

El cine mudo

Palmira González

Coordinación editorial: Lluís López Edición: Jordi Pérez Colomé
Dirección editorial: Lluís Pastor

Diseño del libro y de la cubierta: Natàlia Serrano
La UOC genera este libro con tecnología XML./XSL.

Primera edición en lengua castellana: Octubre 2008
© Palmira González, del texto
© Editorial UOC, de esta edición
Rambla del Poblenou, 156, 08018 Barcelona
www.editorialuoc.com
Impresión:

Esta obra está sujeta –si no se indica lo contrario– a una licencia Creative Commons de Reconocimiento-No Comercial-Sin obra derivada 3.0 España. Puede copiar, distribuir y comunicar públicamente, siempre y cuando reconozca los créditos de las obras (autoría, Editorial UOC) de la manera especificada por los autores y la Editorial que la publica. No puede hacer uso comercial ni obra derivada sin el permiso del Editor y de los autores. La licencia completa se puede consultar en <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/deed.es>

Qué quiero saber

Lectora, lector, este libro le interesará si usted quiere saber:

- Cómo fueron los orígenes del cinematógrafo.
- Cuáles fueron los principales pioneros.
- Cuáles fueron las diferentes tendencias iniciales en cada país y qué aportaron.
- Cómo se desarrollaron los recursos expresivos del cine durante sus primeros 35 años.
- Cuáles son los cineastas más destacados del periodo y cuáles fueron las películas más significativas.
- Cuáles han sido las relaciones del cine clásico con los movimientos artísticos de la época.
- Cuál fue la relación del cine con la historia sociopolítica.

Índice de contenidos

Qué quiero saber	3
Una historia en dos etapas	7
DE LOS ORÍGENES A LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL (1895-1914)	11
Los hermanos Lumière no estaban solos	12
Dos focos: Francia e Inglaterra	20
La consolidación de la industria en Europa	29
Primeros pasos del cine en Estados Unidos	43
LA ÉPOCA DORADA DEL CINE MUDO (1914-1930)	53
Hollywood y el 'star system'	53
Las vanguardias en Italia y Francia	61
El cine alemán en la República de Weimar	68
La primavera soviética	76
Los directores europeos en Hollywood	85
Bibliografía	89
Webs de interés	93

Una historia en dos etapas

La historia del cine mudo comprende el periodo que va de 1895 a 1930. Dividiremos esta época en dos etapas, separadas por la Primera Guerra Mundial (1914-1918). Esta división es aceptada en su gran mayoría por los historiadores al referirnos al cine de Europa y de los Estados Unidos: las características historicopolíticas y las condiciones de producción y distribución del hecho cinematográfico lo justifican.

Toda historia universal del cine peca de no ser propiamente universal o de serlo sólo desde una perspectiva parcial. Basta con echar un vistazo al índice de este libro: se ofrece una visión cronológica centrada en el desarrollo de la cinematografía en Europa (excluyendo zonas tan extensas como los Países Bajos, los Balcanes y la Península Ibérica) y en los Estados Unidos (prescindiendo del resto de estados americanos). Ni siquiera podemos decir que abarcamos el cine europeo y americano, si hablamos con propiedad. Además, el peso de cada una de las cinematografías no tratadas tampoco es, en nuestro estudio, equivalente, sino que una u otra se acentúan según una supuesta aportación destacable al conjunto de un flujo

indeterminado que llamamos cine occidental. Si esta parcialidad es un problema grave, aún es peor el hecho de incluir en el mismo saco ideas y datos seleccionados con criterios diferentes: a veces, considerando criterios socioeconómicos; otras, criterios estéticos o técnicos, o incluso el éxito puramente comercial.

Hoy por hoy, esta cuestión tan importante, que hace referencia a una heterogeneidad y también confusión en el tratamiento historiográfico del cine, se debate en los foros de los historiadores y no se acaba de encontrar una solución satisfactoria. Por eso las tendencias actuales en el estudio de la historia del cine se manifiestan en monografías o ensayos de ámbito reducido y de perspectiva diferente.

Sin pretender salvar las dificultades anteriores, nosotros optamos por cierto sincretismo en los criterios de selección y por una búsqueda de la claridad expositiva. Informaremos de los principales movimientos, de los autores y de las obras más representativas; sin embargo, evitaremos el exceso de datos. Daremos una visión de conjunto de la cinematografía de los principales países productores y trataremos de ordenarla a partir de un eje cronológico y de las significaciones más destacadas por los historiadores; sin embargo, no nos ocuparemos de matizaciones interpretativas de detalle ni entraremos en controversias.

Queremos limitarnos a proporcionar datos e ideas generales, básicas y comunes, y a hacerlo con la máxima claridad posible.

DE LOS ORÍGENES A LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL (1895-1914)

El cine es un fenómeno cultural inscrito en un marco social determinado. Como realidad histórica, ha experimentado cambios constantes, motivados en parte por el desarrollo de la tecnología y de los recursos expresivos propios, pero dependientes en gran medida de las circunstancias socioculturales en las que se han tenido que realizar.

En los primeros años -aproximadamente entre 1895 y 1905-, el cine sigue dos líneas diferentes, aunque no necesariamente separadas. Por un lado, es hijo del desarrollo científico y técnico de finales del siglo XIX; hijo, por lo tanto, de la burguesía, de sus intereses económicos, de su desarrollo industrial, de sus ideales y formas de representación. Por otro, como espectáculo barato para un público masivo, es también hijo del proletariado que invadía las grandes ciudades y que estaba falto de medios para acceder a otros espectáculos más caros y minoritarios.

No podemos perder de vista estas dos dimensiones del primer cine, porque constituyen la clave interpretativa. Entre las primeras películas, unas respon-

den al propósito de mostrar "fotografías animadas" y, como tales, suscitan un interés especial entre las clases acomodadas por sus caracteres de retrato social. Otras, sin embargo, se inspiran más en los espectáculos de feria o atracciones, que vagaban en barracas de pueblo en pueblo y eran frecuentados por las clases populares.

Las dos tendencias convivieron a lo largo de aquellos años convulsos del cambio de siglo: a veces el cine como espectáculo popular parecía ganar la partida; otras, el cine quiso imitar los vuelos del teatro burgués. A pesar de todo, con el tiempo las películas fueron encontrando un punto intermedio en temática y lenguaje que interesaba a ambos sectores de público al mismo tiempo.

Los hermanos Lumière no estaban solos

La invención del cine fue consecuencia de toda una serie de descubrimientos y mejoras técnicas que culminaron en un aparato que podía captar y proyectar imágenes al mismo tiempo: el cinematógrafo Lumière. Los hermanos de Lyon ciertamente no se encontraban solos en su búsqueda.

Un fenómeno complejo

Aunque se señala como fecha de nacimiento del cine el 28 de diciembre de 1895 -día en el que los Lumière presentaron su cinematógrafo en sesión públi-

ca y de pago en el Salón Indien de los sótanos del Grand Café, situado en el bulevar de los Capuchinos de París-, la invención del cine es un fenómeno complejo y no estrictamente puntual.

Entre 1890 y 1895 surgieron en varios países, de la mano de diferentes inventores, aparatos de filmación y proyección que incorporaban características propias de las máquinas de cine. Pero no todos tuvieron la misma calidad técnica ni disfrutaron de las mismas oportunidades de éxito. El invento del cine llegó, pues, de una manera conjunta y natural, como una fruta madura.

Sin quitarle ni un ápice de gloria al cinematógrafo Lumière, debemos tener en cuenta los datos y los años siguientes.

En 1888, el francés Louis Aimé A. Le Prince utilizó celuloide para la película, inició la construcción de un aparato para hacer las perforaciones, concibió la cruz de Malta para el sistema de crono y ensayó una cámara con la que hizo algunas filmaciones que pudieron contemplar algunos privilegiados. Misteriosamente, un año después desapareció en el tren en el que viajaba de Dijon a París.

Desde 1889 hasta 1892, el inglés William K. L. Dickson, que trabajaba para Edison, desarrolló en los Estados Unidos el *kinetógrafo*, cámara para filmar películas, y el *kinetoscopio*, para su visionado, cuyas características describimos más adelante. Aunque éste

era un aparato un aparato de visión individual y no de proyección, el sistema de filmación es perfectamente calificable de cinematográfico.

En 1892, el francés Georges Démeny construyó el *cronofotógrafo*, que perfeccionado más tarde, fué puesto a la venta por Léon Gaumont en 1895. Desde 1899, en Inglaterra, el fotógrafo William Friesse-Green había ideado varios modelos de cámaras; pero fue el *animatógrafo* de Robert William Paul el que conseguiría más difusión a partir de 1895. En 1895, el italiano Filoteo Alberini presentó el modelo llamado *cinetógrafo*. Y en 1895, contemporáneo del aparato de Lumière, apareció en Alemania el *bioscopio*, obra de Maximilian y Emil Skladanowsky.

La llegada del cine a Barcelona

La presentación del cinematógrafo de los Lumière en Barcelona se realizó en el estudio Napoleón, de los fotógrafos Antonio y Emilio Fernández, situado en la Rambla de Santa Mónica, el 10 de diciembre de 1896. Previamente, los barceloneses habían podido admirar otros aparatos: el cinetoscopio de Edison, montado en una barraca llamada Saloncito Edison y situada en la plaza de Cataluña (el 2 de mayo de 1895); el animatógrafo de Robert W. Paul, en el teatro Eldorado de la plaza de Cataluña (el 24 de mayo de 1896); el cinetógrafo, de George William de Bedts, en el teatro Principal (el 5 de junio de 1896) y un cinematógrafo no identificado, que funcionó en el teatro Novedades (del 26 al 29 de noviembre de 1896). De todo ello ha quedado constancia en la prensa de la época.

¿Por qué el cinetoscopio de Edison y el cinematógrafo de Lumière acabaron triunfando, mientras que los otros inventos tuvieron una vida corta y un éxito escaso? La respuesta no es difícil: dejando de lado pequeños defectos técnicos, que se podrían haber solucionado, los otros aparatos no dispusieron para su difusión del apoyo financiero y la infraestructura industrial de unas empresas consolidadas como eran los talleres de Edison en Nueva Jersey y los de Lumière en Lyon.

Edison y las películas tragaperras

Inventor autodidacta y prolífico (entre sus inventos están la bombilla incandescente y el fonógrafo), Thomas Alva Edison (1847-1931) reunió a su alrededor a un equipo de investigadores y alcanzó un gran renombre no tan sólo en los Estados Unidos, sino también fuera de sus fronteras. Interesado por los es-

tudios sobre la impresión del movimiento que realizaba Muybridge mediante su "cañón fotográfico", encargó a uno de sus colaboradores, el inglés William Kennedy Laurie Dickson, la investigación de una cámara para filmar películas. Así, en el año 1889 nació el cinetógrafo o cámara filmadora y el cinetoscopio o aparato para ver los filmes, obra de Dickson con patente de Edison.

Edison obtuvo la exclusiva de los rollos de celuloide de 35 milímetros fabricados por Eastman Kodak. La película iba perforada, primero por un lado y después por los dos, con un total de cuatro perforaciones rectangulares por fotograma. A la calidad extraordinaria de la película virgen, se añadió la perfección de la cámara, que disponía de la cruz de Malta y ruedas dentadas, de manera que el arrastre del filme era uniforme y la sincronización con la apertura del objetivo estaba muy conseguida y se evitaba la oscilación de las imágenes.

Para la realización de sus primeras filmaciones, Edison encargó la construcción de un pabellón contiguo a los laboratorios, bautizado con el nombre de The Black Maria, que puede considerarse el primer estudio cinematográfico de la historia.

Aunque las primeras películas de Dickson se pueden remontar a 1890, la producción para la exhibición pública del invento no empezó hasta 1893. Se trataba de tiras filmadas de unos 15 metros de longi-

tud. Por estos primeros filmes, desfilaron las figuras más conocidas del music-hall neoyorquino junto con gimnastas, contorsionistas, bailarines y todo tipo de atracciones populares.

Los asuntos tratados eran acrobacias, escenas de barbería (*barbershop*) o herreros en su fragua, un elefante que movía la trompa, juegos de manos de Mr. Smith y diferentes danzas (danza serpentina, danza del vientre de Fátima y la danza española, interpretada por una tal Carmencita): la tendencia erótica era bien patente ya desde los comienzos.

Cada filme tenía una duración de unos 15 segundos y se tenía que ver individualmente: la introducción de una moneda de un centavo en la máquina permitía ver algunas cintas o incluso repetir. Las películas estaban dispuestas en bandas continuas. Las imágenes se sucedían a una velocidad de 46 por segundo, iluminadas por una lámpara potente, y el espectador las contemplaba por medio de una lente de aumento.

Edison presentó el cinetoscopio al público el 1 de mayo de 1893 en el Zoopraxographical Hall de la Feria Mundial de Chicago, bajo la custodia y explotación comercial de Muybridge. Un año más tarde, se inauguraba en Broadway, Nueva York, el primer salón dedicado expresamente a la explotación de este aparato. Desde entonces, los cinetoscopios se multiplicaron en los Estados Unidos e incluso por toda Europa y todo el mundo, proporcionando beneficios abun-

dantes a su inventor. Las cintas filmadas se vendían a un precio que oscilaba entre 10 y 20 dólares.

Aun así, el cinetoscopio de Edison tenía un grave inconveniente a la hora de competir con el aparato de Lumière: había que visionar las películas individualmente. Edison, confiado en el éxito comercial de su invento, no se había apresurado a perfeccionarlo con un sistema de proyección. Por eso, cuando asistió a las proyecciones del cinematógrafo realizadas por uno de los cámaras de Lumière, Felix Mesguish, se dio cuenta de que perdería la partida, y pasó a proyectar también sus cintas mediante el vitascopio de Armat, en abril de 1896.

Los Lumière y las salas de proyección

Si Edison fue el primero que consiguió impresionar películas según el concepto actual, los hermanos Auguste (1862-1954) y Louis (1864-1948) Lumière fueron los primeros en proyectarlas con bastante perfección. Hijos de un fotógrafo, Antoine Lumière, que había impulsado la industria fotográfica francesa hasta convertirla en la segunda mundial tras la americana Eastman Kodak, se habían diplomado en la Escuela Industrial de Lyon: Auguste, en química y farmacia; Louis, en mecánica y óptica. A nombre de los dos se registró la patente "de un aparato para la obtención y la visión de imágenes cronofotográficas" el 13 de febrero de 1895. En realidad, la paternidad del

invento se tiene que atribuir a Louis; la participación de Auguste fue de poca importancia, tal como él mismo reconoció posteriormente.

El proceso se inició cuando el padre, Antoine Lumière, quedó admirado mientras contemplaba un cinetoscopio Edison, en el verano de 1894: lo compró por 6.000 francos, junto con ocho filmes perforados de 35 mm. A partir de entonces, en los talleres familiares de Lyon, Louis se aplicó a obtener una cámara que pudiera servir para registrar, proyectar e incluso copiar películas al mismo tiempo. Resolvió el problema de ajustar y asegurar la detención momentánea de la imagen ante el objetivo por medio de una excéntrica y unos garfios que se introducían en los agujeros del filme perforado, reteniendo el paso de la película el tiempo justo para impresionar cada fotograma o reproducirlo. El aparato era bastante ligero y se accionaba mediante una manivela. La frecuencia normal de paso era de unas 16 imágenes por segundo.

De la construcción definitiva se encargó el jefe mecánico del taller, Charles Moisson. La primera película impresionada fue la famosa *Salida de los obreros de la fábrica Lumière*. Tras diferentes presentaciones ante un público reducido de profesionales y científicos, la primera exhibición pública se hizo el 28 de diciembre de 1895 en París.

Siguieron las sesiones, de unos 15-25 minutos de duración, en las que se podían ver por un franco hasta diez películas (de 17 metros cada una).

El éxito fue inmediato y extraordinario. Sólo faltaba llevar el espectáculo de las "vistas animadas" a todos los rincones del mundo.

Dos focos: Francia e Inglaterra

En Europa, los primeros pasos del nuevo arte tuvieron dos focos principales de actuación: Francia y Gran Bretaña. En Francia, la visión más cientifista de los Lumière perdía rápidamente protagonismo frente a la figura de Georges Méliès, "el mago de Montreuil", y su concepción del cine como espectáculo.

Mientras tanto, en la Gran Bretaña de finales de siglo, un grupo de fotógrafos profesionales se reunían en la ciudad de Brighton y empezaban a experimentar las posibilidades expresivas del nuevo medio.

El distribuidor Louis Lumière

Louis Lumière, además de inventor y cineasta pionero, se convirtió en productor, distribuidor y jefe de una empresa de fotografías animadas que desde enero de 1896 manifestó una voluntad decidida de extenderse por todos los países industrializados. Sus primeros emisarios constituyeron un grupo de fotógrafos audaces que, con sus cámaras filmadoras y proyectores a la espalda, fueron llegando a las principales

ciudades del mundo, donde daban a conocer el cinematógrafo Lumière con películas traídas de la casa madre y otras filmadas directamente en los mismos lugares en que se encontraban. La admiración del público les seguía por todas partes. El interés de otros profesionales también se despertó: querían participar del éxito alcanzado por este nuevo espectáculo.

Las primeras películas de Lumière, como se ha dicho, reflejan un interés predominante por el carácter científico de su invento. Insisten en la exposición gráfica de escenas de la vida cotidiana, como si quisieran demostrar que el cine abría posibilidades enormes de registrar la actualidad, de informar por medio de crónicas realistas. Fotografías animadas y breves escenas cómicas constituyen casi la totalidad de sus primeras producciones.

El cine de Lumière es, ante todo, fotografía animada. En este sentido, busca la perfección de los encuadres y la nitidez de la imagen. Por eso los temas se repiten una y otra vez como en los cuadros de los pintores impresionistas. Suscita así la admiración del público: los hechos reales son reproducidos en imágenes; las imágenes de seres humanos o de animales e incluso de cosas cobran vida y movimiento cada vez que un operador hace funcionar la máquina. Los sucesos lejanos se acercan a nosotros, y el pasado puede ser visto como presente.

Algunas de las primeras 60 películas Lumière

Salida de los obreros de la fábrica Lumière. Además de ser una de las primeras películas, resulta muy significativa: el mundo obrero es objeto de observación por la cámara, y pasa a las pantallas; es como si el cine recién nacido quisiera rendir homenaje a las fábricas donde se encontraba su cuna.

La llegada del tren. Es también el reflejo de un mundo en que el ferrocarril aparecía como representante de la revolución en los transportes. Fue tanta la impresión que produjo que encontramos docenas de llegadas y salidas de trenes (y de barcos) en el cine de la época.

Demolición de un muro. Durante su proyección, se produjo por primera vez el trucaje cinematográfico de manera involuntaria: el operador, por los aplausos del público, dio marcha atrás a la manivela del proyector e, inmediatamente, el mismo muro que se demolía empezaba a reconstruirse milagrosamente.

La partida de cartas. Está tomada en un encuadre según el punto de vista del cuadro de Cézanne del mismo título.

El regador regado. Se puede decir que esta película inaugura el cine cómico. Está inspirada en las tiras de dibujos animados que se publicaban en la prensa.

Méliès y el espectáculo

Si los Lumière concebían el cine con mentalidad de fotógrafos, Méliès (1861-1938) lo entendió con una mentalidad de mago y creador de espectáculos de variedades. Descendiente de una familia burguesa, entre sus aficiones figuraban la música, la pintura, la construcción de autómatas y la magia.

Cuando asistió a una de las primeras sesiones del cinematógrafo, quedó maravillado de sus posibilidades creativas e hizo todo lo posible por conseguir la cámara de los Lumière para utilizarla en su teatro Robert Houdin. Como los inventores del ingenio al principio no lo vendían, Méliès tuvo que fabricarse una máquina propia. A partir de 1897 podría adquirir una "Lumière", con la que realizó las mejores obras de su primera fase productiva.

Méliès descubrió el recurso del trucaje accidentalmente. Mientras filmaba en la plaza de la Ópera de París, se detuvo el mecanismo de la cámara y, cuando volvió a impresionar, el autobús que pasaba se convirtió en un coche de pompas fúnebres y los peatones se transformaron en otras personas diferentes. El accidente fue una revelación: el truco de las sustituciones se había presentado solo.

En sus películas, Georges Méliès hizo de actor, argumentista, diseñador, constructor de decorados, realizador de trucos, director de actores y, a veces, operador fotógrafo. En el fondo no le interesa reproducir una realidad, sino crearla. Es, sin ninguna duda, el primer creador de cine fantástico.

Especialista en el trucaje cinematográfico, pasó de hacer trucos de magia en el teatro a sacar partido de la magia del cine. Por ejemplo, en la película *El hombre de la cabeza de cacho*, Georges Méliès hacía deslizar de forma ascendente por una rampa a un hom-

bre sentado, de manera que la cabeza aproximándose a la cámara siempre quedara dentro del campo de visión del objetivo, que permanecía inmovil. De esta manera el espectador tenía la sensación óptica de que la cabeza se agrandaba, ya que el resto de objetos que estaban dentro del campo del objetivo no variaban de tamaño.

Prescindiendo de otros géneros o modalidades (imitaciones de Lumière y Edison, cine erótico, publicitario y reportajes de actualidad), haremos una breve mención de la producción en dos campos muy importantes: las reconstrucciones documentales y el cine fantástico.

Al primero de estos géneros pertenece *El acorazado Maine* (1898) y *El caso Dreyfus* (1899), ambas reconstrucciones de hechos de actualidad realizadas en el estudio de Méliès con el rigor de un dibujante. También es una reconstrucción su película *La coronación de Eduardo VII de Inglaterra* (1902), presentada en las salas de cine antes del acontecimiento real. Por lo que se refiere a hechos históricos del pasado, hay que destacar sus creaciones de *Juana de Arco* (1900) y *Ana Bolena o La Torre de Londres* (1905).

Más conocido es Méliès por su cine fantástico. En este género destacan obras como *El sueño del artista* (1898) y *El hombre de la cabeza de caucho* (1901). Son también notables las fantásticas interpretaciones de obras de Julio Verne, como *La conquista del Polo* (1912)

o *20.000 leguas de viaje submarino* (1907). La obra que adquirió más fama fue *El viaje a la luna* (1902), película que consagró en el mundo entero la entrada del cine en el ámbito de los espectáculos de ficción más maravillosos. Son también importantes sus recreaciones de leyendas populares y obras literarias, como *La condena de Fausto* (1898), *Cenicienta* (1899), *Barba Azul* (1901) y muchas más.

Georges Méliès dio un toque "arrevistado" a buena parte de sus obras, con la introducción de bailarinas según el uso de los espectáculos del music-hall de la época. Concibió el cine bajo los parámetros de un "teatro de fantasía" dedicado a cautivar a todos los públicos. Por eso, como mago del cine, dotó al lenguaje fílmico de numerosos recursos de trucaje: sustituciones, sobrepresiones, fundiciones, maquetas, escenografías móviles. La contemplación de sus películas nos llena de admiración todavía hoy.

Muchos de los filmes de Méliès estaban coloreados a mano, fotograma a fotograma; se trataba de verdadero cine en color. Además de los talleres franceses, trabajaron en la coloración de sus películas algunos de los pioneros del cine catalán en Barcelona, como Baltasar Abadal y Segundo de Chomón.

Méliès fue uno de los primeros cineastas en darse cuenta de la importancia del cine como negocio. Creó la marca Star Film y la patentó para evitar la piratería que, sobre todo en los Estados Unidos, se estaba haci-

endo con sus películas. Estableció sucursales en Nueva York, Berlín, Londres y Barcelona, desde donde distribuía sus productos a los principales países compradores. Llegó a depositar una copia en papel de cada una de sus películas en la Biblioteca del Congreso de Washington (hecho que permitió posteriormente recuperar buena parte de su obra desaparecida).

A pesar de todo ello, a partir de 1908, cuando se generalizó el sistema de alquiler en vez de la venta de los filmes y las grandes empresas dominaron el mercado, empezaría la decadencia de Méliès hasta que abandonara el negocio.

Se puso a trabajar primero para la Pathé (1911-1914); después se dedicó de nuevo al teatro en Montreuil (1914-1923) y finalmente llegó la ruina. Tras unos años de vida familiar (1923-1926), desapareció. Fue encontrado y reconocido en la estación Montparnasse de París, donde estaba vendiendo juguetes (1928).

Los últimos diez años de su vida, a pesar de algún reconocimiento oficial (homenaje con Legión de Honor incluida, en 1929), no le devolvieron ni fama ni dinero: murió en una casa de retiro de Orly, propiedad de la Mutua del cine francés en 1938.

La escuela inglesa de Brighton

Debemos tener en cuenta el gran desarrollo y difusión que tuvo la linterna mágica en las Islas Británi-

cas a lo largo de todo el siglo XIX. Eso influyó en el hecho de que el público estuviera predisposto para acoger favorablemente el cine y ocasionó que profesionales de la fotografía, habituados a los juegos de la linterna mágica, se apresuraran a explotar los nuevos recursos que ofrecían las cámaras de filmación y proyección de imágenes animadas.

En los últimos años del siglo XIX y primeros del XX coincidieron en Brighton, ciudad costera al sur de Londres, un grupo de cineastas que ha pasado a la historia del cine con el nombre de escuela de Brighton. Dos características los definen: la preferencia por rodar las películas al aire libre y el interés por desarrollar al máximo las posibilidades expresivas del lenguaje fílmico.

Al estudiar la escuela de Brighton, podemos encontrar buena parte de los recursos expositivos del medio fílmico antes de que éstos se desarrollaran en el cine norteamericano y alcanzaran la plenitud con el gran creador David Wark Griffith. La escuela de Brighton debe ser considerada como una vanguardia de la expresión cinematográfica.

Todas las circunstancias eran favorables cuando, en torno a William Friese Green, se reunieron otros fotógrafos dispuestos a investigar las posibilidades expresivas del nuevo invento. En este grupo de fotógrafos profesionales, que se convirtió en pionero del

cine en la Gran Bretaña, destacaron los cinco realizadores siguientes.

Robert William Paul, que comerciaba con material fotográfico en Brighton, inventó uno de los primeros aparatos que compitieron con los Lumière en los inicios de la cinematografía, el animatógrafo. La máquina filmadora disponía de un trípode especial para tomar panorámicas.

George Albert Smith era considerado el jefe del grupo y fue el primero que utilizó de manera sistemática la alternancia de primeros planos y planos generales para montar secuencias (según el principio del *cut* o corte). Su película *Los contratiempos de Mary Jane* o *No bagas el tonto con la parafina* (1903) es muy interesante no sólo por la utilización del montaje, sino también por los efectos cinéticos y sobreimpresiones e incluso por la introducción del espectador dentro de la acción.

James Williamson, en *Las regatas de Henley* (1899), con el uso de diferentes puntos de vista para las tomas, consiguió dar el sentido de continuidad fílmica. En *Ataque a una misión en la China* (1901), es patente que recurre al montaje narrativo. Espectacular es el encuadre en primer plano que Williamson hace en *Voracidad* (1901): la cara de un hombre se acerc progresivamente hasta que su boca abierta ocupa toda la pantalla y devora al fotógrafo que lo está retratando.

Alfred Collins utilizó también con una gran libertad los recursos propios del cine: en *Matrimonio en auto* (1903) se sirve de panorámicas, travelling, alternancias de planos, elipsis y hasta de la técnica de campo-contracampo.

Ataque a una diligencia, de Frank Mottershaw, es una película iniciadora de los filmes de persecución y particularmente del *western*. La influencia que tuvo en *El gran robo del tren* (1903) de Edwin S. Porter, considerada pionera del género en los Estados Unidos, es evidente.

La consolidación de la industria en Europa

En el camino que va de los orígenes del cine hacia la consolidación de una industria naciente, centraremos nuestros objetivos en algunos países europeos donde este proceso tuvo un relieve especial por diferentes razones: Francia, Italia, Dinamarca y Suecia.

Las marcas francesas Pathé y Gaumont

La casa Pathé Frères fue fundada por Charles y Emile Pathé en 1897. Se inició con la importación y venta de fonógrafos y cinetoscopios de Edison, la grabación de cilindros con el fonógrafo y la construcción de aparatos de cine. Estaba situada al este de París, en Vincennes.

El grupo financiero lionés Neyret previó que el cine podía ser un negocio rentable, invirtió en aque-

lla empresa familiar y la convirtió en una gran industria. Entre 1903 y 1909, el gallo distintivo de la marca Pathé se difundió por todo el mundo.

La mitad de la producción de la casa Kodak era comprada por Pathé, hasta que esta empresa decidió dedicarse también a la producción de película virgen propia. Con eso abarcaba todo el proceso de la elaboración en Vincennes.

En 1907 anunció que dejaba de vender películas y que cedía la explotación a cinco grandes monopolios, los cuales controlaban redes de exhibición y alquilaban las películas. Eso suponía una revolución en el negocio del cine, porque desaparecía la venta y aparecía el alquiler; con ello tendía a disminuir la exhibición ambulante mientras que se incrementaba notablemente el sector de la distribución y de las sucursales.

Pathé le encargó a Ferdinand Zecca (1864-1907) todo lo relacionado con la producción de películas en los estudios de Vincennes. Zecca provenía del mundo de las variedades y al principio siguió la línea de Méliès. Pronto, sin embargo, diversificó la producción de los géneros y actuó como supervisor de otros realizadores delegados. Destacó como realizador de dramas realistas (*Historia de un crimen*, 1901; *Las víctimas del alcoholismo*, 1902) y de tema religioso. A estas últimas pertenece *La vida y pasión de Nuestro Señor Jesucristo* (1902-1905) que fue una superproducción de la épo-

ca, de 700 metros, que obtuvo un gran éxito y que volvería a ser filmada en una versión nueva en el año 1907. En esta adaptación, participó como técnico el pionero aragonés Segundo de Chomón.

También tuvieron una gran aceptación las películas cómicas de la casa Pathé, protagonizadas al principio por André Deed (creador del personaje burlesco Boireau), que en España fue rebautizado como "Toribio" y "Sánchez".

Cuando este actor cómico se marchó a Italia, fue sustituido por el conocido Max Linder, de humor más incisivo y caracterización burguesa y que puede ser considerado el precedente europeo de Charles Chaplin.

Al principio de los años veinte, la casa Pathé lanzó al mercado una cámara de tipo amateur, conocida como Pathé Baby, para películas en formato de 9,5 mm. Tuvo una gran difusión en los medios burgueses de la época sensibilizados por el cine. Su papel también es importante en la historia del cine: gracias a ésta -cubría un ámbito familiar- nos han quedado registrados acontecimientos importantes y documentos de valor sociológico que o bien no fueron recogidos por las cámaras de 35 mm, o bien desaparecieron de los circuitos comerciales.

Uno de los rivales más importantes de Pathé en el cine europeo fue su compatriota Léon Gaumont

(1864-1946), fundador de la empresa Gaumont, cuyo símbolo era una margarita.

Constructor de aparatos fotográficos e instrumentos de precisión, Gaumont descubrió pronto la importancia del cine y empezó dedicándose a la explotación del cronofotógrafo de Georges Démeny, que fue perfeccionado y denominado cronofono, aparato que permitía sincronizar la imagen y el sonido registrado por un gramófono.

Cine sonoro en Barcelona

Uno de los pioneros catalanes, Ricardo de Baños, se formó como fotógrafo en la casa Gaumont y volvió a Barcelona para filmar unas películas sobre zarzuelas populares con el sistema cronofono: la grabación sonora fue del entonces conocido cantante Antonio del Pozo, *el Mochuelo*, en el año 1905. Los filmes, acompañados de un gramófono sincronizado, fueron proyectados en la sala de billares del café Novedades, en 1905. El cronofono se extendió por otros lugares de la Península Ibérica, distribuido por la casa Coyne de Zaragoza; en esta tarea, trabajó otro de nuestros pioneros, Antoni de Pàdua Tramullas.

La primera mujer realizadora en la historia del cine fue Alice Guy, secretaria de Léon Gaumont y directora de unas 400 películas entre 1900 y 1907 para esta casa (después trabajó en Berlín y en los Estados Unidos), entre las que destaca una, *Vida de Cristo*, de 1906, correalizada por Victorin Jasset (posteriormente

te, famoso director de la serie de episodios *Nick Carter*, en 1908, para la casa Eclair).

Notable fue también la aportación del caricaturista Émile Cohl en la casa Gaumont como excelente creador de trucos y, sobre todo, uno de los fundadores del cine de animación o de dibujos animados. Pero el director que más dio a conocer esta empresa fue Louis Feuillade, por medio de sus famosísimos seriales de aventuras sobre *Fantomas* (1913-1914) o *Los Vampiros* (en el año 1915, con la vampira Musidora vestida con su maillot negro) o *Judex* (1916-1917, con vestido de terciopelo, sombrero de ala ancha y capa negra). Feuillade, más que centrarse en los efectos de montaje -como hacía Griffith-, acentúa el trabajo de la puesta en escena, subrayando la composición y los movimientos interiores del encuadre. Con estas series, la producción de la casa Gaumont llegó a su máxima brillantez en vísperas y al principio de la Primera Guerra Mundial.

Film d'Art, un cine diferente

Intelectuales y artistas que, con la aparición del cine, habían manifestado su interés por este nuevo medio de expresión, pasada la primera década empezaron a alejarse y a expresar públicamente el rechazo frente a los caminos que iba tomando el espectáculo cinematográfico: lo acusaban de un exceso de vulgaridad en el tratamiento de los asuntos, de falta de sen-

tido estético y, en una palabra, de falta de nivel cultural y moral. Eran especialmente duros los ataques de directores y críticos de teatro, que consideraban el cine, además de un sucedáneo del teatro con una calidad escasa, un peligroso enemigo que competía deslealmente y les robaba al público. Finalmente, moralistas de toda condición -eclesiásticos, en muchos casos también proclamaban que el cine era un espectáculo pernicioso. En resumidas cuentas, las capas más tradicionales de la burguesía estaban abandonando el cine.

En estas circunstancias surgió en Francia -y también en otros países- un movimiento de intelectuales que pretendía dignificar el espectáculo cinematográfico aumentando la calidad de las películas. La idea era positiva, sin duda: la crítica no tiene que conducir nunca a la destrucción del medio, sino hacia su mejora. El problema, sin embargo, se presentó cuando se tuvo que plantear cómo hacerlo.

De hecho, en Francia se fundó una productora, cuyo nombre, Film d'Art, indica ya bastante claramente las intenciones. Los hermanos Laffitte, que fueron sus fundadores, intentaron atraer hacia el cine a lo más selecto de las letras y el teatro francés: argumentos tomados de Dumas, Zola, Daudet y Victor Hugo; guiones de Anatole France, Henry Lavedan, Victorien Sardou y Edmond Rostand; actores de la Comédie Française de la altura de Albert Lambert y

Sarah Bernhardt; directores de escena, como Albert Capellani y Charles Le Bargy; músicos, escenógrafos.

La película que inauguró esta tendencia fue *El asesinato del duque de Guisa*, de Le Bargy y Calmettes, (1908), que fue comentada con elogios en todos los ambientes cinematográficos de uno y otro lado del Atlántico: el guión era de Lavedan y la música, compuesta especialmente para su proyección, de Saint-Saëns. Fue considerada como modelo para muchas producciones de diferentes países (también en España). Griffith, en los Estados Unidos, la calificó de obra maestra y aprovechó sus enseñanzas para las secuencias de la noche de San Bartolomé en *Intolerancia* (1916).

Adolph Zukor, el gran productor norteamericano, adquirió una de las mejores películas del Film d'Art, *La reina Elisabeth* (1912), interpretada por Sarah Bernhardt, filme que le proporcionó importantísimas ganancias y que dio pie a su primera productora bajo la divisa "*Famous players in famous plays*" (actores famosos en obras famosas).

El film d'art -así se llamaba también al tipo de cine que promocionó esta productora francesa- tenía graves problemas de base. El principal era que, a pesar de los intentos por enriquecer la expresión cinematográfica, sus modelos estaban demasiado próximos al teatro burgués de la época. El cine, sin embargo, era otra cosa: ni los movimientos de los actores en la es-

cena, ni los puntos de vista del espectador, ni la concepción del espacio y el tiempo, ni el ritmo de la acción, ni los textos de diálogos y explicaciones, podían coincidir con los del teatro.

Precisamente los países productores con menos tradición teatral (como es el caso de los Estados Unidos) desarrollarían antes, y con más decisión, los recursos propios del lenguaje fílmico. El film d'art, independientemente de sus intenciones y del estímulo culturalista para el cine de la época, terminó siendo un intento frustrado porque no distinguió lo suficiente la originalidad de la expresión de un nuevo medio.

Superespectáculos y divismo italianos

En la segunda década del siglo, el cine italiano subió con una fuerza impresionante, con una gran aceptación en el mercado interno y externo, hasta llegar a competir con el francés y el nórdico. En las principales ciudades de Italia se crearon numerosas casas productoras (sobre todo en Milán, Turín y Roma) estableciendo las bases de una cinematografía nacional. Las principales fuentes de su éxito fueron dos: el superespectáculo y el melodrama.

Los superespectáculos acostumbraban a recrear hechos de la historia de la antigüedad, unían ruinas y grandes reconstrucciones en decorados, utilizaban grandes masas de actores extras y utilizaban todos los medios técnicos a su alcance. *Los últimos días de Pom-*

peya fue el filme que inició este tipo de producciones, en 1908, con una primera versión de Luigi Maggi y sobre todo con el *remake*, en 1912, de Ernesto Pasquali.

Entre las películas más destacadas contamos con *Quo Vadis?* (1913) de Enrico Guazzoni para la casa Cines, y *Cabiria* (1914), de Giovanni Pastrone, para Itala Films. Esta última marca un hito en la historia del cine: su influencia en otros cultivadores del género fue decisiva. No hay duda de que el primer largometraje de Griffith, *Judit de Betulia* (1913-14), refleja la influencia de la obra de Pastrone, y también el episodio dedicado a Babilonia en su filme *Intolerancia* (1916).

Una de las aportaciones del superespectáculo italiano a la historia del cine fue la generalización del largometraje (películas de más de 1.000 metros), no tan sólo en obras de este tipo, sino también en otros géneros. Hasta entonces las películas no acostumbraban a sobrepasar los 600 metros. Eso implicó un cambio en los hábitos del espectador europeo poco tiempo antes de empezar la Primera Guerra Mundial. Las empresas norteamericanas fueron las últimas en incorporarse a la producción habitual de largometrajes.

Chomón en Italia

El pionero de nuestro cine Segundo de Chomón, que había trabajado para la casa Pathé entre 1905 y 1911, fue contratado por Itala Films como técnico para efectos especiales y fotografía. Él fue el responsable de las panorámicas y travelling de *Cabiria*, y de buena parte de los trucajes y efectos de iluminación del filme.

El otro gran género italiano de preguerra fue el melodrama. La tradición de este género en el teatro y la ópera de Italia ayudó a su implantación en el cine. Se trataba de obras desarrolladas normalmente en ambientes sociales de lujo, que despertaban al mismo tiempo la envidia y la compasión del público, y contaban con grandes divas que paseaban las pasiones (desprecio, odio, amor, avaricia, dolor) y sus trajes de seda por lujosos salones y escalinatas de mármol. Era el reino de artistas tan famosas como Francesca Bertini y Pina Menichelli, que todas querían imitar. Algunos títulos de un género tan especialmente prolífico son *Idilio trágico*, de Baldassare Negroni, *Perdidos en las tinieblas*, de Nino Martoglio, *La dama de las camelias*, y *Asumpta Spina*, de Gustavo Serena, películas todas realizadas en el año 1914.

Melodramas en el cine barcelonés

Las firmas italianas dispusieron de sucursales en Barcelona desde los inicios y sus películas disfrutaron del éxito del público. La casa Cines llegó a crear una productora en Barcelona en 1913 con el equívoco nombre de Film de Arte Español. La influencia del melodrama italiano en el cine barcelonés es muy evidente poco antes y a lo largo de la Primera Guerra Mundial. Uno de los directores que más lo siguió entre nosotros fue José de Togores en películas fechadas entre 1914 y 1916.

El melodrama se ha convertido en un género cultivado en todas las épocas de la historia del cine. La mayor parte de las veces se combina con otros géneros muy próximos, como el de aventuras, el musical o el drama social. Ya era así en sus primeras manifestaciones. Lo melodramático, en estado puro o combinado con otros elementos, es uno de los ingredientes que más gloria ha dado al cine de todas las épocas.

La influencia escandinava

Es necesario dejar constancia de que el cine escandinavo -primero el danés y después el sueco- contribuyó de una manera destacada al enriquecimiento del lenguaje cinematográfico y a la configuración del cine como arte en el periodo a que nos referimos. Su influencia en el cine europeo se parece a la ejercida por los dramaturgos Ibsen, noruego, y Strindberg, su-

eco, en los movimientos renovadores del teatro de finales de XIX.

Las características del cine escandinavo entre 1910 y 1920 que consideramos fundamentales y que han tenido una pervivencia prolongada a lo largo de la historia del cine de aquellos países, son estas cuatro: a) la temática existencial (actitud crítica frente a la moral religiosa establecida y angustia por el más allá, inspirados en el pensamiento de Kierkegaard); b) la presencia del recuerdo (tradiciones populares, leyendas antiguas, hechos históricos del pasado); c) el protagonismo del paisaje (la naturaleza y sus fuerzas poderosas, la nieve, las noches largas, el viento, los bosques) y d) el realismo fotográfico (gran detalle en la captación de interiores intimistas, en el juego de luz y sombra, en la descripción de los caracteres).

El cine danés empezó a adquirir relieve cuando Ole Olsen fundó la casa Nordisk en el año 1906. El logotipo de la marca era un oso polar sobre un globo terráqueo. Sus primeros filmes, realizados por Ole Olsen y Viggo Larsen, fueron actualidades y algunos documentales reconstruidos, como *La caza de un león* (1908), de una gran fuerza realista. Posteriormente pasarían a cultivar temas históricos. Entre 1907 y 1910, la casa Nordisk produjo más de seiscientos títulos.

Entre las primeras estrellas de la Nordisk figuraba Asta Nielsen, que alcanzó fama mundial. De labios

finos y nariz un poco torcida, pero con unos ojos negros inmensos y una figura elegante y estilizada, llamada la Sarah Bernhardt escandinava, fue el prototipo de la *vamp*: una mujer fatal, destructora del poder masculino y triunfadora, a diferencia de la diva italiana, que siempre acaba siendo vencida. La aparición de la *vamp* y la naturalidad del beso en la pantalla fueron símbolos del liberalismo moral de aquel cine.

Con la Nordisk danesa trabajaron directores importantes como Urban Gad, August Blom, Benjamin Christensen y Carl Theodor Dreyer (aunque lo más destacado de la obra de este último corresponde a la etapa posterior a la guerra). La moda por lo fantástico anunciaba en Copenhague tendencias que cristalizarían después en el Expresionismo alemán. Aun así, con el final de la guerra mundial la industria del cine danés entró en crisis, y sus mejores actores y directores se fueron a trabajar a Alemania, Noruega o Suecia.

El cine sueco tuvo una primera época brillante, entre 1914 y 1921, protagonizada por dos grandes directores, Mauritz Stiller y Victor Sjöström. Pero también se tiene que reconocer la importancia de sus productores, que dieron una total libertad de acción a estos dos creadores.

Mauritz Stiller (1883-1928), nacido en Helsinki pero arraigado en Suecia, intentó liberar el lenguaje cinematográfico del exceso de dependencia respecto

a la literatura, insistiendo en los valores pictóricos, arquitectónicos y musicales. En el fondo, quiso demostrar que el cine tenía mucha más relación con la imagen y con el ritmo de lo que se pensaba hasta entonces. Profundizó también en el mundo psicológico de sus personajes y en los elementos de la tradición sueca, y dejó en sus obras cierto fatalismo de gusto neorromántico. Su película más destacada es *El tesoro de Arno* (1919). Inspirada en leyendas antiguas, es como una fábula moral sobre el amor en la que impera el *fatum* de la tragedia griega. La naturaleza tiene un papel fundamental; el ambiente inhóspito y salvaje, reforzado por la nieve, provoca depresión y soledad entre los personajes.

Victor Sjöström (1879-1960) superó a Stiller (con quien trabajó como actor en varias películas) y se le debe considerar el actor y realizador sueco más importante del cine mudo. Su fuerza y profundidad como intérprete se manifiestan asimismo en las películas que dirigió. Inspirado en las raíces nórdicas, realizó *Los proscritos* en 1919, película que Delluc calificó como "el filme más bonito del mundo". Su película más conocida de esta época es *La carreta fantasma* (1920), en la que una serie abundante de recursos (como sobreimpresiones y *flashbacks*), utilizados con maestría, consiguen crear unos ambientes cargados de misterio y lirismo. En 1923 se marchó a Estados Unidos, donde continuó su brillante trayectoria como actor y

director. Entre las películas más famosas de su etapa norteamericana, figuran *La mujer marcada*, de 1926, y *El viento*, de 1928.

Primeros pasos del cine en Estados Unidos

Cine e inmigración

Para comprender el desarrollo del cine en Estados Unidos en esta primera época, hemos de evocar a los inmigrantes que se acumulaban en los puertos y zonas de diversión de las ciudades costeras del este, y también el bullicio en el establecimiento de nuevos núcleos de población hacia el oeste.

A finales del siglo XIX y principios del XX, más de un millón de emigrantes llegaban todos los años en busca de fortuna. Constituían, sin duda, la mayor parte del público que se congregaba en los music-halls, en las salas de máquinas tragaperras y atracciones llamadas Penny Arcades, en los primeros locales de cine o Nickelodeons (llamados así porque la entrada costaba un níquel, el equivalente a cinco centavos), y en los cinematógrafos. A este público iban dedicadas las primeras producciones de Edison y de Biograph (casa fundada en el año 1897, con la aportación técnica de dos excolaboradores de Edison, el francés Lauste y el inglés W. K. Dickson) y Vitagraph (fundada en el año 1898, en la que participó como realizador el caricaturista inglés James Stuart Blackton).

Los asuntos más tratados por el cine norteamericano del cambio de siglo, aparte de los números habituales de acrobacias, danzas y boxeo, solían ser escenas tomadas de la vida cotidiana o cómicas, esbozos de dramas, escenas de amor, relatos épicos del género western y asuntos sociales (entre estos últimos, son curiosos los protagonizados por la heroína feminista Carry Nation, defensora de la emancipación de la mujer).

También tuvo un gran desarrollo el documental -directo o reconstruido- e incluso el reportaje "manipulado" con intención de propaganda política (como es el caso de muchas cintas que se difundieron como reportajes de la guerra de España en Cuba, en 1898, cuyas imágenes fueron en realidad filmadas en estudios norteamericanos). Albert E. Smith y James Stuart Blackton fueron los autores de un famoso documental titulado *Arriando la bandera española* (1898), filmado en un ático de Nueva York el mismo día que empezaron las hostilidades entre España y los Estados Unidos. Edwad H. Amet filmó *El hundimiento de la flota española en la guerra de Cuba* (1898) con maquetas en un foso en el agua que representaba la bahía de Santiago. Éstas y otras filmaciones, que pasaron por auténticas imágenes de guerra, alcanzaron una gran difusión dentro y fuera de las fronteras norteamericanas. Incluso se difundieron por los cines españoles.

La guerra de patentes y Hollywood

Desde los comienzos de la cinematografía norteamericana, Thomas Edison se dio cuenta de que el control del cine significaba el dominio sobre uno de los negocios más prometedores y prósperos de la época. Por eso, ante la aparición de otros aparatos de vistas animadas y su explotación por otras casas productoras -como era el caso de Biograph y Vitagraph-, desencadenó una campaña de denuncia ante los tribunales para reclamar los derechos de la patente del cine en exclusiva para él.

Entre 1897 y 1907, hubo más de quinientos procesos interpuestos por Edison contra sus competidores. La lucha fue muy dura y tuvo repercusiones directas más allá de los tribunales: patrullas de policía intervinieron a favor de los intereses de Edison, mientras que todos aquellos que no se doblegaban ante sus exigencias debían defenderse incluso con las armas. Es lo que se conoce en la historia del cine como "la guerra de patentes".

El conflicto de intereses concluyó en diciembre de 1908 con un acuerdo, por el que se constituyó la MPPC (Motion Picture Patents Company), conocida como el *trust*, que unió también bajo el liderazgo de Edison las casas norteamericanas Biograph, Vitagraph, Esseray, Selig, Lubin y Kalem, junto con las francesas Pathé y Méliès.

La consecuencia de este proceso fue la creación de un monopolio que impuso medidas drásticas no sólo en el campo de la producción, sino también en la distribución y la exhibición de películas: los productores asociados tenían que pagar anualmente a Edison un canon por el metraje de sus películas; los distribuidores tenían que obtener una licencia todos los años por 5.000 dólares, y los exhibidores tenían que cotizar dos dólares semanales.

Es fácil imaginar que inmediatamente aparecieron opositores a este monopolio tan feroz, que se negaron a pagar las contribuciones exigidas por el *trust* y fundaron asociaciones de defensa como la Independent Motion Pictures Distributing and Sales Company, dirigida por Carl Laemmle.

Éstas asociaciones *antitrust* agruparon a pioneros y aventureros del negocio del cine, la mayoría judíos emigrantes centroeuropeos, que fueron conocidos como los "independientes". Los principales de estos independientes, en los años precedentes a la Primera Guerra Mundial, habían creado productoras propias y un buen número de ellos, junto con otros, se establecieron en el suburbio de Los Ángeles llamado Hollywood, que se convertiría al final de la guerra en el imperio del cine mundial y en la mayor fábrica de mitos de la historia.

Entre estos *selfmade men* tenemos que destacar al judío alemán Carl Laemmle (fundador de la Univer-

sal), los húngaros Adolph Zukor (padre de la Paramount) y Wilhelm Fuchs o William Fox (creador de la Fox), los cuatro hermanos polacos Warner (Warner Bros), y el neoyorquino, hijo de judíos alemanes, Marcus Loew (fundador, junto con el polaco Samuel Goldfish o Goldwyn, de la Metro Goldwin Mayer).

La guerra de patentes tuvo tres consecuencias importantes: sirvió de germen de muchas empresas productoras, nacidas con la finalidad de llegar a los circuitos independientes; dio origen al complejo cinematográfico de Hollywood, lejos del control del *trust*; y fue la ocasión de que apareciera el *star-system*, factor decisivo para la promoción del cine y la obtención de beneficios.

E. S. Porter y los documentales

El escocés Edwin Stratton Porter (1870-1941) trabajó para Edison desde el año 1900. Al principio se especializó en documentales, entre los cuales se encuentra *El funeral del asesinato de William McKinley*, ex presidente de los Estados Unidos. En este documental, sobre imágenes directas del funeral, añadió una parte reconstruida en la que aparecía el autor del atentado, el anarquista Czolgosz, primero en la prisión y después en el momento de la ejecución.

En el laboratorio, Porter estudió a fondo los procedimientos narrativos del cine europeo, particularmente las películas de Méliès y de los ingleses de

Brighton. Asimiló técnicas de puesta en escena y el montaje. Los pioneros ingleses habían concebido la narración fílmica como una sucesión de planos diferentes que daban continuidad a la acción pese a su carácter fragmentario. Porter comprendió que este montaje, basado en una planificación preestablecida, era el secreto de la coherencia lógica y de la fuerza dramática de la película.

De esta manera elaboró sus películas, que reportarían al cine norteamericano un adelanto notable en el lenguaje fílmico. De entre todas, destacaremos dos que corresponden a la primera época y sintetizan las principales aportaciones: *Salvamento en un incendio* o *La vida de un bombero americano*, (1902) y *Asalto y robo de un tren* (1903). Esta última estableció las bases del western americano: montada a base de secuencias que dan continuidad a la narración, utiliza primeros planos y diferentes puntos de vista en las tomas, consigue una gran profundidad de campo en secuencias como las del bosque o la persecución, utiliza panorámicas con un sentido dramático e incluye un largo travelling. Las innovaciones de las películas de Porter, su tendencia realista y la unidad de construcción dramática, no fueron reconocidas e incorporadas hasta la década siguiente. Sin duda, Griffith será uno de los beneficiarios.

D. W. Griffith

David Wark Griffith (1875-1948), es el gran creador del cine de los Estados Unidos y una de las primeras figuras del cine mundial. Griffith, que procedía del mundo del teatro, había escrito algún guión para cine cuando fue contratado por la productora neoyorquina Biograph para sustituir al director y factórum de la casa, Wallace MacCutcheon. Allí desarrolló su primera etapa como cineasta, entre 1908 y 1914.

Realizó muchas películas en este periodo. En general, se trata de filmes cortos (entre 100 y 300 metros) que tienen un gran parecido con los de Edwin S. Porter, tanto en la composición como en la temática. Abundan los de tema social con un fondo moralista (sobre el racismo, el alcoholismo, la vida familiar y laboral), en los cuales se observa cierta inclinación hacia la literatura victoriana y los ambientes propios de Dickens. En *Después de muchos años* (1908) intenta mostrar un salto espacial con el uso de un montaje alternante, igual que en *El teléfono* (1909), en el que consigue una situación de suspense considerable.

En el año 1909, la casa Biograph contrató a Mary Pickford, actriz que empezó a los dieciséis años y que llegó a ser el arquetipo femenino del cine, denominada "la novia de América" e incluso "la novia del mundo", representante de la inocencia y la pureza en la lucha contra los poderes del mal. De 1911 son *Salvada*

por el telégrafo, en la que Griffith avanza en la construcción cinematográfica dividiendo las escenas en subescenas e insertando primeros planos, y *La batalla*, en la que, aparte de utilizar todos los recursos anteriores, trabaja con una gran cantidad de actores.

La culminación del periodo fue *Judith of Bethulia* (1913-1914), realizada en cuatro rollos y con pretensiones de gran espectáculo. Así nació el largometraje en la producción norteamericana.

La segunda etapa de la producción de David W. Griffith (1914-1917) significó la madurez de su carrera y la consecución de la cumbre en el cine de la época. Después de abandonar la Biograph, Griffith se asoció con otros productores y cineastas -en empresas como Epoch Corporation, Mutual y Triangle-, para llevar a las pantallas sus grandes obras: *El nacimiento de una nación* (1914) e *Intolerancia* (1916).

Estas películas han pasado a ser piezas clave de la historia del cine mundial y, además de haber servido de fuente de inspiración y estudio para realizadores de todos los tiempos, dejaron una huella muy particular en los inmediatamente posteriores, como Mark Sennet, Erich von Stroheim o Sergei M. Eisenstein.

El nacimiento de una nación (1914) es una epopeya sobre la Guerra de Secesión americana y sus consecuencias. Para su realización fueron consultados más de mil reportajes fotográficos de los hechos. El rodaje se alargó cuatro meses y el montaje, tres meses

y medio más. Costó aproximadamente medio millón de dólares, pero obtuvo unos beneficios de cincuenta millones. El carácter racista de algunas de sus secuencias hizo que el sindicato de actores negros se negara a participar en ella.

Ayudado tras de la cámara por el extraordinario operador 'Billy' Bitzer, Griffith rompe decididamente con el espacio escénico, y hace una valoración sistemática de los diferentes encuadres; rompe también con el tiempo teatral, mediante el recurso de *flashbacks* y *forwards*; concibe el montaje como la parte esencial de la creación cinematográfica y muestra cómo la unidad de montaje es el plano y no la escena; finalmente recurre con frecuencia y maestría a otras posibilidades expresivas del cine, como la exposición y valoración de detalles por medio de encuadres en primeros planos y la utilización del *cache* para cambiar el marco de la imagen y destacar determinados elementos de ésta.

El nacimiento de una nación empieza a partir de la Guerra de Secesión de los Estados Unidos (1861-1865) y narra la lucha del norte contra el sur y la formación del Ku-Klux-Klan. El propósito final era reafirmar el concepto de nación única y el papel mesiánico de los Estados Unidos de América como pueblo escogido por Dios para poner los cimientos del nuevo mundo. Por sus contenidos y por determinados rasgos que anticipaban la ideología fascista, esta

película suscitó numerosas polémicas desde su salida al mercado.

En *Intolerancia* (1916), Griffith pretendía mostrar que ésta es la causa desencadenante de todos los conflictos. Combina cuatro historias diferentes sin seguir un orden cronológico: la caída de Babilonia, la vida y pasión de Cristo, la matanza de la noche de San Bartolomé y un drama contemporáneo. Los enlaces entre las cuatro historias consistían en una imagen que se repite, tomada desde algunos ángulos diferentes: una madre mece a un niño en la cuna. Su significado es el de una madre Historia que está meciendo a la Humanidad en presencia de las parcas.

La intención moralista y el planteamiento simplista en esta película son evidentes (lo cual no obsta para sus valores formales y su significación crucial en el desarrollo de la expresión cinematográfica).

Griffith siguió realizando películas hasta la llegada del cine sonoro (*Abraham Lincoln*, 1931), pero aunque hizo un buen número de filmes, estos no tuvieron la repercusión de sus grandes obras anteriores. No obstante, los historiadores resaltan también aspectos de interés en algunas de las sus últimas producciones (por ejemplo en *Lirios rotos*, de 1919), como la sutileza en la expresión de los sentimientos o la creación de determinados ambientes.

LA ÉPOCA DORADA DEL CINE MUDO (1914-1930)

Iniciamos nuestro paseo por el periodo más brillante dentro de la historia del cine clásico, una etapa de desarrollo y expansión artística, industrial y tecnológica que concluye con la llegada del cine sonoro.

El centro de la producción cinematográfica se ha trasladado a un suburbio de Los Ángeles. Allí la iniciativa individual de un grupo de productores denodados ha puesto las bases para una nueva industria que empieza a crecer de manera imparable.

En la vieja Europa, después de la fractura social y económica que implica la guerra, la confluencia de toda una serie de movimientos y escuelas artísticas en una corriente conocida como las "vanguardias" da lugar a un periodo de una gran efervescencia creativa, que enriquece decisivamente la nueva expresión cinematográfica.

Hollywood y el 'star system'

El 1914 es un año clave para el inicio del crecimiento y auge de las productoras establecidas en Hollywood. En primer lugar, en ese año los tribuna-

les dieron la razón a los independientes frente al trust MPPC promovido por Edison, el cual abandonará la batalla del cine definitivamente en el año 1915. En segundo lugar, el inicio de la Guerra Mundial significó una quiebra importante en la producción de sus competidores europeos.

Hollywood se convirtió pronto en el centro del cine mundial: los presupuestos de las películas crecieron considerablemente, igual que los contratos de personal; los metrajes y la complejidad de sus producciones también aumentaron. Se llegaba a la cima del *star system*. El cine de los Estados Unidos arrasó en este periodo en los mercados internacionales: cuando terminó la guerra, el noventa por ciento del cine que se veía en Europa era *made in USA*.

El esplendor del cine cómico

El cine cómico disfrutó de un gran desarrollo en estos años. El coste de las películas -de unos 300 metros- era bajo, mientras que la venta era bastante fácil en todos los países. Los cómicos americanos tuvieron además el acierto de crear un "patrón" o modelo básico que tuvo una gran difusión: un ritmo muy vivo, un humor del absurdo basado en el uso inadecuado de aparatos y determinados *gags* que se repetían (lanzamiento de tartas, persecuciones).

Mack Sennett, el creador

El creador de la escuela cómica norteamericana fue Mack Sennett (seudónimo de Michael Sinnot, 1880-1960), actor y realizador de origen canadiense que desarrolló una serie de personajes cómicos relacionados con roles sociales determinados. Más que el personaje-individuo, interesó el lanzamiento de personajes representativos de un grupo: fueron famosos los *keystone cops* (policías caricaturescos) y las *bathing beauties* (chicas con el mínimo de ropa permitido).

Iniciado en el cine junto con Griffith, Mack Sennett fue el padre de la comedia burlesca (*slapstick comedy*) americana y fundó una productora -la Keystone- en la que dieron los primeros pasos figuras tan importantes en el mundo del cine como Charles Chaplin, Buster Keaton, Roscoe "Fatty" Arbuckle, Langdon, Mabel Normand y Gloria Swanson.

Charles Chaplin, la estrella

La indudable estrella mundial del cine cómico fue Charles Spencer Chaplin (1889-1977). Nacido en un suburbio londinense, hijo de cómicos, vivió desde muy pequeño las grandezas y miserias de la vida de los comediantes. A los diecisiete años entró en la compañía teatral del empresario británico Fred Karno, con quien hizo dos giras por los Estados Unidos (en 1910 y en 1912). Sus grandes cualidades de mimo

impresionaron a Mack Sennett, que lo contrató para la Keystone en 1914. Así nació uno de los mitos más grandes del cine.

En la Keystone, Chaplin trabajó sólo un año (1914) e interpretó un total de 35 películas. Su personaje todavía no estaba definido; pero el trabajo al lado de Sennet, Fatty Arbuckle y Norman Mabel, y también la dirección de Henry Lehrman, fructificaron con rapidez en un talento como el de Chaplin. Muy pronto será el creador íntegro de sus filmes: guionista, director, intérprete y finalmente productor. Cuando en 1915 pasó a la Essanay, empezó a desarrollar su personaje Charlot, un vagabundo muy humano en medio de una sociedad hostil. Las observaciones críticas y agudas sobre la sociedad despiertan los sentimientos del espectador en películas de esta etapa como *El vagabundo* y *Carmen* (1916).

Más esmero, más complejidad y más matizaciones sentimentales y críticas reflejan los filmes cortos realizados por Chaplin para la Mutual, entre 1916 y 1917. Con una comicidad aguda expresaban las humillaciones, la pobreza y las angustias que él mismo había sufrido en sus años de infancia y juventud. Vivos ejemplos de ello son *La calle de la tranquilidad* (1917), *Charlot prestamista* (1916) y *Charlot emigrante* (1917).

Siguió el trabajo de depuración del personaje y de sus creaciones con la First National en los años 1918-

1922. La fama le había llegado. El dinero le permitió construir su propio estudio, frenar el ritmo vertiginoso de producción de los años anteriores y volverse más meticuloso y detallista. Así, rodó películas tan conocidas como *Vida de perro* (1918), *Armas al hombro* (1918), *El chico* (1921) o *El peregrino* (1923).

Cofundador de la empresa United Artists, realizó para ésta obras maestras entre 1922 y 1927. Se inaugura de esta manera la etapa final americana de Charles Chaplin, con películas tan importantes como *Una mujer de París* (1923), la única obra no cómica de Chaplin durante su periodo mudo, que influyó en Lubitsch y Clair; *La quimera del oro* (1925), que posee una de las mejores secuencias de la historia del cine, la danza de los panecillos; *Luces de la ciudad* (1931), con una banda sonora para el acompañamiento musical; *Tiempos modernos* (1936), inspirada en la crisis de 1929, y *El gran dictador* (1940), parodia de Adolf Hitler.

Chaplin en sus películas había atacado a la sociedad norteamericana y sus poderes fácticos -el ejército, la Iglesia, la policía- desde la visión de un vagabundo que no tiene nada que perder. La sociedad norteamericana por su parte atacó a Chaplin en su vida pública y privada y lo acusó de pacifista, comunista y poco patriota. Mientras iba en barco hacia Europa en el año 1952, recibió un telegrama en el que se le recomendaba no volver a los Estados Unidos porque sería

juzgado por sus convicciones y actitudes políticas y morales. Chaplin ya no volvió.

Desde Europa, lanzó una última sátira contra la tristemente famosa Comisión de Actividades Antiamericanas, presidida por el senador McCarthy. Es la película *Un rey en Nueva York* (1956). En 1966 realizó su última obra, *La condesa de Hong Kong*, que cerraba una de las trayectorias más brillantes y fecundas de la historia del cine.

Buster Keaton, el impávido

Si hubo algún cómico que pudiera competir con Chaplin, ese fue Buster Keaton (1895-1966). Muy diferente de Charlot, Keaton se dirigía más al intelecto que a los sentimientos: su rostro siempre impávido -en España fue conocido como "Pamplinas" y "Cara de Palo" - le caracterizaba. Su personaje vive en lucha constante contra las máquinas y es capaz de ocasionar los mayores desastres y solucionarlos al final él solo. Posee una fuerza de voluntad increíble. No trata a nadie con crueldad. No sabe tratar a las mujeres ni enamorarlas. El hecho de mostrar un humor más allá de la lógica social y del sentimentalismo hace que su influencia en las vanguardias artísticas y literarias de los años veinte y treinta fuera tan importante como la de Chaplin.

Buster Keaton, que provenía del music-hall, inició su carrera cinematográfica en 1917, participando

en filmes de "Fatty". Sus mejores cortometrajes corresponden a los primeros años veinte, cuando se asoció para la producción con Joseph Schenck y contó con Virginia Fox y Sybil Seeley como coprotagonistas. Entre 1923 y 1929 realizó importantes largometrajes, entre los cuales destacaremos *Sherlock Junior* (1924), *El navegante* (1924), *Siete ocasiones* (1925), *El maquinista de la General* (1927), probablemente su mejor obra, y *El héroe del río* (1928).

Su experiencia posterior con la Metro marca el inicio de la decadencia de Keaton como cineasta. Tuvo poca independencia en esta casa y rompió la relación con el productor Mayer en 1933. Circunstancias familiares y la propia dinámica del cine sonoro lo relegaron a papeles de importancia menor en cine y teatro.

De Harold Lloyd a los hermanos Marx

A estas grandes figuras del cine cómico norteamericano hay que añadir muchas otras, que configuran una etapa de esplendor del género. A continuación, mencionaremos tan sólo algunas de las más conocidas entre nosotros.

Harold Lloyd, con sus gafas y su sombrero de paja, representaba la clase media americana (*El estudiante novato*, 1922; *El hombre mosca*, 1923; *Casado y con suegra*, 1923; *Qué fenómeno*, 1929). Harry Langdon se distin-

guía por su cara de niño y su ensimismamiento eterno (*Un deportista de ocasión*, 1926; *El hombre cañón*, 1926).

Los inseparables Stan Laurel y Oliver Hardy siguieron la línea del humor absurdo. Esta misma línea alcanzaría un desarrollo posterior con los locos hermanos Marx (*The cocoanuts*, 1929, o *Animal Crackers*, 1930). Sus mejores largometrajes pasan ya a la época del cine sonoro: *Sopa de ganso*, 1933; *Una noche en la ópera*, 1935; *Los hermanos Marx en el Oeste*, 1940; *Una noche en Casablanca*, 1946.

Westerns y aventuras

El esplendor del cine de Estados Unidos durante los años treinta y cuarenta fue precedido por una etapa notable, aunque breve, anterior a la llegada del cine sonoro. Con frecuencia las obras del cine clásico pertenecen a autores que habían iniciado su carrera durante esta última fase del cine mudo. Recordemos algunos de los nombres y títulos que nos indican que el cine mudo norteamericano disfrutaba de una buena salud antes de la revolución del cine sonoro.

El western, iniciado por Porter, lo impulsó Thomas Harper Ince por medio de su productora Triangle. Este género alcanzó su estructura básica definitiva con directores como William S. Hart, Frank Borzage o Fred Niblo, y obras de gran envergadura como *El caballo de hierro* (1924), de John Ford, o *La caravana de Oregón* (1923), de James Cruze.

En el cine de aventuras sobresalió la figura protagonista de Douglas Fairbanks, marido de Mary Pickford. Protagonizó filmes de gran éxito, como *La marca del zorro* (1926), de Fred Niblo, *El ladrón de Bagdad* (1924), de Raoul Walsh, o *El pirata negro* (1926), de Albert Parker. El otro galán del género en esos años fue el famoso *latin lover* Rodolfo Valentino, para quien fueron adaptadas dos novelas del valenciano Blasco Ibáñez, *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (Rex Ingram, 1921) y *Sangre y arena* (Fred Niblo, 1922).

De entre las superproducciones al estilo de los grandes espectáculos del cine italiano, sobresale el realizador Cecil B. de Mille con *Los diez mandamientos* (1924) y *Rey de reyes* (1927), aunque también hizo otras más intimistas (*Fruto prohibido*, 1928; *La diosa*, 1929; *Madame Satan*, 1930).

Las vanguardias en Italia y Francia

Los países europeos en los que las vanguardias artísticas tuvieron un peso más decisivo en el cine fueron Francia e Italia. En Francia, los movimientos que tuvieron más influencia fueron el dadaísmo y el surrealismo; por el contrario, en Italia tuvo más resonancia el futurismo. Sin embargo, en el surrealismo debemos situar también a un director español reconocido internacionalmente: Luis Buñuel.

El futurismo

El futurismo fue el primer movimiento artístico y literario que asumió el cine no sólo como una expresión artística más, sino como el modelo de las artes del futuro. Movimiento, velocidad, fragmentación y recomposición de las imágenes, importancia de la máquina en la realización de la obra y en su actualización, ruptura del tiempo, del espacio y de la secuencia expositiva son algunas de las características del cine que lo hacían especialmente significativo para aquellos que proclamaban libertad y ruptura ante un pasado marcado por la representatividad y el orden clásico.

No es que pensarán que las películas contemporáneas estaban libres de modelos narrativos y plásticos del pasado, sino que proponían un cine renovado futurista, llamado a liberarse e inaugurar un arte nuevo. Así lo exponían en numerosos manifiestos, especialmente en uno sobre la cinematografía futurista, publicado en 1916.

Algunos de los representantes de este grupo habían realizado cintas experimentales muy pronto. Pueden servir de ejemplo los siguientes títulos: *El arco iris* y *La danza* (Arnaldo Ginna y Bruno Corra, 1912), *Drama en el cabaret futurista n.º 13* (Kassianov, 1914), o *Thais* (1916), *Mi cadáver* (1917) y *Pérfido encanto* (1917), de Anton Bragaglia.

Gance, Delluc, Dulac

Si en Italia aparecieron las primeras filmaciones con un carácter vanguardista, fue en Francia donde adquirieron un desarrollo más notable. Sus autores y particularmente los caracteres formales de las obras nos permiten hasta cierto punto ligarlas a diferentes movimientos de vanguardia, pero la adscripción a uno u otro no puede considerarse con carácter exclusivo, ya que los recursos y los planteamientos estéticos que las distinguen acostumbra a ser compartidos por diferentes movimientos.

En primer lugar, tenemos que reseñar la figura de Abel Gance (1889-1991) como el cineasta más preocupado por la innovación técnica y el desarrollo de las posibilidades expresivas de la imagen fílmica. Sus aportaciones en este campo tienen que considerarse caminos abiertos para un cine vanguardista en general. Su película *La rueda* contribuyó al llamado cine impresionista, y su gran obra, *Napoleón* (1927) -definida por el historiador Agustín Sánchez Vidal como el mayor intento, junto con *Avaricia*, de Stroheim, de llevar al límite los recursos expresivos del cine mudo-, atesora numerosas sugerencias de recursos por explotar.

La llamada Escuela Impresionista francesa giró en torno a Louis Delluc, teórico del cine, crítico, guionista, impulsor del cineclubismo y realizador. Pro-

pugnó un "cine puro", desligado de otros intereses y modelos ajenos a la pura creación fílmica. Su principal seguidor fue Marcel L'Herbier: películas como *El dorado* (1922) utilizan efectos visuales que recuerdan las pinturas de Monet, mientras que otras, como *L'inhumaine* (1924), se aproximan más a la estética cubista con toques expresionistas. Jean Epstein, también un importante teórico, combinó fantasía y expresionismo en sus películas: *El espejo de tres caras* (1927) y *La caída de la casa Usber* (1928), basada en un conocido relato de Edgar Allan Poe, se encuentran entre las más destacadas. En ésta última, intervino Luis Buñuel como ayudante de dirección.

Germaine Dulac fue una de las primeras mujeres cineastas y sus realizaciones están vinculadas a los movimientos de vanguardia: *La fête espagnole* (1919) cae bajo la influencia impresionista de Delluc; *La coquille et le clergyman* (1927), con pretensiones de freudismo, es una de las películas más destacadas del primer surrealismo, aunque muy discutida por los mismos surrealistas. Finalmente, *Disque 927* y *Arabesque* (1928) obedecen más a planteamientos de cine abstracto.

El pintor cubista Ferdinand Léger también trabajó para el cine diseñando decorados con los realizadores Abel Gance y Marcel L'Herbier y dirigió después otra conocida película de vanguardia, titulada *El ballet mecánico* (1924), con la colaboración de Man Ray

y del cámara Dudley Murphy, en la que explora ritmos a partir de objetos de la vida real reducidos a simples formas dinámicas.

Finalmente, mencionamos a Alberto Cavalcanti, que dio sus primeros pasos en cine dentro de la Escuela Impresionista francesa, con películas como *Nada más que las horas* (1924), en la que recoge escenas de un día en París con la intercalación de un reloj que marca las horas. Continuando esta tendencia, Cavalcanti se vinculará posteriormente a la escuela documental inglesa.

Y también, otro de los realizadores franceses más conocidos, Jean Renoir, recurrió al impresionismo fílmico para conseguir los tonos poéticos que caracterizan el naturalismo de su primera época, correspondiente al cine mudo (*La hija del agua*, 1924; *Nana*, 1926; *La vendedora de cerillas*, 1929).

El dadaísmo y el surrealismo

A caballo entre estos dos movimientos se sitúa el cine de un importante fotógrafo norteamericano establecido en Francia, Man Ray. Animado por su amigo Tristan Tzara, hizo *Vuelta a la razón* (1923), un experimento dadaísta realizado sin cámara (colocando sal, pimienta y clavos sobre una cinta virgen que expuso a la luz un par de segundos y después fue revelada y montada sin ningún orden establecido). Otras cintas suyas, *Emak Makia* (1927), *La estrella de mar* (1928) y

Los misterios del castillo de De (1929) tienen más carácter de construcciones oníricas.

También René Clair hizo una película dadaísta al principio de su carrera, *Entr'acte* (1924). Estaba basada en una idea de Francis Picabia y tenía la finalidad de servir de entreacto en unas actuaciones de los ballets suecos. La música de acompañamiento era de Erik Satie, quien actuaba como intérprete junto a Picabia y Marcel Duchamp. La libertad compositiva de este filme lo destacó como prototipo de cine vanguardista.

Su autor, uno de los cineastas franceses más reconocidos, se caracterizaba fundamentalmente por la realización de comedia satírica envuelta en un ambiente poético y fantástico. A este género pertenecen sus mejores obras de cine dentro de la época muda, *París dormido* (1924), *El sombrero de paja de Italia* (1928) y *Bajo los tejados de París* (1930).

Figura indiscutible del surrealismo fue el aragonés Luis Buñuel (1900-1983), quien, tras su estancia en la Residencia de Estudiantes de Madrid, donde se relacionó con el núcleo más activo de jóvenes literatos y artistas españoles, se marchó a París para estudiar en la Academia de Cine francesa y allí hizo de ayudante de dirección de Jean Epstein.

Su primera producción, *Un chien andalou* (1929), con la colaboración de Salvador Dalí, causó una gran impresión y desconcierto.

El historiador Sánchez Vidal se refirió a él con estas palabras: "La imagen más famosa, la del ojo seccionado, supone una auténtica declaración de principios, un dejar ciega la mirada externa para que surja la interna, una petición de un ojo diferente al habitual, un romper la barrera defensiva entre el sujeto y los objetos, entre percepción y representación. Este comienzo tenía, además, una gran eficacia para sumergir al espectador en un estado casi traumático que facilitara su disponibilidad al margen de las convenciones fílmicas a las que estaba acostumbrado".

Si la conmoción que despertó *Un chien andalou*, presentada en el Estudio de las Ursulinas de París, fue grande, mucho mayor fue el escándalo provocado en el estreno de *La Edad de Oro* (1930): la ultraderecha irritada lanzó botes de humo en la sala, manchó la pantalla de pintura y destrozó cuadros de la exposición simultánea que había en el vestíbulo (entre los cuales había obras de Dalí, Max Ernst, Miró, Man Ray). Por último, su proyección fue prohibida por el prefecto de policía parisino, prohibición que se prolongaría cincuenta años. Se trataba de un ataque frontal a la sociedad burguesa y una exaltación del amor libre, con referencias a autores como Sade y Lautréamont. Esta película incluía el sonido con voz en off y el estrépito de los famosos tambores de Calanda.

Después de estos filmes y gracias en parte al dinero que el maestro anarquista Ramón Acín ganó en la

lotería, Buñuel hizo un importante documental sobre la comarca de Las Hurdes, *Tierra sin pan*, 1933, donde se mezclaba el interés etnográfico con los propósitos de denuncia sociopolítica.

El cine alemán en la República de Weimar

La cinematografía alemana en general experimentó una profunda transformación con la Primera Guerra Mundial: pasó de una producción dispersa a una estructura unificada y de una dependencia respecto del cine francés y escandinavo al desarrollo de una producción propia fuerte y con un marcado sello de originalidad.

Los elementos más importantes que confluyeron en el cine alemán de posguerra son los siguientes: la aportación de los movimientos artísticos de vanguardia, especialmente del surrealismo (la investigación del inconsciente) y el expresionismo (la deformación como medio de intensificar la expresión); la tradición de leyendas y creencias populares, pasada por el filtro de la fuerte literaturización romántica; las aportaciones del teatro de cámara (*Kammerspiel*), especialmente bajo la influencia de Max Reinhardt en cuanto a la formación de actores; y la incorporación de actores y técnicos procedentes del cine escandinavo.

Max Reinhardt y los precedentes

Antes de la guerra se había producido la incursión del gran maestro del teatro alemán Max Reinhardt en la dirección cinematográfica (*La isla de los bienaventurados*, 1913). Pero lo más importante de su aportación al cine fue la formación de actores, algunos de los cuales dirigieron e interpretaron películas. Es el caso de los cineastas Ernst Lubitsch, Paul Wegener y F. W. Murnau. El segundo fue guionista de *El estudiante de Praga* (primera versión, dirigida por el danés Stellan Rye, 1913) y realizador de dos versiones de *El Gólem* (1915 y 1920).

Estas películas de Wegener, sobre todo la segunda, anticipan aspectos que se desarrollarán en el cine expresionista. *El estudiante de Praga* se basa en la tradición germánica fáustica del intelectual que por amor vende el alma al diablo y desdobra la personalidad. *El Gólem* sigue una antigua leyenda judía paralela al mito de Prometeo, la creación de un hombre a partir de una figura de barro y su posterior rebelión contra el creador (película precursora de todas las versiones cinematográficas sobre este tema, desde Frankenstein hasta *Blade Runner* y tantas otras).

Desde el punto de vista de la industria de producción, el cine alemán de los años veinte dispuso de un apoyo institucional muy importante, fundado durante la guerra: la UFA (Universum Film Aktienge-

sellschaft). Esta organización, que agrupaba a todas las productoras alemanas, puso fin a la dispersión de la industria del cine y consolidó los principales centros de producción en Berlín y Múnich.

La creación del UFA obedeció a los intereses del Estado alemán durante la guerra. Tanto el Estado Mayor como el Gobierno, con el apoyo de los magnates de la industria armamentística y de la banca, creyeron conveniente fortalecer una cinematografía nacional frente al aislamiento al que la tenían sometida los países aliados.

La abstracción en el cine

En continuidad con las vanguardias europeas más radicales, tenemos que hacer referencia a la introducción de las corrientes de abstracción artística en el cine, particularmente por medio de las obras del sueco Viking Eggeling y de sus amigos alemanes Hans Richter y Walter Ruttmann. Eggeling y Richter dibujaron los siete minutos de una cinta titulada *Sinfonía diagonal* (1924), basada en movimientos de líneas que seguían un ritmo visual de inspiración musical. Richter, en *Rithmus 21* y *Rithmus 23*, dio un paso adelante, jugando con figuras geométricas -rectángulos, sobre todo- que se acercan y se alejan en movimientos y perspectivas que dan profundidad a la imagen.

Pero el más innovador fue Walter Ruttmann, quien se adelantó a sus compañeros en la aventura del cine abstracto: en sus *Opus* (I, II, III, IV, realizadas entre 1920 y 1925) incorporó el color y el acompañamiento musical y utilizó formas móviles más complejas. En el fondo, esta primera abstracción fílmica fue heredera de las sinestesias tan difundidas por la literatura y el arte de raíz simbolista desde finales del siglo pasado. La imagen se hacía vehículo del ritmo musical, que adquiría así forma y color.

El expresionismo del doctor Caligari

La vanguardia expresionista, que tantas y tan notables obras artísticas y literarias produjo en Alemania antes y después de la Primera Guerra Mundial, tiene su versión cinematográfica prototípica en *Das Kabinett des Doktor Caligari*, de Robert Wiene (1919). El guión primitivo recogía experiencias personales de sus autores: de Carl Mayer sobre actuaciones de psiquiatras militares en la guerra y de Hans Janowitz sobre la vida en el gueto de Praga. Tenía además un sentido duro de denuncia: el poder (el Estado, en última instancia) utilizaba intermediarios sin voluntad propia con la finalidad de realizar crímenes inconfesables.

Pero el productor, Erich Pommer, introdujo unas modificaciones al principio y al final del filme que cambiaron por completo el significado: la trama ar-

gumental de la película se convirtió en una historia inventada por un loco e inspirada en los compañeros de manicomio.

El carácter expresionista de este filme en cuanto a la parte formal viene dado en buena parte por los magníficos decorados y por los efectos de luz y sombra de la fotografía. Toda la ambientación de líneas rotas y formas puntiagudas, reforzada por claroscuros muy marcados, crean una atmósfera de tensión y angustia en consonancia con la temática. Por su parte, la caracterización y la interpretación de los protagonistas, Werner Kraus (Dr. Caligari) y Conrad Veidt (César, "el sonámbulo"), es otro de sus aspectos más destacables. Todo eso influyó para que esta película fuera tenida como paradigma del expresionismo cinematográfico y, como tal, ampliamente imitada.

Murnau, del expresionismo al realismo

Friedrich Wilhelm Murnau (1888-1931) fue un director de sólida formación humanística que hasta el final de la guerra había sido alumno destacado de la escuela de arte dramático de Max Reinhardt en Berlín. En los comienzos de su carrera cinematográfica encontramos una gran obra: *Nosferatu, una sinfonía del terror* (1922), que podemos clasificar dentro de un relativo expresionismo poético. Está basada en la novela

Drácula, del irlandés Bram Stoker, y es la primera de una serie de películas sobre el famoso vampiro.

El planteamiento se basa en crear una poética del miedo despertando sentimientos de inquietud y temor. Por lo que se refiere a los aspectos formales, se aparta de *Caligari* en el uso constante de la gama de grises para atenuar los contrastes; en el recurso al paisaje natural cargado de misterio, evitando el exceso de decorados; en la resolución cinematográfica de los problemas expresivos, frente a la mayor teatralidad de la obra de la obra de Wiene. Solamente el uso del claroscuro -particularmente en la sombra de *Nosferatu*- la aproxima a la expresión caligariana y en general a una de las constantes más características del cine alemán y nórdico.

Si ya en *Nosferatu* se observa la tendencia hacia el realismo, más evidente resulta en otra de sus mejores películas, *El último* (1924). Es un magnífico estudio psicológico sobre la vejez, encarnada en un portero de un hotel que es degradado a cuidador de los lavabos. Recuerda a otras obras literarias inmortales del realismo ruso (como *El capote* de Gogol). Formalmente es deudora de Max Reinhardt y el *Kammerspiel* en el intimismo y la simplicidad narrativa.

Después de haber realizado en Alemania otros filmes destacables como *Tartufo* (1925) y *Fausto* (1926), Murnau se marchó a Hollywood, donde concluyó

una brillante carrera en la dirección cinematográfica (*Amanecer*, 1927; *Tabú*, 1931).

El sincretismo de Fritz Lang

Nacido en Viena, Fritz Lang (1890-1976) cambió los estudios de arquitectura por el cine, y trabajó como guionista con el productor Erich Pommer. Entre las mejores películas de su etapa alemana se encuentran *La muerte cansada o las tres luces* (1921), fábula existencial en la que se mezcla lo histórico con lo legendario, *Doctor Mabuse* (1922), y dos grandes filmes sobre la epopeya de los nibelungos, *La muerte de Sigfrido* (1923) y *La revancha de Krimilda* (1924).

Metrópolis (1926) es su película más conocida y la obra maestra. Es, además, una de las mejores muestras de sincretismo en cine, porque mezcla elementos neogóticos con art decó, futurismo, expresionismo e incluso formas de la Bauhaus. Aunque en el aspecto formal resulta una película atrevida e innovadora, su guión obedece a concepciones retrógradas: es una fábula social que pretende aunar capital y trabajo por medio de la religión y del amor redentor de la protagonista, significativamente llamada María; el mal está encarnado por el intelectual, que utiliza la tecnología y la ciencia para difundir el odio entre las clases sociales.

Más tarde, después de entrar en el cine sonoro con *M, el vampiro de Dusseldorf* (1931) y *El testamento del Dr. Mabuse* (1932) -esta última, prohibida por los nazis-, Fritz Lang tuvo que huir de Alemania a los Estados Unidos, donde continuó su extensa carrera de dirección, concluida con el retorno a Alemania, a finales de los años cincuenta.

Pabst y la nueva objetividad

Georg Wilhelm Pabst (1895-1967), también vienés, debutó en el cine con *El tesoro* (1923); pero ya en su siguiente película, *La máscara del placer* o *La calle sin alegría* (1925), se decantó hacia el realismo característico del movimiento conocido como Nueva Objetividad que, huyendo del subjetivismo expresionista, pretendía plasmar con todo verismo los problemas de la calle en una Alemania castigada por la inflación y todas las miserias de la posguerra. Al realismo social se tienen que vincular también otras obras suyas, como *Cuatro de infantería* (1930), *La comedia de la vida* (1931), basada en *La ópera de los cuatro reales* de Bertolt Brecht y *Carbón* (1931), sobre la vida de los mineros, con una clara influencia del cine soviético.

Finalmente, no podemos dejar de citar dentro de la Nueva Objetividad al director de origen búlgaro Slatan Theodor Dudow, autor de una película titulada *Vientres helados* (1932), que era el nombre con que

se conocían unos barracones de obreros a las afueras de Berlín donde transcurría la acción. Fue prohibida en Alemania por considerarla ofensiva Hindenburg, pero se difundió fuera del país a través de los cine-clubs.

La primavera soviética

El triunfo definitivo de la Revolución condujo al nacimiento de un nuevo cine soviético, que tuvo sus inicios en el decreto del 17 de agosto de 1919. Los líderes revolucionarios tuvieron muy clara la utilidad del cine como medio de difundir las nuevas ideas en un territorio inmenso, con una sociedad formada por pueblos numerosos y culturas en su mayoría sumergidas en el analfabetismo.

En consonancia con estos propósitos, se creó la Escuela de Cinematografía del Estado (GIK), dirigida al principio por el cineasta Vladimir Gardin, que fue la cuna del cine joven de la URSS. Entraron en ella jóvenes intelectuales, muy motivados tanto por el carácter vanguardista del centro como por sus posibilidades expresivas y propagandísticas. Sus ideas y sus obras significaron una primavera del cine de calidad, que despertó una gran admiración en todos los entornos progresistas occidentales.

Formalmente este cine soviético, con un espíritu abierto y sincrético, recogía los hallazgos expresivos de movimientos europeos consolidados, como el fu-

turismo, el constructivismo y sobre todo el expresionismo. Por otra parte, consciente de que se trataba de un arte y de un lenguaje nuevos, profundizó en los recursos propios de la expresión fílmica, y acudió con este motivo a los maestros norteamericanos de la narratividad y del montaje, como Griffith. Y, además, todo eso se debía armonizar con la tradición propia de los pueblos eslavos, la fidelidad a los principios revolucionarios y la particular coyuntura sociopolítica.

La transparencia de Dziga Vertov

A Dziga Vertov (1896-1954) se le debe sobre todo la recuperación y la adaptación del documentalismo a la nueva circunstancia del régimen soviético. Para él, una nueva sociedad necesitaba nuevas formas, incluso en el tratamiento de la realidad a través del reportaje. Contenidos nuevos (imágenes de las actividades revolucionarias, del mundo del trabajo) servidos de forma innovadora (la cámara capta con transparencia la verdad más directa e inmediata).

Así existió entre 1922 y 1925 el noticiario *Kino-Pravda* (cine-verdad), basado en las teorías de Vertov sobre el cine-ojo (Kino-Glass): la sola mostración de los hechos hablaba por sí misma sin necesidad de añadir más comentarios.

Toda la tarea de este autor repercutió notablemente en la utilización de elementos documentales y en las ideas sobre el montaje de los grandes cineastas

soviéticos de estos años. Entre sus obras más conocidas destacamos *El hombre de la cámara* (1929) y *Tres cantos sobre Lenin* (1934).

Lev Kulechov y el montaje

Lev Kulechov (1899-1970) se incorporó a la Escuela de Cine y estudió la importancia del montaje en la construcción del filme y en la recepción por parte del espectador. Sus teorías sobre el montaje llamado "montaje aditivo" se basaban en ideas del constructivismo: los diferentes planos son como ladrillos que se utilizan en función de un propósito constructivo determinado, que es lo que da coherencia al montaje y, en definitiva, a la obra.

Como la película virgen era escasa en los primeros tiempos de la Unión Soviética, Kulechov se dedicó en su laboratorio experimental a remontar o volver a montar de maneras diferentes diversos fragmentos y filmes enteros de Griffith o de westerns norteamericanos; se trata de sus famosos "filmes sin película". Es donde tuvo lugar el desarrollo del llamado "efecto Kulechov", que consistía en provocar diferentes efectos emocionales en el espectador por medio del montaje de planos sucesivos aparentemente desconectados; se realizaron más de treinta y dos efectos diferentes. En última instancia, se trataba por tanto de trabajar con los métodos de la asociación de imágenes provocando significados metafóricos no literales. El

laboratorio de Kulechov fue precisamente la escuela donde se iniciaron los grandes maestros Pudovkin y Eisenstein.

El plato de sopa

Al lado del primer plano de la cara de un actor (Iván Motjukin) se montaba de forma consecutiva un plano de un plato de sopa, otro de una mujer dentro de un ataúd y otro de una niña jugando. Aunque la cara era invariablemente la misma, los espectadores veían la expresión de hambre, tristeza o alegría, según cuál fuera el plano consecutivo. Eso era conocido como el efecto Kulechov.

Pudovkin y los actores

Vsevolod Pudovkin (1893-1953) es uno de los realizadores más importantes del cine soviético. Sus primeras películas reflejan intereses científicos: *La fiebre del ajedrez* (1925), *La madre* (1926), basada en la novela homónima de Gorki, en la que pone el acento sobre el papel de la mujer en la toma de conciencia obrera y el compromiso revolucionario y en la que la mujer-madre se convierte también en mujer-compañera de lucha.

El fin de San Petersburgo (1927) narra la emigración de un campesino a la ciudad, donde pasa a engrosar la clase obrera urbana, protagonista de los movimientos revolucionarios. En *Tormenta sobre Asia* (1928) se mu-

estra cómo un cazador mongol toma conciencia de los problemas de la colonización de su tierra.

Pudovkin se caracteriza por una elaboración muy esmerada tanto de los guiones como de la selección y la interpretación de actores. Aunque no excluía la actuación de las masas en momentos destacados de la película, ponía un interés especial en hacer que el protagonista quedara bien caracterizado y encarnara para el espectador el mensaje principal. Utilizaba con frecuencia el montaje alternante con el fin de hacer una lectura inteligente de la realidad, sin abandonar las metáforas de carácter poético.

Eisenstein, el maestro

Sergej Mikhailovic Eisenstein (1898-1948) forma parte con todos los derechos del grupo de cineastas más selectos del cine mundial. Su obra no es muy extensa, pero la influencia de su maestría ha sido enorme a lo largo de la historia.

Con una ejemplar actitud de síntesis, en sus películas armonizó elementos cultos del expresionismo y el futurismo (mediante la FEKS o Fábrica del Actor Excéntrico), del Renacimiento italiano (composiciones de planos al estilo de Leonardo, por ejemplo) o del naturalismo de Stanislawski (en la dirección de actores), junto con el carácter de espectáculo popular de las atracciones, el music-hall o el circo, que

tanto influyeron en el cine primitivo. De Kulechov aprendió la importancia del montaje.

Cuando empezó, utilizaba el denominado montaje de atracciones, en el que los elementos plásticos y dinámicos se unen obedeciendo a las leyes naturales de la asociación de imágenes (por semejanza o contraste) con la finalidad de conseguir el efecto emotivo previsto sobre el espectador. Su primer largometraje, *La huelga* (1924), ya utilizaba esta modalidad de montaje, a la vez que anticipaba buena parte de los recursos expresivos que enriquecen las obras posteriores. Con este filme empezaba la colaboración con Eduard Tissé, el cámara que trabajó con él en toda su producción.

En 1925, para conmemorar el aniversario de la rebelión de 1905 contra el zarismo, se le encargó a Eisenstein la realización de una película sobre aquellos acontecimientos. De esta manera nació *El acorazado Potemkin*. Estructurado en cinco actos igual que las tragedias clásicas, el filme contiene pocos movimientos de cámara. El movimiento viene dado por el montaje de planos (1.346 planos) y por el movimiento de los personajes dentro de cada encuadre.

Los planos correspondientes a la famosa secuencia de las escaleras de Odessa están contruidos con la precisión geométrica propia de los cuadros renacentistas; su montaje es de tal perfección que ha sido

probablemente el más estudiado como modelo por cineastas y teóricos.

El otro gran filme de Eisenstein, *Octubre* (1927), muestra el derrocamiento de Kerenski, uno de los fenómenos más decisivos de la Revolución de 1917. En esta película utiliza el llamado montaje intelectual: la asociación de los planos no tiene ya la finalidad principal de provocar sentimientos, sino de suscitar ideas, reflexiones sobre los hechos. Con esta finalidad, la utilización de la metáfora satírica es continua. Los encuadres siguen manifestando una voluntad compositiva geométrica con relación a valores determinados; su dinamismo interno, sin embargo, obedece más a planteamientos del expresionismo germánico.

Censura en 'Octubre'

De los 3.800 metros de la versión original, la película pasó a tener sólo 2.200 después de que se recortara una tercera parte para censurar la presencia de León Trotski, que había caído en desgracia y se había tenido que marchar al exilio. Naturalmente la integridad de la obra artística salió perjudicada.

En las películas *Lo viejo y lo nuevo* o *La línea general* (1929), en las que trata sobre la colectivización agraria, realiza un ejercicio de lo que se conoce como montaje sobretonal (o polifónico, como lo llamaría más tarde

el autor): los planos metafóricos ahora no se añaden como fragmentos importados de otro mundo de significación, sino que emergen de la misma narración fílmica como variantes tonales, con la naturalidad y el carácter orgánico de las ramas de un mismo árbol.

Tanta sutileza en el tratamiento del lenguaje fílmico no fue apreciada por las autoridades de la Unión Soviética; de manera que Eisenstein, que veía su camino dificultado -por no decir impedido-, hizo un largo viaje y se instaló finalmente en Estados Unidos, atento siempre a formas renovadoras del realismo popular. Por indicación de Charles Chaplin, se asoció con el novelista Upton Sinclair para filmar *¡Que viva México!* (1931-1932), un proyecto ambicioso, pero después de filmado no pudo hacer él mismo el montaje. Y de repente, volvió a la Unión Soviética.

De nuevo en la URSS y ya rehabilitado ante las autoridades comunistas, recibió el encargo de realizar *Alexander Newsky* (1938). Este filme se basa en la vida del príncipe de Nogorov, unificador de las tierras eslavas rusas. Las circunstancias políticas del momento de su rodaje le dieron unas connotaciones demasiado evidentes, de signo pro estalinista. Su construcción obedece a una forma operística y sus encuadres recuerdan obras del renacimiento y el manierismo y también el arte de los iconos rusos.

Un interés estético parecido se observa en la obra que cierra la brillante carrera de este autor, *Iván el Ter-*

rible, planteada como una trilogía, cuya primera parte se concluyó en 1944 y la segunda -titulada *La conjura de los boyardos*- en 1946 (la tercera, que tenía que ser filmada íntegramente en color, no se realizó debido a la muerte repentina del director en el año 1948). Si la estética de *Newsky* obedece a planteamientos musicales y pictóricos, la de *Iván* se fundamenta más en la búsqueda de formas arquitectónicas que dan solidez a un mundo de poder casi sobrehumano. También contribuye a ello la música de Prokofiev. Se conserva una colección amplia de prediseños dibujados por Eisenstein, que atestiguan cuáles eran las inquietudes del cineasta durante la larga fase de preproducción, que duró dos años.

El lirismo de Dovchenko

Alexander Dovchenko (1894-1956) es un director de cine ucraniano, guionista de todas sus películas, que se inició como pintor y humorista. Sus obras cinematográficas se caracterizan por el lirismo de sus imágenes y el carácter poemático de la composición. *La montaña del tesoro* (1928) destila una visión panteísta de la naturaleza. *Arsenal* (1929) se sitúa en su Ucrania natal, donde se observan los efectos de la ocupación alemana, la revolución y la guerra civil, y centra la acción en la huelga en el arsenal y su aplastamiento; las imágenes del héroe fusilado que se levanta y

continúa andando expresan todo el idealismo de los jóvenes cineastas soviéticos.

Su mejor película es *La tierra* (1930), que se hizo para una campaña de difusión de las granjas colectivas nacionalizadas. Sus exquisiteces formales y la idealización de la visión del mundo agrario fueron consideradas por las autoridades culturales inadecuadas para el público campesino al que se dirigía.

Los directores europeos en Hollywood

Para concluir la exposición de este extenso -y riquísimo- periodo de la historia del cine, tenemos que hacer una breve mención de un conjunto numeroso de cineastas europeos destacados que fueron a parar a los prometedores estudios de Hollywood a lo largo de los "felices años veinte", donde desarrollaron una tarea excelente.

Los motivos de esta primera gran llegada de extranjeros al cine norteamericano fueron sobre todo de orden económico: los productores de Hollywood (muchos de ellos procedentes también de la emigración) buscaban alcanzar el éxito y anular la competencia europea; por otra parte, los cineastas de Europa soñaban con el paraíso americano, cuyos frutos más evidentes se difundían por todas las pantallas del mundo. Llegaron de todos los países. Entre ellos hubo belgas, como Jacques Feyder (*El beso*, 1930); franceses, como Max Linder (*Los tres mosqueteros*, 1922; *Si-*

ete años de mala suerte, 1923); nórdicos, como Victor Sjöström (autor de la película extraordinaria *El viento*, de 1927) y Mauritz Stiller (*Hotel Imperial* y *La confesión*, 1927). El núcleo más importante y numeroso, sin embargo, fue el de los centroeuropeos: el vienés Josep von Stenberg hizo películas excelentes de contenido social, basadas en el mundo de los gánsteres (*La ley del hampa*, 1927; *Los astilleros de Nueva York*, 1928) y lanzó a Marlene Dietrich a la fama con la película *El ángel azul* (1930); los directores de origen húngaro Alexander Korda y Michael Curtiz; los alemanes Paul Leni, F. W. Murnau (*Amanecer*, 1927; *Tabú*, 1931) y el maestro de la comedia Ernst Lubitsch (*El abanico de Lady Windermere*, 1924; *El desfile del amor*, 1929; *La viuda alegre*, 1934; *Ninotchka*, 1939; *Ser o no ser*, 1942). Con ellos, iban también actores (Emil Jannings, Werner Kraus, Conrad Veit, Greta Garbo, Pola Negri), operadores (Karl Freund, Karl Strauss), guionistas (Carl Meyer) e incluso productores (Erich Pommer).

Una mención especial merece el realizador Erich von Stroheim (1885-1957), de origen vienés, llegado a los Estados Unidos hacia 1906. Hizo su carrera cinematográfica en ese país, y se inició como ayudante de dirección y actor en las grandes obras dirigidas por Griffith entre 1914 y 1918. Como director, Stroheim se caracterizó por una gran exigencia con todos los medios que consideraba necesarios para la perfección de sus obras. La misma exigencia tuvo también con

los actores, a los que pedía un esfuerzo importante de identificación con los personajes. Este perfeccionismo alargaba notablemente los metrajes y el tiempo de realización y provocaba conflictos constantes con los productores. Casi todas sus películas sufrieron una amputación notable. La más importante de sus obras (y también la más recortada, ya que pasó de tener diez horas de duración originales a tener algo más de dos) es *Avaricia* (1924); en ella se hace un retrato de la vida ordinaria y de la degradación que esta pasión, la avaricia, causa en los personajes y los ambientes de su entorno.

A la primera hornada de cineastas emigrantes le sucedió otra, poco antes de la Segunda Guerra Mundial, debida a la persecución antisemita del nazismo. Con esta segunda oleada, llegaron figuras de primera fila del cine norteamericano de posguerra, como Fritz Lang, Max Reinhart, Bertold Brecht, Max Op-huls, Douglas Sirk, Kurt y Robert Siodmark, Anatole Livtak, Billy Wilder, Otto Preminger, Fred Zin-nemann y Max Steiner.

Bibliografía

- **Barnes, J.**, (1976). *The Beginnings of the cinema in England*. Nueva York: Barnes & Noble.
- **Bertetto, P.**, (1983). *Il cinema d'avanguardia*. Venecia: Marsilio.
- **Bordwell, D.; Thompson, K.**, (1993). *El arte cinematográfico. Una introducción*. Barcelona: Paidós (Comunicación, 68), 1995.
- **Brownlow, K.; Kobal, J. N.**, (1979). *Hollywood: The Pioners* Nueva York: Alfred A. Knopf.
- **Brunetta, G. P.**, (1979). *Storia del cinema italiano 1895-1945*. Roma: Riuniti.
- **Burch, N.**, (1987). *El tragaluç del infinito*. Madrid: Cátedra.
- **Varios autores.**, (1991). *Surrealistas, Surrealismo y Cine*. Barcelona: Fundación La Caixa.
- **Varios autores.**, (1997). *Historia general del cine*. (Vols. I II, III, IV). Madrid: Cátedra.

- **Eisner, L. H.**, (1988). *La pantalla diabólica. Las influencias de Max Reinhardt y del Expresionismo*. Madrid: Cátedra.
- **Fell, J. L.**, (1977). *El filme y la tradición narrativa*. Buenos Aires: Ediciones Tres Tiempos.
- **Garçon, F.**, (1994). *Gaumont, un siècle de cinéma*. París: Gallimard.
- **Kermabon, J.**, (1994). *Premier empire de cinéma*. París: Centre Pompidou.
- **Krakauer, S.**, (1985). *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós.
- **Langlois, H. (et al.)**, (1986). *Méliès, un homme d'illusions*. París: Centre National de la Photographie.
- **Mannoni, L.**, (1994). *Le grand art de la lumière et de l'ombre*. París: Nathan.
- **Lleida, J.**, (1965). *Kino. Historia del film ruso y soviético*. Buenos Aires: Eudeba.
- **North, J. M.**, (1972). *The Early Development of the Motion Pictures 1887-1909*. Nueva York: Arno Press.
- **Porter Moix, M.**, (1968). *Historia del cine ruso y soviético*. Barcelona: Ediciones de Cultura Popular.
- **Sánchez Biosca, V.**, (1990). *Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán, 1918-1933*. Madrid: Verdoux.

- **Sánchez Vidal, A.**, (1991). *Luis Buñuel*. Madrid: Cátedra.

Webs de interés

- www.precinemahistory.net
- www.museudelcinema.org/index2.htm
- <http://edison.rutgers.edu/index.htm>
- <http://memory.loc.gov/ammem/edhtml/edhom.html>
- www.mshepley.btinternet.co.uk/melies.htm
- www.victorian-cinema.net