

TEMA 1: ANTECEDENTES DEL CINEMATÓGRAFO.

EL PASO DE LA IMAGEN FIJA A LA IMAGEN EN MOVIMIENTO.

El cine es un espacio de representación visual, como la pintura o, sobre todo, la fotografía; sin ella el cine no existiría (es fotografía en movimiento). La fotografía nace en 1826 con el físico francés **Niepce**, dibujante amateur interesado en conseguir un medio artificial para lograr imágenes más precisas que los dibujos (sucedáneos de la pintura), aunque quien patentó el invento fue **Daguerre** en 1839, sus daguerrotipos son las primeras fotos.

Con la ayuda de la luz, la imagen se impresionaba en una plancha de cobre tratada químicamente. Estas primeras fotos eran bastante nítidas pero no podían copiarse (no había negativo). Además, requerían larguísima tiempos de exposición para la impresión; en el mejor de los casos, de 5 a 8 horas (nunca menos de 1 hora). Los temas más habituales eran paisajes y, sobre todo, retratos, ya que eran más accesibles que los retratos pictóricos. En estas fotos, los retratados siempre tienen un punto de apoyo (columnas, mesas), ya que eran demasiadas horas; la postura más característica era la mano sujetando la cabeza. En los paisajes, el movimiento de las hojas por el viento hacía que la imagen saliera difuminada, y tuviera un aspecto impresionista. En 1841 el inglés **Talbot** inventa los *calotipos*, un positivado por contacto directo, que permitía la copia (muy pocas copias, no la ampliación ni la reducción). Era menos nítido, y los tiempos de exposición eran casi iguales.

Hasta 1878 no llega la *instantánea* del francés **Bernet** (25 décimas de segundo). Tuvo 2 consecuencias importantes: **1.** simplificó muchísimo la fotografía popularizándola, gracias sobre todo a **Kodak**, que en 1888 creó una cámara desechable de objetivo fijo y manejo muy sencillo (apretar un botón); una vez terminado el carrete, la cámara se destruía y se entregaban las copias y otra cámara. **2.** provoca un cambio de la temática de las fotos. **3.** otra consecuencia de la cámara instantánea es que permitía captar el movimiento.

A raíz de la instantánea, hay 2 tendencias correspondientes a 2 fotógrafos:

–**Muybridge** (1880): estudiaba el movimiento con su *cañón fotográfico*, una cámara que disparaba permanentemente (secuencia). El resultado era una serie de fotografías secuenciales, que producían la impresión de movimiento fragmentado, es decir, lo contrario al cine: si Muybridge descomponía el movimiento, el cine lo compone mediante fotogramas. Los temas eran variados: mujeres en el cuarto de baño, animales en movimiento... (son famosos los caballos en carrera). Lo publicó en un libro, *Locomoción animal*, de 1882.

. –**Marey** (1882): captaba cuerpos en movimiento con la máquina a velocidad lenta y el diafragma muy abierto. El resultado era una única fotografía movida, con la imagen duplicada o triplicada. Llamó a estas experiencias *cronofotografía*.

El origen del cine está en el *fusil fotográfico* de Muybridge. El cine enlaza imágenes fijas proyectadas con una cadencia de 24 imágenes/seg., que hace que el ojo humano no detecte el salto. Hacia los años 80, existieron distintos inventos dirigidos a visionar el movimiento a partir de imágenes fijas:

–*zootropo*: patentado por el belga **Plateau**. Es una serie de viñetas dibujadas de forma secuencial en una cinta adhesiva que se pega en el interior del zootropo, un cilindro con una base que gira. Es la base de los dibujos animados.

–*kinetoscopio* de **Edison**: viñetas secuenciales pero no dibujadas en una cinta adhesiva sino en una película de celuloide perforada en los laterales, de forma que la secuenciación es vertical. Funcionaba con una manivela y

utilizaba un haz de luz (como un *Cinexin*).

Ambos muy cortos.

Pero los que tuvieron más éxito fueron los hermanos **Lumière**, propietarios de una fábrica de recursos fotográficos en Lyon. Su invento, el cinematógrafo, era muchísimo más completo porque filmaba y proyectaba. La imagen se impresionaba sobre celuloide por efecto de la luz, y para proyectarla, como Edison, utilizaba también la luz. La primera exhibición pública de lo que habían filmado fue el 28 de diciembre de 1895, en un Café Parisino.

En sus primeros años, el cine fue una atracción de feria; los Lumière se enriquecieron rápidamente con la venta de máquinas y película a los feriantes. Pero había nacido un nuevo medio de representación visual, que pronto perdió pronto ese carácter poco serio para tomar la consideración de arte cuando en 1911 el italiano **Riccioto Carrido** lo incluyó en su *Manifiesto de las 7 artes* junto a las artes tradicionales.

LA ESPECIFICIDAD DEL CINE.

Desde el principio, el cine fue un medio de representación visual totalmente distinto a los anteriores. Es muy específico y complejo al ser el primer medio audiovisual: imagen en movimiento y sonido (las proyecciones iban acompañadas de músicos y voces externas a la cinta). Desde el principio se persiguió la representación de las 3 dimensiones. La especificidad del cine se manifiesta en 3 aspectos:

Su proceso de creación es largo y complejo, e intervienen muchos especialistas. Como dijo **Mankiewicz** (*Eva al desnudo*, 1950; *Cleopatra*, 1963; *La huella*, 1972), una película necesita 2 años para escribirla, 2 meses para rodarla, 2 semanas para montarla, 2 días para ultimar detalles, 2 horas para verla y 2 minutos para olvidarla.

Desarrolla unos géneros diferentes de los géneros literarios y, sobre todo, de los géneros artísticos.

Lo más importante es que utiliza un lenguaje muy específico, que combina recursos espaciales y temporales.

Es muy complejo y específico por:

- audisonoro> aunque la película sonora nace en 1927, el sonido era externo.
- tecnicolor.
- tercera dimensión
- en 1911 es considerado un arte, Canudo publica el *Manifiesto de las 7 artes* (arquitectura, pintura, escultura, poesía, danza, música y cine).
- en el proceso de realización intervienen muchas especialidades distintas, que cada vez son más (ya no hay director de foto sino equipo de dirección de foto). Es un producto en el que interviene una pluralidad de especialistas.
- inmensa producción y proyección> hay quien cree que provoca poca impresión en las personas. Hankiewicz: una película necesita dos años para escribirla, dos meses para rodarla, dos semanas para montarla, 2 días para ultimar detalles, dos horas para verla y dos minutos para olvidarla
- géneros utilizados tienen poco que ver con los artísticos o literarios, no hay paralelismo con otros géneros (Angel Luis Hueso: *Géneros cinematográficos*)

– lo más específico del cine es el lenguaje que utiliza, ese lenguaje está compuesto por recursos espaciales y temporales.

RECURSOS / EFECTOS ESPACIALES.

Son recursos de imagen que, por tanto, se dan en el rodaje, de espacio fílmico.

Hay varios tipos de planos, definidos por distintas clasificaciones:

- **por la profundidad de campo** (distancia entre el objetivo y el motivo filmado). De más cerca a más lejos encontramos:
 - **–plano detalle:** capta sólo parte del objeto, del rostro o de parte del cuerpo. Es muy adecuado a la imagen en movimiento; en imagen fija, es muy extraño. Suele utilizarse como principio o final de una sucesión de planos más amplios. Es típico del western (es célebre el duelo de *Veracruz* entre Burt Lancaster y Gary Cooper). También puede ser no el último sino el primero de una sucesión (la escena de Janet Leigh muerta en la ducha en *Psicosis* se abre con un plano de su ojo). Suele tener un valor simbólico: directores como Eisenstein lo han utilizado con valor dramático.
 - **–primer plano:** muestra el objeto en su totalidad, o la cabeza humana. Tiene un alto valor expresivo; lo utilizó mucho el neorrealismo italiano, y es constante en las series de tv, con un valor funcional, ya que es el plano que mejor se adapta al formato pequeño de la pantalla. Es más chocante en pantalla grande; las películas que se han producido para tv y luego se han proyectado en pantalla grande tienen demasiados primeros planos (*Esquilache*, de Josefina Molina). En el spot publicitario, es muy habitual; estamos muy acostumbrados a que el anuncio termine con un primer plano del producto.
 - **–plano medio:** se da sobre todo en la figura humana. Puede ser *largo* (se corta la figura a la altura de la cintura), o *corto* (a la altura del pecho, como un busto).
 - **–plano americano:** en él, la figura aparece cortada a la altura de la rodilla. Es muy cinematográfico, pero en imagen fija resulta muy chocante.
 - **–plano general:** muestra a un grupo de gente o a un fragmento importante del paisaje.
 - **–gran plano general:** si muestra a un grupo de personas, cubre todo el espacio e incluso queda un límite de paisaje; en paisaje, muestra la totalidad (de una ciudad). El plano general y el gran plano general tienen carácter narrativo (aportan claves temáticas); también se utilizan mucho como planos de situación, sobre todo en series televisivas.
 - **–plano secuencia:** no tiene relación con la distancia al objetivo. Es el que se rueda de seguido, sin cortes (y por tanto sin montaje). El tiempo fílmico coincide con el real. No se debe confundir entre escena y secuencia, ya que a menudo se confunden:
 - **–escena** es todo lo que transcurre en un mismo escenario; si éste cambia, cambia la escena.
 - **–secuencia** es la unidad narrativa cerrada; la define el texto literario.
 - **♦ por las angulaciones o ángulos:** la postura que adopta la cámara. Hay varios tipos de ángulos:
 - ♦ **–normal:** la cámara está en horizontal y recta con respecto al suelo (paralela). Es menos efectista que otras angulaciones, con excepciones como el apartamento de *Tacones lejanos*.
 - ♦ **–ángulo picado:** el motivo se toma desde arriba. Muy habitual para escenas de movimiento de masas. La cámara puede llegar hasta arriba del todo (*cenital*); en un plano muy visual que utilizan mucho el spot, el videoclip y, en el cine, el musical americano de los años 30, en el que era primordial el decorado.
 - ♦ **–contrapicado:** la cámara está abajo y el objeto arriba. Da mucho protagonismo al objeto, y a las figuras humanas las dota de autoridad (Chaplin en *El gran dictador*).
 - ♦ **♦ por la procedencia de la mirada:**
 - ♦ **–plano objetivo:** la mirada procede de la cámara; es el más convencional.
 - ♦ **–plano subjetivo:** la mirada procede de un personaje, es lo que él ve. Se utiliza para reflejar sus sueños y para hacerse entender suele ir acompañado de planos detalle de los ojos del personaje.

- ◇ También podemos hablar de efectos espaciales según el movimiento de la cámara:
- ◇ –cámara fija: los que se mueven son los motivos filmados. Hoy está en desuso, por ser un lenguaje cinematográfico muy primitivo, pero fue muy típica en los comienzos del cine, porque recogía la herencia del teatro.
- ◇ –cámara móvil: hay varias posibilidades:
- ◇ –que gire sobre su propio eje, sin desplazarse: la **panorámica**. El giro más normal es en horizontal, de izquierda a derecha, aunque puede haber panorámicas verticales. Tiene valor descriptivo, al ilustrar la narración del texto con imágenes. Un ejemplo es la panorámica inicial de *La diligencia* de **John Ford**.
- ◇ –travelling: la cámara se desplaza sobre raíles. hay varios tipos:
- ◇ –frontal: la cámara avanza o retrocede frontalmente.
- ◇ –lateral: la cámara avanza al lado del motivo, paralelamente.
- ◇ –circular: alrededor del motivo.
- ◇ Actualmente, los raíles se están sustituyendo por grúas, pequeños coches, correas atadas al cámara.
- ◇ –falso travelling o zoom: es un travelling óptico. La cámara no se mueve aunque lo parece. Su defecto es que sólo permite el travelling frontal, pero un rápido golpe de zoom puede ser muy efectivo e impactante.
- ◇ **RECURSOS / EFECTOS TEMPORALES.**
- ◇ El rodaje se efectúa sin relación cronológica con el relato; luego es el montador quien se encarga de unir esas secuencias de acuerdo al relato. Casi todos los efectos temporales se dan en el **montaje**. Al rodar sin sucesión cronológica la única precaución que debe tomarse es mantener el *rácor*: que el atrezzo sea igual en las secuencias que se monten seguidas. Hay películas de vanguardia, como *Un perro andaluz*, que lo rompen intencionadamente.
- ◇
 - **Tipos de montajes:**
 - –lineal: las escenas se suceden cronológicamente en sucesión única; no hay saltos temporales ni espaciales.
 - –invertido: es el opuesto al lineal, porque se invierte la sucesión cronológica para mostrar el pasado (*flash back*) o el futuro (*flash forward*).
 - –paralelo: dos o más escenas se intercalan, produciéndose una asociación de ideas.
 - –alternativo: lo que se intercala son planos (una persecución), no escenas; si lo fueran, sería paralelo.
 - - **Técnicas de montaje:** hay 2 formas fundamentales:
 - –sintético: los planos obtenidos en el rodaje son ya cortos, y en el montaje, casi llegan a superponerse unos a otros. El resultado es muy dinámico y veloz, como un bombardeo contra el espectador (*Los pájaros*).
 - –analítico: Planos largos en rodaje que no se acortan al montarlos. La película resultante es muy lenta (*Muerte en Venecia*).
 - Dentro del montaje, vamos a ver cómo el cine refleja el **paso del tiempo**. A esto se le llama *elipsis*:
 - –sin elemento de tránsito: 2 escenas seguidas sin elemento de transición. Se une el último plano de la primera escena con el primero de la segunda, en un *corte seco* o directo.
 - –con elemento de tránsito: hay varias posibilidades:
 - –*fundido*: la pantalla se oscurece, normalmente en negro. Procede del cine mudo, que lo utilizaba para dar paso a los textos explicativos. Suele utilizarse para espacios de tiempo prolongados.
 - –*fundido en iris*: la imagen se rodea de un círculo que va cerrándose hasta quedar en un punto luminoso en el centro de la pantalla, que

después se abre en otra escena. Se utiliza mucho para finalizar las películas (*Tiempos modernos* de Chaplin). Como elemento de tránsito lo utilizaron los expresionistas alemanes (*El Gabinete del Dr. Caligari*)

- –**encadenado**: la imagen siguiente se superpone en la anterior. Muchas veces se utiliza no como elemento de tránsito sino con un valor simbólico (*Tiempos Modernos* o *La Quimera del Oro*).
- –**cortinilla**: lo normal es que la última imagen avance hacia la derecha en horizontal al tiempo que va apareciendo la nueva imagen. No debe confundirse con la *doble imagen* (la típica conversación telefónica), aunque este efecto suele acabar con una cortinilla. Puede ser de derecha a izquierda y viceversa o de abajo a arriba y viceversa.
- –**barrido**: un giro rápido de cámara de izquierda a derecha. El movimiento de la cámara es el de una panorámica, con una función diferente al ser muy rápido. También de derecha a izquierda (muy raro).
- Todos estos recursos temporales se obtienen en el montaje, pero algunos requieren ser filmados antes en el rodaje (por ejemplo, el encadenado).

- **EFFECTOS ESPECIALES.**

- ♦ El **color**: se modifica en el cine mediante filtros. Es muy usual el *filtro azul oscuro*, a través del cual se consigue el efecto de noche. Se utiliza mucho porque filmar de noche es muy difícil. Se le llama efecto *noche americana* (Trouffaut). El *filtro ocre* se utiliza para matizar el blanco intenso de las paredes, ropas, la luz, que hace que las imágenes pierdan intensidad expresiva (excesivamente blanco). Un filtro ocre más intenso se utiliza para escenas que transcurren en la intimidad de los interiores: es el color de lo cálido, lo íntimo. Un ejemplo es *El último tango en París*. También se combina con el azul (el color más frío), para obtener valores contrapuestos (un ejemplo es *Instinto Básico* o *Metrópolis* de Fritz Lang)
- ♦ La **luz** tiene también valor simbólico, sobre todo en el cine en blanco y negro, aunque hay directores ya del cine en color, como Bergman, que también le dan ese valor. En cada género, la luz tiene un significado. En el terror son constantes las luces en contrapicado que deforman la imagen. En el cine negro, la luz crea ambientes.

EL CINE DE SUSPENSE: Hitchcock.

En el cine de suspense, la luz se utiliza para destacar a un personaje o detalle en el que el director quiere que nos fijemos (*Sospecha de Hitchcock* en la escena del vaso de leche). La luz también crea las sombras, que representan cosas; en la escena de la ducha de *Psicosis* no vemos al asesino, sino su sombra. Este recurso es típico del expresionismo alemán, el cine de vampiros...(*Nosferatu*)

Hablar de cine de suspense es hablar de **Hitchcock** (Londres, 1899–California, 1980). Desde muy joven, entró en contacto con el cine, realizando casi todos los trabajos posibles: guionista, dibujante de rótulos para películas mudas, montador, escenógrafo y ayudante

de dirección. En 1925 consigue dirigir su primera película, *El jardín de la alegría*, en Alemania. En 1926 dirigió su primera película inglesa, *Enemigo de las rubias*, también llamada *El inquilino*, donde incorpora ya el miedo, el suspense, la intriga, la inquietud y el falso asesino, aunque de una forma muy rudimentaria; no profundizaría en el cine de suspense hasta 1950, ya en Estados Unidos, en medio de la batalla entre las grandes productoras cinematográficas y el nuevo medio, la televisión.

Permaneció en Inglaterra hasta 1939; hasta entonces había dirigido 26 películas. Se trasladó a Hollywood, donde alcanzó su fama y gloria y dirigió otras 31 películas. En total, unas 60 películas con unos rasgos comunes:

1. mayoritariamente, son adaptaciones de novelas de suspense basadas casi siempre en hechos reales.
2. en ellas, hay un lenguaje cinematográfico muy rico y simbólico; todo lo que utiliza lo hace para simbolizar algo.
3. los diálogos se reducen considerablemente, la música tiene más protagonismo (crea inquietud).
4. el discurso narrativo se repite siempre: nos van llegando pistas falsas, hasta que el desenlace, la resolución del misterio, llega en un sólo instante, y nos obliga a replantearnos toda la película.
5. como norma general, el asesino es el que más sale.
6. Hitchcock aparece en casi todas las películas como un *extra* más al margen de la trama. Así, el espectador siga la película atentamente.
7. tiene recursos muy específicos para incrementar el suspense, el más conocido, el **McGuffin**, creado por él mismo: cualquier pretexto que incremente la tensión: un ruido, un detalle de luz... (*Marni la ladrona*)

Mención aparte merece su predilección por las protagonistas rubias, *mujeres de hielo*, aparentemente muy distantes, elegantes, pero capaces de ocultar grandes pasiones. Las morenas o pelirrojas pueden ser atractivas, pero nunca conseguirán el amor del protagonista. Un ejemplo de *mujer de hielo* fue **Joan Fontaine**, a la que fichó nada más llegar a EE.UU. Protagonizó *Rebeca* en 1940 (fue nominada al Oscar), y *Sospecha* en 1941 (ganó el Oscar). No terminaba de llenar a Hitchcock, y fue sustituida por Ingrid Bergman, que protagonizó *Recuerda* en el 45, *Encadenados* en el 46 y *Atormentada* en 1950.

Su ideal de mujer lo encontró por fin en Grace Kelly, con quien rodó incluso 3 películas en un sólo año: *La ventana indiscreta*, *Atrapa a un ladrón* y *Crimen Perfecto*. Pero ese año se fue a Mónaco. Las siguientes fueron Janet Leigh (*Psicosis*, 1960), Kim Novak (*Vértigo*) y Tippi Hendren (*Los pájaros*, 63; *Marni la ladrona*, 1964).

DECORADOS.

–decorado de exterior: lo normal desde los años 50 es ir al lugar *in situ*. Antes, era habitual levantar decorados a tamaño real que luego se podían reutilizar en otras películas (un ejemplo, los de *King kong*, que se quemaron para simular el incendio de Atlanta en *Lo que el viento se llevó*) Muchas veces, los encargados de reconstruir pueblos y casas para el cine eran arquitectos renombrados, sobre todo tras el crack del 29. Existen otras posibilidades:

–efecto Schüffen: maquetas que luego se amplían mediante espejos de aumento transparentes. Lo inventó *Schüffen*, encargado de los efectos especiales de *Metrópolis*.

–telones pintados: muy utilizados por los expresionistas alemanes, que recurrían a los pintores de esta corriente para ello (*El gabinete del doctor Caligari*).

–efecto transparencia: se filman exteriores que luego se proyectan sobre una pantalla transparente detrás de los actores. Es característico del cine clásico americano de los 30 y 40. *King kong* (1933) fue la 1ª que lo hizo, con imágenes filmadas en la selva. También pueden proyectarse fotos fijas. Este efecto se ha mantenido para escenas de interior en las que se ve el exterior (trenes, coches) a través de las ventanas. Su origen remoto es el rodillo.

–decorado de interior: prácticamente siempre se han rodado las escenas de interior en estudio, aunque a veces se ha roto esta norma: Almodóvar, en sus primeras películas, rodaba en pisos y locales reales, aunque esto produce una sensación de agobio. Lo normal en los decorados de estudio es que no tengan techo, y la película que rompió esta norma fue *Ciudadano Kane* (1941).

TEMA 2: INICIOS DEL CINE EN EUROPA Y EEUU

EUROPA.

Nacen cuatro vertientes de cine europeo : Documental (Lumière), Ficción (Méliès), Film d'art y Superproducciones.

El cine como espectáculo de masas nace el 28 de Diciembre de 1895 en el *Café Salón Indiano*, un local del bulevar de los Capuchinos de París. Los Lumière no estaban convencidos del éxito de su 1ª exhibición; pensaron mucho el día y el local. Eligieron el 28 por ser navidad, cuando el centro de París estaba lleno. El local era pequeño (unas 50 personas), y no estaba a ras de suelo sino en un sótano, por lo que desde la calle no se veía si estaba vacío. Aún menos confiaba el dueño del local, un tal Volpini, que no aceptó la oferta de alquiler que le ofrecieron (el 30% de la recaudación); exigió un pago fijo de 30 francos diarios durante un año, tuviera éxito o no.

La entrada costaba 1 franco, y el programa consistía en 10 películas

de unos 2 min de duración, con pases cada ½ hora. Sorprendentemente, tuvo un éxito espectacular: a los tres días recaudaban 1000 F diarios. Había 24 sesiones, de 12 de la mañana a 12 de la noche, ininterrumpidamente. Los títulos eran *La salida de los obreros de la fábrica Lumière*, *La llegada del tren a la estación de Liotat*, *La partida de naipes*, *El regador regado* (más intencionalidad y puesta en escena), *La demolición del muro*, *La salida del puerto*, *La merienda del bebé...* (el primer día se recaudaron 35 f.) . También llamado este cine como *Escenas naturales*.

Características: 1. Estos títulos eran documentales, 2. tan sólo recogían la realidad (los Lumière decían que el cinematógrafo era una máquina de imprimir la vida). 3. no tenían narración, 4. no tenían decorados, 5. ni estudios, 6. no existía la figura del actor porque los protagonistas eran masas en movimiento que no interpretaban nada... 7. La cámara es siempre fija, los planos (gral o detalle) dependen del movimiento de las personas 8. el punto de vista, frontal, lo que hace que los planos que conocemos se creen cuando los personajes avancen hacia el objetivo. No hay cortes. 9. No hay historia, no hay narración, el final llega en cualquier momento.

En todo caso, el éxito les permitió incrementar la producción de máquinas y películas. Diversificaron su invento, y contrataron a un equipo de *reporteros* que recorrieron el mundo filmando para ellos para aumentar la producción de películas. Se especializaron en diversos temas: documentales geográficos (paisajes, costumbres de países exóticos como la India, China...), también tuvo gran éxito el tema pícaro, pero el tema estrella fueron las entradas y salidas (de la fábrica, la estación...).

En 1897, se hizo la primera película española *Salida de Misa de doce del Pilar de Zaragoza* realizado con un **tomavistas**, Eduardo Jimeno lo compró y filmó esta película. También se filmó la italiana *Llegada del tren de Milán*

Hacia 1900, los Lumière abandonan toda actividad, por varias razones: eran muy ricos, y nunca vieron el posible futuro del cine, sólo entendían su presente. En ese momento, también en Europa, surge otra concepción del cine, más elaborado, encabezada por **Méliès** (mago del truco). Antes de la llegada del cine, fue un reconocido director y actor teatral, pero supo ver las posibilidades para la fantasía que el nuevo medio ofrecía. Compró una filmadora a los Lumière y empezó a producir películas: eran más largas (10–20 min), y llenas de efectos ópticos (magia, trucos ópticos); figuras que desaparecían o se mezclaban con dibujos... Méliès fue el padre del cine fantástico y de animación.

También incorporó telones de fondo pintados, en los que cambiaban los dibujos al moverse. Trabajó con maquetas, y fue un pionero del estudio (utilizó un invernadero que había en su finca). La cámara de Méliès sigue siendo fija y permanece el punto de vista frontal,

herencia del teatro. Dio mucha importancia al maquillaje, el vestuario y el actor. Fiel a su formación teatral, estructuró sus películas según el esquema clásico. Los actores interpretan papeles. E inventó la técnica del *paseo de manivela*, filmando fotograma a fotograma (en uno cambias algo y en el siguiente otra cosa con respecto al anterior...).

Méliès desarrolló un cine de ciencia-ficción al que llamaba Fantasías futuristas. Es célebre su *Viaje a la luna* (1902). Otras fueron *20.000 leguas de viaje submarino* (1907), *A la conquista del Polo* (1912). Él mismo las interpretó casi todas, y alcanzó enorme. Realizó el primer spot publicitario, de una marca de whisky. (*200000 leguas bajo el mar*???)

El destino de sus películas eran los feriantes y las primeras salas de exhibición, surgidas a partir de 1900 (*Nickel-Odeon*) en EE.UU. Méliès acabó sus días vendiendo caramelos en la estación de Montparnasse; no se hizo rico con el cine, más bien al revés. Eran películas muy caras: había que pagar a actores, decorados, los trucos... y el comprador de estas primeras películas buscaba entretenimientos de feria. Además, Méliès no podía competir con la incipiente industria que se estaba creando en EE.UU, donde se copiaban y exportaban películas. Eran películas artesanales y resultaban más caras.

Las dos vertientes por las que transcurrirá el cine (**realismo** –Lumière– y **fantasía** –Méliès–) ya habían nacido; eso sí, será un cine dirigido a divertir a la plebe, y de ahí su simpleza. Por ello, los intelectuales de entonces consideraban algo idiotas a los asistentes a las ferias. Como reacción a ese cine inculto, en 1908 surge en París el movimiento *Film d'art*, fundado por los hermanos Lafitte, unos banqueros que querían atraer a las élites cultas (que visitaban teatros, museos, conciertos) a los cines. Para ello, filmaron grandes temas del teatro clásico, y contrataron a los mejores escritores del momento para que se encargaran de los guiones, sus propios guionistas. También consiguieron a los actores más prestigiosos del teatro (entre ellos, Sara Bernarh), que aunque reacios (pensaban q el cine era igual a vulgaridad), aceptaban por el alto sueldo que ofrecían. Surgen Sociedades productoras de Film d'Art

La 1ª representación de *Film d'art* tuvo lugar en Noviembre de 1908 en *Charras*, una sala parisina de alta categoría, a la que no faltó nadie. La función era *El asesinato del Duque de Guisa*, y contaba con vistosísimos decorados, vestuario... En todo caso, era un cine muy poco cinematográfico y muy teatral. Duraban 1 hora o 1 hora y media.

Las películas del *Film d'art* tomaron pronto carácter de superproducciones, un cine comercial con finalidad económica, y el fenómeno se extendió a toda Europa, especialmente a Italia y España. En Italia triunfó el cine histórico (el Imperio Romano), con *Los últimos días de Pompeya*, de 1910, *Espartaco* 1912 *Quo Vadis*,

Marco Antonio y Cleopatra... y el cine fascista. En España, los temas eran religiosos (las Pasiones de Cristo), y basados en los Reyes Católicos, sobre todo el descubrimiento de América. Este tema volvería en los primeros años del franquismo (años 20), con directores como Juan de Orduña, *Alba de América*. El *Film d'art* fue un fracaso por la idea de un cine para cada clase social.

ESTADOS UNIDOS.

En cualquier caso, el cine de los primeros años no tiene un lenguaje propio, está muy encorsetado; el cine como un lenguaje nuevo está surgiendo en ese momento en **Estados Unidos**, donde ya están apareciendo el montaje, la sucesión de planos y, sobre todo, los movimientos de la cámara, de la mano de Porter y Griffith.

PORTER Y GRIFFITH.

Porter recogió el trabajo de los pioneros europeos, y fue quien hizo completa la narración en el cine. En 1903 rodó la 1ª película americana con argumento: *Asalto y robo a un tren*, inspirada en la realidad de la época (lleva al cine lo que ocurría en la realidad) y considerada el primer Western de la historia, con muchos de sus rasgos (persecuciones, combinación de exteriores e interiores). Se compone de unidades narrativas, secuencias montadas en continuidad y unidas con cortes directos (en un montaje lineal). Incorpora un primer plano antológico, en el que uno de los bandidos dispara al espectador. Aunque predomina el enfoque frontal, también hay angulación diagonal, y la cámara se mueve en momentos puntuales para realizar rudimentarias panorámicas (las primeras panorámicas) sin valor descriptivo (sólo enlazan personajes). Los actores, por su origen teatral, son muy exagerados y resultan poco creíbles. Surge, entonces el cine americano como narración, implica montaje y utiliza muchos recursos cinematográficos, el Western nace como el primer género americano.

Los avances de Porter los perfeccionó su sucesor, **Griffith**, considerado el padre del cine tal y como hoy lo conocemos. Procedía del teatro, había sido un prestigioso actor, pero a diferencia de los europeos, supo abandonar esta formación al llegar al cine. Sus 400 películas (muchas de ellas cortos) tienen una serie de características:

– inició lo que luego sería el mítico *Star system* del Hollywood clásico, al trabajar siempre con la misma actriz, Mary Pickford (la novia de América, obtuvo el primer Oscar a la mejor actriz en 1929), a la que él descubrió. Algo así como un moldeador de estrellas.

– sus películas tienen ya todas las posibilidades del montaje: es el primero que utiliza el flashback, en 1908 con *El nido del águila*, un folletín de final feliz. Manejó constantemente el montaje alterno (plano a plano) y el paralelo (escena a escena), para incrementar la intriga y prolongar el tiempo fílmico, en un recurso al que bautizó como el *del salvamento en el último minuto*. También utilizaba esta

alternancia de montajes para aproximarse a las narraciones literarias y representar el mientras tanto de los libros. *El teléfono* 1909, muy criticado porque dificultaba el entendimiento de la película.

– incorporó mucho la sucesión de planos de distinta amplitud (de cortos a largos), en lo que se ha llamado sucesión escalar de planos, que hace que la acción sea más dinámica.(plano gral, plano detalle)

– su cine es muy visual, y le interesan mucho los grandes movimientos de masas (ejércitos, batallas), gran expresividad.

– efectos de luz :para destacar, disimular, encuadrar...

– cambios de montaje: analítico, paralelo, foto fija.

Griffith es el realizador de 2 grandes películas de la historia del cine:

♦ *El nacimiento de una nación* (1915), la historia de 2 familias blancas enfrentadas durante la guerra de secesión americana, cuyos hijos acaban enamorándose (lo más parecido a una película). Es una gran producción (superproducción), al estilo de las películas italianas de la época (costó 500.000 \$ y contó con 18.000 extras). Fue muy polémica por su fuerte contenido racista: los negros son muy malos, y los únicos que son buenos son tontos; Griffith se defendió acogiéndose a la libertad de expresión. Fue un gran éxito comercial: todavía en 1960, era la 2ª película más taquillera de la historia, después de *Lo que el viento se llevó*, otra película de contenido racista y ambientada en la misma guerra.

♦ *Intolerancia* (1916), otra superproducción que se animó a realizar tras el éxito de la anterior. Es un mosaico de 4 historias reales, sin ninguna relación temporal ni argumental, a través de las cuales pretende demostrar la intolerancia religiosa y social a lo largo de la Historia: –una huelga en el N.Y. de 1912, uno de cuyos líderes es condenado a muerte, acusado de matar al patrón. –la caída de Babilonia a manos de los persas, por las rivalidades entre los sacerdotes y los reyes babilonios.

–la historia de la Pasión de Cristo.

–una guerra francesa del XVI entre católicos y protestantes, conocida como *La noche de San Bartolomé*. Las 4 historias se suceden e intercalan constantemente, y el nexo es la imagen de una mujer meciendo una cuna, inspirada en unos versos de Whitman: la cuna se mueve sin fin, uniendo presente y futuro. Fue carísima (2 millones \$) y el material rodado le daba para 8 horas, e intentó estrenarla así, pero le obligaron a reducirla a la mitad. En la Caída de Babilonia, su escena más impactante, intervinieron 13.000 extras. Pero fue un fracaso total, porque costaba mucho entender el enlace entre las historias; no quedó dinero ni para desmontar los 13 km2 de decorados de Babilonia. En todo caso, su influencia ha sido enorme, sobre todo en la vanguardia soviética: Lenin se entusiasmó con ella y

se estrenó en Moscú en 1919 por su propia iniciativa. Allí, Eisenstein quedó hechizado, y de él tomo su querencia por los movimientos de masas. La primera película acronológica, con final feliz : la paz que triunfa. En definitiva, lo importante de Griffith es que dotó al cine de un lenguaje propio.

TEMA 3: PERIODO DE ENTREGUERRA Y SIGUIENTE

3.1.EUROPA: CINE Y VANGUARDIA.

La vanguardia en el cine aparece en distintos momentos de su historia; vamos a centrarnos en el cine que se produjo en Europa entre las 2 Guerras Mundiales, un cine muy alejado de las grandes producciones estadounidenses, con unos criterios alejados de la comercialidad.

CINE EXPRESIONISTA ALEMÁN

Es un cine mudo hasta 1930 cuando llega el sonoro a Alemania con *Angel Azul*, protagonizada por Marlene Dietrich. El expresionismo puede situarse entre 1918 y 1930, se caracteriza por su gran expresividad y visualidad basada en 2 características:

1.Gusto por los efectos de luces y sombras. Contrastes luz para destacar, para insinuar.

2.Predominio de temas de misterio y terror: vampiros, locos, mutantes...

Esto se ha interpretado como un reflejo político y social porque Alemania vive un momento de desequilibrio político y social que le lleva al nazismo.

Por estas dos características, una película muy característica sería *Nosferatu el vampiro* de Murnau ,1922. La primera visión del vampiro procedente de la novela romántica.

El primer ejemplo de cine expresionista alemán fue ***El gabinete del doctor Caligari*** de **1919**, es la primera película importante de este género. La dirigió **Robert Wiene**. El guión inicial relataba los crímenes que cometía un sonámbulo bajo las órdenes de su amo e hipnotizador el Dr.Caligari. El Dr. recorre las ciudades mostrando al mundo a su sonámbulo y cometiendo crímenes. Había una denuncia política porque se establecía un paralelismo entre la actuación tiránica del Dr. con respecto a su sonámbulo y la actuación del Estado alemán hacia sus súbditos el la IGMundial.

Querían que esta película fuera dirigida por Fritz Lang pero al final quedo en las manos de R. Wine. Añadió dos secuencias no previstas en el guión que cambiaba radicalmente el significado de la película haciendo desaparecer el contenido político que pudiera tener. Una de estas escenas es el comienzo, un chico está contando a otro señor, en

un lugar desconocido, al aire libre, lo que hacía muchos años había ocurrido. Se introduce así la película, llega el Dr. Caligari al pueblo y mata a la gente. El chico se da cuenta y empieza a perseguirlo y lo captura. Añade la segunda escena, Caligari se refugia en un manicomio (anteriormente se refugiaba en un edificio) y se ve que el chico cuenta la historia en el patio del manicomio y que el Dr. Caligari es el médico del manicomio > pasa a ser una historia de un loco. Recursos que emplea:

–abundancia de fundido en iris, incrementa la sensación de misterio y lejanía.

–sombras, en un de los primeros casos se ve el asesinato por la sombra en la pared.

–luces, delimita las figuras con círculos de luz, como Griffith, pero la cámara se mueve muy poco. Cine muy teatral.

–lo más importante es su relación con la pintura expresionista, movimiento artístico q surgió en los años 20.

Había una gran crisis de posguerra y por tanto, no había dinero para hacer cine. Es por esto que se utilizaban telones pintados como decorados por ser el método más económico. Estos telones lo eran pintados por los pintores expresionistas de la época (Warm, Reimann, Rohrig). Por otro lado, había restricciones de luz, así la luz venía en las propias pinturas.

La última película importante de este género fue ***Metrópolis*** de **Fritz Lang**. Es una gran producción de elevado coste (54 millones de marcos). Contó con muchos extras (36000 extras) y el rodaje duró un año. Pudo hacerse porque las dos principales productoras norteamericanas (Paramount y Metro) dieron un préstamo blando a la UFA y a cambio se les permitía proyectar estas películas en EEUU. Parte de ese dinero se invirtió en *Metrópolis*. El tema era la ciudad del futuro, cómo sería después de 100 años, en el 2026. Rascacielos, aeroplanos como transporte, puentes elevados... Los obreros vivían en el subsuelo y los adinerados en el exterior. Los obreros tienen un líder, María, y tiene todas las virtudes (como la virgen María). Un día sube al exterior y el hijo del dueño se enamora de ella y baja al subsuelo para buscarla. Entonces se da cuenta de las duras condiciones en las que trabajan los obreros. Intercede ante su padre para que mejore las condiciones laborales y terminan mejorándolas. Niega la lucha de clases, la relación entre el trabajo y el cerebro se hace mediante el corazón: trabajo–manos–obrerros / cerebro–capital / corazón – amor. (el científico crea a la antimaría)

Características:

–plantea la necesidad de líder, los obreros son una masa amorfa sin individualidad ni capacidad de pensar. Necesitan un líder, si el líder es bueno, todo va bien, si el líder es malo, son capaces de

autodestruirse.

–muestra como elementos negativos de la sociedad a los judíos.

–el científico también es negativo, es judío.

Se interpreta como una película pronazi, era la preferida de Hitler. Lo que pudiera tener de nazi se debería a Thea Von Harbon (militante nazi convencida). En 1926 era la mujer de Fritz Lang, y juntos hicieron el guión.

Éste era considerado un cineasta pronazi y cuando triunfó el nazismo se le ofreció el cargo de Director de cinematografía de Alemania. No lo aceptó y se fue a EEUU donde tuvo éxito haciendo cine negro *La mujer del cuadro*, y western, incluso pretendía rodar con B. Brecht documentales antinazi. La mujer tomó un papel importantísimo en el cine nazi como directora de documentales pronazi.

Una historia muy simple pero muy bien contada, no se corresponde el simple argumento con la magnífica ambientación progresista y futurista. Es una película visual, las imágenes tienen un poder que las hace inolvidables. (el reloj sólo tiene diez horas, la máquina que grita, las masas en movimiento todos iguales...

Plantea diferencias con *El gabinete del Dr. Caligari*:

–*Metrópolis* tiene un lenguaje cinematográfico más rico: movimientos de cámara, encadenados, etc.

–Los dos utilizan la luz pero de formas diferentes. *El gabinete* anuncia o muestra la tragedia, en *Metrópolis* amplía el espacio en profundidad y genera la sensación de ruido de las máquinas.

–*El gabinete* es una película pictórica, *Metrópolis* es una película arquitectónica. Había más dinero y se trabajó con maquetas de arquitectos expresionistas, se ampliaban mediante el efecto Schüfftan > ampliar las maquetas mediante espejos de aumento transparentes. Schüfftan era el director de efectos de especiales de la peli. A partir de él se llama a esta técnica *efecto Schüfftan*. La arquitectura es fundamental, Lang tiene una concepción arquitectónica del cine (los obreros andando son muros, la simetría en los números de los obreros que son capicúas). la arquitectura sirve para definir clases sociales. Los obreros en casas racionalistas, rascacielos todos iguales. Los adinerados en casas más amplias con jardines.

CINE SURREALISTA

Podemos hablar de un cine unido a la pintura más vanguardista: artistas plásticos que llevaron su experimentación pictórica al cine. Es un cine no comercial y de corta duración; la mayor parte no se conserva. En todo caso, la mayoría de las vanguardias artísticas,

especialmente las Primeras Vanguardias (antes de la IGM), experimentaron con el cine. Un ejemplo fue el cine de la Abstracción Geométrica, técnica pictórica iniciada por **Kadinsky** y llevada al cine por otros pintores como **Eggeling**, en películas como *Sinfonía en diagonal*.

Otra de las vanguardias históricas fue el futurismo, iniciado en Italia por Marinetti, que propugnaba un arte libre del recuerdo del pasado. Fue la única vanguardia que publicó un manifiesto en cine; lo hizo el propio **Marinetti** en 1916. Para ellos, el cine era perfecto porque no tenía pasado; y decían que sería una gran escuela para niños cuando dejara de ser teatro sin palabras. Esta vanguardia era afín al fascismo.

El cubismo aparece en 1907 con *Las señoritas de Avignon*, y llegó al cine de la mano del pintor **Fernand Leger**, que filmó en 1924 la película cubista más importante: *Ballet mecánico* (formas cubistas en movimiento).

Pero la mayor aportación fue el Dadaísmo, movimiento provocador que quiso crear el *Antiarte*. Se gestó en Suiza durante la IGM, en el *Café Voltaire* de Zurich, donde se refugiaban artistas de todo el mundo. **Tzara**, un escritor que había creado los Poemas simultáneos o Escritura automática, tomada de fragmentos de periódicos al azar, publicó el Manifiesto del movimiento.

En este entorno, apareció **Marcel Duchamp**, que le puso bigotes a la *Gioconda*, en un intento de suscitar el debate entre qué es arte y qué no lo es. Él decía que es arte aquello que el artista decide que lo sea. Presentó en 1917, en una exposición en N.Y., un urinario al que llamó *Fuente*, y al que ni siquiera había manipulado. Su conclusión es que lo que crea el concepto de obra de arte es el ambiente. En 1926 rodó *Anemic cinema*, 7 minutos en los que sólo vemos girar unos círculos concéntricos que crean la sensación de profundidad.

Un perro andaluz.

Buñuel y **Dalí** pasaban largas temporadas en París. En la navidad de **1928**, Buñuel se trasladó a pasar esos días a la casa de Dalí en Cadaqués. Una mañana, ambos se cuentan los sueños que han tenido: Dalí sueña que brotaban hormigas de su mano, y Buñuel, que una navaja corta un ojo humano. De ahí sale el guión.

La participación de Dalí en la película no fue demasiado grande: colaboró en el guión, interpretó a uno de los hermanos maristas, y preparó la imagen, muy Daliniana, de los 2 burros putrefactos sobre el piano (aunque la idea fue de Buñuel, que recordaba que en su infancia en Calanda, su pueblo natal, veía carroña muy a menudo). Buñuel reprochó a Dalí esta falta de participación, ya que sólo se pasó un día por el rodaje (a pesar de todo, la película está llena de ideas de Dalí). Aunque fue la ópera prima de Buñuel, tenía ya unas características que repetiría constantemente:

–la narración está dividida en 3 partes: *prólogo* o introducción (que tiende a ser impactante y, sobre todo, no tiene demasiada relación con el resto; en *Un perro andaluz*, es la secuencia de la cuchilla de afeitar), *desarrollo* (centro de la narración), y *epílogo* (que también tiende a ser sorprendente).

–hay un marcado anticlericalismo, que aquí se manifiesta en la participación de los hermanos maristas como elemento represor, impidiendo todo contacto carnal.

–provocación individual, dirigida al espectador. En *Un perro andaluz* se manifiesta en la escena de la cuchilla, que se refiere a romper el ojo pasivo del espectador, que se traga todo lo que le ofrecen.

–provocación colectiva, al arremeter contra todo el mundo cultural admitido y respetado entonces. Puede verse en los burros putrefactos, símbolo del *Platero* de J.R. Jiménez, cuya literatura consideraban putrefacta. Llegaron a mandarle una carta abierta en la que decían que esta obra era una mierda.

También el título de *Un perro andaluz* es provocador (no tiene relación con la película); así llamaban en la Residencia de Estudiantes a Lorca. Buñuel siempre lo negó (lo de Jiménez no); decía que era el título de unos poemas suyos. Lorca criticó durísimamente la película y realizó un guión como réplica, llamado *Viaje a la luna*, como homenaje a Mèlies, en el que ridiculizaba a Dalí y Buñuel. Ha sido llevado al cine tras el Centenario de Lorca por el pintor Federico Amat. Es una sucesión de imágenes de síntesis, bastante novedosa.

Un perro andaluz es una película llena de rupturas intencionadas:

–el relato no tiene sucesión, es una narración fragmentada, como el pensamiento humano, llena de asociaciones ilógicas. Es lo que se llama *Decoupage*. Esta ruptura se ve en los propios rótulos (es una película muda): el 1º es Érase una vez, le sigue 8 años después, luego hacia las 3 de la madrugada, el 4º es 16 años antes, y el último, En primavera.

–se rompe el *râcor* intencionadamente, para confundir al espectador, cuando cae el protagonista muerto. El resultado es una película confusa, al interpretar los mismos actores papeles distintos. No es una película que pretenda ser entendida; en el guión recogieron ideas del mundo de los sueños, el subconsciente... del surrealismo, en un ejercicio de escritura automática. Dijeron que el espectador no debía intentar entender las imágenes, sino pensar en si le habían emocionado, gustado, disgustado...

Es una película corta (16 min.), muy artesanal (costó 25.000 pts que aportó la madre de Buñuel). Destaca por los encadenados que asocian ideas, la música (realizada después por Buñuel, que eligió Tangos para los momentos culminantes). Sigue siendo uno de los films más

polémicos de la historia del cine: en España estuvo prohibida en gran parte del franquismo. Consagró a Buñuel como gran surrealista, aunque él tenía terror al estreno por su posible acogida negativa; pero la respuesta del público fue muy buena, y no sólo del público culto, sino también del popular. Se mantuvo 9 meses en la sala donde se estrenó.

Un perro andaluz aporta una serie de **ideas**:

–la represión sexual, que afecta más a la mujer: ésta desea sexo, pero luego lo rechaza. Tiene una doble personalidad, que luego también veremos en *Belle de jour* o *Tristana*. Es el mito de Penélope, que se quedó sola y tuvo que ser fiel a Ulises pese a no quererle. Tejía un tapiz y, a todos los hombres que querían tener relaciones con ella, les decía que accedería cuando acabara de tejerlo, aunque de noche deshacía lo que había tejido de día. Penélope acaba sucumbiendo y cuando Ulises vuelve, la mata.

–también se muestra el amor carnal como imposible: la axila sin depilar de la mujer simboliza el sexo, y se transforma en un erizo de mar como símbolo de destrucción del amor carnal.

–la llegada del sexo se asocia con la brutalidad: el accidente excita al hombre, y vuelve la idea de la represión; cuando parece que va a satisfacer su deseo, los burros y los maristas le arrastran.

–hay también una alusión al complejo de Edipo: el padre del protagonista entra en la habitación y le castiga haciéndole sujetar los libros. El padre y el protagonista lo interpretan el mismo actor, y al matarle asesina, además de a su padre, a su propio yo, como liberación.

–al final de la película, quien toma la iniciativa es la mujer. Cuando al hombre se le borra la boca, se anula su sexualidad mientras que en la mujer se afirma cuando se pinta los labios. La mariposa convertida en calavera alude a un cambio de vida, una nueva sexualidad, como los gusanos de seda: *en primavera* sale al exterior como una nueva persona, dispuesto a todo. Sin embargo, la idea final es que hay un destino, y nadie se libra de él ni de su pasado, ya que este está demasiado cerca (detrás de la puerta). Encuentra esas frustraciones traídas por las olas, y acaba muriendo aplastado por el pasado y los recuerdos. Las hormigas simbolizan la destrucción; aterrorizaban a Dalí, cuya pesadilla era que mermarían su sexualidad.

EL CINE REVOLUCIONARIO SOVIÉTICO.

Es revolucionario por su apariencia formal y por estar destinado a exaltar la Revolución rusa del 17 y sus antecedentes. De ahí su carácter propagandístico, ya que estuvo controlado por el Estado desde 1919 (en concreto, por el *Comisariado de Cultura Ruso*). En este contexto, vamos a ver la figura de **Eisenstein**, militante bolchevique convencido que en 1919 había dejado los estudios de

arquitectura (esto marcó la escenografía de sus películas).

Se inició en el teatro por casualidad, durante la IGM, cuando montó una compañía aficionada. Al acabar la guerra pasó al teatro profesional, primero como decorador y luego como director. En 1923 logra su gran éxito como tal, con *Las máscaras contra el gas*, que se representó en la fábrica de gas de Moscú. En esa fecha, conoce *Intolerancia* de Griffith, y descubre las enormes posibilidades expresivas del cine. En 1925 llega al cine por ver *Intolerancia*, le hizo pasarse al cine. Tenía gran viveza y fuerza pero le falta el mensaje ideológico que el quería transmitir, vio el formato de cine que atraía a las masas.

Así, en 1925 dirige *La huelga*, sobre las movilizaciones obreras acaecidas durante la 1ª revolución rusa (1905). Ese fue el en que se produjo el levantamiento del Acorazado Potemkin; pensó en introducirlo en *La huelga*, pero al ser demasiado largo, rodó al año siguiente *El acorazado Potemkin* (1926). En 1927, el gobierno le encarga la realización de *Octubre*, para conmemorar la Revolución de Octubre de 1917. Así, tenemos la famosa *Trilogía Revolucionaria* de Eisenstein, películas tan famosas que han extralimitado la historia, manipula la historia para mejorar el mensaje. Se puede decir que han hecho historia, este período es más conocido por la Trilogía Revolucionaria que por los propios acontecimientos .

Eisenstein creó un lenguaje cinematográfico muy propio:

- protagonismo de las masas en movimiento en detrimento de las individualidades (como Griffith).

- perfecciona el montaje alterno y paralelo de Griffith, creando el llamado montaje intelectual, su aportación a la historia del cine: alternar imágenes reales con símbolos (asociar realidad-idea : el dirigente del gobierno provisional era soberbio, presumido, arrogante> muestra un pavo).Lo hace porque la población analfabeta no entendería un letrado, no utiliza un encadenado sino q muestra la imagen descontextualizada.

- utilización de cambios de ritmo con valor dramático; en principio el ritmo será muy lento, pero se acelerará cada vez más, expresando mayor dramatismo.

- gusto por los primeros planos de rostros, planos detalle y planos medios, en los que suele presentar la figura humana cortada de cintura para abajo (sólo vemos las piernas). También utiliza mucho los encadenados, el plano picado para mostrar grandes masas... Enlaza los planos mediante cortes secos. A veces resulta una sucesión escalar de planos.

- utiliza mucho la luz para destacar o disimular determinadas cosas y dar más viveza a las cosas, y se mueve dentro del claroscuro.

Su cine tiene tanta expresividad que prácticamente no necesitaría rótulos; este fue, posiblemente, su mayor logro (estaba dirigido al proletariado, mayoritariamente analfabeto). Él mismo lo definió como cine puñetazo, un cine que golpea, para diferenciarlo del cine ojo de Bertov, otro soviético, con un cine realista, sin añadidos, y consideraba a su cámara un ojo que traduce lo que ve.

El acorazado Potemkin relata el levantamiento de este barco en Julio de 1905. Estuvo prohibida mucho tiempo en Occidente porque inducía a la revolución. Está estructurada en 5 partes cronológicas (como Actos teatrales):

Carne y gusanos: los marineros se sublevan porque les han dado de comer carne podrida.

Insurrección en la cubierta: los sublevados van a ser fusilados por sus compañeros, pero se les unen y no disparan.

El muerto pide venganza: uno de los marineros es asesinado y su cadáver se expone en Odesa ante la población que le rinde homenaje y se prepara para la revolución.

La escalera de Odesa: la población se organiza y lleva comida a los marineros, que van a zarpar, pero los soldados zaristas los reprimen. La secuencia acaba cuando los cañones del *Acorazado* disparan a la población que despierta al Acorazado (no había escaleras pero la secuencia es tan conocida que se llega a creer que sí).

Encuentro con la Armada: los barcos zaristas persiguen al *Acorazado*, pero acaban uniéndose a él y sublevándose contra el Zar (en realidad si los detienen).

Octubre relata los hechos revolucionarios acaecidos en Rusia entre Febrero y Octubre de 1917. Comienza con un montaje paralelo muy emblemático, que utiliza la asociación de ideas: por un lado muestra el derribo de la estatua del Zar Alejandro III, con cetro, corona y águila imperial, por una multitud sublevada, entre un enjambre de cuerdas, símbolo: ha caído el zarismo por el pueblo. En el derribo, la cabeza se tambalea pero no llega a caer, tratando de distinguir la diferencia entre esta revolución y la revolución francesa (no guillotinas).

Por otro lado, vemos al ejército avanzar, levantando los fusiles; a continuación aparecen los campesinos, levantando, en señal de victoria, la hoz. Por último, vemos cómo la Iglesia aplaude y bendice este primer conato revolucionario. El ejército y los campesinos se hermanan por el origen campesino de los soldados.

En oposición, la película muestra dramáticas escenas de la IGM, el duro trabajo en las fábricas y la miseria: los detonantes de la revolución. Aparece, en rótulos, Pan, paz y tierra. 3 consignas distintas a las de la Revolución francesa. Ese conato triunfa y llega

Lenin, hasta entonces exiliado, alargando la escena por exceso de luz, pie subiendo, tomas de la bandera, etc.. Le veremos en la película enarbolando la bandera revolucionaria (es un doble; ya había muerto).

Pero este primer conato es repelido muy duramente por el gobierno: en Leningrado se cierran los puertos y se acorrala a la población. Se instauró un gobierno provisional presidido por Kerensky, que aparece subiendo la escalinata del Palacio de Invierno convertido en dictador, con la aureola divina de monarca absoluto. Aquí empieza la parte más simbólica de *Octubre*, donde se desarrolla el montaje intelectual: la imagen real de Kerensky se asocia con la de un pavo real, Napoleón... Cuando él aparece, la Iglesia sigue aplaudiendo (una crítica durísima, siempre está con el que gana, en el nombre de la patria y de dios>patria-medallas, dios-imágenes de todas las religiones. Se reconstruye el zarismo como la estatua.

Cambios de montaje: lento, descriptivo, con detalles manipulados de personas despidiendo al acorazado- plano detalle del rostro de una mujer que mueve la cabeza rápidamente y un disparo- montaje muy rápido, cada vez más rápido. Es muy espectacular, la población queda en el medio. Griffith< *salvamento en el último momento* intercalando planos (cochecito de niño en las escaleras). Lo que ocurrió en realidad es que el Acorazado disparó contra los edificios para repeler a los zaristas, el Estad ordena la detención del acorazado y salen otros barcos para detenerlo.

Cuando Eisenstein terminó *Octubre*, Stalin ya había llegado al poder; no le veía con buenos ojos, porque le consideraba afín a Trotski. Le hizo eliminar todas las escenas en las que aparecía Trotski (casi 1 hora de película). El resultado es un producto algo descafeinado.

3.2. CINE AMERICANO

ORÍGENES DEL SONORO.CAMBIOS Y PROBLEMÁTICA.

El sonoro nació en 1927 en EEUU con *El cantante de jazz*. En esos primeros años hubo grandes problemas de adaptación al nuevo sistema. Esa problemática fue llevada al cine en *Cantando bajo la lluvia* (1952), con Gene Kelly. Afectaba, sobre todo, a los actores; los directores se dividieron entre quienes lo abrazaron encantados y los que abominaban de él. Pronto, los primeros incorporaron cambios en sus películas: más diálogos y música, y menos efectos visuales (en concreto, iluminaciones).

Uno de los más radicales defensores del sonoro fue **Ruttman**, un alemán que había llegado del cine a través del grupo de la abstracción geométrica (con sus *Ritmos*, figuras geométricas en movimiento), en la Alemania de los años 20. Hacia 1930 se estableció en Hollywood, y aplaudió tanto la llegada del sonoro que ese año realizó *Week-end*, un manifiesto a su favor, sin imágenes: la pantalla permanece en negro y lo único que tenemos son sonidos que

nos sugieren la acción.

En el otro lado estaban quienes lo detestaban: los directores más visuales, como **Eisenstein**, que en 1928 publicó un **Primer manifiesto del cine sonoro**, junto a otros realizadores soviéticos, en el que decían que el cine hablado sería el final de la especificidad del cine, por la disminución del montaje. Otro detractor del sonoro fue **Chaplin**, por otro motivo: para él, el cine era el arte de la pantomina, el gesto, y el sonoro asesinaría esa expresividad, y por tanto al cine. Aunque juró y perjuró que nunca haría una película hablada, y que si alguna vez le obligaba la industria, interpretaría a un mudo, no cumplió su promesa, aunque llegó muy tarde al sonoro, en 1940, con **El gran dictador**.

En todo caso, lo cierto es que la llegada del sonoro iba a suponer importantes **cambios**:

- ♦ Cambios técnicos: el sonoro exigía nuevos planos. Sobraban los planos descriptivos de la acción, que podían ser sustituidos por palabras. Además, permitía planos más largos, hasta llegar al *plano secuencia*. La duración de los planos queda fijada por la duración de los diálogos. Al haber menos planos, y más largos, el montaje pierde protagonismo. Esto se debe también a un nuevo invento: la película súper sensitiva, que evita el desenfoque y Kodak empieza a comercializar en 1934.
- ♦ auge de un nuevo género en EEUU, el musical, y caída de otro, el **Cómico de pastelería**.
- ♦ dominio absoluto de la industria americana.

El sonoro es un medio menos expresivo visual y gestualmente que el mudo. Por eso supuso el fin de todos aquellos pioneros que se basaban en la expresividad y el gesto. Es el caso del **Cómico de pastelería**, un género muy extendido, representado por cómicos como:

–**Buster Keaton**, el hombre que nunca ríe, una condición que al parecer figuraba en su contrato de trabajo, lo que le llevó al psiquiátrico. Su trabajo más conocido fue *El maquinista de la General* (1926).

–**Harold Lloyd**, el hombre mosca, que interpretaba a un hombre bajito con sombrero de paja y gafas de concha, y basaba su humor en aparecer suspendido en el vacío.

–Otros cómicos de pastelería fueron **Larry Semon**, **Stan Lauren** y **Oliver Hardy** (el gordo y el flaco)...

Todos ellos mueren en 1927, pero hay un cine que sobrevive al sonoro, porque tiene detrás otras connotaciones: el de los Hermanos Marx y de Charles Chaplin.

Los **Hnos. Marx** se adaptaron perfectamente al sonoro, ya que se

apoyaron mucho en diálogos absurdos y de raíz surrealista. El suyo era un humor inteligente, como demuestra una de sus películas más famosas, ***Sopa de ganso* (1933)**, que sin embargo fue un fracaso comercial que les hizo incluir intrigas amorosas y algunas canciones, para acercarse al género de moda entonces, el musical. El éxito total llegó con ***Una noche en la ópera* (1935)**.

Chaplin nunca perteneció al Cómico de pastelería. Sus películas se basaban en el personaje al que él mismo interpretaba, *Charlot*: el entrañable vagabundo, inconfundible por sus pantominas y su atuendo. Pese a ser un personaje cómico, sus películas, sobre todo las primeras, tienen un claro trasfondo social: ***El chico* (1921)** recoge la miseria de los barrios marginales, que él había conocido en su infancia y juventud en Inglaterra. El personaje de Charlot *debuta* en esta película: un vagabundo que recoge a un niño abandonado y le enseña las picarescas que debe conocer para sobrevivir. Es una feroz crítica al capitalismo, creador de marginados irreversibles; inspiró al neorrealismo italiano posterior a la IIGM, sobre todo a de Sica, que le rindió homenaje en *Milagro en Milán*.

Chaplin realiza en **1925 *La quimera del oro***, que pone de manifiesto la situación de los buscadores de oro que iban Alaska a finales del XIX. Tras esto, realiza en **1931 *Luces de la ciudad***, considerada su **primer manifiesto contra el sonoro**, ya que sólo incorpora música; la única parte hablada es un discurso ininteligible de 10 minutos. Chaplin convierte un melodrama tontón en un drama social: Charlot salva a un millonario borracho del suicidio, y es compensado con dinero, que emplea en pagar la operación de una florista ciega, por lo que hay final feliz.

Su **2º manifiesto antisonoro** llega en **1936 con *Tiempos modernos***, dura crítica contra la industrialización avanzada, que muestra la situación del proletariado industrial, totalmente sometido al poder de la máquina. En esta época, con el sonoro ya consolidado, Chaplin sigue sin hablar, aunque incorpora sonidos (ruidos de máquinas).

Por fin, en **1940** llega ***El gran dictador***, crítica mordaz contra las dictaduras fascistas, con cambios fundamentales en su cine: abandona el personaje de Charlot y crea a 2 personajes: *Hynkel* y el Barbero judío. El otro dictador, *Napoli*, lo interpreta otro actor. Además, no hay crítica social sino política. Fue muy polémica.

Así, si Chaplin sobrevive al sonoro, es porque crea un estilo cinematográfico propio, que alcanzará constante desarrollo en el cine americano: **el cine de crítica social**, que llegará a su cima en **1940**, 20 años después de *El chico*, con *Ciudadano Kane*, de Orson Welles.

Ciudadano Kane se basa en la biografía del magnate de prensa Hearst, (en la película, Charles Foster Kane), interpretado por Welles. La llegada de **Orson Welles** es atípica; realiza *Ciudadano Kane* con 26 años, tras conseguir un éxito sin precedentes con un relato radiofónico corto: *La guerra de los mundos*, de Wells, que

narraba la invasión de unos marcianos a la tierra, que aniquilaban a los humanos y luego morían por un virus. La audiencia quedó aterrada por el relato, emitido la noche del 30-10-1938. Esa noche, Welles se acostó como un desconocido y se levantó como un famoso: llegó al cine con un contrato millonario para ser absolutamente todo: director, actor, decorador, guionista... El resultado fue una película muy **compleja**:

–tiene una complejidad narrativa: rompe la narración cronológica real y retoma permanentemente el pasado mediante complejos *Flashbacks*. La película empieza por el final, con Kane muerto en su mansión, *Xanadú*, tras pronunciar una palabra, nosebud, que todos quieren interpretar. A partir de aquí se reconstruye su vida con los testimonios de quienes le conocieron, reflejando la subjetividad de las opiniones humanas.

–complejidad técnica: es una película barroca, recargada, con importantes efectos de lenguaje, como la utilización del *Gran angular*, que transforma las figuras. También utiliza mucho, con valor simbólico, el contrapicado, sobre todo para enfocar a Kane. Hay, además, efectos lumínicos y contrastados, pero su gran novedad fue la utilización de techos en los decorados de interior, que marcó una época en Hollywood.

Otro exponente de crítica social fue **John Ford**, que también en **1940** dirige *Las uvas de la ira*, basada en las distintas reacciones que se producen en una familia cuyas tierras han sido expropiadas. Al año siguiente, Ford sigue esa línea y realiza *Qué verde era mi valle*, basada en la vida mísera del País de Gales a finales del XIX.

GRAN INDUSTRIA NORTEAMERICANA Y NUEVOS GÉNEROS.

Años 30-40:

En todo caso, la gran consecuencia del sonoro fue la creación del **musical**, el producto hollywoodiense más característico en los años 30. Los primeros musicales se parecen mucho al musical teatral: el argumento es tan sólo una excusa para dar entrada a una sucesión de números. Además, siempre cuentan la misma historia: un grupo musical que pretende estrenar en Broadway. Lo más destacable de este musical de los años 30, aparte de la pareja formada por, **Fred Astaire** y **Ginger Rogers**, son las escenografías; el escenógrafo más destacado fue **Berkley**. Estas escenografías se caracterizaban por:

–las arquitecturas navales: era muy común que bailaran sobre barcos, a veces con valor simbólico: *Desfile de Candilejas* (1933) utilizaba un número para exaltar a Roosevelt.

–salas llenas de motivos geométricas y brillos, típicas de las pistas de baile.

–escalinatas, por ser muy cinematográficas.

–fondos con rascacielos recortados, en referencia a lo genuinamente americano.

–cierto protagonismo de planos cenitales, sobre todo en números acuáticos como los de Esther Williams.

Este musical decae a finales de los 30, pero en los 50 resurge con películas como *Un día en Nueva York* (1949), *Un americano en París* (51), *Cantando bajo la lluvia* (52), y **Gene Kelly** como gran estrella. Incorpora novedades, la más importante, la introducción de argumento, y el color. También es distinta su finalidad: en los 50 se producirá en EEUU una reacción antiliberal que prohibirá cualquier película con carga social o política. Desde arriba se impone el musical como género de evasión intrascendente.

A finales de los 50 el musical acaba como género prioritario, con un gran éxito, ***West side story* (1961)**, que arrasó sobre todo en Europa y consiguió 9 Oscars, igualando a *Lo que el viento se llevó* (la película que más Oscar consiguió fue *Ben-hur*, con 11). *West side story* es una versión actualizada de Romeo y Julieta, que incorporó novedades como el rodaje in situ, la visión de la cultura iberoamericana, la combinación de danza y baile... pero su gran y tremendo fallo es que ninguno de los dos protagonistas, **Natalie Wood** y **Richard Beyner**, sabía bailar.

La otra gran consecuencia del sonoro fue la supremacía de la industria yanqui; tras la IGM, aprovechando que Europa estaba arrasada, había llegado su primer desarrollo, pero su empuje total llegó con el sonoro, que cambió el concepto de cine: su carácter lúdico se acentuó muchísimo, y se volvió más fácil. En la clase media yanqui se puso de moda ir al cine 1 día a la semana: la industria cinematográfica norteamericana se situó como 3ª industria del país, después de la automovilística y la conservera. Para llegar a esto se aplicó una efectiva política de marketing:

–se daba al público lo que le gustaba en cada momento. Es un cine comercial, concebido para agradar al público y con criterios de rentabilidad.

–se articulan unas estrategias de promoción, como la creación de los **Oscars en 1928**, justo cuando aparece el sonoro. La 1ª entrega fue en 1929, en el tercer lunes de marzo, como ahora.

Otra estrategia de promoción fue fichar a cualquier director que empezara a destacar en Europa. Puede decirse que el gran desarrollo del cine americano lo han impulsado **directores europeos: Michael Curtiz** (*Casablanca*, 1943), **William Wyler** (realizó adaptaciones literarias: *Cumbres borrascosas*, *La heredera*), los alemanes: **Lubitsch**, Sternberg (creador del género gangsteril), **Fritz Lang**... Estos fichajes también incluyen a **actores** como Marlene Dietrich o

Greta Garbo.

La industria norteamericana creó el **Star system**, otra estrategia de promoción. Se había dado, en menor medida, en los últimos días del mudo, con Mary Pickford y Rodolfo Valentino. Se trataba de añadir un morbo extra al actor, al que se hacía ascender con la misma rapidez con que le hundían. Hay grandes películas sobre este tema, como *Eva al desnudo* (Mankiewicz), y *El crepúsculo de los dioses* (Billy Wilder), ambas de 1950.

El otro pilar de la industria fue el **Stude-system**, en el que las productoras tenían cada vez más poder: no sólo realizaban películas; las distribuían, hacían un seguimiento de las salas de exhibición (que muchas veces eran suyas), e intentaban colocar el mayor nº posible de películas en el mercado (la producción media era de 1 película por semana). Ofrecían a los cines 2 películas por un poco más del precio de 1. Todo esto se acabó en los 50. En medio de este auge, los productores tenían a artistas en exclusiva, con sueldo fijo y actividad constante.

Otra estrategia de promoción fue la ampliación y difusión de nuevos géneros para incrementar la banda de espectadores: la **comedia americana**, el otro género rey del cine americano de los 30-40. Fue el más rentable, porque se exportó a todo el mundo. Es un producto claramente ideológico, que pretende difundir el *american way of life* y niega la lucha de clases, al presentarnos una sociedad interclasista donde ricos y pobres se entremezclan.

El máximo representante de la comedia americana fue **Frank Capra**. Sus películas siempre contaban la misma historia, totalmente idílica; todos seremos felices siempre que mantengamos el conformismo social. Los protagonistas se convierten en millonarios de la noche a la mañana, por un golpe de suerte, un matrimonio... El mensaje siempre es el mismo: los valores fundamentales para ser feliz son la honradez, la moralidad, la bondad... y el premio es siempre ser millonario, aunque son esos valores honrados los que dan la felicidad, no el dinero.

Es un producto que invita al idealismo, y se ha dicho que aumenta las ganas de vivir. La base argumental es el todo es posible. Es la traducción del idealismo que impulsó Roosevelt, y su triunfo se debe al crack del 29, al ser un género de evasión, que hacía que la gente olvidara sus problemas. Tiene también una función moralizadora y de enseñanza. En esos años de depresión, el gobierno, además de comida y ropa, repartía entradas de cine, con las que se regalaban vajillas, electrodomésticos... De hecho, la mayor consumidora de cine era el ama de casa. Esto hizo que se creara un nuevo modelo de protagonistas con el que éstas se identificaran: una mujer que tiene sus encantos en otros conceptos que no son los de la exhuberancia, que es urbana, trabaja en la oficina, tiene rasgos muy angulosos... Las reinas serán **Katherine Hepburn** y **Claudette Colbert**, y en el plano masculino, **Cary Grant**.

Esta comedia irá variando con nuevos directores como **Lubitsch**, que la transformó bastante al incorporar la picardía, y se las arregló para eludir la censura, encarnada por el censor Hays y su código, con el **toque Lubitsch**, que consistía en insinuar sin enseñar. Otro rasgo de sus comedias son los diálogos, muy rápidos y de gran impacto auditivo. Otros directores destacados fueron **Gregory La Cava** (que incluyó crítica social muy descafeinada) y **Howard Hawks**, cuyas parejas protagonistas solían vivir historias disparatadas, *comedia loca*.

En cualquier caso, aunque este fue un género bastante poco unitario, siempre repitió este esquema: los protagonistas viven felices en su mundo, y un cambio les hace conocer la fatalidad; por supuesto, al final los personajes vuelven a una felicidad todavía mayor, al haber conocido la desgracia.

La comedia americana vivió sus mejores años entre 1930 y 1940, sociedad muy idealizada y un conformismo social. Fue desbancada por los nuevos géneros llegados tras la IIGM, aunque continuó como un clásico en los 50, de la mano de **Billy Wilder** (*comedia ácida*), otro europeo, que la dotó de cierta acidez crítica, llevó a la fama a Jack Lemmon y contribuyó a gestar el mito de Marilyn. Lo hizo en películas como *Con faldas y a lo loco* (1959), historia de 2 músicos, Tony Curtis y Lemmon que, perseguidos por unos gangsters, se ocultan en una compañía femenina de baile, disfrazados de mujeres. Lo más importante es que plantea una sociedad americana que ya no es un paraíso: hay una doble moral, engaños, maldad... El otro director que retomó la comedia americana en los 50 fue **George Cukor**, con la pareja protagonista formada por Spencer Tracy y su mujer, Katherine Hepburn.

Otros géneros del cine americano de los años 30 fueron:

- ♦ **Cine terrorífico-fantástico**: surgió tras el crack del 29, inspirado en el expresionismo alemán, para satisfacer la necesidad de evasión del público americano. En 1931 la Universal produjo las 2 grandes películas del género en los 30: *Drácula* y *Frankenstein*. Otra fue *King kong* (1933), que incluyó animales hipertrofiados y algún toque erótico.>importado del expresionismo alemán
- ♦ **Aventuras**: también para la evasión del público, vinculado al cine americano desde sus comienzos. Las más comunes fueron las aventuras selváticas, personificadas en Tarzán y sus múltiples versiones. También en el género aventurero podemos incluir al **western**, género típicamente americano que narra los orígenes de la historia yanqui: la expansión al Oeste en la 2ª parte del XIX, ganando terreno al Indio. Es un clásico unido al cine americano desde sus orígenes, que en los 30 se enriqueció para convertirse en el western psicológico de **John Ford**, con *La diligencia* (1939), adaptación de un relato corto francés llamado *La bola de sebo*, sin mucha relación con la historia americana. Fue una

película rompedora: frente al predominio de exteriores del western, aquí gran parte de las escenas transcurren en el interior de la diligencia, de manera que los personajes interaccionan de una forma muy especial. Ford utiliza esto para reflejar la volubilidad del comportamiento humano según las circunstancias.

- ♦ **Gangsters:** no está vinculado a la búsqueda de evasión; se impone porque recoge la realidad americana tras la *Ley Seca* de 1919, que creó una poderosa mafia italoamericana, que consiguió grandes beneficios gracias a la venta de alcohol, las apuestas, la trata de blancas.... Pero este género ya había nacido antes del sonoro, con ejemplos importantes como *La ley del Hampa*, de **Sternbeck (1927)**, que consiguió el primer Oscar a la mejor película. Ya en el sonoro, el género se afirmó como un clásico del cine americano, hasta los días de *El padrino*.

Años 40-50 :

Tras la IIGM, el pesimismo y la inseguridad ciudadana vivida en Estados Unidos se trasladó al cine, y empezó a darse un cine psicológico, que reflejaba la angustia y la neurosis colectiva de la Norteamérica de posguerra, desencanto de la guerra y cine negro. La repercusión más importante de esto fue el **Cine negro**. Este género parte de la novela negra (casi todo son adaptaciones), que ya había triunfado en los años 30. El nombre lo pusieron los críticos franceses: es negro por los aspectos visuales y por los temas. En lo visual, predominarán escenas nocturnas, tanto en exteriores como en interiores: aunque sea de día, las persianas están echadas, hay cortinas... La luz es parcial e insuficiente, muy alejada de la luz tonal de la comedia de los 30.

Estéticamente, hay un uso, incluso abuso, del plano picado y contrapicado, y un predominio del plano subjetivo frente al plano objetivo. Este cine tiene una estética muy específica, basada en la profundidad de campo y los contrastes lumínicos, muy influenciada por el expresionismo alemán <Fritz Lang.

En cuanto a la temática, refleja el lado más oscuro del ser humano (crímenes, violencia). El protagonista masculino es misógino y cínico, solitario y sin ataduras aparentes: detective privado, ex-policía corrupto, ex-recluso, soldado de la IIGM desmovilizado... siempre al margen de la ley, ya que la frontera entre honestidad y perversidad es muy difusa. Y las mujeres suelen ser ambiciosas, malvadas y codiciosas, incluso inmorales, y cuando no lo son, llevan al hombre a la perdición (*Gilda*). Son frecuentes los triángulos amorosos tormentosos.

Las grandes estrellas fueron **Humphrey Bogart**, que protagonizó la 1ª película de cine negro, *El Halcón Maltés*, ópera prima de **John Huston (1941)**, y **Lauren Bacall**, que triunfó junto a Bogart en *El sueño eterno* (1946) de Howard Hawk. Este cine arrasó hasta los 50, y se cierra en el 58, con la última importante y gran película de cine

negro, *Sed de mal*, de Orson Welles de 1958.

FINAL DE LA EDAD DE ORO: CAUSAS Y CONSECUENCIAS.

1.En esta época se da también la *Caza de brujas* de McCarthy o la *Persecución Mcarthysta*, y aparece la televisión, con el consiguiente enfrentamiento con el cine. Estos 2 factores conducen al final de la edad de oro de Hollywood. Las actuaciones de McCarthy empezaron en 1947, con la **Comisión de actividades americanas**, organismo encargado de las denuncias, cuyo objetivo era investigar las creencias e ideas de los intelectuales en general, para ver si comulgaban con el comunismo. En aquella época la URSS se había consolidado como potencia nuclear, y el concepto de comunista era muy amplio: todo el que criticara a personas ricas, a congresistas o a soldados desmovilizados, cualquiera que mostrara el desencanto de la guerra.>G.Fría

La forma de averiguarlo era el interrogatorio, y la forma de depurarse era delatar a los compañeros (el ejemplo más famoso fue Elia Kazan). Así, se consiguió configurar una **lista negra** que reunió a más de 300 personas del cine, muchas de las cuales tuvieron que abandonar EEUU como proscritos y perseguidos: Chaplin, Welles, Losey... Esta pérdida de talentos condujo a la crisis.

2.La otra causa de la crisis fue la llegada en 1946 de la **televisión**, que desde el principio se configuró como un peligroso rival para el cine por su rápido crecimiento. Para competir con ella, el cine tuvo que tomar una serie de medidas, la primera de ellas, muy burda: boicotear el alquiler de películas a la televisión. Acabó muy pronto, y más tarde se decidió adoptar una serie de técnicas para competir directamente con la televisión configurándose como algo distinto: **el color(55-56)**, el cine en **3-D (54-55)**, las proyecciones en gran formato (**cinemascope, 55-56**), los **autocines(46)**, y las **superproducciones**, películas de gran presupuesto y rentabilidad. Se hicieron con la idea de abaratar costes, por ello se adoptaron los escenarios naturales y se rodó en países europeos con pocos recursos (*Venhunr*, Italia; *Espartaco*, *El Cid* y *La Caída del Imperio Romano* en España).

En los 50 se acaba el *Star system* y empieza el **cine de productor**, que es quien paga y manda. En **Europa**, por otro lado, se configura un **cine de autor** con presupuestos mínimos, películas modestas que se exhibirán en Cine Clubs, salas de pequeño tamaño.

Consecuencias: final del cine clásico americano (años 50), menos espectadores, menos producciones (los que van al cine ven películas europeas), la creatividad se va a Europa.

TEMA 4: NUEVOS MODOS DE REPRESENTACIÓN Y NUEVAS APORTACIONES.

La 1ª corriente que surgió en Europa fue el **Neorrealismo italiano**, tras la IIGM, decidido a mostrar la autenticidad de las cosas y las personas, hasta llegar a tomar un tono documental. Recogió la tradición del cine realista que se había dado en Italia en los días del mudo, y terminó con la grandilocuencia del cine fascista. Es una de las grandes consecuencias de la Italia de posguerra, liberada del fascismo, por lo que hay que verlo en un contexto histórico. Tuvo una serie de características:

–la renuncia a todo artificio: no había maquillajes, vestuarios, peluquería...

–la tendencia a rodar en espacios naturales italianos.

–sólo contaban con actores profesionales para los protagonistas; el resto de los personajes los interpretaban aficionados, gente corriente, que daba mayor sensación de realismo.

–los diálogos eran sencillos, y había una total sobriedad técnica (iluminación natural). Predominaban los primeros planos, nada idealizados.

El pistoletazo de salida lo dio **Roberto Rossellini** en 1945 con *Roma, ciudad abierta*, rodada con escasos medios (tuvo que vender los muebles). Relataba hechos reales, ocurridos en el invierno del 44 cuando Roma fue ocupada por los nazis, y se rodó allí donde había sucedido. Tiene 3 protagonistas cuyo único rasgo común es la pertenencia a la resistencia antinazi: un militante comunista (acaba fusilado), una campesina (ametrallada), y un sacerdote (torturado hasta la muerte).

A partir de aquí, el neorrealismo se diversifica en 2 subtendencias:

–el realismo con dosis de sentimentalismo, liderada por **Vittorio de Sica** y su *Ladrón de bicicletas* (1948).

–realismo crítico, de raíz marxista, que permite sacar consecuencias políticas, liderado por *La guerra Trema* de **Visconti** (1948), que muestra la situación de pobreza en Sicilia.

El neorrealismo italiano influyó mucho en Europa porque dio una gran lección: se podía hacer un cine sublime con pocos medios económicos y humanos. Su final llegó tras la llegada al poder de la Democracia Cristiana en 1948, que pretendía crear una nueva Italia, más alegre y mediterránea y potenció un cine más acorde con estas premisas: la **Comedia italiana** de los 50, protagonizada siempre por actrices de poderío físico (Sofía Loren, Gina Lollobrigida). Se le ha llamado *Comedia neorrealista*, o *Realismo rosa*, al recoger elementos formales del neorrealismo como los escenarios naturales y los ambientes naturales. Un ejemplo es *Pan, amor y fantasía*. Tras esto, destacan en Italia dos directores diferenciados, que encabezaron lo que se ha denominado *postneorrealismo*, que bebe del

neorrealismo pero con una personalidad muy específica:

–**Michelangelo Antonioni**, que practicó cierta crítica social, pero siempre desde el intimismo.

–**Fellini**, un director personalísimo, el mejor cronista de la Italia profunda.

Otro movimiento europeo crítico con el cine de alto presupuesto fue la **Nouvelle vague** de finales de los 50, que se prolongó hasta los 70. Empezó a gestarse en la revista *Les cahiers de cinema*, publicada a partir de 1951, de la mano de un grupo de críticos que demandaba un nuevo cine, de autor, más visual, que rindiera culto a la imagen y que, sobre todo, homenajara a los pioneros como Griffith. Uno de los primeros síntomas de esa *nueva ola* lo dio **Roger Vadim** en 1956 con *Y Dios creó a la mujer*, con un mayor predominio visual, pero que ante todo convirtió en mito erótico a la que era su mujer, la Bardot, que ha reportado más dinero a Francia que la Renault.

Pero el reconocimiento total llegó en Cannes, en 1959, donde fueron premiadas 2 películas que rompían la tradición cinematográfica francesa y sentaban las bases de la nueva ola: *Los cuatrocientos golpes* de **Truffaut** e *Hiroshima mon amour* de **Resnais**. Este cine presenta relaciones individuales y, como máximo, de pareja. Llegó a la cima con **Godard** y *Al final de la escapada* (1959). Creó un lenguaje cinematográfico muy personal: una sucesión de momentos inconexos sin ningún trasfondo cronológico ni psicológico. Fue un movimiento muy poco unitario, pero tuvo algunos rasgos comunes:

–poco presupuesto, independencia de criterios comerciales: no busca la rentabilidad, sino llegar a la creación por la creación. Pero fue muy rentable, porque el público también había cambiado y tenía otras inquietudes.

–rechazó al cine de estrellas, aunque contó con sus propios iconos: Jean-Paul Belmondo, Brigitte Bardot...

–compartió con el neorrealismo el gusto por escenarios naturales, y cierta cercanía con el reportaje.

–Sólo describe superficialmente una situación, sin llegar al fondo de las cosas. No da causas ni consecuencias, las cosas pasan porque sí. Por otro lado, es un cine individualista (el neorrealismo italiano, colectivo)

–búsqueda del movimiento y la fluidez, hasta el punto de abusar del travelling.

–ruptura intencionada de la continuidad narrativa y el r  cor. Al buscar el dinamismo, suele incluir escenas de otros films, en el que es su mayor logro, al recuperar el montaje, olvidado desde que llegó el sonoro.

–son manifiestos en imágenes; versan siempre sobre la condición humana, en el sentido más individual, y en las dificultades que tenemos para mantener relaciones de pareja, por culpa del sexo, que se trata aquí como lo más cotidiano y normal del mundo. Eso sí, no se analiza por qué se hacen las cosas.

–Tuvo una gran influencia en el cine europeo (en España, en los años 70).

TEMA 5: EL CINE ESPAÑOL.

Es difícil saber cuáles son las primeras películas españolas. Tradicionalmente, se ha atribuido esto a operadores de los Lumière, que realizaron proyecciones en Madrid y Barcelona en 1896, pero Letamendi descubrió que en realidad las primeras proyecciones se debieron a un operador húngaro, **Erwin Rousby**, en Madrid (1896).

Las primeras películas españolas tienen carácter documental. Se considera que la primera fue la *Salida de misa de 12 del Pilar de Zaragoza*, de 1896 y sin autor conocido. Se mantiene así la costumbre de rodar escenas cotidianas. Sin embargo, Letamendi considera que fue en 1897 cuando se rueda *La llegada de un tren de Teruel a Segorbe*, de **Charles Kalb**, y *El entierro del General Sánchez Bragua*, también de ese año, de **Joseph Sellier**.

El catalán **Fructuos Gelabert** es considerado el fundador del cine español. En sus comienzos realizó documentales, como *La salida de los trabajadores de una fábrica en Barcelona*, y *Salida de la Iglesia Parroquial de Santa María de Sans*, ambas de 1897. Ese año rodó una película con argumento, *Riña en un café*, de sólo 5 min. de duración pero con un mínimo hilo argumental. También mezcló ficción y documental en *La visita de la Reina M^a Cristina y Alfonso XIII a Barcelona* y *Los guapos de la vaquería del parque*, de 1905.

La otra figura fue **Segundo de Chomón**, que rodó en 1902 películas con un estilo mucho más fantasioso: *Pulgarcito*, *Choque de trenes*, *Gulliver en el país de los gigantes...* al estilo de Méliès, junto al cual colaboró al final de su carrera: inventó el travelling, o al menos fue el operador de cámara de las películas en las que surgió.

Otra zona de España, Valencia, verá una incipiente industria: en 1905, **Antonio Cuesta** rodó *El tribunal de las aguas*, película documental que explicaba la historia y funcionamiento de dicho tribunal. Ese año surgen las primeras salas de cine, y comienzan a crearse las grandes productoras: Hispano Films (cataluña), especializada en películas históricas y novelescas. En el cine español, casi desde sus orígenes, se realizarán adaptaciones de obras literarias como *Don Juan Tenorio*, *La historia de Pedro el Cruel...*

En 1909 se rueda por 1ª vez, en Barcelona, una película de fuerte contenido ideológico, dirigida por **Josep Gaspart**: *Los sucesos de Barcelona*, que narra la *Semana trágica* catalana. Ese mismo año se

rodarán secuencias de la guerra de Marruecos, escenas de revueltas callejeras en Madrid...

Los primeros años del XX en España se caracterizan por 2 corrientes: documental y fantasía, y por ser Barcelona el centro de actividad. En 1922 se funda en Madrid Films Española, productora que introduce un nuevo tipo de cine que persistirá hasta hoy: la española costumbrista y popular, sobre temas taurinos, folclóricos... lo que en ese momento se quería difundir de España. De esta productora podemos destacar a tres directores que se iniciaron allí: José Buche, Florian Rey y Benito Perojo.

En 1923 se produce el Golpe de estado de Primo de Rivera, y la producción cinematográfica se traslada a Valencia y Madrid. En 1928 se crea en Madrid el primer Cine Club, a través del cual llegarán a España películas de vanguardia soviética, y propuestas de algunos miembros de la Residencia de Estudiantes, que aportarán nuevas visiones: **Ernesto Jiménez Caballero** rueda en 1928 *Esencia de verbena*, mezcla de documental y fantasía, que cuenta entre su reparto con Gómez de la Serna. En ella hay profusión de montaje, fundidos, etc... Utiliza un tema muy popular para incluir recursos vanguardistas, y llega a ridiculizar tal casticismo. En 1929 **Francisco Camacho** dirige *Zalacaín el aventurero*, con un enorme éxito, y ese mismo año, **Francisco Elías** rueda la 1ª película hablada del cine español, *El misterio de la Puerta del Sol*.

La consolidación y desarrollo institucional del cine llegó con la II República; en 1931 se celebra en Madrid el I Congreso Hispanoamericano de cinematografía, organizado para frenar la llegada masiva de películas extranjeras a los países hispanoamericanos. Se tomaron varias medidas, como obligar a las salas a proyectar un nº determinado de películas españolas en relación con las extranjeras. También se liberalizaron los aranceles entre países americanos mientras que se gravaban las películas europeas y norteamericanas. Se prohibió la utilización de estudios extranjeros para sonorizar y doblar películas (en 1932 se crearon los primeros estudios de rodaje y sonorización), y se potenció, además del cine comercial, otro educativo y didáctico, que formara a los espectadores.

. Se crearán documentales (de gran carga ideológica), películas realizadas por directores españoles de gran proyección, y la *españolada* popular y costumbrista con temas folclóricos: *Currito de la cruz*, *La hermana San Sulpicio*, *Nobleza baturra*, *Mª de la O*, esta última, de **Francisco Elías** (1936), narraba el conflicto gitano/payo.

La Guerra Civil supuso la decadencia del cine español. Proliferaron los documentales de ambos bandos, de carácter informativo e ideológico. En zona republicana encontramos películas de varios partidos (comunista, anarquista, sindicalista); en 1936 se creó en este bando el Sindicato Único de Espectáculos Públicos, que sólo dejaba a los productores elegir al director, el primer cámara y los actores

principales. Los demás responsables los designaría el sindicato, para reforzar aún más el carácter ideológico de estas películas.

1936 fue un año estéril para el cine; de 1937 podemos destacar 2 documentales del lado republicano:

–*Aurora de Esperanza*, de **Antonio Sau**, marcada por la CNT, plasmó los problemas del proletariado catalán y es un anticipo del neorrealismo italiano.

–*Barrios bajos*, de Pedro Puche, también con un marcado carácter anarcosindicalista y un tema similar.

Estas películas plasmaban la problemática social del país, los desmanes cometidos en zona nacional y la diferencia de clases en España. En la zona nacional, ya en 1937, el gobierno provisional de Burgos crea 2 gabinetes de censura que ubica en Sevilla y La Coruña, con los que controlará todas las películas proyectadas en zona azul, prohibiendo aquellas que atenten contra los valores nacionales. Este organismo se reunía en la *Junta Superior de Censura Cinematográfica*, que colocaba a 1 censor en cada provincia.

En 1937 se crea el *Departamento Nacional de Cinematografía*, dedicado a potenciar la iniciativa privada en la producción de películas, aunque el estado sería el único que pudiera filmar noticiarios. Este departamento también velará por los valores nacionales. Aunque en este bando se rodaron muchas menos películas, podemos destacar documentales como *La toma de Bilbao*, *La reconquista de Málaga* (del 37), o *El romancero marroquí* (1938), documental que mostraba la cultura y vida cotidiana marroquí, pueblo que había apoyado a Franco.

En estos años encontramos también un cine apoyado por países extranjeros, especialmente la URSS, que exportaba sus películas a la España republicana. También hubo directores extranjeros, afines a uno u otro bando, que dirigieron documentales en nuestro país. La otra posibilidad fueron las películas realizadas en zona nacional por directores españoles pero producidas por potencias extranjeras: *El barbero de Sevilla*, *Suspiros de España* y *Carmen la de Triana* (con apoyo alemán), y por parte italiana, sobre todo documentales impulsados por Mussolini.

Mención aparte merece el caso de Cataluña. En esta época, las débiles estructuras que había antes de la guerra han quedado destruidas, y los directores han muerto o se han exiliado. Quedan películas pésimas, que repiten el cine folclórico y costumbrista, afín al régimen. Dos películas de cierta calidad se ruedan en 1941:

–*Raza*, con guión de Franco y dirigida, obligado por el Sindicato, por Luis Sánchez de Heredia, narra la vida de una familia militar española, con 2 hijos que quedan en distintos bandos.

–*Escuadrilla*, de Antonio Román, sobre una escuadrilla aérea, también ensalzará los valores nacionales. Tanto esta como *Raza* fueron protagonizadas por **Alfredo Mayo**, que se convirtió en el galán de la época.

En 1948 hay un leve cambio; *Locura de amor* de **Juan de Orduña** inaugura un cine histórico que se pondrá muy de moda en España. Narra hechos de la historia nacional, con una espectacularidad de cartón piedra. En 1951 España empieza a cambiar: algunos directores empiezan a hacer un cine mucho más realista y comprometido, que intenta aproximarse a la realidad. Iniciadora de este nuevo realismo es *Surcos* de **Jose Antonio Nieves**, que narra los problemas de adaptación a la ciudad del campesinado rural.

El precedente fue la creación en 1947 del *Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas*, 1ª escuela de cine española, con carácter casi universitario. Es la 1ª institución que intente formar profesionalmente a los nuevos directores, de cuya 1ª generación saldrán **Berlanga** y **Bardem**. Dirigieron en 1951 *Esa pareja feliz*, visión realista con tintes de humor negro de la vida cotidiana en pareja. En 1952, Berlanga dirige en solitario *Bienvenido, Mr. Marshall*, que consiguió en Cannes el primer premio para el cine español tras la guerra. Narra los intentos de un pueblo castellano de que los americanos dejen dinero. Fue muy criticada en EEUU, ya que contenía una crítica social muy fuerte. Berlanga se consolida y rueda en 1957 *Los Jueves, milagro*, y en 1963, *El verdugo*, que aunque con tono irónico trata un tema tan serio como la pena de muerte. Fue muy atrevida y polémica.

Bardem rodará en 1955 *Muerte de un ciclista*, con **Alberto Closas**, visión muy ácida de la clase media española. El cine de Bardem es parecido al de Berlanga, aunque su orientación ideológica es más izquierdista. En el 56 rueda *Calle mayor*, y en el 58, *La venganza*, que completa la trilogía realista de este director.

En 1955 se celebran en Salamanca las *I Conversaciones nacionales de cinematografía*, organizadas por el Cine Club Universitario. Son un mito en la historia del cine español, ya que en ellas participaron todos sus jóvenes directores, que discutieron la problemática del cine español y la forma de acercarlo a Europa. Tras este año aparece **Saura**, que en el 59 estrena *Los golfos*, que narra la problemática del mundo del hampa de las grandes ciudades.

1962 es otra fecha importante para el cine español:

–el Instituto de investigaciones cinematográficas se transforma en la *Escuela Oficial de Cinematografía*, con un espíritu mucho más académico.

–Fraga es nombrado Ministro de Información y Turismo, y crea la *Dirección General de Cinematografía y Teatro*, con Jose Mª García Escudero a la cabeza. Será el iniciador del nuevo cine español.

Su primera medida fue modificar la censura, que se hizo más tolerante (no se derogaría hasta el 77), y creó un nuevo sistema de protección para las películas, a las que dividió en 2 categorías: comerciales, y culturales y artísticas. Los puntos principales sobre los que se va a apoyar el desarrollo del cine español de los 60 son 5:

La Dirección Gral. implantará un sistema de protección de acuerdo al rendimiento económico de las películas: es necesario hacer películas taquilleras, acercarlas al público.

Refundición de todas las disposiciones y normas legales relativas al cine para crear un Código único.

Regulación de la censura.

Apoyo a jóvenes directores, fundamentalmente los procedentes de la Escuela Oficial de Cinematografía.

Intenta, sin ningún éxito, potenciar el cine infantil.

El cine español en los 60 se desarrolló considerablemente, por estos motivos y por el crecimiento económico de España. García Escudero delimita 2 tendencias:

- ♦ *Escuela de Madrid.* Más oficial, vinculada a la Escuela Oficial de Cinematografía, sus directores eran llamados *los mesetarios*. Mantenían una actitud inconformista ante la España Oficial (fundamentalmente contra la censura), que les llevaba a elegir temas poco comerciales, vinculados a las clases bajas y relativamente marginales. Les preocupaba más la narración que la técnica, por lo que había un desfase entre los temas (muy audaces), y el lenguaje cinematográfico (bastante rudimentario). Eran películas de fuerte crítica, pero más costumbristas y de tipo político. Entre estos directores: Manuel **Summers**, Carlos **Saura**, Mario **Camus**.

- ♦ ◇ *Escuela de Barcelona.* Mucho más europea y vanguardista, pero también mucho más marginal y aislada del público. No supo aprovechar los cauces de producción existentes; al ser películas más o menos baratas, no solicitaban subvención administrativa, se autoproducían. Había un gran espíritu de equipo, todos se apoyaban mutuamente. Solían usar actores amateurs, y los temas y personajes eran totalmente ajenos al entorno madrileño, y había cierto aire separatista. Eran directores sin formación; solían tener otros oficios y en sus ratos libres dirigían. Destacan Joaquín Jordá, Ricardo Bofill, Carlos Durán, y con un desarrollo posterior, **Vicente Aranda** y **Gonzalo Suárez**.

Además de esto, dentro de Cataluña encontraremos otro grupo de directores que no pertenecen a la Escuela de Barcelona y desarrollarán un cine muy marginal, cercano al

underground americano. En este subgrupo destacan **Jaime Camino, Pere Baleña y Pere Portabella**.

Si en los 50 el gran binomio era Berlanga–Bardem, en los 60 será productor–director: **Querejeta y Saura**. Querejeta, nacido en Hernani, creó una productora en el 63 para potenciar a jóvenes directores españoles, casi desconocidos pero de gran proyección. Entre sus protegidos, Víctor Erice, Montxo Armendáriz o Manuel Gutiérrez–Aragón. Entre ellos está **Saura**, que se consolida nacional e internacionalmente. Nacido en 1932, y muy marcado por la Guerra Civil, se forma en la E.O.C.. Tras las *Conversaciones* rueda *Los golfos* en el 59. Entre su 1ª etapa destacan *La caza* (1965, Gran Premio en Berlín), *Peppermint Frappé* (1967), *El jardín de las delicias* (1970, primera película política contra Franco), *Ana y los lobos* (1972, premiada en Cannes), o *La prima Angélica*, 1973.

Se caracteriza por utilizar el color y el tiempo de forma muy expresiva, y por ser un espléndido director de actores. Todas sus películas tienen elementos autobiográficos. Se considera a sí mismo discípulo de Buñuel y continuador de Berlanga y Bardem. Ojo crítico de la realidad española, criticará despiadadamente el comportamiento de la clase media (en *La caza*), la represión sexual, el matrimonio como institución, el franquismo asfixiante...

En 1967 se suprime la Dirección Gral de Cinematografía, y el cine español depende ahora de la Dirección General de Espectáculos y Cultura, encabezada por Carlos Robles. Es un período bastante negro: menos películas, y reflejo de la problemática sociopolítica del momento en el cine. Entre el 67 y el 75 el cine español y el público se divorcian. Encontramos 3 tipos de películas:

–cine político, pseudointelectual, relativamente alejado de un público que no entiende el lenguaje de símbolos utilizado por los directores para criticar la realidad del momento. En esta vertiente están Camus, Erice o Saura.

–cine muy comercial, chabacano y vulgar, de *españoladas* y con un muy incipiente destape, con turistas suecas en la Costa del Sol perseguidas por Alfredo Landa. Ejemplos: Mariano Ozores, Pedro Masó, Pedro Lazaga.

–la tercera vía, que mezcla cierta crítica política y social con unas formas mucho más fáciles de entender para el público. Son películas costumbristas y cotidianas, con directores como Garci, Antonio Drové o Roberto Bodegas.

Con la muerte de Franco llega la transición democrática, en la que encontraremos un cine que por un lado abordará temas

políticos y por otro, un cine de destape, de moda desde el 75. El 11 de Noviembre del 77 se suprime por Real Decreto la censura, y aparte de permitir nuevos temas, se podrán proyectar películas prohibidas hasta entonces. En los 2 primeros años de transición surgen una serie de directores que aunque ya habían hecho películas antes, ahora harán crítica, política, social y de costumbres, a la etapa anterior. Algunos son **García** (*Asignatura pendiente*, 1977; *Solos en la madrugada*, 1978, con José Sacristán, la historia de un locutor radiofónico que cuenta la historia de la transición, y al mismo tiempo, cómo se enfrenta a la crisis de los 40), **Jaime Camino** (*La vieja memoria*), **Gutiérrez-Aragón** (*Camada negra*), **Camus** (*Los días pasados*)...

Junto a estos directores consagrados surge otro grupo de directores jóvenes, entre los que destacan **Pilar Miró** (*El crimen de Cuenca*), **Fernando Trueba** (*Ópera prima*), y surge **Almodóvar** (*Luci, Pepi, Bom, y otras chicas del montón*, 1980). Hay 3 características fundamentales en el cine de la transición:

–intento por desmitificar el régimen franquista, con críticas a la política, la Iglesia, la Familia, la moral...

–habrá un cine que aún no será capaz conjugar el nuevo discurso, más comprometido, con el lenguaje cinematográfico (la técnica), muy apegado a los cánones anteriores.

–ruptura entre público y directores, fundamentalmente porque el discurso que van a utilizar va a estar muy alejado del interés del espectador.

Tras la transición, en el 81 llega una 2ª fase que parte del Golpe de Tejero. En el 83 se le encarga a **Pilar Miró** la Dirección Gral de Cinematografía. Lo 1º que hace es impulsar la promulgación de una Ley de protección del cine español, la *Ley Miró*, considerado el Texto fundacional del Cine español de la democracia. Pilar Miró plantea una política de protección económica sobre el cine español mucho más realista. La ley establece una serie de ayudas económicas, previas al rodaje de la película, que pueden llegar al 50% del presupuesto global.

La otra gran innovación que establece la ley es la nueva cuota de pantalla, que obliga a proyectar 1 película española por cada 3 extranjeras. A pesar de todo, fue bastante criticada porque favorecía sobre a todo a productores y directores, y perjudicaba a distribuidores y exhibidores..

Del 83 al 85 el número de películas españolas descendió, pero eran más rentables y empezaron a ser aceptadas por el

público español. De este cine de la democracia podemos destacar a directores ya consagrados como **Saura** (*Bodas de sangre*, *El amor brujo*), **Berlanga** (*Patrimonio nacional*, *La vaquilla*), **Garci** (*Volver a empezar*, Oscar en el 82), **Camus** (*Los santos inocentes*), **Víctor Erice** (*El sur*)...

También en estos años se crea la *Academia de las artes y las ciencias cinematográficas*, para impulsar al joven cine español, que empieza a tener cierto respaldo popular. Los 80 están marcados por la *movida*, con **Colomo** (*La vida alegre*, 87), **Almodóvar** (*Mujeres...*, 88), **Vicente Aranda** (*El luteI*), **Jaime Camino** (*Luces y sombras*). El cine de los 80 consolida la imagen del cine español tanto dentro como fuera del país, y hay una gran aproximación al público. Gran parte de culpa de esto la tuvo la *movida*.

En los 90 hay una clarísima consolidación del cine español: junto a directores ya consagrados como Almodóvar (*Átame*, *Tacones lejanos*, *La flor de mi secreto*, *Carne trémula*), se consolida la Escuela de directores vascos, con **Armendáriz** (*Las cartas de Alou*). También surgen **Julio Médem** (*La ardilla roja*, 93), **Bajo Ulloa** (*Alas de mariposa*, *La madre muerta*), **Trueba** (*El sueño del mono loco*, muy alejada de su estilo, *Belle époque*)...

La reflexión final de esta mínima relación de películas es decidir hacia donde va el cine español. Por un lado, está recibiendo apoyo político, materializado en las ayudas económicas, la cuota de pantalla y la toma de conciencia por parte de los políticos del papel que pueden tener.

Por otro lado, está recibiendo también un fuerte apoyo del público: en los 90 se ha cuadruplicado el número de espectadores. Esta sintonía tiene que ver con la aparición de principios de los 90 de un grupo de jóvenes directores que han superado temas muy utilizados como la Guerra Civil o el Realismo Social, para enfocarse hacia la Comedia Ligera o hacia temas intimistas, aunque muy cercanos a la realidad española. Quizás, uno de los que más aportó fue **Amenábar**, con *Tesis* (93), y *Abre los ojos* (97). Otros son **Alex de la Iglesia** (*El día de la bestia*, 95), **Armendáriz**, con *Historias del Kronen* o *Secretos del corazón* (97), **Icía Bollain** (*Hola, ¿estás sola?*), **Isabel Coixet** (*Cosas que nunca te dije*), **Fernando León** (*Barrio*), **Medem** (*Los amantes del círculo polar*), **Trueba** (*La niña de tus ojos*), o, una de las más taquilleras del cine español, *Torrente, el brazo tonto de la ley*.