

Taller de periodismo

ORÍGENES E HISTORIA DEL CINE

El cine se desarrolló desde el punto de vista científico antes de que sus posibilidades artísticas o comerciales fueran conocidas y exploradas. Uno de los primeros avances científicos que llevó directamente al desarrollo del cine fueron las observaciones de Peter Mark Roget, secretario de la Real Sociedad de Londres, que en 1824 publicó un importante trabajo científico con el título de Persistencia de la visión en lo que afecta a los objetos en movimiento, en el que establecía que el ojo humano retiene las imágenes durante una fracción de segundo después de que el sujeto deja de tenerlas delante. Este descubrimiento estimuló a varios científicos a investigar para demostrar el principio.

Los primeros experimentos

Tanto en Estados Unidos como en Europa, se animaban imágenes dibujadas a mano como forma de diversión, empleando dispositivos que se hicieron populares en los salones de la clase media. Concretamente, se descubrió que si 16 imágenes de un movimiento que transcurre en un segundo se hacen pasar sucesivamente también en un segundo, la persistencia de la visión las une y hace que se vean como una sola imagen en movimiento.

El zoótropo que ha llegado hasta nuestros días consta de una serie de dibujos impresos en sentido horizontal en bandas de papel colocadas en el interior de un tambor giratorio montado sobre un eje; en la mitad del cilindro, una serie de ranuras verticales, por las cuales se mira, permiten que, al girar el aparato, se perciban las imágenes en movimiento. Un ingenio algo más elaborado era el praxinoscopio, del inventor francés Charles Émile Reynaud, que consistía en un tambor giratorio con un anillo de espejos colocado en el centro y los dibujos colocados en la pared interior del tambor. Según giraba el tambor, los dibujos parecían cobrar vida.

En aquellos mismos años, William Henry Fox Talbot en el Reino Unido y Louis Daguerre en Francia trabajaban en un nuevo descubrimiento que posibilitaría el desarrollo del cinematógrafo: la fotografía, ya que sin este invento previo no existiría el cine. Hacia 1852, las fotografías comenzaron a sustituir a los dibujos en los artilugios para ver imágenes animadas. A medida que la velocidad de las emulsiones fotográficas aumentó, fue posible fotografiar un movimiento real en vez de poses fijas de ese movimiento. En 1877 el fotógrafo angloestadounidense Edward Muybridge empleó una batería de 24 cámaras para grabar el ciclo de movimientos del galope de un caballo.

Un paso relevante hacia el desarrollo de la primera cámara de imágenes en movimiento fue el que dio el fisiólogo francés Étienne Jules Marey, cuyo cronofotógrafo portátil (una especie de fusil fotográfico) movía una única banda que permitía obtener doce imágenes en una placa giratoria que completaba su revolución en un segundo. Sin embargo, su tira de película consistía en un papel mojado en aceite que se doblaba y se desgarraba con facilidad. Hacia 1889, los inventores estadounidenses Hannibal Goodwin y George Eastman desarrollaron más tiras de emulsión fotográfica de alta velocidad (que necesitaban poco tiempo para impresionarse) montadas en un celuloide resistente: su innovación eliminó un obstáculo esencial en la experimentación con las imágenes en movimiento.

Thomas Alva Edison

Hasta 1890, los científicos estaban interesados principalmente en el desarrollo de la fotografía más que en el de la cinematografía. Esto cambió cuando el antiguo inventor, y entonces ya industrial, Thomas Alva Edison construyó el Black Maria, un laboratorio cerca de West Orange (Nueva Jersey), que se convirtió en el lugar donde realizaba sus experimentos sobre imágenes en movimiento y el primer estudio de cine del mundo. Edison está considerado por algunos como el diseñador de la primera máquina de cine, el kinetoscopio, pero en realidad ni fue él el inventor ni el invento era propiamente una cámara de cine. Su ayudante, William K. L. Dickson fue quien hizo en realidad casi todo el trabajo, diseñando el sistema de engranajes, todavía empleado en las cámaras actuales, que permite que la película corra dentro de la cámara, e incluso fue él quien por vez primera logró en 1889 una rudimentaria imagen con sonido. El kinetoscopio, patentado por Edison en 1891, tenía unos 15 metros de película en un bucle interminable que el espectador —individual— tenía que ver a través de una pantalla de aumento. El artefacto, que funcionaba depositando una moneda, no puede considerarse por tanto un espectáculo público, y quedó como una curiosidad de salón que en 1894 se veía en Nueva York, y antes de finalizar ese año, en Londres, Berlín y París.

Los hermanos Lumière

Los experimentos sobre la proyección de imágenes en movimiento visibles para más de un espectador se estaban desarrollando simultáneamente en Estados Unidos y en Europa; en Francia, a pesar de no contar con la gran infraestructura industrial de Edison, los hermanos Louis y Auguste Lumière llegaron al cinematógrafo, invento que era al tiempo cámara, copiadora y proyector, y que es el primer aparato que se puede calificar auténticamente de cine, por lo que la fecha de su presentación pública, el 28 de diciembre de 1895, y el nombre de los inventores son los que han quedado reconocidos universalmente como los iniciadores de la historia del cine. Los hermanos Lumière produjeron además una serie de cortometrajes con gran éxito, de género documental, en los que se mostraban diversos elementos en movimiento: obreros saliendo de una fábrica, olas rompiendo en la orilla del mar y un jardinero regando el césped. Uno de sus cortometrajes más efectistas para demostrar las posibilidades del nuevo invento fue el que mostraba a un tren correo avanzando hacia el espectador, lo que causaba gran impresión en el público asistente. El cine que se producía mientras en el estudio de Edison era más teatral: números circenses, bailarinas y actores dramáticos que actuaban para las cámaras. Pero para entonces el equipamiento elemental ya había sido estandarizado siguiendo el modelo del cinematógrafo de los hermanos Lumière, y las películas se comenzaron a comercializar a escala internacional.

PELÍCULAS DE UNA BOBINA

En 1896 el ilusionista francés Georges Méliès demostró que el cine no sólo servía para grabar la realidad, sino que también podía recrearla o falsearla. Con estas imaginativas premisas, hizo una serie de películas que exploraban el potencial narrativo del nuevo medio, dando inicio al cine de una sola bobina. En un estudio en las afueras de París, Méliès rodó el primer gran filme puesto en escena cuya proyección duró cerca de quince minutos: *L’Affaire Dreyfus* (El caso Dreyfus, 1899) y filmó *Cendrillas* (Cenicienta, 1900) en 20 escenas. Pero sobre todo a Méliès se le recuerda por sus ingeniosas fantasías como *Viaje a la luna* (1902) y *Alucinaciones del barón de Münchhausen*, en las que experimentaba las posibilidades de los trucajes con la cámara de cine. Méliès descubrió que deteniendo la cámara en mitad de una

toma y recolocando entonces los elementos de la escena antes de continuar podía, por ejemplo, hacer desaparecer objetos. Del mismo modo, retrocediendo la película unos cuantos centímetros y comenzando la siguiente toma encima de lo ya filmado, lograba superposiciones, exposiciones dobles y disoluciones (fundidos y encadenados, como elemento de transición entre distintas escenas). Sus cortometrajes fueron un éxito inmediato de público y pronto se difundieron por todo el mundo. Aunque hoy en día parecen poco más que curiosidades, son precursores significativos de las técnicas y los estilos de un arte entonces balbuceante.

El estilo documentalista de los hermanos Lumière y las fantasías teatrales de Méliès se fundieron en las ficciones realistas del inventor estadounidense Edwin S. Porter, a quien se le atribuye en ocasiones la paternidad del cine de ficción. Trabajando en el estudio de Edison, Porter produjo la primera película estadounidense interesante, *Asalto y robo de un tren*, en 1903. Esta película, de 8 minutos, influyó de forma decisiva en el desarrollo del cine porque incluía innovaciones como el montaje de escenas filmadas en diferentes momentos y lugares para componer una unidad narrativa. Al hacer esto, Porter inició el montaje, uno de los fundamentos de la creación cinematográfica, proceso en el que diferentes fragmentos elegidos de las diversas tomas realizadas —o disponibles— se reúnen para conseguir un conjunto coherente.

Asalto y robo de un tren tuvo un gran éxito y contribuyó de forma notable a que el cine se convirtiera en un espectáculo masivo. Las pequeñas salas de cine, conocidas como nickelodeones, se extendieron por Estados Unidos, y el cine comenzó a surgir como industria. La mayoría de las películas, de una sola bobina, de la época eran comedias breves, historias de aventuras o grabaciones de actuaciones de los actores teatrales más famosos del momento.

LAS PELÍCULAS MUDAS

Entre 1909 y 1912 todos los aspectos de la naciente industria estuvieron bajo el control de un trust estadounidense, la MPPC (Motion Pictures Patents Company), formado por los principales productores. Este grupo limitó la duración de las películas a una o dos bobinas y rechazó la petición de los actores de aparecer en los títulos de crédito. El trust fue desmontado con éxito en 1912 por la ley antitrust del gobierno, que permitió a los productores independientes formar sus propias compañías de distribución y exhibición, por lo que pudieron llegar hasta el público estadounidense obras europeas de calidad, como *Quo vadis?* (1912, de Enrico Guazzoni), de Italia, o *La reina Isabel* (1912), de Francia, protagonizada por la actriz Sarah Bernhardt.

Cine mudo estadounidense

El ejemplo, sobre todo de Italia, que en 1912 con 717 producciones era el cine más potente del mundo, llevó a los productores estadounidenses a la acción, viéndose obligados a hacer películas más largas, en las que los directores tuvieran también una mayor libertad artística, y los actores figuraran en los títulos de crédito, lo que hizo indefectiblemente que algunos de éstos se convirtieran en los favoritos del público. Como resultado, siguió un periodo de expansión económica y artística en el cine de este país.

El traslado a Hollywood

Entre 1915 y 1920 las grandes salas de cine proliferaron por todo el territorio de Estados Unidos, mientras la industria se trasladaba de los alrededores de Nueva York

a Hollywood, pequeña localidad californiana junto a Los Ángeles donde los productores independientes, como Thomas Harper Ince, Cecil B. De Mille y Mack Sennett, construyeron sus propios estudios. Ince introdujo el sistema de unidades, en el que la producción de cada película estaba descentralizada —se trabajaba por obra—, con lo que se podían hacer simultáneamente varias películas, cada una de ellas supervisada de principio a fin por un jefe de unidad —un productor ejecutivo— que dependía a su vez del jefe del estudio. Se produjeron así cientos de películas al año como respuesta a la creciente demanda de las salas. La inmensa mayoría eran westerns, comedias de tortazos y resbalones y elegantes melodramas, como el de Cecil B. De Mille Macho y hembra (1919) protagonizado por Gloria Swanson. Ince, por su parte, se especializó en la Guerra Civil estadounidense y el lejano Oeste, sin concesiones al sentimentalismo, en los que destacó el entonces popular vaquero William S. Hart.

Cine mudo latinoamericano

El cinematógrafo fue conocido en la mayoría de las capitales de los países latinoamericanos inmediatamente después de la primera proyección realizada en París por los hermanos Lumière. Sin embargo, en ninguno de ellos surgió una industria propiamente dicha hasta la década de 1940. Desde principios del siglo XX, a través de la distribución y la exhibición, las compañías estadounidenses de cine detentan el control de las pantallas de todo el continente, salvo en el corto periodo de la II Guerra Mundial.

Cine mudo europeo

La producción cinematográfica en el Reino Unido, Italia y los países nórdicos decayó de forma drástica tras el fin de la I Guerra Mundial debido al aumento de los costes de producción y a una incapacidad comercial para competir en un mercado mundial creciente. Sin embargo, en Alemania, en la recién creada Unión Soviética y en Francia, las películas alcanzaron una nueva significación artística, marcando el inicio de un periodo que sería muy influyente en el desarrollo del medio.

Alemania y Austria

El impactante e innovador cine mudo alemán tomó del expresionismo y las técnicas del teatro clásico de la época sus principales fuentes de inspiración, como muestra el ejemplo más conocido de película expresionista de la época, El gabinete del doctor Caligari (1919), de Robert Wiene, en la que los estilizados vestuarios y decorados se utilizaban para contar una terrorífica historia que identifica la autoridad con la demencia y la criminalidad. Una preocupación similar por la estilización formal y por lo sobrenatural en los temas (frente al prosaico realismo del cine estadounidense, que ha predominado como el único estándar debido a su éxito comercial) se evidencia en películas como El Golem (1920), Nosferatu, el vampiro (1922), y Metrópolis (1927) de Fritz Lang, que trata de una sociedad robótica controlada por un gran poder industrial en la que los obreros están reducidos a la condición de esclavos. Cualquiera de estas películas, y en especial las dos últimas, crearon escuela en el cine comercial estadounidense con su temática, decorados e incluso estilo de realización, como prueba el que los dos directores fueran contratados por la industria de Hollywood para continuar su trabajo en aquel país.

A mediados de la década de 1920, la capacidad técnica del cine alemán sobrepasaba la de cualquier otro en el mundo. Los actores y los directores recibían un apoyo casi ilimitado por parte del Estado, que financió los mayores y mejor equipados estudios del

mundo, los de la UFA (Universum Film Aktiengesellschaft), de Berlín. Los estudios introspectivos, expresionistas de la vida de las clases populares, conocidos como 'películas de la calle', se caracterizaban por su dignidad, belleza y duración, además de introducir grandes avances en el uso efectivo de la luz, los decorados y la fotografía. Los directores alemanes liberaron a la cámara del trípode y la pusieron sobre ruedas, consiguiendo una movilidad y una gracia que no se habían visto antes. Películas como las de Murnau *El último* (1924), protagonizada por Emil Jannings, o *El espejo de la dicha* (1926), de G. W. Pabst, protagonizada por una joven Greta Garbo, fueron aclamadas universalmente por la profundidad de las emociones que comunicaban y sus innovaciones técnicas. Debido a la emigración de los mejores talentos alemanes, austriacos y, en general, centroeuropeos, la producción de las películas decayó rápidamente tras 1925, convirtiéndose en una industria más que intentaba imitar el cine que se hacía en Hollywood.

La Unión Soviética

Entre 1925 y 1930 apareció una serie de grandes películas soviéticas, revolucionarias tanto en su temática como en su fuerza visual y los métodos de realización empleados. La industria del cine soviética fue nacionalizada en 1919 y puesta bajo el control del Comisariado del Pueblo para la Propaganda y la Educación. Las películas de este periodo mostraban la reciente historia soviética con una fuerza, realismo y visión que era la antítesis del espíritu introspectivo alemán. Los dos principales directores soviéticos, Serguéi Mijáilovich Eisenstein y Vsiévolod Ilariónovich Pudovkin, recibieron una fuerte influencia de la obra de Griffith, sobre todo de *Intolerancia* y su montaje, aspecto del nuevo arte que analizaron en detalle, formularon teorías, depuraron y aplicaron hasta conseguir los más brillantes logros en este campo de la historia del cine, con la concatenación rápida de tomas separadas de gran fuerza visual capaces de dejar una fuerte impresión en el espectador.

El empleo más espectacular de estas técnicas se puede apreciar en la obra de Eisenstein *El acorazado Potemkín* (1925), en la que se relata el motín de los marineros de un barco de guerra, hartos de recibir rancho podrido, y la cálida recepción que las gentes de Odesa dan a los rebeldes. En la célebre secuencia de las escaleras de Odesa, Eisenstein lleva hasta el clímax los disparos de los soldados zaristas sobre la muchedumbre con una serie de escenas rápidas, simultáneas, montadas de forma alternativa, combinando la descripción general de la escena con detalles significativos, como el descenso del cochecito de un niño que rueda por unas interminables escaleras al haber sido alcanzada su madre, o la imagen de una abuela tiroteada, o un estudiante retrocediendo horrorizado mientras las tropas avanzan sobre el pueblo con la bayoneta calada. El resultado final crea una emoción única, integrando toda la serie de sucesos simultáneos.

El fin de San Petersburgo (1927), de Pudovkin, y *Octubre* (1928), de Eisenstein, también conocida como *Diez días que estremecieron al mundo*, conmemoran el décimo aniversario de la revolución bolchevique desde distintos puntos de vista. Pudovkin narró la historia del individuo como un héroe, una personificación de las masas. Para Eisenstein, por su parte, las masas por sí mismas son el héroe protagonista. Ambos cineastas —y sus respectivos operadores, Golovna y Tissé— eran además excelentes escritores y teóricos del cine, que analizaron su propio trabajo y el de otros autores enriqueciendo un creciente corpus de crítica y teoría del cine que se publicó en todo el mundo.

Francia

Solamente en Francia la industria cinematográfica tenía el vigor necesario como para sobrevivir durante la etapa que siguió a la I Guerra Mundial sin el apoyo del gobierno. Trabajando en pequeños estudios, alquilados para cada película, un grupo de diferentes artistas desarrolló un cine tanto de vanguardia como tradicional con un mínimo de interferencias por parte de los productores ejecutivos. El escritor, director y editor de revistas de cine Louis Delluc fue un defensor ardiente del cine francés, que se rodeó de creadores como Abel Gance, René Clair, Jean Epstein o Germaine Dulac. Fue un grupo del que dependería mucho la supervivencia del cine francés. La obra de Delluc *Fiebre* (1921) era un retrato impresionista de la vida de las clases populares, mientras que *Un sombrero de paja en Italia* (1927), de Clair, es una deliciosa e imaginativa comedia basada en una farsa popular del siglo XIX, y *Napoleón* (1927), de Abel Gance, es una obra monumental e innovadora en cuanto a la técnica: empleaba tres pantallas sobre las que se proyectaban docenas de imágenes simultáneas.

Una de las producciones francesas más destacadas de la década de 1920 es *La pasión de Juana de Arco* (1928), del danés Carl Theodor Dreyer, que, trabajando con un reparto y un equipo técnico internacionales, mezcló lo mejor del cine escandinavo, alemán y soviético para hacer un cine con un estilo propio, fluido y lleno de encanto, en el que forma y contenido se fundían para conseguir una reverencia operística por el resultado final. Además, la interpretación de Renée Falconetti como Juana de Arco está considerada como uno de los mejores ejemplos de interpretación cinematográfica muda. Esta película, junto con *Amanecer* (1927), película estadounidense de Murnau, cierran el periodo más brillante del cine mudo que daría paso al advenimiento del sonoro.

Georges Méliès

Georges Méliès (1861-1938), pionero cinematográfico y director de cine francés, nacido en el seno de una rica familia de fabricantes de zapatos. Estudió en París y en Londres, donde aprendió más juegos de magia que comercio, antes de incorporarse a la empresa familiar. Poco después compró el teatro Robert Houdin de París para presentar espectáculos de magia e ilusionismo.

En 1895 Méliès asistió a una de las primeras exhibiciones de Antoine Lumière. Percibió de inmediato las posibilidades de la nueva técnica, y así, mientras los operadores de Lumière recorrían el mundo en busca de nuevas imágenes documentales, Méliès concebía el cine como una fábrica de ilusiones. Adquirió un proyector en Londres y creó su propia productora, la Star Film, nombre fortuito sin conexión alguna con los significados universales que ambas palabras llegarían a adquirir. En su casa de Montreuil, cerca de París, construyó el primer estudio cinematográfico; transformó su teatro en una sala de cine; se hizo director, productor, guionista, escenógrafo y actor ocasional y, entre 1896 y 1914, realizó 503 "viajes a través de lo imposible", hechizantes películas de extraordinaria belleza poética y misterio. Su primer largometraje fue *L'Affaire Dreyfus* (El caso Dreyfus, 1899), en la que mostraba su preocupación por la realidad política, tras la que ganaría el reconocimiento universal por *Viaje a la luna* (1902), obra maestra del truco fotográfico y la innovación técnica. Desafortunadamente, Méliès fue incapaz de competir con las grandes productoras nacientes y se arruinó en la I Guerra Mundial, con lo que sus pertenencias se destruyeron o se vendieron. Después de la guerra era un hombre olvidado, que tuvo que recurrir a la venta de pasteles para sobrevivir. Antes de su muerte en un asilo, Henri Langlois, creador de la cinemateca francesa en 1934, salvó la mayoría de las películas de Méliès, que habían sobrevivido milagrosamente, y supervisó su restauración. D.W. Griffith dijo de Méliès "le debo todo".

La madurez del cine mudo

En los años posteriores a la I Guerra Mundial, la industria cinematográfica se convirtió en uno de los sectores principales de la industria estadounidense, generando millones de dólares de beneficios a los productores que tenían éxito. Las películas de este país se internacionalizaron y dominaron el mercado mundial. Los autores europeos más destacados fueron contratados por los estudios y sus técnicas se asimilaron en Hollywood, que las adaptó a sus fines comerciales. El star system floreció, y las películas utilizaron a las grandes estrellas, entre otras a Rodolfo Valentino, John Barrymore, Greta Garbo, Clara Bow y Norma Shearer, como principal atractivo para el público. El periodo se caracterizó también por el intento de regular los valores morales del cine a través de un código de censura interna, creado por la propia industria de Hollywood en 1930 (el código Hays, bautizado así por dirigirlo el político y moralista Will Hays). Este tipo de instrumentos de control político moral persistieron hasta 1968 en Estados Unidos.

En los años veinte las películas estadounidenses comenzaron a tener una sofisticación y una suavidad de estilo que sintetizaba lo que se había aprendido de la experiencia. Los majestuosos westerns románticos, como *El caballo de hierro* (1924), de John Ford, mostraban la economía y maestría narrativas que marcarían la trayectoria de los directores clásicos Frank Capra o George Stevens.

Dos de los directores más populares de la época, Ernst Lubitsch y Erich von Stroheim, alemán el primero y austriaco el segundo, revelaron sus sofisticados y diferentes comportamientos en la pantalla con sus primeras obras en Hollywood. El primero abandonó los espectáculos que había dirigido en su país para hacer comedias ligeras, románticas, caracterizadas por la sencillez de sus decorados, elegancia de su técnica y encanto personal. El trabajo de Von Stroheim, por su parte, más duro y más europeo en su tono, es de una riqueza extravagante e incluso en ocasiones melancólico. Su obra maestra sobre la codicia en la sociedad estadounidense, *Avaricia* (1923), fue reducida por los ejecutivos del estudio de diez a dos horas. La mayoría de lo cortado entonces se ha perdido, pero incluso en su forma abreviada es considerada como una de las obras maestras del realismo cinematográfico.

Las películas cómicas conocieron una época dorada en los años veinte. A Chaplin se unieron otros dos cómicos, Harold Lloyd y Buster Keaton, a la cabeza del género, ambos continuadores de la tradición de las películas cómicas de payasadas, de una sola bobina. Durante este periodo, cada uno de estos cómicos dispuso del tiempo y del apoyo económico necesarios para desarrollar su estilo personal. Keaton nunca sonreía, y en películas como *El moderno Sherlock Holmes* (1924), dirigida por él, hizo contrastar su gesto impasible con los gags visuales basados en sus increíbles facultades físicas. Harold Lloyd era un cómico temerario que jugaba a menudo con la ley de la gravedad desde

EL CINE SONORO

En 1926 la productora Warner Brothers introdujo el primer sistema sonoro eficaz, conocido como Vitaphone, consistente en la grabación de las bandas sonoras musicales y los textos hablados en grandes discos que se sincronizaban con la acción de la pantalla. En 1927, la Warner lanzó *El cantor de jazz*, de Alan Crosland, la primera película sonora, protagonizada por el showman de origen ruso Al Jolson, que alcanzó un éxito inmediato e inesperado entre el público. Su eslogan, sacado del texto de la película "aún no has oído nada", señaló el final de la era muda. Hacia 1931 el sistema Vitaphone había sido superado por el Movietone, que grababa el sonido directamente

en la película, en una banda lateral. Este proceso, inventado por Lee de Forest, se convirtió en el estándar. El cine sonoro pasó a ser un fenómeno internacional de la noche a la mañana.

Las primeras películas habladas

La transición del cine mudo al sonoro fue tan rápida que muchas películas distribuidas entre 1928 y 1929, que habían comenzado su proceso de producción como mudas, fueron sonorizadas después para adecuarse a una demanda apremiante. Los dueños de las salas se apresuraron también a convertirlas en salas aptas para el sonoro, mientras se rodaban películas en las que el sonoro se exhibía como novedad, adaptando obras literarias e introduciendo extraños efectos sonoros a la primera oportunidad. El público pronto se cansó de los diálogos monótonos y de las situaciones estáticas de estas películas, en las que un grupo de actores se situaba cerca de un micrófono fijo.

Tales problemas se solucionaron en los inicios de la década de 1930, cuando en varios países un grupo de directores de cine tuvieron la imaginación necesaria para usar el nuevo medio de forma más creativa, liberando el micrófono de su estatismo para restablecer un sentido fluido del cine y descubrir las ventajas de la postsincronización (el doblaje, los efectos de sala y la sonorización en general que sigue al montaje), que permitía la manipulación del sonido y de la música una vez rodada y montada la película. En Hollywood, Lubitsch y King Vidor experimentaron con el rodaje de largas secuencias sin sonido, añadiéndolo posteriormente para resaltar la acción. Lubitsch lo hizo suavemente, con la música, en *El desfile del amor* (1929), y Vidor con el sonido ambiente para crear una atmósfera natural en *Aleluya* (1929), un musical realista interpretado íntegramente por actores afroamericanos cuya acción transcurre en el sur de Estados Unidos. Los directores comenzaban a aprender a crear efectos con el sonido que partía de objetos no visibles en la pantalla, dándose cuenta de que si el espectador oía un tictac era innecesario mostrar el reloj.

Los guionistas comenzaron a inventarse diálogos especialmente elaborados para la pantalla, a los que se despojaba de todo lo que no fuera esencial para que sirvieran a la acción en vez de estorbarla. El estilo periodístico rapidísimo que Hecht preparó para *Un gran reportaje* (1931), de Lewis Milestone,

PELÍCULAS FANTÁSTICAS

La tendencia a evadirse de una realidad no demasiado halagüeña se acentuó en aquellos años. Un ciclo de películas de terror clásico, entre las que se incluyen *Drácula* (1931), de Tod Browning, *El doctor Frankenstein* (1931), de James Whale, y *La momia* (1932), de Karl Freund, salió de los estudios de la Universal, y generó una serie de secuelas e imitaciones a lo largo de toda la década. Una película que cosechó un éxito rotundo de taquilla fue *King Kong* (1933). En el género fantástico también destacó *El mago de Oz* (1939), de Victor Fleming, musical infantil basado en el libro de L. Frank Baum, protagonizado por Judy Garland, que se convertiría en la primera artista musical de la década de 1940.

EL CINE ARTÍSTICO

La producción de películas fantásticas de Hollywood se intentó compensar durante los años treinta con películas más serias y realistas, europeas en su mayor parte, como la alemana *El ángel azul* (1930), de Josef von Sternberg, que dio a conocer a Marlene Dietrich, o la francesa *La gran ilusión* (1937), de Jean Renoir, considerada una de las

grandes películas antibélicas de la historia del cine. Un cineasta estadounidense procedente de la radio, el escritor-director-actor Orson Welles, sorprendió desde su primera obra con sus nuevos encuadres, objetivos angulares y efectos de sonido, entre otras innovaciones, que ampliaron considerablemente el lenguaje cinematográfico. Aunque nunca llegó a adaptarse a la industria de Hollywood, y pocas veces encontró respaldo financiero para sus proyectos, sus películas Ciudadano Kane (1941) y El cuarto mandamiento (1942) tuvieron una influencia capital en la obra de los cineastas posteriores de Hollywood y del mundo entero.

DESARROLLO DEL CINE EN COLOR

Los experimentos con película de color habían comenzado ya en 1906, pero sólo se había usado como curiosidad. Los sistemas ensayados, como el Technicolor de dos colores, fueron decepcionantes y fracasaban en el intento de entusiasmar al público. Pero hacia 1933 el Technicolor se había perfeccionado, con un sistema de tres colores comercializable, empleado por vez primera en la película La feria de la vanidad (1935).

La popularidad del color aumentó, y durante los años cuarenta se empleó sobre todo en una serie de musicales clásicos de la MGM (Metro Goldwyn Mayer). En la década de 1950 el uso del color se generalizó tanto que prácticamente el blanco y negro quedó relegado para películas de bajo presupuesto que buscaban un realismo sereno. A partir de los años sesenta, el blanco y negro quedó para crear efectos especiales en películas como Psicosis (1960) de Hitchcock. Más recientemente, lo hemos podido ver casi siempre en películas con pretensiones artísticas, como La lista de Schindler.

EL CINE COMERCIAL DESPUÉS DE LA II GUERRA MUNDIAL

En la posguerra, la llegada de la televisión supuso un desafío a la industria del cine que aún hoy perdura, cayendo la audiencia de unos 85 millones de espectadores anuales en Estados Unidos durante la guerra a apenas 45 millones a finales de la década de 1950. La industria respondió ofreciendo más espectáculo, que se concretó en el mayor tamaño de las pantallas.

EL FORMATO PANORÁMICO

En 1953, la Twentieth Century Fox estrenó su película bíblica La túnica sagrada, de Henry Koster, en un sistema nuevo denominado CinemaScope, que inició la revolución de los formatos panorámicos. En una sucesión rápida, todos los estudios lanzaron sus sistemas panorámicos, tales como el Vistavisión, Todd-AO, Panavisión, SuperScope y Technirama. De todos ellos sólo el Todd-AO y el Panavisión sobrevivirían, ya que suponían el uso de una sola cámara, un solo proyector y película estándar de 35 mm, adaptándose más fácilmente a todos los sistemas; su éxito cambió definitivamente la forma de las pantallas de cine. Musicales a todo color, en pantallas anchas y plagados de estrellas, como Ha nacido una estrella (1954), de George Cukor, superproducciones históricas como Ben-Hur (1959), de William Wyler, y películas de aventuras como Rebelión a bordo (1962), de Lewis Milestone, llenarían las pantallas de cine.

CINE LATINOAMERICANO

Los dos países latinoamericanos que poseen una industria cinematográfica más sólida y con mayor tradición son México y Argentina.

Argentina

En Argentina, país latinoamericano con tradición cinematográfica, el panorama es similar. Su industria se remonta a 1915, año en que se realizó *Nobleza gaucha*, de Humberto Cairo, el mayor éxito del cine mudo argentino. En 1917 debuta en el cine Carlos Gardel con *Flor de durazno*. En la década de 1930 se construyen los estudios Luminton y Argentina Sono Film. Proliferan las películas con temas de tango, como *Los muchachos de antes no usaban gomina*, de Manuel Romero, que ganan el mercado latinoamericano. En 1942 se alcanza la mayor producción de películas, con un total de 57 títulos, entre ellos *La guerra gaucha*, de Lucas Demare. Pero en estos años se hace evidente el boicoteo de Estados Unidos con la escasez de película virgen. La industria argentina del cine pierde el mercado latinoamericano en beneficio de las producciones mexicanas. Aunque el gobierno promulga un decreto de exhibición obligatoria de películas nacionales, la crisis continúa y se agrava con las guerras intestinas entre las principales productoras. A finales de la década de 1940 se cierran varios estudios. A partir de entonces, el cine argentino recibe subvenciones, pero la pérdida de los mercados exteriores pesa demasiado. En 1950 se construyen los estudios Alex, pero para entonces muchas productoras habían quebrado.

En los años sesenta apareció lo que se llamó nuevo cine argentino. El gran cineasta argentino Torre Nilsson realiza una nueva versión de *Martín Fierro* en 1968. En la década de 1970 hay un leve repunte de la industria argentina del cine encarnada por producciones independientes y con temáticas distintas a las tradicionales de tangos y gauchos, aunque la dictadura militar censuró e impidió en muchos casos algunas temáticas abordadas en las producciones locales. Después de un periodo de cierto estancamiento, en los últimos años el cine argentino ha experimentado un renacer y se han desarrollado producciones de calidad galardonadas internacionalmente y reconocidas por el público.

LOS NUEVOS CINEASTAS ESTADOUNIDENSES

Al mismo tiempo surgió una nueva generación de realizadores bajo la influencia de las tendencias europeas y con el deseo de trabajar con diferentes distribuidores, tomando cada película como una unidad por separado. Muchos de ellos realizaron películas de gran calidad, tanto fuera de la recién descentralizada industria como dentro de sus límites. Algunos de ellos, como Stanley Kubrick, Woody Allen, Arthur Penn, Francis Ford Coppola o Martin Scorsese, han tratado en numerosas ocasiones de trabajar con el respaldo de una compañía financiera, buscando la distribución de sus obras a través de un estudio distinto para cada proyecto, o manteniendo una relación relativamente estable con uno de ellos. Otros directores, como Robert Altman, John Cassavetes o John Sayles, han tratado de eludir los canales establecidos, pero eso les ha supuesto que sólo ocasionalmente hayan conseguido un éxito comercial suficientemente amplio como para financiarse sus siguientes proyectos.

FANTASÍAS DE GRAN PRESUPUESTO

Frente al cine que representan los anteriores realizadores de cine de autor, pese a ser estadounidense y en ocasiones ligado a la industria de Hollywood, ésta ha continuado otras líneas de producción para el consumo masivo, especialmente de niños y adolescentes. Se basan principalmente en el efectismo que las nuevas tecnologías y los grandes presupuestos permiten. Dentro de esta categoría figuran las películas de catástrofes, como *La aventura del Poseidón* (1972), de Ronald Neame, *El coloso en llamas* (1974), de John Guillermin e Irvin Allen, o *Titanic* (1997), de James Cameron, galardonada con 11 oscars de la Academia; las recreaciones de personajes del cómic, como *Superman* (1978), de Richard Donner, y *Batman* (1989), de Tim Burton, y sus

interminables secuelas; o las películas bélicas de ciencia ficción como la saga Star Wars, de George Lucas.

En estos géneros comerciales ha destacado Steven Spielberg, desde Tiburón (1975), modelo de películas en las que una criatura terrorífica atemoriza a una pacífica comunidad, a las más serenas y emotivas de ciencia ficción Encuentros en la tercera fase (1977) y E.T. el extraterrestre (1982), que explotaron la fascinación por las posibilidades de vida extraterrestre y su posible contacto con los humanos. En la serie de Indiana Jones recrea el cine clásico de aventuras: En busca del arca perdida (1981), Indiana Jones y el templo maldito (1984) e Indiana Jones y la última cruzada (1989). Los disparatados costes de estas megalómanas películas han llevado a varios estudios a la bancarrota y han forzado a otros a producir sólo 2 o 3 películas al año, con lo que la oferta de películas disponibles se reduce, fenómeno que tiende a intensificarse con las políticas de marketing aplicadas desde comienzos de los noventa: concentrar el esfuerzo publicitario y promocional en pocas películas que copan luego casi todas las salas de cine de las ciudades de todo el mundo, con lo que queda escaso lugar para la exhibición de pequeñas producciones independientes o producciones medias de las industrias nacionales. Estas películas quedan así arrinconadas en salas especializadas, semejantes a las antiguas de arte y ensayo, de aforo reducido, a las que acuden los aficionados y no el gran público. De hecho, incluso en Estados Unidos, aunque se siguen produciendo películas intimistas, más basadas en el guión, la interpretación y la habilidad de los realizadores, son a menudo (por no ser fantásticas ni efectistas y por tratar de analizar o recrear la realidad cotidiana) consideradas una empresa azarosa por los distribuidores, lo que facilita aún menos su pervivencia.

- **Material compilado por la Prof. Andrea V. Fernández**
- **www.apuntesperiodismo.blogspot.com**