

# Cuadernos de cine

Título:

Cuestiones históricas

Autor/es:

Company, Juan M.; Esteve, Pau

Citar como:

Company, JM.; Esteve, P. (1981). Cuestiones históricas. Cuadernos de cine. (1):39-45.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42544>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



el travelling óptico que se realiza con la cámara fija se efectúa disparando el **zoom**.

Estos movimientos se pueden combinar con los picados, contrapicados... por medio de la utilización de grúas y otros instrumentos especiales.

#### IV. CUESTIONES HISTÓRICAS

#### IV. LA ESTRUCTURA DEL FILM: CUESTIONES HISTÓRICAS

Un análisis detallado de los cortos que constituyen la primera sesión cinematográfica de la Historia y de «Un Locataires diabolique» (1909), de Méliès nos demostraría hasta qué punto es ilusorio establecer cómo lo han hecho algunos historiadores cierto antagonismo Lumière-Méliès, entre la observación realista del primero y las inefables fantasías del segundo. Lo cierto es que, tanto uno como otro, están sometidos a la doble ley codificadora de la teatralidad y el sentido del espectáculo. Si bien se ha insistido mucho en el primer factor (cámara situada ante la acción a la misma distancia que un espectador estaría del escenario en un patio de butacas), parece olvidarse el segundo que es tanto o más importante. Las acciones se sitúan en el centro mismo del encuadre como lugar mágico, privilegiado. El jardinero de «El regador regado» atrapa al pillete fuera de campo, pero lo sitúa en el centro del encuadre-escenario para que éste reciba su castigo enfrentado al espectador. Pero lo que debe guiar nuestra reflexión es que estos dos factores ya señalados van a ser las primeras sistematizaciones de vehiculación ideológica adoptadas por la clase social auspiciadora del cinematógrafo como invento. La burguesía lo va a integrar dentro de sus aparatos ideológicos, de su concepción del mundo. Las relaciones sociales que aparecen en estos primitivos films vienen dadas como naturales e inevitables: trabajadores demoliendo un muro ante la mirada vigilante del capataz, mayordomo aplaudiendo los lances del juego de cartas de sus señores, familia que no puede empezar a comer sin que la criada sirva la mesa («Un Locataire diabolique»). Precisamente será la misma burguesía, valiéndose de sus historiadores y analistas más preclaros, la que se encargue de difundir el mito del cine como «arte popular para las masas» como una forma capciosa más de mantener su dominio económico, político y social. Pero aún estando ambos inmersos en el mismo caldo de cultivo, existe una diferencia esencial entre Lumière y Méliès. La misma que va del perfeccionamiento de la cámara tomavistas a la «toma de conciencia» manipuladora del instrumento. Dice Moris Eichenbaum en un importante ensayo de 1927 (véase Bibliografía): «Conviene distinguir dos fases en la Historia del Cine: la invención del instrumento gracias al cual ha sido posible reproducir el movimiento en la pantalla, y su utilización para

transformar la película cinematográfica en film. En el primer estadio, el cinematógrafo no era más que un aparato, un mecanismo; en el segundo, se ha convertido en una especie de instrumento en las manos del operador y el director. Estos dos aspectos, evidentemente, no son fortuitos. El primero es el resultado natural de los perfeccionamientos técnicos de la fotografía; el segundo, resultado natural y obligatorio de las nuevas exigencias artísticas. El primero corresponde al dominio de las invenciones que han progresado según las leyes de su lógica propia; el segundo puede clasificarse entre los descubrimientos: el instrumento puede ser utilizado para reglamentar el nuevo arte, un arte cuya necesidad se hacía sentir desde hace tiempo».

**Lumière** concibe sus films como una sesión de postales animadas heterogéneas, ensambladas unas con otras. Con **Méliès** ya tenemos una concepción primitiva del film como tal, partiendo de una sucesión de cuadros que cobran cierta unidad al estar referidos a un mismo personaje («La Cenicienta», 1899). Sin embargo la noción de montaje como proceso por el cual se unen los distintos planos de un film para formar una continuidad de escenas de un cierto orden de duración, está aún lejos de ser sistematizada. Conviene añadir que como ha señalado **Román Gubern** el montaje debía contar con cierto hábito paralingüístico del espectador cinematográfico (**la perfección de lo fragmentario como una continuidad**) que tardó en formalizarse, explicándose de esta manera su asombro ante el inesperado primer plano de un vaquero disparando al final de «The Great Train Robbery» (1903).

## LA NARRATIVIDAD

Entre 1909 y 1917 se produce en Estados Unidos la gran batalla entre los Independientes y la Motion Picture, controlada por **Edison**. Supone el enfrentamiento entre el capital de la libre empresa y el capital monopolista, solventado en beneficio del primero. A partir de este momento, surgen las grandes productoras exhibidoras, mantenidas por el capital de judíos centroeuropeos emigrados a USA: **Adolph Zukor**

(Paramount), **Carl Laemmle** (Universal), los **Hermanos Warner**, **Marcus Loew** y **Samuel Goldwyn** (Metro Goldwyn Mayer). La empresa cinematográfica se traslada de Nueva York a un oscuro suburbio de Los Angeles: Hollywood, paralelamente a este fenómeno de consolidación industrial, se produce la primera gran sistematización narrativa de la Historia del Cine, fundamentada sobre todo en dos pioneros: **Edwin S. Porter** y **David W. Griffith**. **Porter** en «La vida de un bombero americano» (1902) descubre que **el significado de un plano no tiene un contenido concreto, sino que puede variar según su situación con respecto a los otros**. La acción paralela puede darse, bien por escenas simultáneas o bien por escenas sucesivas situadas en diferentes espacios (dos tomas del salvamento: desde el interior y desde el exterior del inmueble) existiendo la posibilidad de alternar planos de estudio con planos de noticiario.

Pero el montaje en **Porter**, el paso de una imagen a otra, viene dado por causas físicas que impedían acomodar la acción a los límites de un solo plano, y esto resulta muy patente en «Asalto y robo de un tren» (1903). El montaje en **Griffith**, por el contrario, supone un cambio de punto de vista por razones dramáticas, **valorando la intensidad de las situaciones gracias a la distinta duración de los planos**. De los múltiples estilemas creados por **Griffith**, retenemos dos en especial, el montaje de acciones paralelas («Salvación en el último minuto») y el montaje contrapuntístico-acronológico de «Intolerancia» (1916). El primero, como elemento vehiculador de ideología, se ha mantenido perfectamente hasta nuestros días. Descansa en la equivalencia: restablecimiento Orden social, familiar y afectivo, y en los mecanismos de identificación y rechazo del espectador, que **Griffith** manipulaba a su antojo. En una película donde la codificación actancial de los personajes es evidente («The Lonely Villa») obsérvese, de pasada, el tratamiento que se da a las clases subalternas (criados de la casa) y a las comunidades raciales marginadas (tribu de gitanos). El segundo fue de gran importancia para los realizadores soviéticos de los años veinte.

Como un subcódigo desprendido del código general del montaje en el film narrativo clásico, **Metz** ha señalado la existencia de lo que él llama **MONTAJE DURATIVO** y que consistiría en:

- Unión estrecha y cíclica de varios motivos recurrentes sobre un mismo espacio.

- Recurso sistemático a un efecto óptico y a uno sólo.
- Coincidencia cronológica entre un motivo musical y la serie icónica considerada.

## LAS VANGUARDIAS

### Expresionismo y Surrealismo

Entre una revolución fracasada (spartakista) y el auge del nazismo y como prolongación, en principio, de un mundo pictórico atormentado, surge el Expresionismo cinematográfico alemán. Por un lado es el cine que plasma un atemorizado inconsciente colectivo pequeño-burgués a través de una muy precisa codificación de lo fantástico. La pantalla alemana de estos años se convierte en una galería de demiurgos enloquecidos (Caligari, Nosferatu, Mabuse) y las mismas películas se convierten en estructuras cerradas, explícitos discursos del realizador donde la voluntad de significar todo lo tortura: sombras y luces pintadas en el decorado, maquillaje de los actores, movimientos descompasados de los mismos... Universo metafísico y simbólico, donde las cosas aparecen como transfiguradas en sus contextos cotidianos y que **Michael Henry** resume de estas maneras: «... La exagerada estilización del material plástico y humano tiende a liberar al cine de su fatalidad sintagmática. Lejos de desarticular la narración fílmica que descansa en un juego de metonimias, el expresionismo inserta en el orden de la narración un material de naturaleza metafórica. Luces, decorados, actores están presos en las mallas de una compleja red de correspondencias y analogías, en el seno de un espacio homogéneo. Cada término de la ecuación visual depende de los otros, se refieren unos a otros por una necesidad de estructura.»

El paso del Expresionismo a la Nueva Objetividad, pasando por la estilización del *Kammerspiel*, supone por un lado la pervivencia y continuación del enfoque pequeño burgués de la realidad al tiempo que, auspiciadas por nuevas productoras (la *Volksfilmbühne* del Partido Socialista y la *Prometheus films* del Partido Comunista con centros de producción, distribución y agit-prop por todo el país) se intentaba crear un cine popular de clase, concienciador de las masas trabajadoras, ante la inflación y el desempleo. Este cine, cuyo ejemplo más logrado es

«*Kuhle Wampe*» («*Vientres helados*», 1932) de **Šlatan Dodow** y con guión de **Bertolt Brecht**, fue abortado por la llegada del nazismo.

Si el Expresionismo impostaba un material simbólico sobre una continuidad narrativa, la vanguardia surrealista intentará subvertir los postulados mismos de la narración cinematográfica, alterando sus códigos de percepción: «*Un perro andaluz*» (1928) comienza con un ojo hendido por una navaja de afeitar, como cruel agresión al espectador. Producto de asimilación del dadaísmo y sus experiencias en el terreno del ritmo y la abstracción cinematográfica, el Surrealismo, sacralizando el eje asociativo destructivo, pronto se convirtió en una estética de salón, tan museable en cine como en pintura.

### La Escuela Soviética

**Kuleshov** en su Laboratorio Experimental había puesto los cimientos del montaje psicológico al unir un primer plano inexpressivo de un actor con imágenes de platos humeantes, niños y cadáveres. El espectador podía connotar así sobre el rostro del actor los sentimientos de gula, ternura y piedad. De este montaje psicológico en el que el hecho concreto desaparece tras la idea vehiculada, se desprende, en un estadio de mayor formalización, toda teoría del montaje intelectual de **Eisenstein** que culmina en el «*Potemkin*» y «*Octubre*». **Pudovkin** entenderá el montaje como un principio constructivo (ladrillos para construir la casa). La materia activa para el trabajo del director son los fragmentos de la película correspondientes a los diversos puntos de vista en que ha sido dividida la acción. La representación fílmica de la acción impresionada se crea mediante esos fragmentos, y no mediante cosa alguna de otro género. El realizador cinematográfico no opera sobre hechos reales, sucedidos en un espacio y un tiempo real, sino sobre los fragmentos de celuloide en que están impresionados tales hechos.

Sin embargo no es la alternativa Eisenstein-Pudovkin (cuya oposición tanto ha sido manipulada por los historiadores) donde encontraríamos los caminos actuales de un cine revolucionario o político/militante, sino en **Vertov/Medvedkin** que con el «*Cine-Ojo*» y la cadena móvil de producción y exhibición «*Cine-Tren*» establecieron, en la década de los veinte, tanto unos mecanismos de intervención directa del cine en la realidad circundante como un cambio en los hábitos del espectador.