia del arte al hablar de *clasicismo* cinematográfico.

Una película representativa de las tensiones derivadas de la incorporación del sonido es *Ámame esta noche* (Love Me Tonight, Rouben Mamoulian, Paramount, 1932). Dirigida por un ucraniano formado en Europa y director de éxito en la escena de Nueva York, interpretada por una estrella del vodevil francés (Maurice Chevalier) y una cantante lírica de tipo opereta (Jeanette McDonald), plegada a las fórmulas estilísticas del montaje de continuidad americano e incorporando un trabajo de sonido que va mucho más allá de las convenciones a las que se intenta restringir su uso, es un ejemplo notable de los conflictos del periodo. Una de las escenas más célebres del filme es la del comienzo. Su concepción es directamente antinaturalista y muestra un trabajo del sonido particularmente complejo, basado en un planteamiento de acumulación a través de la correspondencia de la banda sonora y la banda imagen. El armazón se construye desde la banda sonora y, más allá de la funcionalidad narrativa, reclama su autonomía para crear efectos puramente rítmicos. Primero vemos las desiertas calles de París, partiendo del silencio (4.54) que únicamente rompen las campanas de una iglesia marcando las seis de la mañana. De repente, la ciudad empieza a ponerse en marcha, una mujer barre la calle, los coches y las personas empiezan a circular por ella y el volumen de sonido crece mientras la ciudad se anima (4.55). Lo más im-

portante es que, detrás de todo este trabajo, hay una justificación sonora estrictamente rítmica que va moldeando la acumulación caótica de sonidos que se superponen. Si la propuesta habitual en el cine dominante consistía en subordinar la banda sonora a la de la imagen, Mamoulian invierte la idea. La banda sonora es la que reclama unas imágenes que la soporten. A continuación las imágenes deberán esforzarse por reconducir ese proceso. Esto es lo que ocurre a partir de un plano en el que una muchacha del barrio pone en marcha un gramófono y empieza a sonar un disco (4.56). La música que reproduce va conduciendo los sonidos a una lógica armónica, incorpora el ritmo y los ruidos de la calle a su propia estructura y acaba desembocando en el personaje principal, Maurice, quien empezará a cantar la primera canción del filme (4.57). Los ruidos caóticos de la calle han sido domesticados por la música y han servido para iniciar la orientación narrativa transportándonos hasta el personaje protagonista.²⁸



4.55



4.57

28. Este efecto, que pretende describir desde la banda sonora el despertar de París, ya había sido utilizado por Mamoulian en un montaje teatral de *Porgy en Broadway* en

El trabajo experimental del sonido en *Ámame esta noche* no acaba aquí. Podemos encontrar rasgos de subjetividad que se exploran por la superposición de voces y música en momentos concretos. Hacia el final del filme parece que la separación de los amantes es inevitable. Por un lado, la princesa no puede perdonar haber sido engañada por el humilde sastre. Por otro, éste tiene que partir para no perjudicar a la princesa. La separación entre ambos y la tensión del momento es construida en dos niveles. En la imagen, a través de una serie de superposiciones (4.58 y 4.59) que funden los espacios en los que se encuentran los amantes. La dimensión poética de la escena y la intensidad dramática de la imagen no se separan demasiado de los postulados impresionistas del cine francés de los años veinte. Acompañando este complejo trabajo de composición del encuadre, la banda sonora explora la subjetividad del personaje femenino, quien rememora a través de la fusión de canciones y de fragmentos de diálogo escuchados anteriormente el origen del conflicto narrativo. La amalgama resulta particularmente interesante, así como la referencia al modelo impresionista en un filme que respeta rigurosamente las normas de continuidad. Las referencias estilísticas de todo tipo continúan: el final presenta, por ejemplo, una sorprendente estrategia de montaje. La princesa decide salir en busca de su amante a caballo, persiguiendo el tren que éste acaba de tomar. El montaje dispone una sucesión de planos basada en contrastes (caballo/tren, tecnología moderna frente a viejo mundo) guiados por conceptos constructivos (4.60 y 4.61). Incluso en algunos momentos se adoptan vistas monumentales de los personajes que parecen parodiar las composiciones del cine propagandístico (4.62). Estas heterogéneas referencias, incorporadas a un filme musical

4.58



1927. Véase Mark Spergel, *Reinventing Reality. The Art and Life of Rouben Mamoulian*, Metuchen y Londres, The Scarecrow Press, 1993, págs. 62 y sigs.

100



4.61



4.62

americano convencional, son un ejemplo de los impulsos integradores de modelos contrapuestos.

A esta capacidad de amalgama de estructuras heterogéneas es a lo que parecen referirse los historiadores que hablan de cine *clásico* y que localizan su momento de auge en los años treinta. Por un lado, la visión dominante de Hollywood, con una industria poderosamente asentada sobre un sistema monopolista y el control internacional de la distribución y la exhibición, parece decantar esta lectura hacia el cine americano. Pero también en otros países, al hilo de la incorporación del sonido y el flujo de las diversas tendencias estilísticas, se identifica el periodo con la consumación de un estilo canónico capaz de conciliar distintas tendencias expresivas y obtener una excelencia artística, además de éxito comercial. Un ejemplo puede ser, en Francia, los filmes de René Clair como *El millón* (*Le Millon*, 1931, Tobis-Klangfilm), que conciben el sonido como un elemento con el que se juega de manera constante, incluso para parodiar sus posibilidades expresivas. Al inicio de la película la cámara se mueve por los techos de París en silencio hasta que una canción la atrae hacia el lugar donde se reúnen los personajes. El acercamiento viene

acompañado de un aumento de volumen hasta que finalmente comienza la acción con la fuerte irrupción de la música y el baile. Hay momentos en los que los diálogos de los personajes son inaudibles, porque parece ser más importante la celebración musical que determina el tono festivo de la película. En muchas ocasiones las fuentes de sonido son contradictorias, y es imposible saber si son diegéticas o no.

Desde otro punto de vista radicalmente distinto, un filme alemán como *M, el vampiro de Düsseldorf* (M, Fritz Lang, 1931) centra en la banda sonora no sólo la clave para resolver el enigma de la película (la melodía de Edvard Grieg que constantemente silba el asesino), sino sobre todo el progresivo delirio que va creciendo entre los habitantes de Düsseldorf. Los gritos de la madre de una de las niñas asesinadas se prolongan por los espacios vacíos de la ciudad y los tiñen de una dimensión trágica. Algo comparable se puede observar en otro célebre filme alemán, *El ángel azul* (Der blaue Engel, Josef von Sternberg, 1930) en el que un digno profesor de universidad acaba convertido en un personaje humillado por una cabaretera interpretada por Marlene Dietrich. Unos breves apuntes sonoros (campanadas, el canto de un pajarito enjaulado) acompañan las primeras apariciones del personaje desde el silencio dominante. Poco a poco, con la entrada en el mundo del cabaret, el silencio es desplazado por un bullicio constante que llegará a su apoteosis en el momento de mayor degradación del profesor interpretado por el gran actor Emil Jannings: una actuación como payaso en la que imita de manera patética y estremecedora el canto de un gallo.

Un caso especial en la adopción del sonido es el de Japón. El cine tuvo un importante desarrollo en la etapa muda, e incluso había establecido una estructura industrial y tecnológica propia, con poderosos estudios como Nikkatsu (fundado hacia 1912) o Shochiku (fundado en 1920), capaces de producir unas 500 películas al año durante las décadas de los años veinte y treinta.²⁹ La importación de los sistemas de sonido fue bastante rápida. Hacia 1926 había llegado el sistema DeForest, pero la primera película sonora japonesa (*Mujer y esposa* [Madamu to nyūbo, Heinosuke Gosho, 1931]) fue hecha por Shochiku con tecnología propia relacionada con la de RCA. Pero el público no mostró en principio un interés mayor en las películas sonoras al que tenía por las películas mudas. Una de las razones principales fue la importancia del *benshi*.

29. Véase Donald Kiriha, «Reconstructing Japanese Film» en David Bordwell y Noël Carroll, *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*, Madison, University of Wisconsin Press, 1996, págs. 501 y sigs.

El *benshi* era una figura típica del cine mudo. Se trataba de un narrador, un comentador profesional de películas que además de explicar el orden de los acontecimientos interpretaba con distintas modulaciones de voz los papeles de los personajes e incluía canciones. Parece que dicha figura tenía una amplia tradición proveniente del *bunraku*, un teatro de marionetas gigantes en el que todo el dramatismo se basaba en la fuerza interpretativa de un narrador situado junto a la representación y acompañado de un instrumento de cuerda. Noël Burch afirma que la importancia del *benshi* es fundamental incluso para entender el desarrollo del estilo de los filmes japoneses durante los años veinte, tan alejado de los del filme occidental. Según este autor, la falta de primeros planos, la no necesidad de supeditar el montaje y la puesta en escena a contar una historia de manera coherente, la importancia de las imágenes entendidas de manera autónoma y de acuerdo con criterios de belleza japoneses, la base de la acción en las acrobacias y las peleas a espada, la elaboración de unos filmes, en suma, volcados hacia lo espectacular, radican en que la comprensión e interpretación de estas imágenes está siempre asegurada por la presencia del *benshi*.³⁰ Algunos directores que hicieron películas sonoras a principios de los treinta acabaron por volver al mudo, como Gosho o Kenji Mizoguchi. El director Yasujiro Ozu no hará su primera película sonora hasta 1936. El retraso de la aceptación del sonido, sin embargo, no puede vincularse únicamente a los *benshi*. Otros historiadores han demostrado la importancia de factores como las dificultades de acordar un sistema estándar de sonido en Japón por la competencia de los grandes estudios, los problemas laborales y económicos del periodo y el alto coste del equipamiento para las salas.³¹

Como hemos podido observar a través de este recorrido por la aparición del sonido en el cine internacional, la polémica sobre continuidad o ruptura del estilo cinematográfico entre el cine mudo y el sonoro pasa a un segundo plano sólo al observar la compleja serie de factores que intervienen en un momento concreto de crisis. El modo en el que esos factores alcanzaron un equilibrio nos permite entender que el periodo que va de los años treinta hasta el final de la Segunda Guerra Mundial sea calificado habitualmente como la etapa *clásica* del cine. En primer lugar, por la estructura del sistema de estudios en Hollywood y la producción estandarizada. Pero también por otro aspecto estilístico que, más allá del

30. Noël Burch, «Japon: d'une parole à l'autre» en VV. AA., *Conférences du Collège d'histoire de l'art cinématographique*, Cinémathèque Française, 1992, pág. 167.

31. Véase Kiriha, *op. cit.*, pág. 513.

montaje y la puesta en escena, se refiere a la concepción narrativa. Se basa en la elaboración de nuevas fórmulas genéricas que permitan un equilibrio entre dos cosas: por un lado, la narración, sustentada sobre reglas de causalidad y caracterización de los personajes basadas en la acción y el diálogo. Por otro lado, una elaboración visual asentada sobre códigos específicos para cada género establecidos en gran parte desde la etapa muda. La aparición del cine musical por ejemplo parte de convenciones del melodrama del cine mudo (se puede observar en *Broadway Melody*, Harry Beaumont, MGM, 1929) para diseñar en pocos años unas fórmulas genéricas nuevas e incluso con distintas alternativas subgenéricas, como el musical entre bastidores *Vampiresas de 1933* (Gold Diggers of 1933, Mervyn LeRoy, Warner Bros, 1933), el musical de cuento de hadas como *Love Me Tonight* o el folclórico como *¡Alelujah!* (Hallelujah!, King Vidor, 1929).³² También el filme de gánsters permitió la entrada del lenguaje popular, de un ritmo de los diálogos de gran precisión y realismo y una nueva dimensión de la violencia. Películas como *El enemigo público* (The Public Enemy, William Wellman, 1931) o *Scarface* (Scarface, Howard Hawks, 1931) explotaron el uso del sonido para conseguir efectos narrativos muy turbadores. En la primera, por ejemplo, el gánster protagonista va a matar a un viejo amigo que le traicionó. Éste, imaginando sus intenciones, pretende conmovérle cantando una vieja canción de los buenos tiempos (4.63). La cámara inicia una panorámica para ocultarnos el terrible momento en el que el viejo será asesinado y nos conduce hasta un testigo que observa la acción (4.64, 4.65) No veremos nada, sin embargo escucharemos nítidamente el disparo, los gemidos del moribundo, su cabeza cayendo contra las teclas del piano y finalmente su último suspiro. Este tipo de uso del sonido demuestra que hay un nuevo camino, de posibilidades inmensas, que el cine no tardará en empezar a recorrer.

4.2.5. HACIA 1948: LA FRONTERA DE LA MODERNIDAD CINEMATOGRAFICA. MODELOS POSTERIORES A LA ESTRUCTURA MONOPOLÍSTICA

Como vamos viendo, la estructura de crisis tiene distintos ámbitos de influencia. La estilística es la que más nos interesa, pero hay momentos

32. Seguimos la clasificación (*backstage musical*, *fairy tale musical* y *folk musical*) de Rick Altman en *The American Film Musical*, Bloomington, Indiana University Press, 1989.



4.63



4.65

en los que algunos factores de tipo sociológico e histórico aparecen con tal fuerza que es imposible dejarlos de lado. El final de la Segunda Guerra Mundial fue uno de esos momentos. Para entenderlo hay que tener en cuenta los horrores que el mundo había conocido, desde los campos de concentración hasta la bomba atómica. Algunas corrientes estéticas del cine de ficción del periodo reclamaron un planteamiento ético del estilo cinematográfico. Quizá el ejemplo más notable sea el denominado Neorealismo italiano. Cineastas como Roberto Rossellini (*Roma, ciudad abierta* [Roma città aperta, 1945], *Paisà* [1946], *Alemania, año cero* [Germania anno zero, 1947]), Vittorio De Sica (*El limpiabotas* [Sciuscia, 1946], *Ladrón de bicicletas* [Ladri di biciclette, 1948]) o Luchino Visconti (*La terra trema*, 1948) llevaron a cabo un cine en el que la puesta en escena y el montaje se ponían al servicio de historias con una dimensión moral, normalmente sobre personas corrientes enfrentadas a la lucha por la supervivencia en marcos de pobreza o violencia. Para ello recurrían a un estilo *verista*, en el que las formas podían parecer estudiadamente descuidadas. La cámara intentaba dar la impresión de captar las escenas tal cual se presentaban en las calles, el montaje se sometía a las convenciones de continuidad pero con una mayor apariencia de neutrali-

dad ante la historia y se utilizaba como protagonistas a personas corrientes que, en muchos casos, ni siquiera eran actores. La importancia de los exteriores, de las calles por donde deambulan los personajes, es fundamental, y parecen dejar siempre una puerta abierta a que ocurra algo azaroso o imprevisto. El guionista Cesare Zavattini afirmaba que su ideal era hacer una película en que la cámara siguiera durante noventa minutos a una persona para mostrar un fragmento de su vida. Sin embargo, ese aparente descuido de la puesta en escena tiene algo de tópico. Las composiciones en las que se equilibran de manera armónica las luces y sombras con el desarrollo dramático en profundidad de campo, o el tratamiento sofisticado de escenas en el plató son también habituales en este cine.

Tenemos por lo tanto dos dimensiones del neorrealismo. Por un lado, una visión ética del estilo fílmico con respecto a la realidad. Esta posición ha sido bien resumida por Ángel Quintana: «La ética neorrealista estuvo marcada por una implicación de los cineastas en el discurso sobre la realidad, una implicación que no se limitaba a ser una comprensión descriptiva de la realidad, una valoración de los fenómenos que la constituyen o de los movimientos sociales que la configuran. La implicación en lo real estuvo impregnada, durante los primeros años del neorrealismo, de una voluntad de cambio del mundo».³³ Por otro lado, una dimensión formal y de estilo que desarrolla unos estilemas de puesta en escena que van más allá del propio neorrealismo. Hacia principios de los años cincuenta, el movimiento empieza a desdibujarse por un cambio de orientación de los cineastas más veteranos y la incorporación de otros nuevos, como Michelangelo Antonioni (*Cronaca di un amore*, 1950) o Federico Fellini (con Alberto Lattuada: *Luci del varietà*, 1950). Este cambio se percibe en un mayor peso de temas relacionados con personajes con conflictos emocionales o psicológicos, más que sociales. No obstante, durante toda la década de los cincuenta algunos estilemas del neorrealismo estarán presentes no sólo en el cine italiano, sino en otros países de su órbita de influencia como España. Resulta difícil pensar las obras de Juan Antonio Bardem (*Muerte de un ciclista*, 1955) o Luis García Berlanga (*Bienvenido Mr. Marshall*, 1952) sin tener en cuenta esta tradición italiana.

El debate sobre el realismo es uno de los principales temas de la posguerra. Sobre todo es un síntoma de la consideración teórica del cine que comienza en este periodo y que acabará por dar paso a las corrientes mo-

33. Ángel Quintana, *El cine italiano 1942-1961. Del neorrealismo a la modernidad*, Barcelona, Paidós, 1997, pág. 42.

dernas de los años sesenta y setenta. No es ajeno a todo esto el desarrollo de posiciones ideológicas que cuestionan su función social. Los foros donde germinan estas revisiones teóricas son las revistas de crítica cinematográfica, los cineclubs, los festivales de cine y los archivos y filmotecas, que aparecen por doquier desde finales de los años cuarenta. Figuras como el crítico francés André Bazin tienen una influencia fundamental en el desarrollo de nuevas posiciones estilísticas ligadas a la consideración moral del cine y su relación con la realidad. Muchos de los cineastas de la modernidad van larvando sus fórmulas expresivas desde la teoría y la crítica en revistas especializadas como las francesas *Cahiers du cinéma* (fundada en 1951) o *Positif* (1952), las italianas *Cinema Nuovo* y *Filmcritica* (1950) o, por citar una española, la influyente *Objetivo* (1953).

Junto a estos factores ligados a los cambios sociales e ideológicos de la posguerra, hay que tener en cuenta otras circunstancias judiciales y políticas que determinaron el posterior desarrollo del cine americano y por extensión del resto del cine mundial. Podemos destacar tres que se concentran en estos años y cambiarán definitivamente la industria de Hollywood. La primera es el desmantelamiento de su estructura monopolística. Esto quiere decir, el final del dominio de los grandes estudios de las tres vertientes del negocio cinematográfico: la producción, la exhibición y la distribución. El absoluto control de la industria cinematográfica americana por los estudios (sobre todo los cinco más grandes: Paramount, Metro Goldwyn Mayer, Twentieth Century Fox, Warner Bros y RKO, pero también los otros tres más pequeños: Columbia, Universal y United Artists) fue declarado ilegal por el Tribunal Supremo americano, obligándoles a desprenderse de sus cadenas de salas de cine.³⁴ De este modo, las grandes compañías se quedaron sólo con el control de la producción y la distribución. A partir de ese momento, los productores independientes tuvieron acceso a proyectar sus películas en las salas, lo que hizo que se incrementara el número de películas hechas fuera de las grandes compañías. Pero hay que matizar esta idea. En la medida en que éstas seguían dominando las redes de distribución, para que una película consiguiera ser proyectada a gran escala debía entrar dentro de sus canales, por lo que los productores independientes se veían obligados a llegar a acuerdos con los estudios.

El segundo dictamen legal que condicionó el desarrollo posterior de

34. Los tres estudios pequeños no tenían salas, pero estaban integrados en la práctica a través de sus acuerdos con las cinco grandes. Véase el capítulo 6.

la industria cinematográfica fue la política de concesiones de licencias y frecuencias de emisión de la Federal Communications Commission (FCC) para el incipiente negocio de la televisión también en 1948. Desde un principio los grandes estudios comprendieron la importancia del medio. Paramount, por ejemplo, había creado ya en 1941 una subsidiaria llamada Television Productions Inc. para el desarrollo de este negocio. Los estudios adquirieron así pequeñas compañías de televisión, desarrollaron nuevas patentes y se preocuparon de impulsar su desarrollo tecnológico. Pero en la FCC carecían del peso político que habían conseguido las grandes cadenas de radio y éstas se llevaron la parte del león de las licencias otorgadas. Durante algún tiempo, los estudios intentaron mantener una cabeza de puente en el nuevo sistema, haciendo proyecciones televisivas en salas cinematográficas, sobre todo transmisiones en directo de grandes espectáculos deportivos.³⁵ Sin embargo, estas fórmulas híbridas no tuvieron éxito y se hizo necesario un replanteamiento de la situación. La rápida disminución del público cinematográfico y el ascenso imparable de la audiencia televisiva (multiplicado por cuatro en Estados Unidos sólo en 1949) hicieron que los beneficios cayeran en picado de manera inversamente proporcional al crecimiento de la televisión. A pesar de todo, las nuevas compañías de televisión tenían que ofrecer cada vez más productos a ese público creciente, por lo que los acuerdos con los estudios no tardaron en llegar. La producción de telefilmes y la venta de *stocks* de antiguas películas pasaron a ser fuentes de financiación de las productoras. Entrando en un negocio de naturaleza tan distinta, los estudios tuvieron que cambiar no sólo su sistema de trabajo, sino incluso sus mecanismos financieros, como veremos en el capítulo seis.

Como estrategia de competencia, el cine intentó ofrecer un tipo de espectáculo diferente al que el público podía encontrar cada día en sus hogares. A partir de los años cincuenta se fueron incorporando nuevas tecnologías para potenciar la experiencia de ir al cine como algo más espectacular y fascinante que la televisión. Una de ellas fue el color. La producción de películas en color a principios de los años cincuenta pasó del 20 % al 50 %, generalizándose sobre todo los sistemas de Technicolor y EastmanColor.³⁶ A partir de 1953 comenzaron también las altera-

35. Se trata de la *theatre television*. Véase Douglas Gomery, «La televisione nelle sale: "L'anello mancante" del mutamento tecnologico» en VV. AA., *Hollywood in Progress*, Venecia, Marsilio, 1984, págs. 181-193.

36. Véase Thompson y Bordwell, *Film History*, pág. 376.

ciones de pantalla en busca de formatos panorámicos. La más empleada fue el CinemaScope. La primera película en este formato, *La túnica sagrada* (*The Robe*, Henry Koster, 1953) daría paso a gran cantidad de producciones que siguieron la estela del éxito de esta técnica u otros sistemas como el Cinerama, la VistaVision o los filmes en 70 mm.

El tercer aspecto legal que interviene en la definición del paisaje cinematográfico americano de posguerra tiene un carácter político. La bomba atómica, el peso mundial de la Unión Soviética y el temido comunismo acabaron por poner en marcha un sistema inquisitorial promovido desde 1947 por el congreso de Estados Unidos. El Comité de Actividades Antiamericanas convocó a directores, guionistas y actores para intentar desenmascarar conspiraciones comunistas en Hollywood. De sus investigaciones surgió una lista negra que impidió trabajar a muchos cineastas y escritores de talento. Su influencia ideológica en el cine de principios de los cincuenta fue determinante.

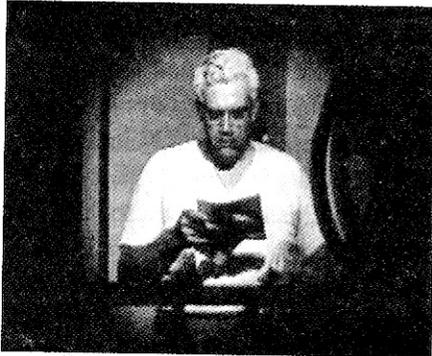
La convergencia de todos estos fenómenos se relaciona necesariamente con las transformaciones estilísticas del cine americano de posguerra. El modelo clásico partía de la estandarización y la especialización industrial. Muy pocos directores, por ejemplo, tenían capacidad de decisión sobre la versión final de sus películas. Por supuesto, raramente intervenían en las fases de montaje y normalmente tenían que aceptar un guión elaborado por un equipo de escritores bajo la supervisión del productor. Éste era la figura que dotaba de unidad a la obra y que controlaba las aportaciones de quienes intervenían en la creación del filme. En algunos casos, nombres de productores como Irving Thalberg, Darryl F. Zanuck, Arthur Freed o Val Lewton han servido para marcar el estilo de un estudio o un determinado género.

A partir de la disolución del sistema de estudios surgió, sin embargo, la posibilidad del control de los filmes por parte de los directores, que podían desarrollar con mayor independencia sus aspiraciones estilísticas. Esto es relativo, por supuesto, pero algunos historiadores han notado estas transformaciones como una tendencia generalizada en el cine americano de los años cincuenta, incluido el realizado dentro de las grandes productoras. Por relación con el concepto de clasicismo cinematográfico, se ha querido ver en algunos autores del periodo propuestas *manieristas*. Los historiadores del arte hablan de manierismo para reunir ciertas tendencias estéticas posteriores a la etapa clásica del Renacimiento en las que el equilibrio y la armonía geométricos eran sustituidos por asimetrías, desproporciones e ironías que respondían a una nueva concepción de la representación artística, más mediatizada por la subjetividad

del autor.³⁷ En el cine se produciría un fenómeno semejante. Algunos directores como Alfred Hitchcock, por ejemplo llevan hasta el límite de lo verosímil sus tramas narrativas y también sus recursos formales. En *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, 1954) asistimos a una historia de suspense que se basa en la reconstrucción de un asesinato por un fisgón que observa constantemente a sus vecinos. Pero, a través de desplazamientos entre la información que tiene el personaje principal y la que tenemos los espectadores (por ejemplo, vemos cosas mientras el personaje principal duerme) se generan incertidumbres que nos pueden hacer sospechar que todo lo que está ocurriendo es falso. Asentando todo el relato sobre la coherencia del punto de vista de ese personaje (4.66, 4.67), también asistimos a evidentes fugas de esa mirada, en planos que muestran cosas que están fuera de su campo de visión. Un caso semejante puede ser el de Douglas Sirk, quien convirtió el melodrama de mujer, un género emergente de los años cincuenta, en un espacio para la reflexión distanciada sobre los mecanismos de representación del cine clásico. Películas como *Sólo el cielo lo sabe* (*All that Heaven Allows*, 1955) muestran, detrás de historias típicas de los *weepies* (películas sentimentales). Una puesta en escena que se aleja del canon desde la plenitud del exceso retórico. Una imagen de una mujer llorando, mirando la partida del ser amado, será reforzada metafóricamente con la lluvia, la iluminación dramática y el abigarramiento de elementos simbólicos que, de tan hipertrofiados, resultan irónicos.

En esta asociación manierista, incluso algunos de los pocos autores del periodo «clásico» desarrollan fórmulas expresivas que se relacionan con los parámetros de la modernidad cinematográfica. En *Centauros del*

4.66



4.67

37. Para una interesante reflexión sobre este tema véase Jesús González Requena, *La metáfora del espejo*, Valencia, Instituto de Cine y Radio-Televisión, 1986.

desierto (*The Searchers*, 1956), John Ford abre la narración a un trayecto temporal muy complicado, además de incluir elementos extraños al *western* tradicional como el simbolismo de los objetos o la dimensión psicológica de los personajes que sitúa el problema de la locura en primer término. Es interesante observar a este respecto la relación entre el cine de género (el cine negro, el bélico, el melodrama e incluso el *western*) de finales de los años cuarenta y la extensión en América de las teorías psicoanalíticas (sobre todo freudianas) que llevan a una habitual presentación de personajes traumatizados, sádicos o psicópatas. No parece peregrino afirmar que la generalización de estrategias narrativas como la *voice over** se debe al desarrollo de esta dimensión psíquica de los conflictos de los que se ocupa el cine de Hollywood.³⁸

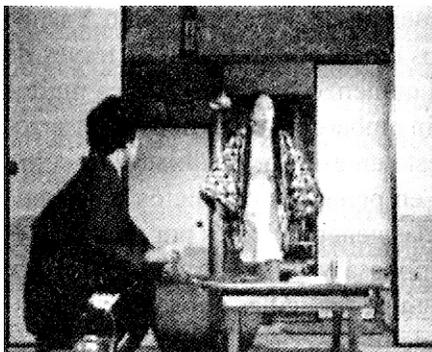
Esta descomposición de la narración cinematográfica a partir de los años cincuenta ha sido emblemática históricamente por un filme japonés que tuvo gran influencia: *Rashomon* (Akira Kurosawa, 1950). En él se contaba la historia de un asesinato pero a través de los diferentes puntos de vista de los testigos por lo que se creaban fascinantes variaciones sobre el mismo tema. La importancia internacional de *Rashomon* se vio acompañada pronto por la influencia de directores como Yasujiro Ozu o Kenji Mizoguchi en los años cincuenta, extendida a través de los festivales de cine europeos. Ozu comenzó haciendo filmes mudos de clara influencia norteamericana; sin embargo, con el tiempo desarrolló un estilo bastante peculiar de puesta en escena. Sus historias, sobre todo desde el sonoro, suelen basarse en pequeños conflictos familiares en los que están presentes los problemas generacionales por un lado y el choque entre la tradición cultural japonesa y la modernidad por otro. Pero con el tiempo se van afirmando en sus películas unos rasgos de estilo que se alejan de los distintos modelos descritos hasta ahora. En un filme como *Buenos días* (Ohayo, 1953) podemos observar algunas de estas características. Los emplazamientos de cámara a ras de suelo permiten unas composiciones que aprovechan las líneas ortogonales de los interiores para reencuadrar armónicamente a los personajes (4.68). La frontalidad de las tomas y el montaje repetitivo produce efectos extraños, como constantes falsos *raccords* de mirada, saltos de la regla de los

38. Aunque esto hay que considerarlo un posible factor externo. Razones más de peso (la importancia de los guionistas en Hollywood a partir de los años cuarenta, la influencia de la radio y de la novela popular de detectives) son estudiadas por Sarah Kozloff, *Invisible Storytellers. Voice-Over Narration in American Fiction Film*, Berkeley, California University Press, 1988, págs. 33-34.

180°³⁹ (con la consiguiente desorientación del espectador) y planos-contraplanos en los que impera una rígida composición que llega a abstraer el espacio (4.69 y 4.70). Un elemento fundamental es la temporalidad que sostiene la historia, más dirigida a fundirse con el ritmo de lo cotidiano que a mantener una progresión dramática basada en la resolución de conflictos. Es bastante característico del cine de Ozu la presencia de los llamados «planos almohada», imágenes abstractas del espacio donde se desarrolla la acción (pueden ser objetos de una habitación, presentados casi como un bodegón, o planos exteriores de edificios o calles) (4.71 y 4.72) que van puntuando los distintos cambios de tono dramático en la película.

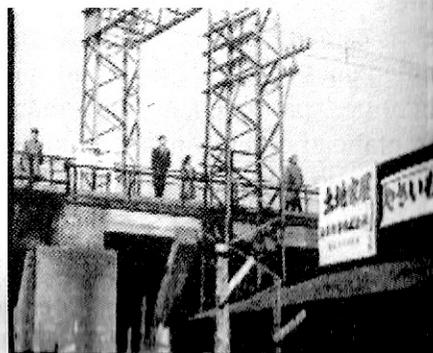
Kenji Mizoguchi desarrolla otra vertiente del fascinante lirismo del cine japonés. En una de sus últimas películas, *La emperatriz Yang Kwei Fei* (Yokihi, 1955) podemos encontrar la tensión entre la descomposición analítica del espacio desarrollada por el estilo occidental y su gusto oriental por la observación de las escenas desde una cierta lejanía, diseñando el espacio dramático a través de constantes recorridos de la cámara y de los *planos secuencia*.* Al inicio de *Yokihi* unos criados se acer-

4.68



4.69

4.70



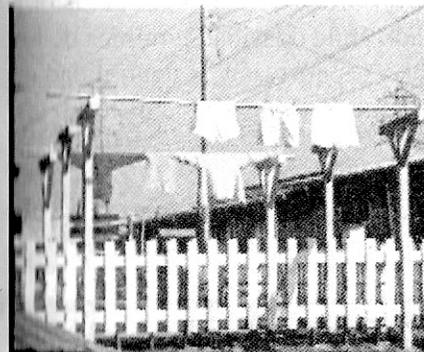
4.71

39. Véase el capítulo 9.

can al viejo emperador para decirle que ha de abandonar su lugar de retiro. Los criados se acercan desde un pasillo y la cámara continúa una panorámica (4.73 y 4.74) que acaba en la figura del anciano. La discusión que sigue provoca nuevos movimientos de cámara hasta que los criados salen de la escena. Sólo en ese momento el anciano mira fuera de campo y, tras un corte, observamos que mira la estatua de su amada emperatriz en un elaborado ángulo picado (4.75) Este cambio dispara el inicio de la historia mediante el trabajo subjetivo de la banda sonora. Una *voice over* que responde a la conciencia del emperador empieza a llamar a Yang Kwei Fei y da paso al relato de su pasado amor. Al final de la película volveremos a este espacio y seremos testigos de cómo, tras la muerte del anciano, su voz se funde con la de su amada en el más allá.

En la India, uno de los más grandes cineastas, Satyajit Ray, en su trilogía sobre el personaje Apu, transforma los recursos estilísticos del cine occidental y sobre todo de influencias de autores como Vittorio De Sica, Jean Renoir o Robert Flaherty, para elaborarlos en una propuesta estética alternativa, con un tratamiento extrañamente distanciado de los conflictos narrativos (4.76).

4.72



4.73

4.74



4.75

Nos encontramos en la frontera de la modernidad. Algunos de sus rasgos se anuncian en las propuestas estéticas de estos años, entre las que son particularmente representativas las provenientes de Escandinavia. El desarrollo de un cine con planteamientos estéticos e intelectuales inusitados tiene algo que ver con la intervención del Estado en la producción, concretamente a través de los nuevos impuestos sobre espectáculos dirigidos a fomentar el cine de ensayo. Estas iniciativas tendrían una influencia considerable en la aparición de fórmulas estéticas alternativas en otros países europeos, como Alemania a partir de los años setenta. En Suecia, permitieron la obra de Ingmar Bergman en filmes como *Juegos de verano* (Sommarlej, 1950), *El séptimo sello* (Det sjunde inseglet, 1956) o *Fresas salvajes* (Smultronstrället, 1957). Siguiendo la larga trayectoria de la literatura y el teatro nórdico, Bergman se ocupa en sus películas de la angustia ante los grandes misterios de la vida y los problemas de comunicación. Su obra planteará progresivamente una reflexión, a veces irónica, sobre la representación artística, además de un experimentalismo que le sitúa dentro de la renovación del cine moderno.

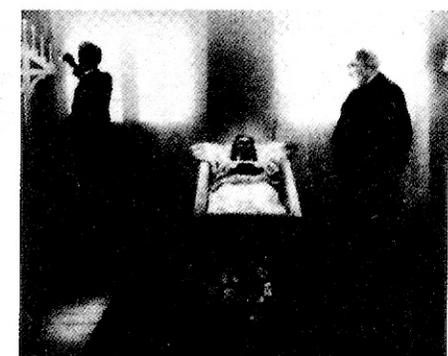
Un cineasta anciano que enlaza con la modernidad a través de la simplicidad formal y la abstracción conceptual de los espacios (4.77) es Carl Theodor Dreyer. En su filme *La palabra* (Ordet, 1954), narra la historia de un milagro a través de un estilo basado en la densidad lumínica de los interiores, las composiciones simétricas y repetitivas y la neutralidad de las interpretaciones, sometidas al misticismo religioso de la historia.

4.2.6. HACIA 1968: LAS ESCRITURAS MODERNAS Y LOS CONFLICTOS POLÍTICOS

Al principio de *Dos o tres cosas que yo sé de ella* (Deux ou trois choses que je sais d'elle, Jean-Luc Godard, 1966) un plano nos muestra una zona de viviendas de la periferia de París (4.78). Al mismo tiempo, la banda sonora combina alternativamente el silencio con ruidos ensordecedores del tráfico urbano. Una voz (la del propio Godard) habla del nombramiento de un nuevo prefecto de la región parisina. Su tono es muy bajo, casi como un susurro. Tras los planos de la calle aparece un primer plano a contraluz de una mujer. La *voice over* la presenta: se trata de la actriz Marina Vlady. La voz narradora la describe, habla del color de su cabello y su ropa afirmando, entre otras cosas, que la mirada que está lanzando hacia la derecha del encuadre (4.79) no tiene importancia. Marina Vlady recita un texto un tanto críptico: «Sí, hablar como

citando la verdad. Era el padre Brecht quien decía eso. Que los actores deben citar». ⁴⁰ A continuación, con un plano de la mujer compuesto de manera inversa al anterior (en el primero había un edificio a la izquierda del encuadre y en éste hay otro edificio a la derecha), la voz del narrador nos presenta al personaje que interpreta la actriz Marina Vlady: Juliette Janson, quien comienza a hablar desde la ficción del sueldo de su marido. Juliette es descrita de una manera semejante a la de Marina por la voz y, finalmente, lanza una mirada a la izquierda que, según el narrador, tampoco tiene importancia (4.80).

No hace falta profundizar mucho en el análisis para apercibirnos de un sistema retórico que desmonta los paradigmas de verosimilitud, montaje y puesta en escena del cine de ficción convencional, incluso ironiza sobre ellos. El desajuste sonoro, las disfunciones de la mirada para crear la continuidad del espacio, la indeterminación entre la realidad y la ficción, la interpelación directa al espectador, todos estos elementos están



4.77



4.79

40. Traducción de Miguel Marfás en Jean-Luc Godard, *Cinco guiones*, Alianza, Madrid, 1973, pág. 258.

4.80



4.82

cuestionando las fórmulas asentadas tradicionalmente por el cine dominante. La referencia al dramaturgo alemán Bertolt Brecht que nos da la actriz antes de pasar a ser personaje nos da una pista para entender lo que ocurre. Brecht es famoso por su teoría teatral, en la que postulaba la función política del espectáculo. Defendía que el espectador reflexionara constantemente sobre la obra que se ponía ante sus ojos. De este modo se debían desvelar los mecanismos de la ficción y lo artificioso de la representación. Por ejemplo, en muchas de sus obras utilizaba recursos como los finales inverosímiles, en los que el héroe era salvado de su ejecución de manera absurda, también empleaba dobles finales, actores saliendo de su papel y comentando con los espectadores la representación, momentos de autoparodia, comportamientos imprevistos de los personajes, etc. Se trataba de utilizar constantemente *efectos de distanciamiento* que impidieran que el espectador se dejara arrastrar por el universo de ficción y mantuviera siempre alerta su capacidad de reflexionar sobre lo que se le contaba. Esos efectos cuestionaban la representación clásica y aristotélica, que intentaba absorber en su lógica de acontecimientos las emociones del espectador. La respuesta política brechtiana consiste en despertar al

espectador de su sueño, enfrentarle a su juicio crítico, mostrar los dispositivos de la representación para que descubra su artificio y aprender a hacer un nuevo uso político de los mismos.

No parece posible entender este momento de la historia del cine sin acudir de nuevo a elementos del contexto, ya que las *tendencias modernistas* están vinculadas a conflictos de muy variado signo. Por un lado, los factores políticos, de los que son representativos la revuelta estudiantil de Mayo del 68, las tensiones de la guerra fría y la primavera de Praga ese mismo año, o la Guerra de Vietnam y los procesos de descolonización en los países del tercer mundo. Por otro lado, las tendencias de pensamiento revolucionarias que se instalan en los ámbitos intelectuales y se relacionan a veces, de manera muy directa, con la investigación sobre la dimensión social del lenguaje desde posiciones estructuralistas o semiológicas. Éstas extienden inmediatamente su influencia al campo del pensamiento político, la estética, el psicoanálisis o la antropología. Pensadores como Roland Barthes, Louis Althusser, Claude Lévi-Strauss, Michel Foucault o Jacques Lacan extienden durante esos años desde Francia una corriente de pensamiento en la que hay un objeto fundamental de estudio y análisis: el funcionamiento estructurado del lenguaje y su repercusión en la construcción de los individuos y las sociedades.

Los cineastas modernistas son, normalmente, intelectuales. Conciben los mecanismos de la representación como útiles a través de los cuales poder estructurar el sentido de sus obras con una finalidad política. Como Godard, gran parte de los cineastas del periodo revisan las fórmulas retóricas del cine para cuestionar las reglas de la ficción y, sobre todo, para buscar una función política en los mecanismos expresivos. Hollywood es el referente fundamental con el que se vive una relación ambivalente. Los cineastas modernistas no pueden escapar de su influencia como modelo, pero al mismo tiempo tratan de atacar a ese «modo de representación institucional» (la terminología de Noël Burch se debe a este contexto de pensamiento) mediante la mostración explícita de sus recursos. De este modo, los elementos de la puesta en escena o del montaje se revelan con todo su espesor signifiante. Ya no tratan de ser transparentes, de esconderse tras la representación, de ser funcionales para poner en pie una historia y un mundo de ficción. Se hace frecuente el uso de algunas técnicas como el *zoom*,* la cámara en mano, el *collage** o los objetivos de gran angular y teleobjetivos que producen imágenes distorsionadas. Ciertos efectos tienen relación con las técnicas del cine directo, el documental y la televisión que se habían extendido durante la década de los sesenta y en las que incluso se formaron algunos de estos cineastas. Pero es más inte-

resante observar cómo ciertos recursos expresivos tradicionales adoptan un funcionamiento autónomo. Por hablar de los movimientos de cámara, en un filme como *Salmo rojo* (Még kér a nép, Miklos Jancsó, 1971) encontramos panorámicas que funcionan de acuerdo con un programa independiente a la acción dramática, de modo que nos perdemos momentos significativos de la escena porque la cámara abandona a los personajes y sigue su movimiento de manera autónoma. En *El viaje de los comediantes* (O Thiassos, Theo Angelopoulos, 1975), que describe algunos episodios de la historia contemporánea de Grecia, una panorámica puede empezar con unos personajes y acabar con otros que pertenecen a un periodo histórico completamente distinto, creando conexiones imposibles. Las convenciones del modo institucional serán expuestas y desconstruidas como meras fórmulas de una ideología de la representación burguesa.

Dentro de este contexto debemos entender también los planteamientos procedentes del cine del llamado «tercer mundo». En cada zona del planeta se elaboran nuevas formas expresivas vinculadas tanto a sus particulares características culturales como a la finalidad política. En Brasil cobró auge un movimiento conocido como Cinema Novo. Uno de sus representantes más destacados, el director Glauber Rocha, utilizaba las técnicas brechtianas de distanciamiento y reflexión sobre la representación en su célebre filme *Antonio das Mortes* (O Dragão das Maldades contra o Santo Guerreiro, 1968). La revolución cubana, por su parte, decidió crear pronto una institución que desarrollara un cine vinculado a su proyecto cultural. Así fue creado el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), que produjo en el mismo año de 1968 dos películas en las que las formas modernistas construían ideas revolucionarias: *Memorias del subdesarrollo* (Tomás Gutiérrez Alea) o *Lucha* (Humberto Solás). También en Argentina ese mismo año se produciría un filme de gran influencia en Latinoamérica a través del uso de la técnica del documental histórico: *La hora de los hornos. Notas y testimonios sobre el neocolonialismo, la violencia y la liberación* (Fernando Solanas, 1968). Prácticas modernistas comparables se pueden encontrar en otros continentes, con cineastas como Ousmane Sembène (Senegal), Youssef Chahine (Egipto) o Yilmaz Güney (Turquía).

Como acabamos de ver, las propuestas modernistas abandonaron en gran medida las estructuras narrativas convencionales. En muchos casos se distanciaban de las fórmulas del relato y desarrollaban sus temas a través de estructuras diferentes, podríamos decir «poéticas», ya que el sentido principal del filme se planteaba en muchas ocasiones a través de símbolos o metáforas que se distanciaban de la transparencia clásica. El

filme de Luis Buñuel del periodo es representativo. Por ejemplo, en *La vía lactea* (La voie lactée, 1968) explora la iconografía cristiana para establecer una parábola irónica de sentido ambiguo. En algunos casos, como en el cine español, ese sistema permitía perífrasis políticas y sistemas cifrados dirigidos a los espectadores de las salas de «arte y ensayo». En ese contexto moderno se sitúan algunas de las películas de Carlos Saura, como *La prima Angélica* (1974), o una de las películas más importantes del cine español, *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973).

En Estados Unidos las estrategias modernistas tuvieron importancia en el cine independiente próximo a las prácticas de vanguardia. Uno de los casos más representativos es el filme de John Cassavetes *Faces* (1968). También es típico de estos años el resurgir subversivo de los géneros de serie B, como el cine de terror o incluso el cine pornográfico. Películas como *La noche de los muertos vivientes* (Night of the Living Dead, George A. Romero, 1968) o *Vixen!* (Russ Meyer, 1968), o las producciones de Roger Corman llevaron al cine americano a unos límites de lo representable en el ámbito del horror o del sexo y a una estética feísta que, con el tiempo, traspasarían la barrera de las salas marginales y se instalarían en el cine de gran presupuesto con cierto reconocimiento intelectual. No obstante, una generación importante de cineastas trabajó a conciencia las fórmulas clásicas para renovar las estructuras del cine de Hollywood, adecuándolas al nuevo panorama audiovisual y al gusto moderno. Quizá la obra más significativa de esta renovación sea *El padrino* (The Godfather, Francis Ford Coppola, 1972), que inicia el prestigio de la generación de cineastas como Steven Spielberg, Martin Scorsese o George Lucas.

4.2.7. APOSTILLAS SOBRE EL CINE CONTEMPORÁNEO (A MODO DE CONCLUSIÓN)

Enfrentarse al cine contemporáneo desde la noción de la crisis es complicado, puesto que carecemos de perspectiva suficiente para apreciar el funcionamiento de las tendencias estilísticas. La reorganización del panorama audiovisual ha sido excepcional en los últimos veinte años por una serie de factores que han cambiado radicalmente la industria cinematográfica. En primer lugar, tenemos que considerar la aparición de la televisión de pago, ya sea por cable o satélite y la generalización del uso del vídeo o DVD en el hogar desde finales de los setenta. En segundo lugar, la vinculación de algunos estudios con grandes grupos empresariales

mediáticos. En los últimos años hemos visto los nombres de grandes propietarios de cadenas de televisión y periódicos como Ted Turner o Rupert Murdoch asociados a la compra de productoras de Hollywood. En tercer lugar, un fenómeno de globalización financiera de los propios estudios, con la compra de gran parte de ellos por compañías no americanas, como las japonesas Sony (compró Columbia Pictures en 1989) o Matsushita (MCA/Universal), o el banco francés Crédit Lyonnais que se hizo con MGM en 1992 a través de un embargo. A finales de los años noventa, el desarrollo hipertrofiado de las nuevas tecnologías de la comunicación y la información y su consiguiente crisis han producido una serie de alianzas estratégicas, hecatombes financieras, crecimientos disparatados y recomposiciones del mercado que producen sorpresas casi diarias de las que resulta imposible dar cuenta detallada. En cuarto lugar, relacionado con estas transformaciones, es patente la incorporación del cine a los ritmos marcados por los complejos mecanismos del mercado mediático. El cine no es un negocio independiente de la televisión, la industria discográfica, la informática y el resto de ámbitos del ocio y el espectáculo. Como veremos en el capítulo seis con más detalle, Douglas Gomery propone que hablemos de una «nueva economía de los medios»⁴¹ que muestra su interdependencia, ya que el análisis no puede hacerse por separado. Los parques de atracciones, las mercancías asociadas a películas o las estrategias de difusión a través de opciones de marketing dibujan un sistema económico en el que las distintas ramas industriales aparecen entrelazadas. No se trata sólo de que las industrias cinematográfica, discográfica o televisiva pertenezcan a las mismas multinacionales, sino de algo más profundo: se trata de que esas multinacionales entiendan que *están vendiendo el mismo producto*, independientemente del soporte. Ir a un parque temático de un estudio, comprar un disco compacto con la banda sonora de una película, ver en la televisión el *making of* del último estreno, comprar un vídeo o DVD, un cómic o un juego de ordenador de una película de moda, comer palomitas y tomar Coca-Cola en una sala de cine, todo esto es parte de un mismo mecanismo económico.⁴²

Los aspectos económicos han definido el estilo de Hollywood de los últimos años, pero es difícil aportar ideas claras al respecto, ya que los cambios se producen a gran velocidad. Algunos estudiosos califican las nue-

41. Douglas Gomery, «Hacia una nueva economía de los medios» en *Archivos de la Filmoteca*, Valencia, 1998, págs. 152 y sigs.

42. *Ibid.*, pág. 158.

vas tendencias de *eclécticas*.⁴³ La idea radica en la combinación, dentro del cine actual, de técnicas clásicas y modernistas dentro de formatos estandarizados. Esto se une a la maleabilidad mediática, entendida como la capacidad de transformar las características básicas del producto en distintas estrategias de comercialización. En el cine europeo (incluido el español)⁴⁴ se observan estas fórmulas eclécticas que hacen compatibles la adaptación al mercado con la pervivencia de unas ideas de modernidad, «autoría», identidad cultural y cierta experimentación estética que sirven de liviano contrapeso explotable por el marketing.

Este eclecticismo se observa también en productos que ofrecen filmes caracterizados por transgresiones formales y narrativas aparentemente innovadoras. Algunos estilemas modernistas, desde el *feísmo* a la autonomía de los sistemas expresivos con respecto a la funcionalidad narrativa o la legitimación de la serie B en películas de gran presupuesto se pueden encontrar en ejemplos bien conocidos, como los filmes de Pedro Almodóvar, la celebrada película *Pulp Fiction* (Pulp Fiction, Quentin Tarantino, 1994) o la no menos famosa *El silencio de los corderos* (The Silence of the Lambs, Jonathan Demme, 1990). Pero estos rasgos de estilo forman parte de un sistema retórico asumido por las nuevas generaciones, funcional dentro del mercado y alejado de la posición contestataria y alternativa de otros tiempos. Las propuestas radicales (por ejemplo, las provenientes de las ideologías de nuestros tiempos: feminismo, cine gay...) encuentran en muchos casos un espacio en el cine dominante que las desactiva y las somete a la lógica comercial como un producto más.

El mercado audiovisual es inmenso. Por ese motivo hay espacios en los que se puede encontrar otro tipo de corrientes, quizá no menos eclécticas que las descritas anteriormente, pero todavía vinculadas a una reflexión ética sobre los medios expresivos del cine y su relación con la realidad. Algunos directores modernistas como Theo Angelopoulos, Jean-Luc Godard, el portugués Manoel de Oliveira o el alemán Wim Wenders nos ofrecen cierta continuidad con esa tradición. También encontramos propuestas que llevan hasta nuevos límites de parodia y exceso las convenciones narrativas del cine institucional (como el mexicano Arturo Ripstein) o los recursos estilísticos y la función social del cine, como en los iraníes Abbas Kiarostami (4.81) o Mohsen Makhmalbaf. La

43. Véase David Bordwell, *On the History of Film Style*, págs. 253 y sigs.

44. Esteve Rimbau habla de un cine «polivalente» para definir las últimas tendencias del cine español. En Román Gubern, J. E. Monterde, J. Pérez Perucha, E. Rimbau y C. Torreiro, *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 1995, pág. 421.

inmersión de recursos de puesta en escena clásicos en culturas alejadas de Occidente puede explicar éxitos como el del cineasta chino Zhang Yimou (4.82). Pero hay que tener en cuenta que el éxito de muchos de estos autores periféricos depende también del modo en que han asumido estilemas modernistas aplaudidos por los intelectuales occidentales que ven estos filmes en los festivales especializados y que después promocionan su recorrido por salas de las grandes ciudades europeas.⁴⁵

45. Véase Antonio Weinrichter, «Geopolítica, festivales y tercer mundo: el cine iraní y Abbas Kiarostami», en *Archivos*, nº 19, febrero de 1995, págs. 29 y sigs.

A. Otros modelos cinematográficos: cine documental, experimental y de animación

Seamos lógicos: si se quiere analizarlo todo y construirlo todo en términos de plausibilidad y de verosimilitud, ningún guión de ficción resistiría este análisis y sólo se podría hacer una cosa: documentales.¹

ALFRED HITCHCOCK (1966)

A.1. Modelos en la periferia de la ficción

El presente capítulo propone un recorrido por algunos modelos que encontramos habitualmente en la periferia de los estudios cinematográficos. Es cierto que, en ocasiones, algunos nombres emergen como islotes dispersos, aunque bien visibles, en el recorrido de los tratados generales. Las referencias a las obras de Walt Disney, Robert Flaherty o Andy Warhol son inevitables casi siempre que se intenta escribir una historia del cine, pero habitualmente, estos autores y los modelos de cine en los que trabajan son tratados como fenómenos singulares y, hasta cierto punto, secundarios. A veces, porque la animación, el documental o el cine experimental se sitúan en espacios restringidos de la industria cinematográfica y están dirigidos a un público específico y en muchas ocasiones minoritario. En otros casos, como ocurre con gran parte del cine de vanguardia o *underground*, porque, siguiendo sus principios, buscan modelos estéticos que se enfrenten a esta misma industria.

Sin embargo, estos ámbitos aparentemente periféricos representan un marco importantísimo en la historia del estilo cinematográfico e incluso, en algunos casos, de la industria. Es cierto que encontrar su em-

1. François Truffaut, *El cine según Hitchcock*, Madrid, Alianza, 1984, pág. 84.