

LA CINEMATOGRAFIA

Los comienzos con los hermanos Lumière

La aventura de la cinematografía comenzó en París durante las fiestas de Navidad de 1895. dos hermanos de Lyon, Auguste y Louis Lumière, alquilaron un saloncito en el sótano del Grand Café, un local de moda en el Boulevard des Capucines. El saloncito se llamaba pomposamente Salón Indio y solía utilizarse para jugar al billar. Los dos hermanos organizaban allí todas las tardes, a partir del 28 de diciembre, un extraño espectáculo; las primeras sesiones no consiguieron atraer a más de 35 espectadores; este novísimo espectáculo era el cinematógrafo. La época y el lugar habían sido elegidos. A finales de siglo, París era la capital cultural del mundo; allí se hacían y se deshacían las modas, allí afluían pintores y escritores, y a París se miraba para saber que caminos seguía el teatro. Durante la Navidad se agregaban a las atracciones de siempre los barracones y las casetas populares. Los hermanos Lumière pensaron que aquel era el momento para lanzar el nuevo espectáculo.

Con un aparato de su invención proyectaban sobre un lienzo blanco nada menos que fotografías en movimiento. Los 35 espectadores primeros asistieron a la llegada de un tren a la estación, experimentando la angustiada sensación de que la locomotora, resoplando, llegaba desde el fondo, salía de la pantalla y se precipitaba sobre ellos.

La descripción del mundo real

El programa de los primeros espectáculos estuvo formado por una decena de peliculitas (mudas), de apenas unos minutos de duración cada una; simples imágenes de gentes que paseaban por la calle, de obreros que salían de la fabrica o intrascendentes acontecimientos corrientes, como la demolición de un muro; en resumen, pequeños documentales.

El primer filme con argumento

El primer filme con argumento se pasó también en aquella memorable noche del 28 de diciembre; entre tantas escenas del natural, los hermanos de Lyon presentaron L'arroseur arrosé, es decir, El regador regado. Un anciano jardinero está regando el jardín con su magnífica bomba. De pronto, un muchacho burlón, sin dejarse ver, llega, a espaldas suyas y pisa el tubo de goma; el agua, pues, deja de salir, de repente, por el caño. El jardinero, perplejo, acerca el caño a los ojos para ver que ha pasado; el muchacho quita el pie del tubo, y el agua pega contra la cara del pobre hombre, empapándolo todo.

Difusión

En poco tiempo el cinematógrafo se difundió por todas partes; en 1905 se realiza en Italia La Toma de Roma, en la que Filoteo Alberini evoca la brecha de Porta Pía en 1870. pero no siempre existen salas adecuadas, es decir, cines, para proyectar el filme; casi siempre son los teatros de variedades los que incluyen los filmes como atracción en sus programas o los teatros ambulantes los que las proyectan en las ferias.

Los productores

Los primeros productores, industriales que se dedican con regularidad a realizar películas para luego venderlas a los propietarios de cines, fueron Charles Pathé y León Gaumont. Al mismo tiempo nació una figura mucho más importante para el futuro del cinematógrafo; el director, es decir, un artista que no se limita a tomar escenas del natural, sino que se sirve del cinematógrafo para crear un espectáculo

original. Entre tantos nombres de la época, basta que recordemos uno solo: el de Georges Méliés.

Georges Méliés había alimentado desde niño una sola y gran pasión: los juegos de manos. En cuanto podía, escapaba a la platea del teatro Robert-Houdin a ver toda clase de magia, de prestidigitación, de ilusionismo; cuando fue mayor, lo compró. En manos de Méliés, el Robert-Houdin se hace aun mas famoso, porque el joven no se limita a hacer ejecutar trucos por un vestido de frac y chistera: quiere que todo el espectáculo sea fantástico, y sitúa al prestidigitador en un marco fabuloso y sugestivo. Al principio, Georges Méliés incluye en sus espectáculos, como los demás empresarios de variedades, algún filme como relleno; pero luego sustituye todo el programa por filmes de magia, que muchas veces reproducen lo que antes se había hecho sobre el escenario; por último, crea filmes de fantasía, valiéndose de todas las inmensas posibilidades de nuevos trucos que precisamente el cinematógrafo le ofrece. Un día estaba rodando en una calle, en el mismo punto, pero en el momento de la proyección vio con gran sorpresa que, en lugar del ómnibus (el tranvía de caballos), había un coche fúnebre: había descubierto así uno de los trucos fundamentales del cinematógrafo: la sustitución.

Cine de epopeya nacional

En 1903 produjo gran impresión *The Great Train Robbery* (el asalto al tren); el robo a un tren correo por parte de los clásicos bandidos del Oeste es contado por Edwin S. Porter de tal modo que hace sentirse al espectador dentro de la pantalla; la cámara, durante una escena emocionante, se coloca efectivamente sobre el techo del vagón en marcha, y nosotros vemos correr el paisaje a la derecha y a la izquierda; al final, una pistola apunta directamente al espectador que está en su butaca.

Los Estados Unidos eran una nación joven que tenía a sus espaldas una guerra civil terminada pocos decenios antes. Gracias a David Wark Griffith y a Thomas Ince, aquella historia reciente constituirá el tema de innumerables filmes, al lado de la saga de los pioneros que habían ido a la conquista del Oeste. Griffith e Ince rodaron en los lugares reales donde se habían desarrollado tantas acciones gloriosas y lograron recrear en la pantalla el sentido de la gran epopeya.

El filme mas famoso

La cinta mas famosa de Griffith se titula *Birth of a Nation* (Nacimiento de una Nación) y fue rodada en 1914. es la historia del difícil amor entre un yankee del Norte y la hermana de una sudista; el filme mezcla hábilmente el idilio de los dos héroes con el fuerte cuadro coral de la guerra. Desgraciadamente, los sentimientos de Griffith, sin duda de buena fe, se inclinaban hacia posturas equivocadas, y así, el Ku-Klux-Klan, la tremenda asociación racista antinegra, es vista con ingenua confianza como la bandera de la libertad. Aunque los filmes eran todavía bastante cortos, *Birth of a Nation* dura dos horas y cuarenta minutos y para las escenas de masas utiliza a millares de comparsas.

Los otros grandes

Después de Chaplin, otros grandes cómicos merecen ser recordados por su inteligencia y por la originalidad con que han contribuido el cine de la carcajada: Búster Keaton, llamado Cara de palo porque no sonreía nunca (un tremendo contrato le prohibía, en los años de oro de su carrera, dejarse ver en público con la risa en los labios); Harry Langdon, hombre cándido y surrealista con cara de niño; Larry Semon –o mejor, Tomasín, como se le llamó en España–, con la nariz larga, la cara enharinada de payaso y los gestos como de mueco de madera, una especie de Pinocho patético; Harold Lloyd, con sus gafas y su figura de empleado corriente como podemos ver en la vida diaria, el único cómico que no trató de tener un rostro bufo; Stan Laurel y Oliver Ardí, el gordo y el flaco, el llorón y el engreído, siempre seguro de si mismo, tan complementarios el uno del otro, que no es posible imaginarlos separados. La lista se prolongaría con el cine sonoro. Los hermanos Marx no se agotan en la farsa y en la mímica, sino que tienen en cuenta la palabra y la música: Chico con su sombrero de pan

de azúcar; Groucho, el charlatán de gafas y grandes bigotes negros; Harpo, el rubio de aire asustado, son la expresión de un humorismo entrelazado de absurdo e irreal, rico en matices y en sobreentendidos.

En los años más recientes ha ido afirmándose nombres nuevos en la comicidad cinematográfica, que frecuentemente recuerdan sus comienzos bulliciosos y desenfrenados: desde Bob Hope a Red Skelton, desde Danny Kaye a Jacques Tati, desde Jerry Lewis a Totó, en todos podría encontrarse el reflejo de las antiguas carcajadas que asistieron al nacimiento del cine, la marca de una tradición persistente y desvengozada que, mas allá de la pantalla, se remonta a las variedades y al circo. Si el repertorio de los cómicos recorre frecuentemente los viejos caminos, el espíritu ha cambiado profundamente: la exageración caricaturesca de los protagonistas y la exasperación del movimiento pertenecen a una época en la que el cine estaba ensayando con fértil ingenuidad sus recursos expresivos. Los cómicos mostraron a los audaces las posibilidades del nuevo arte, al que la fecundidad de los trucos y el ritmo del montaje parecían concederle todo: del pintoresco taller de la carcajada habían salido ya, sin olvidarlo nunca, algunos de los mas auténticos poetas de la pantalla.

La historia cambia

Terminada en 1918 la Primera Guerra Mundial, el mundo cambió de aspecto. Se había hundido el poderoso imperio austro-húngaro, que durante siglos había dominado a Europa; en Rusia, los comunistas hicieron la revolución, creando, en lugar del viejo imperio del Zar, la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas; en Alemania, el Káiser fue destituido por una república democrática. Desgraciadamente, como se comprobará en 1939, se trataba de una paz inestable. Se producen nuevas alteraciones: en el 22, en Italia sube al poder el facismo, y en el 33, el nazismo.

Un arte distinto, la vanguardia.

Los artistas de toda Europa comprendieron que las horas difíciles que atravesaba nuestro continente imponían un arte distinto, que expresara las inquietudes y también las angustias del hombre europeo del momento; pero al mismo tiempo un arte que revela también confianza en un mundo mejor para el futuro. El conjunto de estas tendencias artísticas, de los propósitos y de las obras que de ellas nacieron se llamó Vanguardia, y el nombre lo dice todo: un arte que se sitúa en primera línea, rompiendo con el pasado, y orientado enteramente hacia el futuro.

Los exponentes del movimiento; el cine de horror.

Como la Vanguardia tuvo su centro en París, ejerció su influencia, en primer lugar, sobre el cine francés. Allí permanecieron, por ejemplo, René Clair con el breve *Ent'acte*, (intervalo) (1924), una especie de ballet loco que en un momento se desenfrena con una divertidísima comicidad y parece traducir en imágenes nuestros sueños; o el español Luis Buñuel, que en 1928 realizó en París, con Salvador Dalí, *Le Chien Andalou*, (El Perro Andaluz), una historia angustiada y desagradable; o, en fin, Jean Cocteau, poeta y pintor, dramaturgo y musicólogo, que en *Le Sang d'un Poète* (La Sangre de un Poeta), del año 30, nos ofreció el viaje de un hombre dentro de su propia alma (el protagonista entra en el espejo que refleja su imagen). Pero la Vanguardia, que tuvo nombres diversos en los distintos países, se apartó también del relato, con filmes de pura investigación plástica: juegos de líneas, formas indistintas, objetos que la pantalla nos hace ver desdoblados. El público –es natural– reaccionó de diferentes modos: los jóvenes y los intelectuales aplaudieron, mientras muchos espectadores gritaban y silbaban. Pero esto ocurría en aquellos años con todo el mundo del arte, tanto en la pintura como en la música y en el teatro. Hubo, sin embargo, una nación en la que el arte nuevo no alcanzó sólo a los ambientes intelectuales, sino que atendió a las exigencias del público: Alemania.

La sociedad alemana bullía en los pocos años de la República de Weimar; predominaba el descontento

social en un país empobrecido por la guerra y humillado por la derrota. El cine, así como el teatro, se hizo eco de tantas incertidumbres y de tantos temores, Nació el cine de horror, en el que hombres y cosas se hallaban inmersos en un universo deformado, por el que vagaban terribles monstruos.

Los grandes directores rusos

En la recién nacida Unión Soviética, una generación de directores inteligentes y originales orientaba el cine en direcciones nuevas, experimentando todas las posibilidades del lenguaje y demostrando que el cine podía ser instrumento de poesía. Eisenstein, Pudovkin, Kuleshov, Alexandrov, Dovchenko, son algunos de los nombres más ilustres. Sobre todo, Serguei Eisenstein –expintor y escenógrafo teatral, formado en los círculos de la Vanguardia– crea, con Bronenets Potemkin (El acorazado Potemkin) (1925), una de las obras maestras de la historia del cine. Rechazando a los actores de profesión y eligiendo libremente a una serie de tipos humanos auténticos, evoca la primera revolución rusa, la de 1905, teniendo siempre en cuenta los hechos y el coro de conjunto de gente, sin divagar en historias individuales o en novelas inventadas. El uso del primer plano, que da a las caras un gran relieve, es extraordinario. En 1930, Hollywood le atrae a América, pero Eisenstein volverá poco después a Rusia, sin haber realizado nada, salvo las tomas, en Méjico, de un filme que nunca podrá terminar. También en su patria los tiempos cambian; Stalin prohíbe la proyección del monumental Iván Graznij (Iván el Terrible) (1941–46), porque ve en él una alusión a su propia tiranía; el filme, que marca la iniciación de Eisenstein en las películas de color, no se proyectará hasta después de su muerte.

El cine escandinavo

En las brumas del norte, aislado del resto del cine mundial, florece en silencio un gran cine, el escandinavo. Daneses como Carl Theodor Dreyer y suecos como Mauritz Stiller y Victor Sjöström llevan a la pantalla las leyendas y los mitos de sus tierras nevadas; este es el caso de La carreta fantasma (Körkalek), en la que Sjöström –inspirándose en la novela de Selma Lagerlöf– describe el paso cotidiano por la tierra de la carreta de la muerte, que solo es vista por aquellos que tienen que subir a ella para ser llevados lejos del mundo de los vivos. Severamente espiritual es el cine de Dreyer, un experimentista deportivo y pionero de la aviación, que realizará filmes muy ajenos al dinamismo moderno de sus actividades juveniles. En Francia dirige La pasión de Juana de Arco (La passion de Jeanne d'Arc) (1928), en la que, renunciando a las tentaciones del filme de época (escenografías, masas de comparsas, etc.), cuenta las vicisitudes de la Doncella de Orleáns sirviéndose exclusivamente de primeros y primerísimos planos, es decir, encuadrando a los personajes, tomando sólo su rostro.

Los grandes directores italianos

Terminada la guerra, Italia, derrotada y en la miseria, ocupada por tropas extranjeras, tuvo que volver a empezar desde cero. Cinecittá, orgullo del cine italiano, sirvió de refugio a los prófugos; no había película; escaseaban los instrumentos técnicos. Pero los que recomienzan a hacer filmes –y son jóvenes como Roberto Rossellini, Vittorio de Sica, Cesare Zavattini y Luchino Visconti– tienen, sobre todo, el deseo de romper con el pasado y, por lo tanto, también con el cine que proporcionaba sueños e ilusiones. Basta de idilios, de estrellas, de escenografías lujosas, es el grito común de los jóvenes, que ruedan donde pueden: en viejos garajes, en departamentos privados, con gentes sacadas de la vida o con actores poco conocidos, basándose en peripecias sencillas que reflejan la vida cotidiana. Rossellini, en Roma, ciudad abierta (Roma, ciudad abierta) (1945) y en Paisá (1946), recuerda con limpieza moral y con acentos muy lejanos de la fácil retórica, los días de la ocupación alemana y de la resistencia; de Sica y Zavattini, en Sciuscià (1945) y en Ladrón de bicicletas, (Ladri di biciclette) (1948), centran los duros problemas de la sociedad surgida de la posguerra; Luchino Visconti, en La terra trema (1948), recrea una gran novela de Giovanni Verga, I Malavoglia, yendo al pueblecito siciliano que la inspiró y sirviéndose de la colaboración de los pescadores del lugar. Es el neorrealismo, una lección de voluntad, de compromiso social y artístico, de rigor moral consigo mismo: este cine italiano, tan distinto del que

se hacía en el pasado, durará poco; pero mientras tanto, influirá profundamente en todo el cine mundial.

Cine indio

En la India se producen centenares de filmes cada año, sin que ninguno de ellos llegue a Europa, y surge un gran director, el expintor Satyajit Ray, que de 1952 a 1959 filma con amplio aliento, que complace a los espectadores orientales, la sencilla peripecia de una pequeña familia india inserta en su interesante ambiente natural, primero en el campo y luego en la ciudad.

Cine japonés

Akira Kurosawa llama la atención sobre el cine japonés con el enorme éxito que sonrió en 1950 en el Festival de Vencia a su *Rashomon*. Este cine cuenta, además, con otros dos nombres de prestigio: el desaparecido Kenji Mizoguchi y Kon Ichikawa. Mizoguchi supo llevar a la pantalla con delicadeza las antiguas leyendas del país de los cerezos, conservando todo su mágico encanto, como en *Los relatos de una luna pálida* de agosto en 1953. Ichikawa, en cambio, es mas sensible a los problemas del hombre japonés de hoy: es muy sugestivo y riguroso *Biruma No Tategoto* (*El arpa birmana*) (1956), sobre un soldado que, al final de la última guerra, no recoger los restos de sus compañeros muertos. Kurosawa es el mas atento de los tres a la cultura occidental; para Haguchi (1951) se inspiró en la novela rusa de Dostoievski *El idiota*, y para Kumonosu-jo (*el trono de sangre*) (1957), en la tragedia de Shakespeare *Macbeth*. En compensación, el director americano John Sturges ha reelaborado *Shichinin no samurai*, es decir, *Los siete samurai*, de Korosawa (1954), en el western *The Magnificent Seven* (*Los Siete Magníficos*) (1960).

El personaje femenino

En Italia, Michelangelo Antonioni se dedicó, desde los años 50, al cine psicológico, sirviéndose del análisis de figuras femeninas para hacer el proceso a una determinada sociedad burguesa, hastiada y carente de valores: desde *Las Amigas* (1955), hasta *Zabriskie Point*, rodada en los Estados Unidos en 1969, hay una galería de mujeres inquietas, intolerantes frente a las anacrónicas reglas del ambiente al que pertenecen y deseosas de un nuevo equilibrio moral y social, que el director, sin embargo, no define. Apartado y amargo en relación con sus personajes. Antonioni es, tal vez, el cantor mas conocido y severo de la angustia de tantos hambres de hoy. Por el contrario, Federico Fellini expresa una unión con la vida, fervorosa y ardiente, que le lleva de la sátira de costumbres en las provincias italianas de *l vitelloni* (1953) a los grandes frescos corales de la sociedad contemporánea –vista con mirada autobiográfica–, que comienzan con *La dolce vita* y *8 y ½*. Fellini capta con precisión los defectos, las culpas y también los vicios de cierto mundo nuestro, pero en el momento del juicio se abstiene y prefiere premezclarlo todo en un gran cajón de sastre que sería la vida entendida como un eterno ballet en el que buenos y malos se dan la mano y en el que cada uno sigue siendo lo que es.

El cine como todo en el mundo experimenta en estos años veloces transformaciones. Películas de éxito de apenas hace veinte años resultan viejas y superadas cuando volvemos a verlas en la televisión. El cine es joven todavía y está destinado, sin duda, a grandes empresas; lo importante es que nos sirva no sólo para divertirnos, sino también para aprender algo mas sobre nuestro planeta y sobre nuestros problemas. Por eso es necesario que nos acerquemos al cine con inteligencia y con seriedad.

Ver una película debe comprometernos como leer un libro: son dos modos de acercarnos a otro persona –el autor– que tiene algo que decir y que quiere decírnoslo, precisamente a nosotros, los espectadores.

Cine Español

El cinematógrafo entró en España ya en la época de los hermanos Lumière, introducido por M. Promio, su representante. La primera proyección se realizó en Madrid con las mismas películas que los Lumière habían proyectado en la primera sesión de la historia del cine. Las primeras filmaciones las realizó el mismo personaje: Maniobras de artillería y Llegada de los toreros a la plaza Madrid. Pronto esta iniciativa consigue adeptos y aparecen los primeros cámaras españoles, que filman, sobre todo, escenas cotidianas: Salida de misa de doce del Pilar de Zaragoza, Salida de los obreros de una fábrica, etc.

Sin embargo, la capacidad industrial y el desarrollo técnico que el cine exigía no se daban todavía en la España de aquella época, y pasan algunas décadas antes de que nazca, aunque sea balbuciente, un verdadero cine español. La primera película española que obtuvo el éxito popular fue La casa de la Troya. El guión y la dirección corrieron a cargo de Pérez Lugín, que era el autor también de la novela. El escritor, animado por este éxito, volvió a intentar suerte con otra novela suya, Currito de la Cruz, pero la película resultó más folklórica y con menos encanto.

Los directores pioneros

Los primeros directores que consagraron su actividad profesional al cine fueron Benito Perojo, Florián Rey y José Buchs. Benito Perojo consiguió los mejores éxitos comerciales con películas como Boy (1925), versión cinematográfica de la novela del P. Coloma; El negro que tenía el alma blanca (1926) y la verbena de la Paloma (1935). Florián Rey construye un cine más dramático y observador del entorno social. Su mejor obra fue La aldea maldita (1929), drama rural de honor, a través del cual se presenta la miseria del campo. Fue el descubridor de la actriz Imperio Argentina, que protagonizó muchas de sus películas: la hermana San Sulpicio, Nobleza baturra, Morena Clara, etc. José Buchs se especializó en la recreación de temas históricos y en el estudio de los personajes que la configuraron: Diego Corrientes (1924), La hija del corregidor (1925), El Dos de Mayo (1927), El guerrillero (1930), Prim (1930), etc.

El cine comercial

Durante todos estos años se sigue produciendo un cine comercial, sin miras artísticas, para exclusivo consumo interno. Suelen ser películas que juegan con lo folklórico, lo sentimental y lo popular y que repiten fórmulas estereotipadas: Las chicas de la Cruz Roja, Viaje de novios, Muchachas de azul, Aquí hay petróleo, Todo es posible en Granada, El último cuplé, etc. El éxito obtenido por Ladislao Vajda con Marcelino pan y vino (1955) pone de moda el cine protagonizado por niños. Se multiplican las películas (Mi tío Jacinto, Recluta con niño, El pequeño ruiseñor, Un rayo de luz, etc.), y se descubren varios diminutos y efímeros genios de la pantalla (Pablito Calvo, Joselito, Marisol).

Nuevas generaciones de directores

Una tímida liberalización de la censura vuelve a producirse a partir de 1962 con la llegada al Ministerio de Información y Turismo de Manuel Fraga Iribarne y el nombramiento como director general de Cinematográficas de Salamanca de 1955. se confecciona y se publica un Código de la censura y la Escuela Oficial de Cinematografía comienza a producir nuevas generaciones de jóvenes profesionales del cine. Carlos Saura tiene su primer éxito resonante con La caza, violenta crítica de la sociedad nacida de la guerra civil española. Después vendrían Peppermint frappé, La madriguera, El jardín de las delicias, Ana y los lobos, La prima Angélica, Cría cuervos y, finalmente, Elisa, vida mía. En casi todas ellas Saura plantea los problemas políticos y sociales del país, siempre con la contienda fratricida al fondo. Los encontronazos con la censura le obligan a emplear un lenguaje simbólico que a veces dificulta la comprensión de sus filmes. Otra joven promesa, Basilio Martín Patino, ve truncada su carrera, brillantemente comenzada con Nueve Cartas a Berta, a causa de las dificultades insalvables que encuentra su segunda película, Canciones para después de una guerra, vetada por el Gobierno. Otros directores, como Summers (La niña de luto), Camus (Young Sánchez), Miguel Picazo (La tía

Tula), Jaime de Armiñán (Mi querida señorita y El amor del capitán Brando), Pedro de Olea (El bosque del lobo y Pim, pam, pum, fuego), Victor Erice (El espíritu de la colmena) y José Luis Borau (Furtivos), luchan contra un cine comercial cada vez más mediocre, que se refugia en problemas eróticos reprimidos al estilo de No desearás al vecino del quinto o en coproducciones intrascendentes que remedan las películas del Oeste y se ruedan en Almería. Durante estos años Bruñel sigue creando nuevas películas en Francia, con las que cosecha éxitos resonantes: Belle de jour (1966), La voie lactée (1968). En 1970, venciendo dificultades administrativas, vuelve a rodar en España la novela de Pérez Galdós Tristana, pero regresa a Francia para producir El discreto encanto de la burguesía (1972) y El fantasma de la libertad (1973).

INTRODUCCIÓN

En este majestuoso trabajo vamos a desarrollar un tema de gran importancia y una de la rama de la bellas artes.

El cine es un tema de gran fluidez y muy abundante; aquí tratamos de investigar hasta el más mínimo detalle del cine.

Los títulos y cuestionamiento que pudimos desarrollar fue:

- Los comienzos del cine.
- La descripción del mundo real.
- El primer filme con argumento.
- Cine de epopeya nacional.
- El filme mas famoso.
- Los otros grandes.
- Los grandes directores rusos.
- El neorrealismo.
- Cine Indio.
- Cine Japonés.
- El personaje femenino.
- Cine comercial.
- Nuevas generaciones de directores.

Espero que queden satisfecho con nuestra investigación.

CONCLUSIÓN

Al concluir el presente trabajo hemos quedado muy complaciente al ver hecho esta gran investigación sobre el cine.

Ya como pudieron ver desarrollamos el tema desde los inicios y la evolución del cine hasta la actualidad.

Gracias a este trabajo he podido comprender muchas cosas sobre el cine y quiero que ustedes también puedan comprenderlas.

Espero que le guste tanto como a nosotros no ha gustado, espero que todo nuestro esfuerzo sirva para que usted y nuestros compañeros sepan de donde nace el cine y quienes lo comienzan.

Gracias.