

Por  
**FERNANDO LARA**  
y **DIEGO GALAN**

Setenta y cinco años hacen posible una perspectiva histórica, una reflexión sobre un hecho determinado. Ese hecho se llama cine y la reflexión que hemos pretendido hacer surge de la constatación de que no nos encontramos ante un hecho aislado. Más bien, enfocándolo en un sentido diverso, hemos tratado de enraizar el desarrollo de una imagen en el contexto en que su realización tenía lugar. Contexto formado de datos económicos, políticos, sociales, de mitología de masas, el camino elegido viene a ser tan sólo un apunte de la verdadera historia del cine que, seguramente, todavía no ha escrito nadie. Por supuesto que admitimos todas las limitaciones que se puedan encontrar a un trabajo global que apenas supera la treintena de folios. Faltan muchas cosas, cierto, pero el marco de una revista de información general, no especializada, como es TRIUNFO, no permitía un tratamiento exhaustivo del tema. Si de alguna forma, y contando con la colaboración del lector, conseguimos que estos setenta y cinco años de cine trazados permitan un acercamiento no ya sólo a las vicisitudes de un medio de expresión, sino, esencialmente, al trozo de historia contemporánea que lo ha engendrado (cuya parcelación quizá sea convencional, pero no gratuita), nuestro trabajo de síntesis alcanzará su justificación.



# DE LUMIÈRE AL "UNDERGROUND"

## 1895-1912

1895.—Röntgen descubre los rayos X. 1896.—Marconi realiza la primera transmisión por telegrafía sin hilos. 1897.—Guerra greco-turca; primer vuelo en aeroplano de Ader. 1898.—Guerra hispano-norteamericana; fin del imperio colonial español; Pierre y Marie Curie descubren el radio. 1899.—Apertura de la Primera Conferencia de la Paz en La Haya para prevenir «rivalidades coloniales y un desarrollo excesivo del nacionalismo»; comienzo de la guerra de los boers. 1900.—Rebelión de los bóxers; Sigmund Freud: «La interpretación de los sueños». 1901.—Muere la Reina Victoria de Inglaterra; el Senado norteamericano vota la «enmienda Platt». 1903.—Asesinato del Rey de Serbia; creación de las fábricas Ford; Gorki; «Los bajos fondos». 1904.—Acuerdo colonial franco-inglés; comienza la construcción del canal de Panamá; ruptura de las relaciones de Francia con el Vaticano y prohibición a todas las congregaciones religiosas de impartir enseñanza; Puccini: «Madame Butterfly». 1905.—Los japoneses toman Port-Arthur; «Domingo rojo» de San Petersburgo; separación de la Iglesia y el Estado en Francia; huelga general en Moscú. 1907.—Segunda Conferencia de la Paz; acuerdo anglo-ruso. 1908.—Revolución de los Jóvenes Turcos, en Salónica; Austria se anexa Bosnia y Herzegovina; el Congo se convierte en colonia belga. 1910.—Constitución de la Unión Sudafricana;

caída de la monarquía en Portugal; creación de la República irlandesa. 1911.—Caída de Porfirio Díaz, en México; guerra italo-turca.

## PREPARANDO UN IMPERIO ECONÓMICO

DESDE hace unos veinticinco años, el mundo está viviendo una etapa sólo comparable a la no lejana revolución industrial. Los inventos proliferan, convulsionando la vida de todos los países del mundo. El petróleo y los productos químicos, acompañados del motor de explosión, el teléfono, el micrófono, la bicicleta, la máquina de escribir, los periódicos de gran tirada, etcétera, están creando una nueva sociedad. «El mundo —decía Erich Larclès— comienza a transformarse en una sola unidad, en el seno de la cual cualquier acontecimiento repercute sobre el conjunto para transformarlo».

El cinematógrafo surge como una invención más en esa cadena interminable de innovaciones. Los hermanos Lumière, unos modestos fotógrafos parisinos, consiguen la imagen proyectada en movimiento, un viejo sueño del hombre, que ha tenido, desde hace siglos, una buena cantidad de investigadores. Tam-



bién Edison, en los Estados Unidos, andaba ya cerca de conseguirlo. El descubrimiento de los Lumière llegó un poco antes. Pero sólo en el momento en que se ha despertado una curiosidad masiva de unos países hacia otros, en que se plantea como auténtica necesidad la de comunicación,

# 1895-1970 ★ PARA UNA HISTORIA DEL CINE

Las primeras sesiones públicas asombran a los espectadores. Algunos consideran que no es un espectáculo moral; otros, que es sólo una invención divertida y pasajera. Pero pronto el cine llega a todas las partes del mundo, y en todas ellas comienzan a realizarse películas que tienen siempre como principal argumento las salidas de los obreros de sus fábricas o los «regadores regados», argumentos de las primeras películas de los Lumière. Cientos de cámaras recorren el mundo filmando todo aquello que sólo los privilegiados viajeros conocían hasta entonces. Las barracas de feria o los cafés populares se llenan de imágenes de imprevisibles ciudades y festejos, de noticias ya documentales. Los hermanos Lumière forman una sociedad que permite la continuidad en las filmaciones. Edison, por su parte, funda también la suya. Y el nuevo producto se va transformando en todos los países en un espectáculo apasionante.

Georges Méliès es un prestidigitador que se enamora del cine y que cree encontrar en él el medio ideal para su trabajo. Sus películas son las primeras que cambian la temática hasta entonces única del cine. Méliès ofrece las primeras películas de argumento, en las que va incluyendo todos los trucos que su profesión ha ido enseñándole y que el azar o la necesidad de renovación va ofreciéndole. Méliès salva al cine de su primera crisis de público. La monotonía de las imágenes presentadas y el accidente



GEORGES MELIÉS

## GEORGES MELIÉS

«El viejo Méliès tenía un teatrillo de fantasía, un menudo escenario. Cuando vio las primeras películas Lumière, el constructor de la cámara con manivela comprendió en seguida las posibilidades que había en aquello. Lumière era sólo un técnico. Y no veía en el aparato más que un medio para reportajes naturalistas. Méliès fue capaz de comprender qué posibilidades de magia se encerraban allí.

Pero todavía estaba atado al punto de vista de su escenarillo. Para él la cámara no se movía todavía. El se colocaba detrás como en el podio de un director de orquesta, y no tenía ante sí más que la escena cerrada. Sin embargo, allí podían producirse sucesos que antes eran inimaginables. Figuras surgían de la nada, se disolvían despacio, se hacían transparentes y se mezclaban, se agitaban con una rapidez antinatural, oscilaban ingravidas por el aire, cambiaban de aspecto en un instante. Y los objetos adquirían una vida propia: la cama y la silla podían bailar, la mesa volaba, los zapatos se paseaban solos. Méliès descubrió todos los trucos de cámara que todavía hoy se utilizan, y creó un nuevo lenguaje para su nuevo instrumento dramático, una especie de lenguaje de sordomudos, una pantomima violenta. Su arte dramático no se cimentaba en las leyes de la lógica, en su escenario no se desarrollaban acciones coherentes, todo se encontraba en constante metamorfosis, sentido a extrañas ocurrencias y a momentos de sorpresa... Méliès es el Henri Rousseau del cine. Su mundo burgués de fin de siglo está

dominado por un inquietante exotismo... Pero Méliès quedó siempre prisionero de su instrumental. Conjuraba cuadros plásticos. Para él la cámara era todavía un espectador imparcial. La cámara móvil, el primer plano, el montaje, tuvieron que descubrir los otros. Sus actores no pasaban de marionetas en un espacio cerrado... Parece como si Méliès se hubiera encerrado cada vez más en su propia maquinaria teatral, que se hizo cada vez más complicada y dentro de la cual él terminó sobreviviéndose a sí mismo. Su función había concluido. Se le olvidó. Pasó el resto de su vida en una tiendecita vendiendo juguetes. Los surrealistas fueron los primeros en redescubrirle y reconocer su importancia precursora.»

■ PETER WEISS. (De «Informes». Colección Palabra en el tiempo. Editorial Lumen.)



BUSTER KEATON

## BUSTER KEATON

He aquí Buster Keaton, con su último y admirable film: «Deportista por amor». Asepsia. Desinfección. Liberadas de la tradición, nuestras miradas se recrean en el mundo juvenil y temperado de Buster, gran especialista contra toda infección sentimental. El film es bello como un cuarto de baño. De una vitalidad de automóvil «Hispano». Buster nunca buscará hacernos llorar, porque sabe que las lágrimas fáciles han periclitado. No es, en todo caso, el «clown» que nos hará reír a mandíbula batiente. Ni un momento dejamos de sonreír, no ante él, sino ante nosotros mismos, de sonreír ante la salud y la fuerza olímpica.

Opondremos siempre en cine la expresión monocorde de un Keaton a la infinitesimal de una Jannings. Los cineastas abusan de este último, multiplicando por n la más ligera contracción de sus músculos faciales. El dolor, en Jannings, es un prisma de cien facetas. Por eso es capaz de actuar en un primer plano de cincuenta metros y si se le pide «todavía más» llegará a demostrarnos que nada más que con su rostro se puede hacer toda una película, que debería titularse «La expresión de Jannings o la combinación de M arrugas elevadas n a n».

En Buster Keaton la expresión es tan modesta como la de una botella, por ejemplo: aunque a través, la pista redonda y clara de sus pupilas hace piruetas su alma aséptica. Pero la botella y el rostro de Buster tienen puntos de vista infinitos.

Son raros los que saben cumplir su misión en el engranaje rítmico y arquitectónico del film. El montaje —llave de oro del film— es el que combina, comenta y unifica todos estos elementos. ¿Se puede alcanzar mayor virtud cinematográfica? Hay quien ha querido creer en la inferioridad de Buster, el «antivirtuoso», en comparación con Chaplin, dejarlo en desventaja, algo así como con un estigma, mientras que nosotros consideramos una virtud el que Keaton alcance lo cómico por armonía directa con los utensilios, las situaciones y demás medios de realización. Keaton está cargado de humanidad. Pero de una reciente e increada humanidad, de una humanidad a la moderna, si se quiere.

Se habla mucho de la técnica de films como «Metrópolis», «Napoleón»... Nunca se habla de la técnica de películas como «Deportista por amor», y es porque ésta se encuentra tan indisolublemente mezclada con los otros elementos, que no llega uno ni a darse cuenta de ella, lo mismo que cuando vivimos en una casa no nos damos cuenta del cálculo de resistencia de materiales que la componen. Los superfilms deben servir para dar lecciones a los técnicos: los de Keaton para dar lecciones a la realidad misma, con o sin la técnica de la realidad.

Escuela de Jannings: es-

cuela europea: sentimentalismos, prejuicios de arte y literatura, tradición, etcétera. John Barrymore, Veidt, Mosjouskine, etcétera.

Escuela de Buster Keaton: escuela americana: vitalidad, fotogenia, ausencia de cultura y tradición novicia. Monte Bleu, Laura la Plante, Bebe Daniels, Tom Moore, Menjou, Harry Langdon, etcétera. ■ LUIS BUQUEL. «Cahiers d'art», número 10, 1927. (Del libro de J. F. Aranda, «Luis Buñuel, biografía crítica».)



CHARLOT

## CHARLOT

La otra tarde, en Mari-vaux, yo soportaba mal el largo film francés que daba derecho, después de hora y media de aburrimiento, a ver a Charlot en «Día de paga». Un reflejo blanco llamaba poderosamente mi atención: era el brazo desnudo de mi vecina. Me contenté por un momento en mirar ese luminoso trazo blanco; después coloqué mi mano sobre esa aparición. Durante ese tiempo, imbéciles héroes se movían lamentablemente en la pantalla. Bendita oscuridad, propicia a las ilusiones. Mi mano conquistó su mano. La mujer no protestó. En un momento, nuestras cabezas se inclinaron. Yo distinguía dos ojos que trataban de percibir la noche, pero ésta era demasiado negra. De común acuerdo, nos abandonamos al azar. Su mano apretó la mía. Mi rodilla se acercó a la suya; ninguno de los dos pronunciamos una sola palabra. Lentamente su cabeza se inclinó y se apoyó en mi hombro; después se hizo la luz. No tenía una cara como yo había soñado, pero era bonita. Sin embar-



Louis y Auguste Lumière dieron fin a una serie de investigaciones destinadas a lograr la imagen proyectada en movimiento.

del Bazar de la Caridad, en el que murieron carbonizadas cientos de personas durante una proyección, habían eliminado espectadores de las sesiones trashumantes, de ba-



La muerte de Cleopatra, según una versión de los estudios de Charles Pathé. El film de arte, en pleno apogeo.

rracas de feria, que el cine ofrecía. Méliès llega a recrear la realidad, y ofrece su especial versión de los documentales, rodando, aun antes de que ocurran, los hechos más importantes del momento. Méliès descubre sin querer la posibilidad de manipulación del cine, y al rodar «El affaire Dreyfus», la de servir de medio de expresión personal.

Charles Pathé no es un hombre tan romántico como Méliès, pero sí más inteligente a la hora de comprender que el cine puede llegar a ser un magnífico sistema para hacerse rico. Pathé forma una gran productora que acabará por arruinar a la sociedad de los Lumière y a Méliès. Su único contrincante en la lucha por los mercados será Léon Gaumont. Pero por encima de ambos, Edison se propone la conquista del mercado internacional. Sus películas no han sido por el momento muy diferentes a las de los franceses: documentales, cine científico y pequeñas historias de argumento, entre las que ya se cuenta el primer «western», «El asalto del tren expreso», que dirigió E. S. Porter, un hombre «para todo» al servicio de Edison. Este comienza viviendo a imitación de la producción francesa, pero interesado por el momento de fiebre económica de su país. Así, en 1897, declara la «guerra de las patentes», uno de los asuntos más cinematográficos que el cine puede haber dado hasta la fecha. Con la colaboración de la Eastman, la principal casa proveedora de película virgen, Edison acaba formando la Motion Pictures Company, que decide eliminar a todos los productores «independientes» que no estén provistos de la correspondiente patente. El primer «trust» de la historia del cine despliega todo tipo de energías para conseguir sus objetivos. Y tanto pistoleros a sueldo como policías con órdenes legales van irrumpiendo en las salas donde se proyecta alguna película que no haya sido producida por el «trust». La «guerra de las patentes» continuará durante algunos años, hasta que Edison consiga sus propósitos y los «independientes» —a veces simples propietarios de salas de proyección no satisfechos con el material ofrecido por el «trust»— se ven obligados a refugiarse en algún lugar donde la ley que Edison ha creado no tenga validez. Así surgirá una ciudad nueva que pronto se va a llamar Hollywood.

La escuela de Brighton, en Inglaterra, ha ido perfeccionando los descubrimientos fotográficos y encontrado para el cine nuevas y más ricas posibilidades. Por todo el mundo se han ido creando salas de proyección, y el cinematógrafo ha dejado de ser un espectáculo de caseta de feria.

Pathé, por un lado, ha comenzado a alquilar sus películas en lugar de venderlas. Los americanos consolidan su industria, comenzando a distribuir normalmente en el extranjero. En poco tiempo, el cine se ha adaptado a los nuevos sistemas de

vida, «al mundo nuevo que acaba de nacer», en palabras de Disraeli. Chamberlain lo había anunciado: «La era de los pequeños países ha acabado. Comenzamos la edad de los imperios».

Sólo en el tiempo de una generación, el mundo se ha visto totalmente transformado. No ha sido una evolución lenta, sino una explosión revolucionaria que ha cambiado de raíz todas las estructuras sociales. La artesanía desaparece y el mercado creado por Edison se encargará de que ello ocurra también con el cine.

Sin embargo, las películas que se ofrecen siguen una trayectoria monótona, que de nuevo corre el riesgo de cansar al público. Y los productores franceses, fundamentalmente, no se conforman con soporificar la invasión americana. Así surge el film culto. Es Ferdinand Zecca quien realiza la primera película inspirada en un tema conocido: «La Pasión». Pero «El asesinato del duque de Guisa» es la primera en demostrar la viabilidad de un cine que toma sus argumentos de la literatura o del teatro. Las grandes estrellas de la escena pasan a la pantalla, y se crea el «slogan» que determina la validez del «film de arte»: «Historias famosas con actores famosos». Se hacen todo tipo de adaptaciones. Sarah Bernhardt, que había gritado al verse por primera vez en la pantalla: «¡Heme aquí, consagrada para la eternidad», sería la intérprete de muchas de ellas. Los «independientes» americanos aprenderían la lección, y poco tiempo después crearían la primera «novia del mundo»: Mary Pickford, cuya primera aparición, a los diez años de edad, constituía un antecedente de Shirley Temple.

El film de arte —o «film estético» en la versión de Gaumont— hace ya desaparecer todo tipo de prejuicios ante el cine. Y dará pie al levantamiento del cine italiano, que comienza rápidamente su «cine histórico», grandilocuente y colosalista y dispuesto a mostrar continuamente la heroica lucha de un hombre de valor que hace siempre triunfar el Bien.

El cine americano, ante el éxito público obtenido por las películas europeas, decide, al poco tiempo también, realizar su cine histórico. Griffith no tarda en aparecer.

## 1912-1914

1912.—Marruecos, protectorado francés; Bulgaria se alía con los serbios y los griegos; Bernard Shaw; «Pígalión». 1913.—Bulgaria ataca a sus aliados; ley militar alemana; Stravinski: «La consagración de la Primavera».

## COMPAS DE ESPERA

SERGIO Wasilichikof, el príncipe ruso, le había dicho al embajador francés: «Hagan lo posible para evitar la guerra. Estamos con ustedes, pero necesitamos aún dos años». Es el tiempo justo que falta para el estallido de la primera guerra mundial, la de las máquinas recién inventadas. El cine permanece aún insensible al posible desastre. Ha habido algunas películas de propaganda política, alguna reconstrucción falsamente documental del «domingo rojo» de San Petersburgo de 1905. Pero no existen todavía las películas que se atreven directamente con alguno de los problemas de actualidad. A pesar de ser, o quizá por ello, «la diversión barata y fértil sobre la cultura del pueblo», como la definió entonces un periodista. Sin embargo, el cine tiene otra manera de responder a su época. En 1912, la Internacional Sindical cuenta con más de ocho mi-

llones de obreros afiliados, y se prepara una entrada violenta de las masas en la vida política. Es un compás de espera, para algunos angustioso, que tiene como realidad palpable la existencia de millones de hombres organizados para defender sus derechos. Y el cine, respondiendo inconscientemente a la situación, vive su momento de películas históricas, colosalistas, de «masas».

Los italianos y los franceses continúan su carrera ascendente en este sentido. Es «Cabiria», sobre



La Keystone Cops, de la mano de Mack Sennett, la base de todo el cine cómico americano.

un guión de Garielle D'Annunzio, el hito de esta tendencia del cine. También llegaría a USA. Pero todavía el cine americano sigue produciendo sus «westerns» (ahora de la mano de Thomas Ince, que lo transformaría en género clásico), que, con su maniqueísmo de héroes y malvados, quizá esté dando su versión del momento histórico.

Como producción de los «independientes», aparecen unas alocadas películas firmadas por un viejo imitador de Max Linder (el único humorista hasta entonces del cine,



De las bañistas de Mack Sennett saldría, entre otras, Gloria Swanson.

# 1895-1970 ★ PARA UNA HISTORIA DEL CINE

que trabaja en Francia), que ahora se hace llamar Mack Sennett. Sus películas y sus disparatados personajes de la Keystone Cops —que pasarían los quince años de su vida artística corriendo por entre coches, en persecuciones interminables, cayendo por barrancos, lanzándose tartas a la cara, burlando a la Policía y a cualquier tipo de autoridad— son una respuesta a la situación del momento. Sennett y sus jóvenes actores presentan un mundo absurdo y anárquico donde todo es posible, donde nada es racional, donde la destrucción inevitable en la que se han metido los personajes, pero también una constante irreprimible, inconsciente. Todo conducirá a la destrucción total.

Mack Sennett recluta para sus películas a los principiantes Charles Chaplin, Buster Keaton, Fatty Berkeley, Mabel Normand, Gloria Swanson, Wallace Beery, Harry Langdon, Bing Crosby... Cada uno de ellos llevará al cine una poética diferente, pero siempre dentro de ese espíritu incisivo, decepcionado, crítico e intemporal de Sennett, que comenzó ya a señalar las características del surrealismo.

## 1914-1918

1914.—Disturbios en el Ulster; elecciones en Francia con resultados favorables para la izquierda; atentado de Sarajevo; ultimátum austriaco a Serbia; guerra austro-serbia (28 de julio); diversas declaraciones unilaterales de guerra que conducen a la primera guerra mundial (1914-1918); apertura del canal de Panamá. Junto a las acciones bélicas esenciales en este período. 1915.—Conferencia socialista de Zimmerwald. 1916.—Fundación del «Spartakusbund», en Alemania; revuelta de Pascua, en Irlanda; Hindenburg, comandante en jefe alemán; Hussein, Rey del Hedjaz; proposición de paz de los imperios centrales; asesinato de Rasputin; Freud: «Introducción al Psicoanálisis». 1917.—Lenin, en Rusia; Kerenski, jefe del Gobierno provisional; toma del poder por los bolcheviques; los bolcheviques piden el armisticio.

## EL BRUSCO NACIMIENTO DE UNA REALIDAD

FEUILLADE, en Francia, había comenzado para Charles Pathé una serie de tres películas sobre el mítico personaje de Fantomas. Con esta obra se descubría en el cine el serial que, en los años del 14 al 18, alcanzaría en los Estados Unidos un apogeo inigualable. La serie de Feuillade había ofrecido una bocanada de respiro sobre los clásicos y anquilosados films de arte, al mismo tiempo que consolidaba la aún incipiente industria cinematográfica al obligar al públi-

go, retiré mi mano. Ella me miró sin sorprenderse; el encanto se había roto. Sin duda alguna sabrá encontrar otra noche un corazón disponible. Un poco de tristeza se divisó en sus ojos, pero Charlot ya había aparecido.

Es estúpido hablar de genio a propósito de Charlie Chaplin: pero es difícil no hacerlo. La obra de Charlot no se ha limitado a liberar el cine, a inventarlo, sino que además le ha dado una dimensión social. Que se mida si no la revolución ocurrida desde 1914, cuando era de buen gusto en los «intelectuales» despreciar estas «burdas far-  
sas». Pero hace falta reconocer que los llamados intelectuales, pasando del malestar a la admiración, no han dejado de ser unos pobres desgraciados. Nos han dado una estética de Charlot, lo que no es la más odiosa de sus invenciones. Si se les cree, no sólo nos dirán que no son extranjeros a la manera de hacer de Chaplin, sino que hasta le han influido. Afortunadamente, Charlot, creador espontáneo y que se hubiera manifestado de todas formas en el cine o en el «music-hall», vive en Los Angeles, bien lejos de «snobs» y literatos. De otra forma quizá hubiéramos asistido a una degradación semejante (salvando las distancias) a la de los Fratellini. Por mi parte, jamás he admirado demasiado a estos «clowns» que no fueron capaces de hacerme olvidar Footit y Chocolat. Desde que frecuentan al señor Jean Cocteau y algunos otros genios de la pluma se han convertido en seres odiosos.

Si Keaton, Langdon, Ben Turpin son poetas, Charlot, su maestro, es un moralista. Que guste o no, acaba imponiendo su lección tanto a los burlones como a los espíritus morosos. ¿Se rie usted con Charlot? Pues se equivoca. ¿Se queda usted serio? Pues también se equivoca. Cada uno de nosotros debe reconocer en el fondo de su alma el pesimismo de su juicio sobre la vida ridícula que llevamos. La vida que nos lleva a Florida cuando soñamos con Hedjaz y en la que el día no nos trae jamás el rostro ideal que inquieta nuestra noche. ■

ROBERT DESNOS. «Journal Littéraire». 13 de junio de 1925.

## DAVID W. GRIFFITH

«... Y no fue un encuentro feliz. Fue en un 'cocktail-party', en una tarde lluviosa, en los últimos días del último de los años treinta. Era la edad de oro de Hollywood, pero para el más grande de los directores había sido una década triste y vacía. El cine, que él había virtualmente inventado, se había convertido en el producto —producto único— de la cuarta



DAVID W. GRIFFITH

industria más grande de América, y, en la cadena sin fin de las mastodónticas fábricas cinematográficas, no había sitio para Griffith. Era un exiliado en su propia ciudad, un profeta sin honores, un artesano sin herramientas, un artista sin trabajo. No me extraña que me odiara. Yo, que nada sabía sobre el cine, había conseguido la mayor libertad jamás otorgada por escrito en un contrato de Hollywood. Era el contrato que él se merecía. Yo veía que no era demasiado viejo para él, y no podía criticarle por sentir que yo era demasiado joven.

Estuvimos de pie bajo uno de esos rosáceos árboles de Navidad y apuramos nuestras bebidas mirándonos el uno al otro como a través de un abismo sin esperanza. Yo le amaba y le veneraba, pero él no necesitaba un discípulo. Necesitaba un trabajo. Nunca he odiado realmente a Hollywood a no ser por el trato que dio a D. W. Griffith. Ninguna ciudad, ninguna industria, ninguna profesión ni forma de arte deben tanto a un solo hombre. Todo director que le ha seguido no ha hecho más que eso: seguirle. Hi-

zo el primer primer plano y movió la cámara por primera vez. Pero fue más que un padre fundador y que un pionero, ya que sus obras perduran con sus innovaciones. Las películas de Griffith están hoy mucho menos viejas de lo que estaban hace un cuarto de siglo, cuando bebimos juntos bajo el árbol rosáceo de Navidad y fracasé tan rotundamente en expresarle lo que significaba para mí... para todos nosotros. He vuelto a fracasar ahora. Está más allá del tributo». ■ ORSON WELLES. Madrid, mayo de 1965. (De la revista «Griffith», número 1.)

## FRITZ LANG

Los que no entienden de nada son los que dicen que está en plena decadencia. La verdad es que, incluso en las raras necesidades alimenticias que ha aceptado (como en «Guerrilleros de Filipinas»), se ha mantenido fiel a sí mismo. Su temática: la fatalidad de la decadencia, la venganza, el poder oculto de las sociedades secretas y de las redes de espionaje, no tiene más importancia a sus ojos que su estética, que la ilustra y la prolonga: el aprisionamiento de sus personajes en un cuadro en el que son los clavos y del que no pueden escapar más que por gestos y actos cotidianos. Los decorados, los límites mismos de la pantalla, que tienen la misma importancia que los actores y los movimientos de éstos la misma importancia que los encuadres. La obra de Fritz Lang está fundada



FRITZ LANG

en una metafísica de la arquitectura. De «Metrópolis» a «Furia», de «Furia»

a «Rancho Notorius» no hay ninguna decadencia, sino simple y natural evolución. ■ CLAUDE CHABROL. (Navidad, 1955.)

Definición corregida.— ... Encuentro que Lang es más fuerte todavía en la medida en la que no se puede decir en ningún momento: no hay más que poner la cámara en tal sitio y usar tal objetivo, no hay que hacer más que esto o aquello. Lang es un misterio perpetuo.

... En Lang todo ocurre en su cabeza. Por lo que, de alguna manera, deberíamos esperar a encontrarlos con la posibilidad de hacer las mismas cosas que él. De hecho, no hacemos más que decirnos que llegaremos a hacer las mismas cosas, pero ya sabemos que no lo lograremos nunca. Lang tiene los dos secretos al mismo tiempo: el íntimo y el de la fabricación. Es necesario saber, de una vez por todas, que nunca se encontrarán sus claves y que es necesario olvidarse de conseguirlos porque es ridículo. ■ CLAUDE CHABROL. (Navidad, 1962.) (De dos «Cahiers du Cinéma».)



ROBERT FLAHERTY

## ROBERT FLAHERTY

Robert Flaherty era explorador. «Primero fui explorador —decía—, y cineasta mucho después. Sólo realizó su primer film cuando casi tenía cuarenta años. Trajo al cine el espíritu de un explorador. Así el término que he escogido conviene al espíritu de explorados: «no-preconcepción»; y más adelante verán ustedes por lo que lo he escogido.

«No-preconcepción», este término sirve, en primer lugar, para distinguir los

co a asistir a la continuación de la película que acababa de ver, interesándole por las correrías y momentos de peligro del protagonista. Una disputa entre dos importantes periódicos de Chicago dio pie a que uno de ellos llevara al cine uno de los seriales que consolidarían la fórmula: «Las aventuras de Catalina». «Las peripecias de Paulina», con los treinta y un capítulos de «Los misterios de Nueva York», serían los seriales de mayor impacto popular; ambos protagonizados por la actriz Pearl White, quien en 1917 subió al vigésimo piso de un edificio de Nueva York para lanzar octavillas de propaganda de la oficina de reclutamiento.

Mack Sennett consagró a Charles Chaplin, quien adoptó para el cine —según la definición de J. Howard Lawson— el personaje de un hombre sin ilusiones que trata de sobrevivir en un universo de violencia en estado bruto. Las películas de Chaplin eran un refugio ideal de las angustias de aquellos años. Lentamente, Chaplin va transformando sus películas en medios de crítica social, conjugando el sueño y la realidad, ansias de felicidad en conflicto con las circunstancias sociales.

Es David Mark Griffith quien realiza la película cumbre y decisiva del momento: «El nacimiento de una nación». Con ella, el cine americano expondría su versión del cine colosalista y de masas que había hecho furor en Europa. Griffith destacaba la lucha individual sobre la masa anónima, testigo y víctima del proceso histórico. La existencia para Griffith —como afirmación de ciertas teorías de los primeros años del siglo— es una lucha sin sentido para sobrevivir; lucha en la que el más fuerte eliminará siempre a sus rivales.

El descubrimiento de muchas posibilidades de la cámara como medio de expresión y de un estilo narrativo insólito y coherente —que



*Theodosia Goodman se llamó en el cine Theda Bara. Una de sus primeras películas, "The vamp", creó el término de "vampiro" destinado a "la mujer fatal". En la foto, interpretando a Cleopatra en la versión de Cecil B. De Mille.*

condicionaría prácticamente todo el cine posterior— transformó «El nacimiento de una nación» en una obra fundamental en la historia del cine, a partir de la cual éste adquiere una madurez expresiva que ignoraba hasta entonces.

Pero Griffith poseía una visión ingenua y poco menos que superficial de entender el período que comprendía la guerra civil y la Reconstrucción, época en la que ambientó su película. Ignorando las causas económicas de tal guerra y el sentido de la abolición de la esclavitud, realizó una película melodramática, en la que la aparición final del Ku-Klux-Klan y el evidente racismo de toda ella la transformaron, a juicio de muchos, en la obra más reaccionaria que el cine podía dar. Sin embargo, Griffith reflejaba en ella cómo toda una masa de individuos moría en una guerra que no entendía ni por la que estaba interesada. La trágica inutilidad de la guerra era, realmente, el tema tratado por Griffith. La película despertó una gran cantidad de literatura que obligó a su realizador a tratar de justificarse con su obra posterior, «Intoleran-

cia», en la que pretendía analizar la historia del hombre y la permanencia de la corrupción a lo largo de toda ella. La integridad del individuo, que Griffith defendía, no tuvo el éxito de público esperado (antes, «El nacimiento de una nación» había sobrepasado cualquier previsión de éxito), y la película fue un fracaso económico.

El período de guerra consolidó la industria cinematográfica americana y debilita a los países europeos. Las deudas de guerra y el florecimiento del comercio exterior harán que las películas americanas sean las que cubran las necesidades de programación de las salas del Viejo Continente.

El estallido de la revolución rusa hizo desaparecer un cine mediocre que en Rusia venía realizándose desde la invención del cinematógrafo. El interés de Lenin por la cinematografía y el estallido cultural del país preparan la aparición de unos cineastas jóvenes que revolucionarán la estética cinematográfica.

## 1918-1925

1918.—Wilson propone sus Catorce Puntos; armisticio búlgaro; armisticio de Mudros y Villa Giusti; abdicación de Guillermo II; revolución en Berlín; Ebert, canceller; armisticio de Rethondes. 1919.—Semana roja de Berlín; apertura de la Conferencia de Paz (18 de enero); guerra civil en Irlanda (21 de enero); reunión de la Asamblea de Weimar; se crea el fascismo en Italia; fundación de la III Internacional; República de los Consejos en Hungría; firma del Tratado de Versalles (28 de junio); invasión de Hungría por parte de los rumanos; se promulga la Constitución de Weimar (11 de agosto); el Senado USA rechaza el Tratado de Versalles; los alemanes evacúan los países bálticos; desintegración del átomo de Rutherford. 1920. Entra en vigor el pacto de la Sociedad de Naciones; dimite en Francia el Presidente Clemenceau; «Putsch» de Kapp en Berlín; invasión soviética en Polonia; Gandhi comienza su campaña de desobediencia civil; formación, en Tours, del partido comunista francés. 1921.—Amotinamiento de los marinos de Cronstadt; comienzo de la Nueva Política Económica en la URSS; ultimátum de los aliados a Alemania sobre sus deudas de guerra; guerra de África; luchas con Abd-el-Krim; paz separada germano-estadounidense; Luigi Pirandello: «Seis personajes en busca de autor». 1922.—Tratado de las Nueve Potencias con China; Stalin, secretario del P. C. U. S.; huelga general en Italia; toma de Esmirna por los turcos; Mussolini, dueño del poder en Italia; James Joyce: «Ulises». 1923.—Ocupación del Ruhr por franceses y belgas; fin de la guerra civil en Irlanda (mayo); dictadura de Primo de Rivera; Mustafa Kemal, Presidente de Turquía; «Putsch» de Hitler, en Munich; estabilización del marco; Broglie anuncia los principios de la mecánica ondulatoria. 1924.—Muerte de Lenin (21 de enero); Francia reconoce a la Unión Soviética; Thomas Mann: «La montaña mágica».

## ENTRE LA TIRANIA Y EL CAOS

**H**E aquí los yelmos de los vencidos. Y el día en que / nos lo arrancó un golpe de la cabeza. / No fue el de la derrota. Fue / cuando obedecimos y nos los pusimos en la cabeza.

Según Guido Aristarco, los versos de Brecht eran una advertencia al espíritu reinante durante la República de Weimar. El cine de esa época, sigue diciendo Aristarco, «ofrece ante todo una imagen desconcertante y bastante exacta de la inestabilidad, enferma República



*"El gabinete del doctor Caligari": el expresionismo alemán en su película más representativa.*

alemana, corroída desde su nacimiento por la leyenda de la llamada puñalada en la espalda, por la escasa presencia en ella de auténticos republicanos y por el predominio de fuerzas que habían sostenido su introducción y soñaban con un tercer Reich».

La derrota del país, «el alma enfrentada con la alternativa de la tiranía o el caos» (en palabras de Kracauer), condicionó un cine que tomaba de la pintura expresionista su afán de lucha contra el impresionismo, contra la «verdad percibida», para defender la «verdad sentida». El expresionismo alemán lanzaba unos decorados retorcidos, unos ambientes tenebrosos que servían de reflejo fiel al ambiente colectivo del momento, pero no que planteaban directamente los problemas existentes. Cine de sentimientos, de angustias, que daría pie a las imitaciones superficiales de todo el mundo en la proliferación inmediata de películas fantásticas y de terror.

«El gabinete del doctor Caligari», primera película de la nueva estética, hizo definir el movimiento como «caligarismo», aplicable ya a cualquiera de las películas alemanas de Weimar. Los mitos y la iconografía clásica de los relatos y la tradición del género fantástico fueron por primera vez llevados al cine: Tartufo, Drácula, El Golem,



*"El nacimiento de una nación", cadmización de Griffith, donde el cine comienza su madurez estética.*

# 1895-1970 ★ PARA UNA HISTORIA DEL CINE

Doctor Jekyll y Mister Hyde... El cine alemán se apuntaba a un resurgir cinematográfico general que los americanos son los primeros en demostrar. Hollywood, financiada por Wall Street, se transforma en la capital de cine del mundo. Su tendencia a asimilar todas las tendencias y talentos de Europa conduce a la importación de nombres que han levantado la cinematografía de sus países. Así, Lubitsch, que desarrolla en la Alemania del expresionismo una tendencia a la comedia que resultaba extraña. Aunque en Lubitsch —como señala Aristarco— la anécdota aparece como algo sin sentido, un juego para el desencadenamiento de instintos ciegos y feroces, un producto de maquinaciones diabólicas que frustran continuamente los sueños de libertad y felicidad. Un evangelio nihilista que, según Kracauer, debe haber satisfecho muchas exigencias curando ciertamente las heridas de millares y millares de alemanes que, tras la humillante derrota, no querían reconocer la historia como instrumento de justicia.

Son los suecos los elementos importados por los americanos más destacados. Sjöström y Stiller, al que acompaña Greta Garbo, han comenzado a preocuparse por los problemas sociales de su país cuando son arrebatados por Hollywood. Antes, e inmediatamente después de la guerra, han realizado un cine que tiene a la Naturaleza como principal personaje. La historia del hombre en un contorno natural muy preciso, con el que se identifica y con el que tiende a complementarse. Como nexo de unión entre este cine y el momento de su llegada a Hollywood, Sjöström y Stiller —y, siempre caso aparte, Christensen— hacen un cine influido notablemente por la escuela expresionista alemana. Una serie de películas con brujas y misterio, de las que «La bruja a través de todos los años» es la obra más significativa.

Tras el éxito comercial de «El nacimiento de una nación», Cecil B. De Mille realiza una serie de películas monumentalistas en las que las masas y las grandes batallas son el hilo conductor. Pero De Mille, conocedor de los gustos del público, introduce en sus películas el elemento erótico. La disculpa consiste siempre en una vaga denuncia de las costumbres de los aristócratas y clases poderosas. De Mille confiesa que «la mujer perdida está hoy tan «demodé» como los desvanecimientos de la época victoriana», y se dedica a tratar el adulterio y las relaciones sexuales, más o menos inconfesables, con tal desparpajo, que la Asociación de Productores y Exhibidores se ve «obligada» a redactar un «código» por el que se declara que «la santidad del matrimonio y del hogar no se debe perder jamás de vista». Y que «las películas no deberán jamás hacer pensar que las maneras realistas de relacionarse sexualmente son la ley general.

films de Flaherty de los demás géneros de films, y, particularmente, del documental. Sé que han llamado a Flaherty «el padre del documental», y es muy cierto que fue el primero que hizo films con gentes y lugares reales. Pero un film de Flaherty no debe confundirse con el movimiento documental, cuyo iniciador no es Robert Flaherty, explorador, sino John Grierson, un escocés que era profesor y pastor, fue totalmente «preconcebido» desde sus comienzos con un objetivo de enseñanza y de prédica. Así, muchos de nuestros films más célebres fueron «preconcebidos» para objetivos políticos, para propaganda. Lo mismo que Hollywood «preconcebe» sus films para el «box-office». Todos sirven al objetivo para el cual se han hecho, con frecuencia de manera admirable, y esos objetivos ocupan un lugar preciso en el tiempo. Pero entre los films de Flaherty existen otros que son eternos. Son eternos en el sentido de que no abogan por esta o aquella causa, glorifican. Y lo que glorifican, lo que celebran, pura y sencillamente, espontánea y libremente, es el objeto, el acontecimiento mismo. Son eternos en el sentido del proverbio musulmán que dice: «Oh, Señor, si te adoro por temor al infierno, o bien si te adoro con la esperanza de tu paraíso, expulsa del paraíso, pero si te adoro por tu amor, no me privas de tu belleza eterna». El científico descubre hechos nuevos, el filósofo en los hechos nuevos descubre ideas nuevas. El artista, el poeta, el visionario, del crisol del hecho nuevo y de la idea nueva hace surgir una nueva visión, un nuevo prodigio, una profunda renovación. El mundo despierta de nuevo y renacemos. ■ (De una conferencia pronunciada por la esposa de Robert Flaherty en 1964.)

## RODOLFO VALENTINO

Actor norteamericano cuyo verdadero nombre es Rodolfo Gugliemi (Castellana de Taranto, 1895-Nueva York, 1926). Hijo de un ve-

terinario, a los quince años decidió convertirse en oficial de Caballería, fascinado por la bella capa azul de los miembros de este cuerpo. Pero la falta de medios económicos le llevó a la Escuela Maquinista Naval de Venecia, en la cual no fue admitido a causa de su insuficiencia torácica. Entonces ingresó en la Escuela Técnica Agraria de Génova para regresar a su hogar una vez terminados los estudios. Joven inquieto y descontento de su situación, marchó a París y luego a Montecarlo en busca de fortuna. Sin embargo, no consiguió mejo-



RODOLFO VALENTINO

rar su situación y regresó a Castellana. Finalmente tomó la decisión de embarcarse para los Estados Unidos con los ahorros que le entregó su madre. Sin saber inglés y sin amigos ni conocidos, desembarcó en Nueva York el 23 de diciembre de 1913. Consiguó un empleo como ayudante de jardinero en el Central Park; pero como esta tarea no era de su agrado, empezó a rondar por los cabarets, donde realizaba trabajos mediocres. Su aptitud para los bailes de salón y su atractivo físico le permitieron iniciar una carrera como bailarín gigoló y después formó pareja artística, primero con Bonnie Glass y luego con Jean Acker. Actuó en los night-clubs de Broadway y de otras ciudades con el seudónimo artístico que le haría célebre. Sus jiras artísticas le llevaron hasta la costa del Pacífico, y en 1918 empezó a trabajar en el cine como simple figurante o intérprete de pequeños papeles («De mal agüero», «Ojos de juventud», «La culpa ajena»). Durante este período se convirtió en protegido de la famosa «estrella» Mae Murray. Pero su fortuna

artística se inició al ser elegido para interpretar el papel del joven argentino Julio Desnoyers en la película MGM «Los cuatro jinetes del Apocalipsis», dirigida por Rex Hingram e inspirada en la célebre novela de Blasco Ibáñez. Fue el guionista June Mathis quien sugirió su nombre, por su físico de rasgos latinos. Aunque el enorme éxito popular que obtuvo la película lo situó en seguida como gran «estrella», siguió cobrando unos modestos honorarios. Sin embargo, al ser elegido por la actriz Alla Nazimova para interpretar junto a ella el Armando de «La dama de las camelias», su cotización subió ya considerablemente. En esta elección desempeñó un papel importante la opinión de la millonaria americana Natacha Rambvova, que sería su segunda esposa. Desde este momento, Valentino se convirtió en uno de los actores más célebres del mundo como encarnación perfecta y arquetípica del mito del apasionado amante latino («latin lover»), moreno, de mirada sensual y fascinante, réplica masculina al mito de la mujer fatal. Con sus películas —en las que con frecuencia interpretó personajes exóticos— inició en el cine americano la tradición erótica y el estilo amateur que proseguirían otros galanes de linaje más o menos latino: Ricardo Cortez, Antonio Moreno, Gilbert Roland, Ramón Novarro, John Gilbert y Robert Taylor. Tanto en su vida privada como en sus películas, artísticamente muy mediocres, aparecía rodeado de una lujosa y recargada circunstancia ornamental (abrigo de chinchilla, botas, joyas, perfumes), que intensificaban su carácter mítico como centro de apasionadas aventuras románticas («El caud», «El grumete del velero», «Más fuerte que su amor», «Sangre y arena», «El joven rajá», «Monsieur Beaucaire», «El diablo santificado», «Cobra», «El águila negra», «El hijo del caud»). Su inmensa popularidad, un tanto equívoca, atrajo sobre él los ataques de la prensa —el «Chicago Tribune» le llamó, despectivamente, «borla rosada de polvos»— y se inauguró un «dancing», exclusivo para hombres, llamado El Caid. Enfermo en sus habitacio-

nes del hotel Ambassador, de Nueva York, los médicos diagnosticaron úlcera gástrica. Sometido a operación, falleció de peritonitis a los treinta y un años de edad. No obstante, circularon rumores de que había fallecido a manos de una dama muy conocida de la sociedad neoyorquina, y también de que el desenlace fue causado por la sífilis. Su muerte y entierro dieron origen a espectaculares fenómenos de histeria colectiva: hubo varios suicidios, doscientas mil personas se apiñaron para ver su cadáver en Nueva York, y Mussolini envió una guardia de honor en torno al ataúd. Su gran popularidad sacó a la luz pública muchas intimidades de su complicada vida sentimental. La filmografía de Rodolfo Valentino comprende desde 1919 —«De mal agüero»— hasta 1926 —«El hijo del caud»—. ■ ROMAN GUBERN. Enciclopedia Ilustrada del Cine. Editorial Labor. Barcelona, 1969.



JOSEF VON STERNBERG

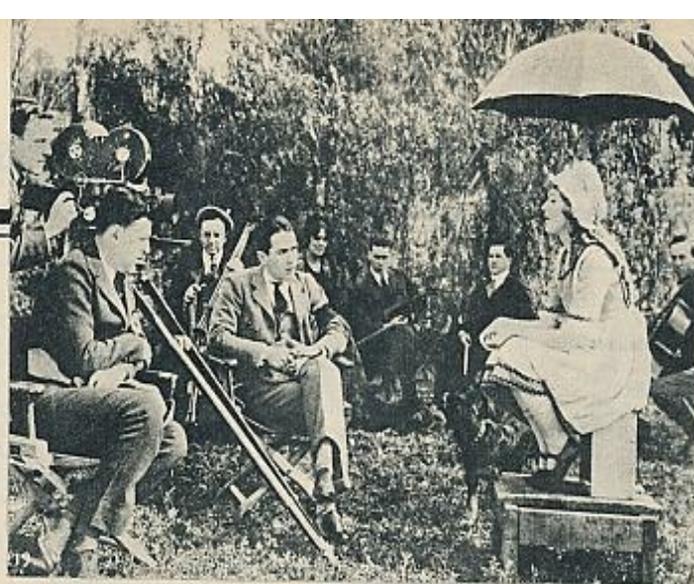
## JOSEF VON STERNBERG

Josef von Sternberg es el cineasta más complejo. Y también el más incomprendido. Su resplandeciente originalidad le lanza fuera de los límites comerciales. En sus películas, lo insólito, la magia, el erotismo, nos colocan al margen de todo. Los elementos de la anécdota narrada no nos sirven más que para conducirnos racionalmente a un resultado irracional. Procediendo de la misma manera que Raymond Roussel, nos expone una gran cantidad de acontecimientos que nos conducen

Las escenas de amor serán debidamente ocultadas cada vez que no sean absolutamente indispensables». La censura obliga siempre a dar ligeros rodeos para desembarcar en el mismo resultado. Por eso, De Mille comienza a hacer su gran serie de películas bíblicas. Los componentes de la Asociación de Productores y Exhibidores no podían sospechar que un libro tan ortodoxo como la Biblia podía seguir permitiendo a De Mille su cine erótico y popular. El cine histórico italiano y el despliegue monumental de «Intolerancia» encuentran en De Mille su más importante continuador. «Los Diez Mandamientos» es la combinación ideal de masas y orgías. Algo parecido a lo que Lubitsch había hecho en Alemania con «Madame Du Barry», que usaba la Revolución Francesa como fondo a las relaciones amorosas de una pareja.

Pero es el «western» el género más desarrollado en esta época. Con él se cubre la mayor parte de la producción americana de estos años. El «western» tiene un esquema simple. Gilbert Seldes lo describe así: «... Dos hombres persiguiéndose alrededor de las casetas del pueblo —el «saloon», el almacén de provisiones, la veranda junto a la puerta del hotel, las estacas para atar los caballos— que son siempre las mismas... Invariablemente, hacia las seis de la tarde, cuando el sol, puntual, se oculta, nuestro héroe (tristemente) comprueba por dos veces su pistola y sale a la calle (mientras todos los demás le miran en silencio) para matar a su mejor amigo, el ladrón de los caballos, que también, en el otro extremo de la calle, está comprobando su pistola...». La violencia —según Howard Lawson— se erige en estas películas como principio universal, en una situación en la que el asesinato es socialmente deseable, ya que es el único medio de hacer observar la «justicia» y, al mismo tiempo, la única experiencia emocional realmente enriquecedora. El «western», que toma como época histórica las últimas décadas del siglo XIX (momento del desarrollo económico de las nuevas regiones y que había creado una situación caótica en la que los «fuera-de-la-ley» podían operar en la inmunidad y hasta en ocasiones con el apoyo tácito de «sheriffs» y policía), permitía la fácil trasposición del momento presente —entre otras cosas, Ley Seca, que aún no podría ser llevada directamente al cine—, aunque fuera el individuo quien, en un universo mítico, solucionara, revolver en mano y valor en el corazón, todo tipo de dificultades.

También es el individuo el personaje central de los documentales que Flaherty comienza a realizar por entonces. «Nanook el esquimal» es la historia de un enfrentamiento individuo-medio hostil y las formas en que este enfrentamiento es desarrollado. Flaherty continuará en sus películas (viajes a confines insospechados) planteando el mis-



Mary Pickford, una de las primeras «novias del mundo», la eterna ingenua, rodando un primer plano.

mo problema, aunque no contara siempre con el apoyo popular.

Contra el documentalismo realista de Flaherty, los payasos de la Keystone Cops, cada uno de ellos situado ya en su propia poética, continuarían expresando el absurdo de la existencia y de la sociedad en la que viven. «La quimera del oro» y los films de Keaton son los mejores exponentes de la vieja estética alocada de Sennett.

La decadencia del capitalismo y el hundimiento del sistema colonial, en comparación con el apogeo de hace unos años, determina una situación inestable, confusa, en la que se perfilan muy diferentes tendencias artísticas —algunos sólo ligeramenta apuntadas— que acabarán por componer el mosaico de posturas posibles ante el cine.

Alemania, tras la culminación del expresionismo y apoyada por Francia, inicia una nueva época (que nunca queda perfectamente perfilada en unas fechas concretas o una línea divisoria consistente) que promulga un cine naturalista, objetivo, y que presta atención, fundamentalmente, a los barrios pobres de la ciudad populosa y a la vida mendicante de los obreros. Comenzando por documentales de pretendida fría objetividad, el cine alemán, con Pabst a la cabeza, defenderá este cine en lucha abierta con el expresionismo. Derivación lógica de una posguerra que hasta el neorealismo italiano posterior a la siguiente guerra mundial no alcanzará su total desarrollo. En Francia son Renoir y Feyder quienes, sobre todo, se interesan por esta estética, aun cuando nunca lleguen a alcanzar los grados rígidos propuestos por Pabst en su película «La calle sin alegría».

## 1925-1928

1925.—Trotsky, relevado de sus funciones; Hindenburg, Presidente en Alemania; evacuación del Ruhr; André Gide: «Los monederos falsos». 1926.—Dictadura militar en Portugal; el franco llega a su cotización más baja; entrada de Alemania en la Sociedad de Naciones; François Mauriac: «Thérèse Desqueyroux». 1927.—Lindbergh atraviesa el Atlántico; ruptura de las relaciones diplomáticas entre China y la URSS; Heidegger: «El ser y el tiempo».

## LA PALABRA QUE NO SALVARÁ AL MUNDO

El interés de Lenin por el cine y el entusiasmo cultural de los bolcheviques tras su victoria de 1917 permite un cine cuya influencia sobre el resto de la producción mundial no tardaría en dejarse notar. No sólo se trata de una serie de películas, sino de una pro-

tuación en sus países es demasiado diferente para que esa imitación pueda adquirir las características que los soviéticos han impuesto a su cine. Lentamente, los regímenes totalitarios van perfilándose por toda Europa. A la alegría bolchevique se opone el escepticismo europeo, cansado y temeroso de nuevos problemas.

En Francia se vive un momento de desprecio total por los llamados valores tradicionales. La decepción producida por el ya alejado Tratado de Versalles se ha visto acrecentada por las deudas de guerra, por una situación de «crack» inminente y por la poca esperanza que produce la contemplación de los países próximos. La realidad objetiva deja de tener sentido. Es necesario encontrar por otros medios una mejor perspectiva, una posible solución a la situación de angustia que se va intuyendo. El dadaísmo surge como posible vía. Evolucionado ya a términos de surrealismo, entra en el cine de manos de René Clair y Francis Picabia en «Paris qui dort» y «Entrée». Sólo más tarde Buñuel podrá confirmar las posibilidades del nuevo camino con su «Un chien andalou», del que diría Lautréamont que era «bello como el encuentro de un paraguas



«El acorazado Potemkin», de Eisenstein. La famosa escena de la escalera de Odessa.

funda labor teórica, que trata, según lo señalaba Vsevolod Meyerhoff, «de comenzar un trabajo de búsqueda profunda de los métodos cinematográficos, métodos que están totalmente escondidos y desconocidos. El cine, tal como existe en nuestros días, es totalmente insuficiente, y mi actitud con respecto a él es negativa». El cine soviético revoluciona todas las tendencias apuntadas hasta entonces, adaptándolas a su particular manera de entender la realidad.

Paradójicamente, todo Occidente pretende continuar en la línea señalada por los cineastas rusos («El acorazado Potemkin», «La madre», «La tierra», «La huelga», «El hombre de la cámara»...). Pero la si-

y una máquina de coser sobre una mesa de disección».

Las teorías de Dziga Vertov (ver ficha) en busca de un cine-verdad ayudan a crear en Europa —con la teoría del montaje de Eisenstein— algunas escuelas documentalistas que tratan de observar la realidad con espíritu entomológico, tratando de encontrar en lo cotidiano la explicación total de la situación. Joris Ivens, Ruttmann, independientemente, reflejan esa realidad inmediata objetiva que se contraponen al movimiento surrealista de los franceses y que, en el fondo, nada tiene que ver con las teorías de Vertov.

El cine americano atraviesa una de sus mayores crisis económicas. La escasez de público viene acom-

# 1895-1970 ★ PARA UNA HISTORIA DEL CINE

pañada de una intransigencia de los productores, alarmados ante su situación, y que van exigiendo de sus directores unos productos que tampoco ellos sabrían definir. Murnau rueda «Amanecer», una película que se plantea como especie de síntesis de las tendencias del momento, pero que no puede llegar a ser más que una recopilación ordenada de esos movimientos. La tendencia general de los Estados Unidos es a realizar un cine crítico, que denuncia las costumbres de las clases poderosas y la situación de miserabilismo de grandes estratos del país. Von Sternberg, Von Stroheim, Stiller comienzan a tener problemas con las películas que realizan, y cada vez son menores sus posibilidades de continuar trabajando. Hasta Flaherty, que prepara un nuevo viaje para rodar su próximo documental, se verá obligado a ir acompañado de un director mediocre, que los productores imponen con la esperanza de que «salve» el producto.

Piscator, en Alemania, ha llevado el cine a sus representaciones teatrales. Y a su alrededor se ha creado la Asociación Popular para el Arte Cinematográfico. Pero la UFA (que apunta ya un cine que algunos definen como pre-hitleriano, «Los Nibelungos», de Fritz Lang), ayudada por los capitalistas americanos, consigue disolverla. Casi a continuación caerá en manos de Alfred Hungenberg, director de una importante cadena de periódicos y figura destacada en el movimiento nazi.

Se hacen cábalas sobre el sonoro. Y pocos productores están dispuestos a arriesgarse para realizar la primera película con el nuevo sistema. Por fin es la Warner quien realiza «El cantor de jazz». Con ello se cree superar una crisis que tiene, sin embargo, raíces más profundas y que no conseguirá resolverse por el camino del cine.

## 1928-1933

1928.—Toma de Pekín por Chiang-Kai-Chek, que pasa a ser Presidente de la República china; primer plan quinquenal soviético; Einstein formula la teoría del campo unitario; Bertolt Brecht: «La ópera de perra chica». 1929.—Exilio de Trotsky; acuerdo de Letras entre Italia y el Vaticano; «crack» de Wall Street y depresión subsiguiente; 1930.—Primo de Rivera, destituido; arresto de Gandhi; fin de la ocupación en Alemania; elecciones generales germanas con triunfo nazi; colectivización de las tierras en la URSS; Getulio Vargas sube al poder en Brasil. 1931.—Proclamación de la República en España; exilio de Alfonso XIII; encíclica «Quadragesimo anno»; Moratoria Hoover; Inglaterra abandona el patrón oro. 1932.—Inglaterra también abandona el libre cambio; reelección de Hindenburg; abandono de las reparaciones de guerra tras la conferencia de Lausanne; Roosevelt sucede a Hoover en la Presidencia de los Estados Unidos.

a escenas colocadas ya en los abismos de lo inexplorado. Pienso ahora en la secuencia final de «Marruecos», en la evasión y en el paseo por el «río encantado», en los esqueletos y en los rostros demoníacos de «The case of Lena Smith»; en la comida de «Shanghai Express», en la que un cojo toca al piano una melodía romántica mientras un gigante abre una ventana para permitir la visión de mujeres semidesnudas encerradas en jaulas de pájaros suspendidas en el vacío; en la persecución de «Una aventurera en Macao» y en todas esas imágenes que forman ese todo único de la historia del cine. Como latigazos que nos despiertan de nuestro estremecimiento, los relámpagos de Sternberg impresionan lo más profundo de nuestra sensibilidad; su obra es un inmenso y admirable himno a la mujer y al amor. ■ ADO KYROU. («Le surréalisme au cinéma», 1953.)



ERNST LUBITSCH

## ERNST LUBITSCH

«... Lubitsch era uno de los más grandes, como Griffith, Eisenstein, el René Clair de los comienzos. Fue el inventor de un estilo. Pero, como se copia el estilo de los grandes modistas, se ha copiado también mucho el suyo...»

«El 'Lubitsch-touch' murió con él. Si yo pudiera encontrar, aunque sólo fuera el cinco por ciento de las ideas de Lubitsch, me sentiría muy orgulloso». ■ BILLY WILDER. (De una entrevista en «Cahiers du Cinéma».)

«Besos robados» es un film que debe mucho a Lubitsch, porque entre «La novia vestida de negro»

y «Besos robados» me apasioné por la obra de este director. He visto sus films en la cinemateca y los he estudiado. Y además, cuando se apasiona uno por la obra de otro artista se ven los puntos comunes con él y con lo que a uno le gusta. Hay muchos puntos de contacto entre Lubitsch y Hitchcock, como una manera de torturar la historia para contarla de la manera más interesante. Lubitsch es el hombre que ha hecho las más hermosas elipsis del mundo. En él hay también cierta manipulación del público como en Hitchcock, pero él sacaba efectos muy divertidos de esto. Y «Besos robados» está muy influida por Lubitsch, enormemente en la presentación indirecta al público. ■ FRANÇOIS TRUFFAUT. (De una entrevista en «Nuevo Diario».)

## ERIC VON STROHEIM-ORSON WELLES

Von Stroheim quedó horrorizado ante el «Ciudadano Kane», de Orson Welles. Tanto, que decidió escribir sobre los errores que encontraba en la película: «Esta es, quizá, la primera crítica de cine escrita por un realizador que se encuentra —al igual que Welles— en su misma situación de haber ejercitado en un mismo film el papel de «Santa Trinidad». En nuestra jerga, «Trinidad» significa que las funciones de



ERIC VON STROHEIM

guionista, director e intérprete están conjugadas en una misma persona. El hombre que se ve en el

caso de cumplir estas tres funciones se encuentra, en todo caso, ante un trabajo gigantesco que sólo puede ser apreciado verdaderamente por alguien que se haya encontrado alguna vez en su misma situación. De hecho, Orson Welles se ha marcado un punto más que yo, ya que ha sido también el «producer» de su film. Y el «producer» Welles ha permitido, sin protestar al director Welles, realizar



ORSON WELLES

el proyecto del guionista Welles. Y el director Welles ha dejado hacer lo que quería al actor Welles.

«Del mismo modo que quien se atreve a hacer de «Santa Trinidad» es prácticamente el único que —caso de que el producto sea digno— carga con todos los aplausos, igualmente sólo él cargará con todos los reproches en el caso de que una o varias de sus funciones no hayan dado el resultado apetecido...». Et artículo sigue. En él, Angel Fernández-Santos («Nuestro Cine», número 83) encuentra que hay, «entrelazado con la ironía, un deje de amargura. Stroheim 'sabe' que puede concebir y contar esa historia de un modo muy distinto a como Welles lo hace. Pero sabe también que esto que puede 'hacer' le está vedado. Su nombre se encuentra en la lista negra de los productores americanos. Nada, apenas, tiene que hacer como director ya. Es curioso, pero pocos años más tarde esa misma será la situación, entonces envidiable, de Welles. Pero, del mismo modo que Welles aún no ha renunciado a «volver» a Hollywood, Stroheim se muestra todavía en mil novecientos cuarenta y uno como un director ahogado, pero de vocación, inseparable a su personalidad, irrenunciable».

## EL FAMOSO CODIGO DE CENSURA DE WILL H. HAYS

... Nació el «código Hays» de la campaña promovida por las organizaciones cristianas, cristalizadas en la Legión de la Decencia en contra del cine inmoral. El padre Daniel Lord había dicho que cada semana asisten a los cinematógrafos americanos veintiocho millones de jóvenes a los que se les ofrecía un espectáculo de pasiones sin freno, de costumbres ligeras, de gustos malos, de enseñanza delinciente.

Para poner un dique a la corrupción que esas palabras evidenciaban, el delegado pontificio en Norteamérica, monseñor Cicognani, exhortó al episcopado yanqui a que se uniera y organizase la campaña contra la inmoralidad en el cine. Las trescientas publicaciones católicas del país emprendieron su tarea propagandística a la vez que la junta directiva del episcopado creaba la Legión de la Decencia, invitando a los fieles a que ingresaran en ella, sin otra condición que la promesa formal de no asistir a sesiones cinematográficas en las que se atentase contra los principios de la moral. En un mes se afiliaron cinco millones de católicos; en seguida se unieron a ellos, también por millones, protestantes y judíos.

El efecto de la abstención fue inmediato. Y los productores y exhibidores de películas, temerosos ante el riesgo de su industria, sometieron a todo. Will H. Hays, presidente desde 1922 de la Motion Pictures Producers, Inc., fue el encargado de redactar la relación de principios a que habrían de someterse los films en lo sucesivo, tarea que ya, trece años antes, tuvo por primera vez a su cargo. Hecho, discutido y aprobado el que en la intimidad de Hollywood se denominaría «código de Hays», entró en vigor en julio de 1934.

He aquí la versión, escrupulosamente fiel, de su texto íntegro:

Principios generales: 1.º No se producirá ninguna

## ENTRE LAS CENIZAS DE WALL STREET

AN sólo dos meses y medio después de que Al Jolson revelase a viva voz su complejo edípico, las grandes casas productoras de Hollywood se entregaban a una nueva «guerra de patentes». Aunque, en realidad, quienes se enfrentaban eran las compañías radioeléctricas con intereses cinematográficos. Y detrás de ellas, la poderosa Banca norteamericana, que, bajo los nombres de Rockefeller y Morgan, monopolizaba prácticamente la producción. Si en un principio cada marca (incluidas las alemanas) luchaba por poseer su propia patente sonora, los intereses del gran capital internacional iban a decidir el acuerdo pacífico. «Y en julio de 1930 —escribe José Luis Egea— se firmó el convenio llamado de "Interchangeability", por el que se hizo posible el paso de cualquier película sonora por todo tipo de aparato de proyección, independientemente de su sistema de registro. Pero lo más importante era una cláusula por la que se regulaba —pura y simplemente— el área de dominio de cada cual. Así, las compañías alemanas (Küchensmeister, Tobis Klang-Film, UFA, Emeika) obtuvieron la exclusiva de Alemania, Holanda, Austria, Hungría, Suiza, Dinamarca, Suecia, Noruega, Finlandia, Checoslovaquia, Yugoslavia, Bulgaria y Rumanía. Las compañías americanas se dedicaron a la América Latina, Estados Unidos, Canadá, Terranova, Nueva Zelanda, Australia e Indias Inglesas. Todos estos países incluían sus colonias respectivas. Inglaterra y su Imperio fueron una excepción, pues se acordó que en esos territorios se repartirían las licencias equitativamente durante cuatro años. El resto del mundo —a excepción de la recién nacida Unión Soviética— sería el "mercado libre"».

El acuerdo imperialista germano-americano sobre la expansión del sonoro es doblemente significativo. Primero, porque señala estas dos cinematografías como las más potentes de este período; segundo, al explicar por qué la producción USA no se vio excesivamente



"Scarface", de Howard Hawks. Paul Muni, en el papel principal.



Al Jolson se embetunó de negro para interpretar "El cantor de jazz".

afectada por la abierta crisis que se consumó en Wall Street el 24 de octubre de 1929. J. K. Galbraith escribiría que, en el «crack», «nadie fue responsable. Nadie fabricó ni manipuló la especulación que le precedió. En Wall Street todo fue producto, resultado y efecto de la libre elección de miles de individuos». A pesar de esta discutible «libre elección», 6.000 Bancos cerraron sus puertas inmediatamente, y un pánico colectivo se extendió por un país alegre y confiado. La inversión de Wall Street en ese mismo año de 1929 sobre la industria filmica había sido de doscientos millones de dólares, cifra que se redujo en años sucesivos. Y los ciento veinte millones que se recibieron en 1933 ya no pudieron compensar el cierre de casi un tercio de las salas de proyección ni un déficit (26 millones de dólares en 1932) en crecimiento galopante. Más que librarse de ella, el cine norteamericano —en muchos aspectos, «el cine» de este período— había conseguido simplemente aplazar una crisis que actuaría como un «boomerang», y cuyas consecuencias políticas, a su paso por Europa y posterior regreso a los Estados Unidos, serían decisivas.

En palabras de Sadoul, «la evolución de la crisis alemana fue menos amable; después de mil novecientos veintiocho se desencadenó, en un país apenas repuesto de las conmociones de la inflación. En el momento en que "El camino del paraíso", de Wilhelm Thiele —precedente inmediato de "El Congreso se divierte", de Eric Charell—, hacía furor en las pantallas de Berlín, el país contaba ya con tres millones de desocupados totales. Y la crisis económica era acompañada por una crisis política permanente. Hubo en las elecciones del Reichstag más de seis millones de votos nazis y cuatro millones y medio de votos comunistas. Alemania pareció dudar por algún tiempo entre el fascismo y la revolución...». Desde cualquier enfoque, este período resulta confuso, inquietante, ambiguo y desconcertado, como todo período de transición. A un nivel estético sirven los mismos adjetivos,

aunque un hecho tan esencial como la aparición del sonoro marque con certeza el punto de partida de convulsiones posteriores.

Aunque la proyección de «El cantor de jazz» es, como queda dicho, de octubre de 1927, para diversos historiadores —entre ellos Sadoul—, la primera película «ciento por ciento hablada» no se haría hasta dos años después, 1929: «Lights of New York». De cualquier forma, las posiciones con respecto al cine sonoro ya habían sido tomadas con precisión. Un 90 por ciento de los grandes realizadores del mudo (Chaplin, Murnau, Vidor, Clair) lo condenaban, porque «al ganar la palabra, el séptimo arte dejaba de ser cine para hacerse teatro fotografiado», en frase de un conocido crítico español. Eisenstein, Alexandrov y Pudovkin firmaban un manifiesto contra el cine sonoro: «Toda adición de palabras a una escena filmada, a la manera del teatro, terminaría con la realización filmica, pues no concordaría con el conjunto, que procede, sobre todo, por yuxtaposición de escenas separadas». La discusión fue derivando hacia el bizantinismo, y la propia dinámica de una producción que necesitaba ampliar mercados si quería amortizar sus cada vez mayores gastos, inclinó la balanza hacia el sonoro (aunque, en 1935, todavía un tercio de las películas soviéticas y japonesas eran mudas) que, poco a poco fue vendiendo a los discólos, quienes, primero con ruidos y música, luego ya con diálogos, entregaron toda su personalidad en la experimentación sonora, llegando, en algunos casos (King Vidor y René Clair, sobre todo), a ser considerados como los hombres que habían sabido conferir un verdadero sentido al hecho de que el cine tuviese una proyección sonora. «Aleluya» y «Bajo los techos de París» eran saludadas con alborozo, porque su utilización del sonido resultaba de gran inteligencia comparada con el tono medio de una producción basada en la obra teatral, la opereta y el «musichall».

Sin embargo, quizá los avances más convincentes, aunque menos

espectaculares, se estuvieran desarrollando al otro lado del Atlántico. Y no se trata de obras como «Las calles de la ciudad», de Rouben Mamoulian (1931) —donde esos avances eran buscados y queridos hasta el exceso— en las que es preciso fijarse preferentemente, sino en aquellas otras que forman la producción media dentro de los géneros incluídos tras la aplicación del «vitaphone»: musicales, films de gangsters, nuevos cómicos, comedias donde el diálogo cobraba una importancia fundamental... Busby Berkeley, Howard Hawks, los Hermanos Marx (bastante más detrás, Stan Laurel y Oliver Hardy), Ernst Lubitsch podrían personificar cada uno de estos géneros, a los que caracterizaban y transformaban continuamente, mientras otros creadores de la genialidad de un Buster Keaton no conseguían amoldarse a las exigencias de una producción (véase «Cantando bajo la lluvia») con la que, por ejemplo, una sola casa (la Warner) ganaría, en 1928, cincuenta y seis millones de dólares, y una sola película («El cantor de jazz»), tres millones y medio. Los problemas que surgieron posteriormente (diversidad de lenguas, carestía de los rodajes múltiples, utillaje de los estudios) cesaron en 1931 con la invención del doblaje. La crisis posterior afectaría al cine, pero sin nacer desde él. Mientras, dos jóvenes, Luis Buñuel y Jean Vigo, iniciaban unos caminos que sólo el futuro comprendería plenamente.

## 1933-1939

1933.—Hitler, canceller del Reich alemán (30 de enero); Japón se retira de la Sociedad de Naciones; devaluación del dólar y comienzo del «New Deal» en USA; firma del Pacto de las Cuatro Potencias; Alemania se retira de la Sociedad de Naciones (14 de octubre); Curie realiza la radiactividad artificial; André Malraux: «La condición humana». 1934.—Procesos políticos en la URSS; entrevista en Venecia entre Hitler y Mussolini; «Noche de los largos cuchillos» en Alemania (Hitler ordena asesinar a varios de sus antiguos compañeros en el partido nazi); asesinato de Dollfus; muerte de Hindenburg; levantamientos en Cataluña y Asturias; poder absoluto de Hitler. 1935. Hitler restablece el servicio militar obligatorio; acuerdo naval anglo-alemán; leyes antisemitas en Nuremberg; guerra italo-etíope por agresión del primer país mencionado. 1936.—El Frente Popular triunfa en España; los italianos toman Addis Abeba; triunfo también del Frente Popular en Francia; Ministerio León Blum; guerra civil en España (1936-1939); pacto antisoviético germano-japonés; Bernanos: «Diario de un cura rural». 1937. Cae el Ministerio Blum; los japoneses toman Pekín; Italia se adhiere al pacto anti-Komintern; Italia se retira de la S. D. N. 1938.—Anchluss» (11 de marzo); acuerdos de Munich; ruptura del Frente Popular en Francia; Jean-Paul Sartre: «La náusea».

## DEL «NEW DEAL» DE ROOSEVELT A LAS CAMARAS DE GAS HITLERIANAS

El 8 de noviembre de 1932, Franklin Delano Roosevelt había sido elegido Presidente de los Estados Unidos. Su programa era conocido por dos únicas palabras: «New Deal», y trataba de oponerse a la gran depresión que había seguido al «crack» del 29. Su mandato estuvo marcado por un acusado dirigismo estatal hacia la economía y un liberalismo intelectual



Cuando «King Kong» erotizaba los tejados de las grandes ciudades.

de expresión que hizo posible el nacimiento de un influyente pensamiento de izquierda en el país. La sociedad americana de los años treinta reaccionó, según Jacques Pirenne, de esta manera ante las sustanciales reformas político-económicas llevadas a cabo por Roosevelt: En mayo de 1935, la cuestión de la legalidad del «New Deal» fue planteada ante el Tribunal Supremo, quien, por unanimidad, la condenó por inconstitucional: «Los códigos —declaró el Tribunal— eran leyes, pero como únicamente el Congreso tenía poder legislativo, el Presidente había usurpado derechos que no le pertenecían». Además, el Supremo rehusaba al poder central el derecho a inmiscuirse en la vida económica de los Estados, por ser de exclusiva competencia de los poderes locales.

Así, pues, todo el «New Deal» se venía abajo, derribado por la denuncia de un ciudadano neoyorquino. Sólo subsistieron los contratos colectivos que los códigos habían introducido en las relaciones entre patronos y obreros y la legalidad de las empresas hidroeléctricas del Estado: la TVA.

En general, la burguesía americana repudió la política del «New Deal». En cambio, las masas obreras lo apoyaron, con lo que se impidió que en los Estados Unidos

película de moral inferior a la de los espectadores. De aquí que la simpatía del público nunca debe llevarse hacia el crimen, la perversidad o el pecado. 2.º) Sólo se presentarán tipos de vida correcta, sometidos únicamente a las exigencias del espectáculo y de la fábula. 3.º) No deberán ser ridiculizadas las leyes naturales o humanas ni su violación podrá suscitar simpatía.

Aplicaciones particulares:

Capítulo I.—Crímenes contra la ley: No se presentarán nunca de forma que atraigan simpatía hacia el delito, o contra la ley y la justicia, o de modo que puedan provocar otros crímenes porque exciten al deseo de imitación. 1.º) Asesinato: a) La técnica de asesinato debe presentarse de forma que no inspire el deseo de imitación. b) Los asesinatos brutales no deben presentarse en detalle. c) No se justificarán actos de venganza en los tiempos modernos. 2.º) Los métodos del crimen no deben presentarse explícitamente:

a) Los robos, saqueos, fractura de cajas de caudales, voladuras de trenes, minas, edificios, etcétera, no deben detallarse. b) El empleo de armas de fuego se restringirá a lo imprescindible. c) Los métodos de contrabando no deben presentarse. 3.º) El tráfico ilegal de drogas: Nunca debe presentarse. 4.º) El consumo de licor en los Estados Unidos: No se presentará, salvo que lo exijan el asunto o la caracterización de los personajes.

Capítulo II.—Temas sexuales: La santidad del matrimonio y del hogar deberá ser exaltada. Las películas evitarán que se suponga como cosa corriente las bajas formas de relaciones sexuales: 1.º) El adulterio: Aunque algunas veces sea necesario para el asunto, no debe tratarse explícitamente, ni justificarse ni presentarse en forma atrayente. 2.º) Escenas de pasión: a) No deben introducirse cuando no sean esenciales para el desarrollo del argumento. b) Los besos excesivos y apasionados, los abrazos impúdicos y las posturas y gestos deshonestos deben suprimirse. c) En general, toda clase de escenas pasionales sólo podrán presentarse de forma que no estimulen los bajos instintos. 3.º) Seducción o violación:

a) Nunca deben presentarse estos casos, más que sugeridos, y eso sólo cuando sean esenciales para la acción, pero nunca por métodos explícitos. b) En ningún caso serán materia apropiada para comedias. 4.º) La perversión sexual y sus suposiciones: Quedan prohibidas. 5.º) La trata de blancas como tema cinematográfico: Queda prohibida. 6.º) La mezcla de razas blanca y negra: Queda prohibida. 7.º) La higiene sexual y las enfermedades venéreas: No son materia para films. 8.º) Escenas de nacimiento de niños: No se presentarán ni aun en silueta. 9.º) Niños en forma indecorosa: Nunca deberán exhibirse.

Capítulo III.—Groserías: Las materias de baja moral, molestas o desagradables, aunque no encierren necesariamente maldad, se someterán siempre a las normas del buen gusto y teniendo en cuenta la sensibilidad del público.

Capítulo IV.—Obscenidad: La obscenidad, por medio de la palabra, gesto, alusión, canción, sugestión o chiste (aunque sólo sea entendido por una parte del público), queda prohibida.

Capítulo V.—Profanación: Las profanaciones (incluso las palabras «Dios», «Señor» o «Jesucristo», cuando no se usen reverentemente) y cualquier expresión profana o de mal gusto quedan prohibidas.

Capítulo VI.—Vestidos: 1.º) No se permite el desnudismo. En esta prohibición se incluye el desnudismo real o en silueta, así como las alusiones al mismo hechas con lascivia por cualquier personaje. 2.º) Deben evitarse las escenas en las que los personajes aparezcan en ropas íntimas si no son esenciales para el desarrollo del asunto. 3.º) Las exhibiciones indecentes quedan prohibidas. 4.º) Los trajes de baño concebidos para permitir exhibiciones indecenas o movimientos indecentes quedan prohibidos.

Capítulo VII.—Bailes: 1.º) Los bailes que sugieran o representen acciones sexuales o pasiones indecentes, quedan prohibidos. 2.º) Los bailes en que aparezcan movimientos inmorales deben considerarse como obscenos.

Capítulo VIII.—Religión: 1.º) Ninguna película puede ridiculizar las creencias religiosas, cualesquiera que éstas sean. 2.º) Los ministros de la religión, como tales, no deben presentarse bajo aspecto de comedia o depravación. 3.º) Las ceremonias de cualquier religión deben presentarse con cuidado y respeto.

Capítulo IX.—Lugares: En la presentación de las alcobas deben presidir el buen gusto y la delicadeza.

Capítulo X.—Sentimiento nacional: 1.º) El uso de la bandera será extremadamente respetuoso. 2.º) La Historia, instituciones, hombres preeminentes y ciudadanos de otras naciones se presentarán de forma exquisita.

Capítulo XI.—Títulos: No se usarán títulos lascivos, indecentes u obscenos.

Capítulo XII.—Asuntos repulsivos: Las siguientes materias deben tratarse cuidadosamente, dentro de los límites del buen gusto: 1.º) La ejecución de la pena de muerte. 2.º) Los métodos de tortura para hacer declarar a los delincuentes. 3.º) Los hechos brutales o terribles. 4.º) La operación de marcar personas o animales con hierros candentes. 5.º) Los actos de crueldad cometidos por niños o animales. 6.º) La venta de mujeres o la venta de su propia virtud por una mujer. 7.º) Las operaciones quirúrgicas. ■ (Transcripción de la revista «Cinegramas», número 66, diciembre 1935. Con introducción de «Carlos de Madrid».)

## DZIGA VERTOV- JEAN ROUCH

«Yo soy el ojo cinematográfico. Yo soy el ojo mecánico. Yo soy la máquina que muestra el mundo tal como yo solo puedo verlo. Desde hoy estoy libre para siempre de la inmovilidad humana. Estoy continuamente en movimiento. Me acerco y me alejo de los objetos, me deslizo por debajo y encima, me muevo junto al morro de un caballo, penetro corriendo en la multitud, corro delante de los soldados que corren, me tumbo de espaldas, despego en el avión, caigo y me levanto volando junto



DZIGA VERTOV

con los cuerpos que caen y se levantan volando...». «A partir de hoy, el cine no necesita más dramas psicológicos o policíacos, ni decorados teatrales. A partir de hoy, no se rueda más Dostoievsky, ni Nat Pinkerton. Todo cabe en el nuevo concepto de la crónica cinematográfica. Dos cosas penetran enérgicamente en el caos de la vida: primera, el ojo cinematográfico que disputa al ojo humano la concepción viva del mundo y propone su propio 'veo'; segunda, el montador cinematográfico, que es el primero en organizar los momentos aislados de la vida



JEAN ROUCH

vistos de esta manera...». «El drama cinematográfico y la religión son armas mortíferas en las manos de los capitalistas. El guión es una mentira que la literatura ha inventado sobre nosotros. ¡Abajo el guión-mentira! ¡Viva la vida tal como es! ¡Viva el 'cine-verdad'!». ■ DZIGA VERTOV (1923).

«Tal como el 'cine-verdad' en la Rusia de Dziga Vertov, se trataba, ante todo, de un esfuerzo por llegar a la verdad. Nosotros, Jean Rouch y yo, no pretendemos decir: 'He aquí la verdad', sino que nos limitamos a una búsqueda de esta verdad a través del

se constituyese un partido comunista influyente. Pero si todo tipo de obstáculos impidió la realización de diversos proyectos del «New Deal», éste quedó como un ideologismo político, una postura autocrítica y realista que influiría decisivamente en el cine americano de los años treinta, para muchos el período más rico y coherente que la historia cinematográfica ha mostrado hasta ahora. Ciertamente que estaba el Código Hays (véase ficha), las «Legiones de Decencia» y las organizaciones de extrema derecha, pero las ideas de Lincoln sobre su país volvían a ser tomadas en cuenta.

A pocas semanas de la elección de Roosevelt, Adolf Hitler es nombrado canciller del Reich (30 de enero de 1933), aunque hasta la muerte de Hindenburg (2 de agosto de 1934) no asumió los plenos poderes que, alterando la Constitución de Weimar, ponían a su disposición los cargos de canciller y

«acorazado "Potemkin"» del nacional-socialismo, lo que motivó, junto a sabrosos fracasos, un violento escrito de Eisenstein, en el que el director soviético razonaba la imposibilidad de tal empresa.

Como buen latino, Mussolini fue más explícito al manifestar su postura ante el cine: «Nada de películas de tocador y de alcoba, languidecencias y fatigosas, con claros de luna, galgos y cisnes, pálidas consecuencias de Henri Bataille y de los dramaturgos italianos de la antigüedad. Necesitamos películas que exalten vibrantemente la juventud, el trabajo, la alegría de vivir; películas de una concepción técnica y dramática audaz, que rompan con el teatro, que se cñan a las leyes propias del cine; películas nacionales, pero que hagan a los extranjeros amar nuestro país». Un inmenso centro de producción —el Hollywood europeo—, anhelado por Mussolini, tendrá como función esencial permitir el



El primer film en color. "Becky Sharp". Mamoulian, director.

Soviética, 60, y hasta la vecina, similar y ahora republicana España muestra las 40 películas (datos de 1935). Aunque mucho más ridículo resultaría el examen del «cine de teléfonos blancos» imperante en el período mussoliniano al compararlo con sus palabras antes transcritas. Films protegidos ministerialmente —el Estado pagaba hasta el 60 por 100 de los gastos totales—, que recibían una inequívoca impronta oficial tanto cuando volvían al «glorioso pasado romano» justificándose así «históricamente» el que muchos señores levantasen el brazo derecho por encima de la vertical cuando aparecía el «Duce» de turno, como cuando lo que se elaboraba venían a ser torpes comedietas imitadas de las norteamericanas, con fogosas muchachas vestidas de blanco y galanes que hacían el amor sin despeñarse. Si fuese necesaria alguna justificación de que cualquier tipo de fascismo, de represión político-expresiva, de dictadura burocrática, asfixia la creación de obras válidas y consecuentes con su momento histórico, el cine alemán y el cine italiano de estos años constituirían un ejemplo contundente.

Además, tras trece años en el poder, el fascismo se endurecía. Las sanciones económicas contra Italia dictadas por la Comisión de la Sociedad de Naciones el 18 de diciembre de 1935 convertían en más cerril aún la dictadura de Mussolini, quien, tras la entrevista con Hitler en Venecia el 14 de junio del año anterior, se veía fortalecido en su línea de máximo autoritarismo. Las posturas acérrimas que iban a desembocar en la segunda guerra mundial se configuraban día tras día, e Italia había comenzado por atacar a Etiopía en octubre de 1935, lo que motivó las referidas sanciones.

¿Cómo el cine recogió todo este proceso histórico, toda una época en que se llega a unos límites máximos de ideologización y utilización de las masas, todo un violento enfrentamiento de teorías del poder? Tristemente, y salvo en el cine americano más directamente comprometido, su testimonio se produjo por ausencia, por dimisión de una realidad tan compleja que superaba sus planteamientos. Cine voluntariamente escapista en unos casos, forzado a ellos en otros, su avance estético no venía correspondido por la evolución de sus supuestos ideológicos. La crisis del cine soviético, empeñado en el único camino del realismo socialista, contribuía también a esta casi au-

sencia del pensamiento progresivo. A pesar de todas las bondades del cine USA de la época (llevadas a término sobre todo por los directores germanos o austriacos que huyeron del nazismo: Lang, Sternberg, Lubitsch, Murnau...), resultó significativa la vuelta dada por los personajes de un género tan popular como el del cine de gangsters. Tras la aprobación del Código Hays en julio de 1934, todos los delincuentes son unos seres perversísimos, mientras que la virtud de los «g-men» resplandece por doquier. Es impensable en estos momentos un trozo publicitario como el que insertaba el «pres book» de «La ley del hampa», de Sternberg, en 1927: «Se trata de la gigantesca epopeya de los hombres fuera de la ley, alzados contra la civilización y la justicia, que hasta el último instante, hasta el postrer límite de sus fuerzas, defienden un ideal, un ideal especialísimo, por el que matan, se dejan matar». Desde 1935, un verdadero «g-man» está destinado permanentemente en Hollywood. Thomas F. Cullen, delegado especial del Departamento de Justicia de Washington, tiene como única misión el asesoramiento técnico de los films realizados «a la mayor gloria de sus compañeros».

De lo mucho que pasó en el cine mundial de estos siete años, sólo podemos ofrecer un resumen enumerador. En él hay que citar lo que en su día se conoció por «realismo poético francés», que tuvo a «El muelle de las brumas», de Marcel Carné (1938), como máximo ejemplo y a Jean Renoir como hombre más importante del grupo y que luego seguiría una carrera propia. Pero Carné y Duvivier, los que mejor encuadraban en el grupo, han quedado tan superados como su propio enunciado. A un nivel estético-industrial, es importante el estreno en 1935 de «Becky Sharp» («La feria de las vanidades»), de Rouben Mamoulian, primera película comercial fotografiada en «new technicolor», un procedimiento que había demostrado su perfección en el corto musical «La cucaracha» de Lloyd Corrigan. Y mientras Marlene Dietrich o Greta Garbo se convertían en mitos vivientes de una sociedad deprimida y necesitada de ellos, Mae West se reía de todo ello, «King-Kong» (1933) erotizaba los tejados de los rascacielos y un cine «fantástico» revelaba más de una inquietud, mucho más.

## 1939-1945

1939.—Pío XII, elevado al Vaticano; Hitler ocupa Checoslovaquia (15 de marzo); fin de la guerra civil española; Italia ocupa Albania (7 de abril); Pacto germano-soviético (22 de agosto); Hitler invade Polonia (1 de septiembre); Francia e Italia declaran la guerra a Alemania (3 de septiembre). Comienza la segunda guerra mundial, que durará hasta 1945. Junto a los



"La viuda alegre": Maurice Chevalier y Jeannette Mac Donald. Dirige: Lubitsch.

Presidente del Reich y la adhesión del Ejército y la Armada. El posterior plebiscito —en el que Hitler consiguió más de treinta y ocho millones de votos, el 81,1 por 100— reafirmó esta soberanía absoluta, que, de hecho, ya había comenzado tras el incendio nazi del Reichstag, la «noche de los largos cuchillos», y todas las medidas policíacas y represivas encaminadas a destruir cualquier indicio de oposición. Hablando del cine que el «nuevo Estado» debía concebir, Hitler dijo: «El cine cantará el valor, la fuerza, incluso la violencia en la medida en que ésta sirve al ideal patriótico. O será eso o no será nada». Breves palabras, pero sugestivo programa, que Goebbels, con la ayuda de la siempre épica Leni Riefensthal, trató de llevar a la práctica, buscando obsesivamente un

nacimiento de este cine, al mismo tiempo que beneficiarse de las divisas que en él dejan las grandes firmas americanas (las cinco mayores: Paramount, Warner, Loew-MGM, Fox y RKO; las tres menores: Universal, Columbia y United Artists). Cinecittà es financiada también por las productoras italianas, quienes colaboran así en la consecución de los 1.025 millones de liras que figuran en el presupuesto de construcción de sus treinta edificios. El fin del gobierno es triplicar la producción actual (tan sólo treinta films, una décima parte de lo que se exhibe), porque un país fascista y con apetencias imperiales no puede consentir esa cifra ridícula mientras Estados Unidos lanza 525 al mercado; Japón, 410; Inglaterra, 199; Francia, 115; Alemania, 113; la Unión

# 1895-1970 ★ PARA UNA HISTORIA DEL CINE

hechos puramente bélicos, puede señalarse: 1941.—Agresión japonesa en Pearl Harbour y Malasia. 1942.—Declaración de las Naciones Unidas (1 de enero). 1943.—De Gaulle, único presidente del C. F. L. N.; Tito forma Gobierno en Yugoslavia. 1944.—Nacionalización de las cuencas hullaeras del Norte de Francia.

## PROPAGANDA PARA UNA GUERRA SALVAJE

S OLO hubo cinco meses de paz. El 1 de abril de 1939 terminaba la guerra civil española, que había conseguido separar aún más los campos del pensamiento europeo y norteamericano del momento, sobre todo en torno al debate de la no intervención. Pero las incidencias bélicas de nuestro país no sólo tenían sentido por sí mismas, sino en cuanto prologaban una situación conflictiva mucho más extendida. Cuando Hitler pisó tierra polaca el 1 de septiembre de 1939, cuando, dos días después, Francia e Inglaterra declararon la guerra a Alemania, las previsiones más fatalistas se vieron cumplidas. En realidad, había una trayectoria coherente —lo que no significa racional— en toda la política hitleriana. La agresión definitiva no fue sino el punto final de un proceso que quemó, una a una, todas sus



"El gran dictador", de Charles Chaplin. Una de las obras más maduras e incisivas de su realizador.

etapas. Casi seis años de guerra fueron necesarios para que el fascismo dejara de ostentar la situación de privilegio que tenía en la Europa de los años treinta. Un precio demasiado alto que repercutiría de manera esencial en la estructura del mundo de hoy.

El cine que se realiza en este período es, lógicamente, un cine de propaganda, más o menos directa,

cine, y lo que si podemos asegurar es que hemos actuado con toda sinceridad. Sobre todo, creo que hay que precisar la palabra verdad, situarla en varios niveles: lo que se cree verdadero conscientemente y la verdad latente o inconsciente. Niveles que pueden ser contradictorios. Así, admitiendo las contradicciones en el seno de la noción de verdad, creo que nuestro trabajo responde exactamente en esta denominación de 'cine-verdad'. Y lo que se intenta alcanzar con él no es una verdad preparada, sino algo múltiple y en evolución". ■ EDGAR MORIN. (De «Nuestro Cine», abril 1962.)



EISENSTEIN

## SERGUEI MIKHAILOVICH EISENSTEIN

«... Las teorías, como las películas de Eisenstein, son enormemente complejas, profundas, abiertas a cien horizontes insospechados, que no se han seguido apenas hasta hoy. Sintetizarlas es siempre simplificarlas de manera abusiva, como aquí. Pero sin conocer las teorías y los films de Eisenstein lo más a fondo posible no podrá decirse nunca que se tiene una visión completa del cine. Eisenstein es, sin disputa, el mayor teórico del nuevo arte; ha llevado estas teorías a la realización práctica en películas magistrales, magníficas obras maestras. Eisenstein es el genio del cine más completo y de más profunda penetración en sus esenciales problemas. Todo artista genial parte de lo sencillo hacia lo más compli-

cado, en un enriquecimiento progresivo y fecundo de su arte, para después comenzar a sintetizarlo y simplificarlo al extremo; Eisenstein llegó a la máxima complejidad de su arte, donde consiguió integrarlo todo, con un sentido cósmico de su realización. No pudo llegar a la depuración de su universo, a ese despojamiento final, que es la cumbre de la maestría y de los últimos hallazgos. La muerte cortó su vida prematuramente, y los hombres impidieron hacer la mayoría de su obra a este Miguel Ángel del cine. Es el genio en lucha eterna con la sociedad y la época a que pertenece, cualquiera que sean ambas. Pero a esta gigantesca obra teórica y práctica, en verdad inacabada, hay que asomarse siempre para seguir la mirada del genio hacia los horizontes que señala». ■ MANUEL VILLEGAS LOPEZ. («Los grandes nombres del cine», TRIUNFO, número 56, junio de 1963.)

## GRETA GARBO y MARLENE DIETRICH

La belleza de Greta Garbo no es sólo una armonía física, no es sólo un adorno. En ella se hace visible la fisonomía de un estado de ánimo determinado. Su mímica cambia durante la interpretación. Ríe y se entristece, se asombra o se enfada de acuerdo con su papel; su rostro es a veces el de una reina y otras el de una prostituta de acuerdo al personaje que interpreta. Pero a través de cada rasgo mimico de su rostro aparece esa expresión que le es propia, casi automáticamente fijada, que conquistó al mundo. No es la belleza genética, sino la que tiene un significado particular, que expresa algo determinado, la que conquistó los corazones de media Humanidad. ¿Qué es en realidad?

Greta Garbo es triste. No sólo en determinadas situaciones y por razones específicas. Su belleza es dolorosa. Una belleza que sufre por toda la vida, por el mundo que la rodea. Este dolor es una expresión que puede definirse

exactamente: es el dolor de la soledad, del aislamiento, del que no conoce la comunidad con otros



GRETA GARBO

hombres. En esta belleza está encerrado el dolor de la pureza de una nobleza interior encerrada en sí misma, de la estremecedora sensibilidad del "noli me tangere". Conserva esta belleza aun cuando interpreta a la más arrastrada prostituta. Aun entonces su profunda mirada nace desde el interior y penetra honradamente. Aun entonces es Greta Garbo la exiliada, la extranjera en tierra ajena, que no sabe cómo ha llegado hasta allí. (...) La belleza de Greta Garbo nos parece más noble, más pura que cualquier otra, precisamente porque en ella se expresa el dolor del aislamiento y la soledad. Por más armónicas que sean las líneas de un rostro que sonríe serenamente y expresa felicidad —si es posible encontrar uno así en esta sociedad—, no puede expresar más que un primitivismo humano. También el pequeño-burgués carente de conciencia política siente que esta dolida belleza, que expresa el asco de vivir en este puerco mundo, es la imagen de una Humanidad más organizada, más pura espiritualmente, más noble. En el mundo burgués, la belleza de Greta Garbo es una belleza de oposición. Millones de personas ven en la fisonomía de Greta Garbo una doliente y pasiva protesta. Millones de hombres que aún no han adquirido conciencia de su propia dolorosa protesta. Precisamente por eso aman la belleza de Greta Garbo. ■ BELA BALAZS. («El film, evolución y esencia de un nuevo arte».)

El profundo significado mítico que adquiere Mar-

lene Dietrich con respecto al público puede quedar resumido en estas palabras de «un observador no totalmente estupefacto», C. H. Rand: «Por supuesto que sé que el hechizo no proviene sólo de Marlene. La veo a través de los ojos de Josef von Sternberg, claro es, pero, como todos los grandes personajes de la pantalla, Marlene es un mito, un símbolo, una idea. Y precisamente me fascina porque ella es la perfecta encarnación de esa idea. Como nos sucede a todos los hombres, una gran parte de mi vida subconsciente la paso en soñar una "vamp" perfecta. Busco una mujer cuya pasión no sea una fuerza ciega de cuerpo o de espíritu, sino el reconocimiento de una atracción mutua en la que la razón y el humor ocupen un lugar tan amplio como el amor lo permite. Pero hay que buscar con un candil "vamps" dotadas de cerebro, y mucho más si lo que se quiere es humor. Todo esto, todo lo que busco, lo encuentro en Marlene Dietrich: posee una belleza abundante; su halo es espléndido y sensual, basta con mirar sus ojos para comprender que



MARLENE DIETRICH

Marlene es inteligente, su boca para saber que tiene "esprit". ■ RICHARD GRIFFITH: («Marlene Dietrich, image and legend».)

## CARL TH. DREYER

"Sólo la verdad artística tiene un valor, es decir, la verdad extraída de la vida real y alejada de sus aspectos secundarios...". "No creo en las revoluciones. Yo no soy un revolucionario. A menudo, las revoluciones nos llevan hacia

más o menos argumentada o informativa. Si el cine alemán o el italiano ya lo eran desde hacía varios años, la transformación afecta principalmente al americano, sobre todo a partir del momento en que Estados Unidos declara la guerra al Japón tras el bombardeo de Pearl Harbour (7 de diciembre de 1941) y Alemania e Italia hacen lo propio con el país de Roosevelt (11 de diciembre). Todo Hollywood se pone al servicio de los «supremos intereses nacionales» e incluso Mickey Mouse —cuya aparición en las pantallas se produjo el 28 de septiembre de 1928, Colony Theatre de Nueva York— enseñaba la utilización de las armas de combate y ofrecía consejos de higiene a los soldados. Los cineastas fueron movilizados dentro de unidades especiales de propaganda, se les dio grado militar y todo tipo de posibilidades para ejercer su labor. A veces, como en el caso del material que John Huston rodó en Italia, los films así nacidos no complacían al Departamento de Guerra, quien, indefectiblemente, acababa por citar el «¿Por qué combatimos?», de Frank Capra (1942-45). El mercado norteamericano había conseguido extenderse aún más en la primera parte de la guerra, con la mínima competencia que producía el cine francés de la ocupación y los subproductos de la UFA, que ya aburrían considerablemente al público. Y en este panorama bélico, cuando menos se esperaba, surge la figura de Orson Welles, que presenta su revolucionario «Ciudadano Kane» (1941). También empezaba a sonar un tal mister Hitchcock...

## 1945-1951

1945.—Conferencia de Yalta; muere Roosevelt y le sustituye Truman (12 de abril); Conferencia de San Francisco; creación de la O.N.U. (25 de abril a 26 de junio); ejecución de Mussolini (28 de abril); suicidio de Hitler (30 de abril); capitulación alemana (8 de mayo); triunfo laborista en las elecciones inglesas. Atlee sustituye a Churchill; Conferencia de Postdam; explosión de la primera bomba atómica en Hiroshima (6 de agosto); guerra ruso-japonesa; Ho Chi-Minh constituye Gobierno en Indochina; Perón, dueño del poder en Argentina; caída de Getulio Vargas en Brasil; los demócrata-cristianos —con De Gasperi— forman Gobierno en Italia. 1946.—Caída de la monarquía italiana; matanzas en Hanoi, principio de la guerra en Indochina (19-20 de diciembre). 1947.—Guerra civil en Grecia; Tratado de paz con Italia y los aliados de Alemania; se excluye a los comunistas italianos y franceses de los Gobiernos respectivos; Plan Marshall, propuesta; la India y el Pakistán, independientes. 1948.—(30 de enero). Asesinato de Gandhi; los comu-



«Ciudadano Kane» revelaría la inmensa personalidad de Orson Welles.

nistas suben al poder en Checoslovaquia; comienza el bloqueo de Berlín; «guerra fría» entre la URSS y sus aliados bélicos en la última guerra; se crea la O.E.A. y el Estado de Israel, así como la República Federal de Alemania; puente aéreo en Berlín. 1949.—Los comunistas chinos toman Pekín; se firma el Pacto del Atlántico; fin del bloqueo de Berlín; se crea la República Democrática de Alemania y se proclama la República Popular China (21 de septiembre); termina la guerra civil griega; Chiang-Kai-Chek se refugia en Formosa. 1950.—USA decide fabricar la bomba «H»; comienza la guerra de Corea (25 de junio), en la que, dos días después, ya intervienen los norteamericanos; Alemania Federal podrá rearmarse; Vargas, de nuevo, Presidente del Brasil.

## POSGUERRA, NEORREALISMO Y CINE NEGRO

CON las tropas alemanas recién retiradas de Roma, incluyendo fragmentos rodados durante la ocupación germana, surge en 1945 un film que va a dar comienzo a una de las formas más elaboradas teóricamente de entender el cine: el neorrealismo. El film se llama «Roma, città aperta», y su llegada a las pantallas italianas (casi veinticinco años antes que a las españolas) causó sorpresa y deseo de seguir por el camino que «Roma...» había hecho transitable. Sin que, por supuesto, ello niegue unas raíces más profundas al movimiento neorrealista. José Monleón —en su libro «Lo que sabemos de cine»— lo contempla como consecuencia de una rebelión. ¿Ante qué hechos se producía esta rebelión? Primero, ante «la constante falsificación de la realidad por la patriotía fascista. Durante años, Italia había de ser, en todo momento, grande e imperial. La reelaboración de la realidad para acomodarla al patrón de los discursos mussolinianos se había convertido en un hábito. La imagen de Italia había girado, durante los veinte años de fascismo, en torno a fastos, desfiles, camisas negras y monumentos de la vieja y la nueva Roma. Rebelados contra esa retórica, muchos italianos —y, especialmente, los artistas e intelectuales— sintieron la

necesidad de buscar la realidad, de volver a mostrarla en sus auténticas dimensiones, siendo lógico, llegados a este punto, que el cine, por su poder revelador, encabezase el movimiento».

El segundo hecho que cuenta a la hora de buscar las raíces del neorrealismo es «la necesidad de reemprender el proceso de creación de un arte nacional y popular interrumpido por el fascismo. Se volvían ahora los ojos al Risorgimento, al nacimiento de la nueva Italia, a las esperanzas que muchos pusieron en aquellos hechos, a los textos de los hombres encerrados, exiliados o destruidos por Mussolini. La Resistencia, la figura del partiano, era, pues, algo mucho más profundo que la lucha contra los nazis y los mussolinianos. Constituía la encarnación del viejo espíritu revolucionario, presuponia una nueva sociedad».

«Todo esto —concluye Monleón—, planteado en un país que miraba hacia delante y que interpretaba su derrota militar como una gran victoria popular sobre el fascismo, exigía, antes que nada, recobrar el gusto por la verdad, mostrar los lugares y las gentes sin ningún prejuicio engrandecedor. La «miseria» era rescatada para el cine con cierta rabia, como una palabra que todos conocían y que nadie había podido pronunciar durante largo

tiempo. A este movimiento se le llamó pronto neorrealismo. Sus bases eran de tipo moral e ideológico. Y contó con todas las grandes figuras del cine italiano».

El problema está en analizar cuáles son esas «bases morales e ideológicas» de que habla José Monleón. Más puramente morales (en el sentido cristiano de la palabra) que éticas, más ideológicas que políticas (aunque, quizá, ninguna de las dos cosas, salvo excepciones tipo Visconti), con cada año que aumenta nuestra perspectiva histórica se percibe con mayor claridad que el neorrealismo (sin que creamos pueda ser calificado de «reaccionario», como acaba de hacer un notable crítico español) parte de una óptica sentimental al enfocar unas cuestiones que, bajo ángulos sociológicos y políticos, presentarían una evidencia máxima. La extracción burguesa de la mayoría de los militantes neorrealistas motivó su mirada «petit bourgeois» ante los problemas del proletariado y campesinado de la posguerra italiana. El catolicismo de una gran parte de estos cineastas (o, mejor, su formación católica) y la de su principal guionista y teórico, Cesare Zavattini, influía decisivamente en la postura neorrealista y los postulados que de ella se derivan. No obstante, su «volver del revés» el cine, su preocupación por unas clases que no tenían acceso a las pantallas, el convencimiento y entusiasmo con que se notaban hechas cada una de sus películas, la economía (obligada) de medios de rodaje, con filmación en la calle, actores desconocidos y ausencia de decorados no naturales, son datos positivos que, en una perspectiva histórica, no se pueden desdeñar. Por discutible que nos parezca, desde un examen ideológico riguroso, la concretización de esos datos.

Tradicionalmente, y mucho más en este período, se había acusado



«Roma, città aperta», de Roberto Rossellini, con guión de Fellini, caminos del neorrealismo.

# 1895-1970 ★ PARA UNA HISTORIA DEL CINE

al cine americano de volver la espalda a la realidad y no hacer patentes los conflictos de la época en que nacía. Como a un niño pequeño, se le reprendía: «Toma ejemplo del neorealismo, de su valor social y de testimonio!». Paradoja: veinticinco años más tarde conocemos mejor la sociedad americana de su tiempo que la italiana. La «culpa» la tiene el «cine negro» (Huston, Hawks, Bogart, Bacall, Wilder), con sus esposas corrompidas, sus policías y periodistas venales, la turbiedad de su erotismo, la violencia de sus encuentros. Un cine que, muertos Mussolini y Hitler en 1945, no olvidaba (aunque lo pareciera) que una bomba había estallado en Hiroshima...



El cine negro: "Laura", de Otto Preminger.

atrás. Estoy más inclinado por la 'evolución' por pequeños pasos hacia adelante...". "Con el simbolismo entramos en la vía de la abstracción, ya que el simbolismo obra por sugestión. Abstracción es una palabra que puede sonar a los oídos de los cineastas como una palabra horrible. Pero mi sola idea es que el mundo de la imaginación existe por encima del naturalismo terco y aburrido...".

Dreyer nació en Copenhague el 3 de febrero de 1889. Primero periodista y después cineasta, realizó, con "La pasión de Juana de Arco", una de las "diez películas más bellas del mundo". En sus películas



CARL TH. DREYER

influyó siempre su preocupación cristiana por el hombre, aunque su obra superaba cualquier restricción previa. "Vampyr" (1932), "Dies irae" (1943), "Ordet" (1955), "Gertrud" (1964), junto a la "Juana de Arco", son sus únicas películas vistas en España.

Muerto en abril de 1968, Henning Carlsen diría en la necrológica leída sobre su tumba: "Todos sus films son grandes. Pero lo son tanto que puede ser difícil que los pequeños hombres puedan apreciarlo".

## JEAN RENOIR

Retrato de familia.—Tengo la suerte de tener en mi habitación uno de esos pequeños cuadros de Renoir, en el que Jean saca la lengua sobre su trabajo de escolar. Luego, cada vez que asisto a una proyección de una película de Jean Renoir o a una de sus obras teatrales (a decir verdad, no conozco más que una), encuentro admirable que se conserve fiel a esa



JEAN RENOIR

imagen, que proteja su corazón de niño y lo envuelva en irrisación de fruta al sol.

Si existe una relación familiar entre nosotros, será en la misma manera de elegir a los artistas de una película, siempre más según su estilo moral que según su encanto físico. ■ JEAN COCTEAU, («Cahiers du Cinéma», número 82, abril 1958.)

Amo a Renoir porque me ha dado el oficio que yo quería.

Amo a Renoir porque nos ha dado las películas sin las que el cine francés no sería lo que es.

Le amo todavía más porque ha sabido hacerse amar por ustedes.

Tienen ustedes razón al amarle... Nunca le amarán demasiado. ■ JACQUES BECKER, («Ciné-Club», abril 1948.)



LUIS BUÑUEL

## LUIS BUÑUEL

«La necesidad de comer no excusa la prostitución del arte... «Bastaría que el párpado blanco de la pantalla pudiese reflejar la luz que le es propia para hacer saltar el Universo. Pero por el momento podemos dormir tranquilos,

ya que la luz cinematográfica está fuertemente dosificada y encadenada... «El cine es un arma magnífica y peligrosa si es un espíritu libre el que la maneja. Es el mejor instrumento para expresar el mundo de los sueños, de las emociones, del instinto. Parece haber sido inventado para expresar la vida del subconsciente, cuyas raíces penetran tan profundamente en la poesía. Que no se crea, sin embargo, que yo estoy por un cine consagrado exclusivamente a la fantasía y al misterio... «Pido al cine que sea un testigo, un balance del mundo, el que diga todo lo que es importante en la realidad. La realidad es múltiple y puede tener mil significaciones diferentes para hombres diferentes. Yo quiero tener una visión integral de la realidad; yo quiero entrar en el mundo maravilloso de lo desconocido... ■ LUIS BUÑUEL.

"Algunas películas de Luis Buñuel ('L'Age d'or', 'Los olvidados', 'Robinson Crusoe' y ahora 'Nazarín'), sin dejar de ser cine, nos acercan a otras regiones del espíritu, a ciertos grabados de Goya, a cierto poema de Quevedo o de Peret, a un pasaje del marqués de Sade, a un trozo de Valle-Inclán, a un episodio de Cervantes... A pesar de los obstáculos que el mundo actual opone a empresas como las de Buñuel, su tentativa se desarrolla bajo el doble arco de la belleza y la rebelión". ■ OCTAVIO PAZ, («Les Lettres Françaises», 24 noviembre 1960.)



GROUCHO MARX

convenciones sociales nos impiden saltar. Los ciegos e incontrolados impulsos humanos aparecen libres en los Marx, bajo la forma de bufos demenciales.

Jerry Lewis, desaparecidos los Marx, continúa la espléndida tradición, tomando de ellos su sentido destructor del entorno. Pero Lewis también se deja influir por Stan Laurel, Keaton. Y, según Bertrand Tavernier, por Bresson y Godard. Jean Leirins, en el número 78 de «Amis



JERRY LEWIS

## HERMANOS MARX- JERRY LEWIS

Únicos continuadores importantes del cine de Mack Sennett, los hermanos Marx —en principio cuatro, luego sólo tres— representan un paso adelante en el aquelarre abracadabrante de la Keystone Cops. El gran secreto de su irresistible atracción cómica, según dice Villegas López, es el del absurdo viviente como gran liberación de la realidad, de la opresión de las cosas, de los hechos, de todo lo que nos cerca dentro de nosotros mismos y que las

du film et de la TV», dice que son los psiquiatras los mejores espectadores de las películas de Jerry Lewis, «ya que la imagen que propone en su obra es una caricatura del americano medio con respecto a todos sus complejos, víctima de todos los tabúes, de todo lo prohibido».

## MARILYN MONROE

Al principio no era nada. Modelo para fotografías de infima clase, "girl" de coro, gorda, desmañada, mal peinada, mal maquillada, emperifollada como se podía

## 1951-1959

1951.—Creación de la Comunidad Europea del Carbón y del Acero. Este último es nacionalizado en Inglaterra; vuelve Churchill al Gobierno inglés. 1952.—Rearme de Alemania Oriental; Eisenhower sucede a Truman. 1953.—Muere Stalin (5 de marzo); desnacionalización de las industrias siderúrgicas inglesas; destitución de Beria y ejecución posterior; revueltas en Berlín Oriental; armisticio de Pan-Mun-Jom (27 de julio); Krushev, primer secretario del P.C.U.S.; firma del Acuerdo Hispano-americano. 1954.—El «Nautilus», primer submarino atómico; batalla de Dien-Bien-Phu; Nasser toma el poder en Egipto (18 de abril); Conferencia de Ginebra sobre Indochina; Mendès-France constituye Gobierno en Francia; fin del régimen de ocupación en Alemania Federal; comienzo de la guerra de Argelia (1 de noviembre). 1955.—Caída del gabinete Mendès-France; Pacto de Varsovia, réplica a la N. A. T. O. occidental por parte de los países comunistas; caída de Perón en Argentina; fin del protectorado francés en Marruecos. 1956.—XX Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética (se condena el culto a la personalidad y el stalinismo. Ponencias sobre el «realismo socialista»); nacionalización del canal de Suez; insurrección popular y posterior contrarrevolución en Hungría; protesta de los intelectuales europeos —encabezados por Sartre— ante la repre-

sión de las tropas soviéticas en Hungría; crisis de Suez, 1957.—Tratados de Roma: se crea el Mercado Común y el Euratom; Bourguiba, Presidente en Túnez; lanzamiento del primer satélite, un «Sputnik» soviético (4-XI), 1958.—Lanzamiento del primer satélite americano (31-I). Se abre la «carrera espacial». Formación de la R. A. U. Levantamiento de Fidel Castro; De Gaulle sube al poder; Juan XXIII sucede a Pío XII; nace la V República francesa, centrada en el tema argelino.



«Cantando bajo la lluvia», testimonio de una época y culminación del musical. Sus directores, Gene Kelly y Stanley Donen.

## CRISIS IDEOLÓGICA A LA ESPERA DE UN NUEVO CINE

El período neorrealista, propiamente dicho, duró tan sólo seis años. Entre «Milagro en Milán» (1950) y «Umberto D» (1952) se halla su fin cronológico, aunque obras posteriores como «El techo» (1956), también de Vittorio de Sica, trataran en vano de resucitarlo. Las condiciones sociales italianas ya habían variado y un cine que se mostró eficaz para tratar los

var el oscurantismo y la represión ideológica hasta sus últimas consecuencias. La complejidad de estos años de la vida americana impiden un tratamiento serio en poco espacio, lo que puede ser subsanado consultando el excelente trabajo que acaba de publicar Román Gubern en los «Cuadernos de Cine», de la Editorial Anagrama. Lo que sí es preciso señalar es la profunda conmoción que el macarthismo produce en los medios culturales americanos, acostumbrados al liberalismo del «New Deal». Como en todas las ocasiones en que unas determinadas circunstancias políticas han propiciado la aparición de listas negras, represalias laborales y delaciones de antiguos

recuperadas las cicatrices de la anterior, el antagonismo entre países que habían luchado juntos, están todas ellas entre las causas que motivaron el giro tan radical de Estados Unidos. Su cine se «blanquea», aunque los grandes autores, casi primitivos, sigan llevando adelante una obra personal, plagada de baches, retrocesos y contradicciones, pero donde persiste una visión unitaria del mundo, un estilo coherente que resulta apreciable más allá de las dificultades de producción y los métodos censurales.

En su «Godard polémico», Román Gubern (le citamos de nuevo por la seriedad y consistencia de sus escritos) plantea así este período: «Los años que siguen (a 1950) son años críticos para la Historia del mundo. Son los años en que se asiste a una grave crisis de la izquierda en todas las sociedades industrialmente avanzadas. En 1956 estalla con toda brutalidad la crisis en el XX Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética, al tiempo que se hace cada vez más evidente la esclerosis e inoperancia de los partidos socialdemócratas. La guerra fría, el terror atómico, el «boom» tecnológico, el progresivo desarrollo de la economía de consumo en Europa occidental, la integración de las masas en las estructuras neocapitalistas y su despolitización paulatina (cuando menos en sus síntomas aparentes), y la incertidumbre ante el futuro de las sociedades socialistas (crisis húngara y polaca) crean una sensación de perplejidad y desengaño en vastos sectores intelectuales de la Europa capitalista. Es fácil pensar que Godard, como tantos otros intelectuales burgueses de su generación, sufrió estos traumas y dudas en su conciencia. Y esta situación de crisis aboca, naturalmente, hacia posiciones por lo general pesimistas y egocéntricas, es decir, de repliegue sobre el Yo. La droga, el erotismo o el arte, en tanto que actividad lúcida de carácter compensatorio, son vías de escape típicas ante estas situaciones conflictivas». También esta crisis causará la pérdida de una generación de directores jóvenes, cuyo trabajo se desenvuelve en unas estructuras no modificadas y que causan su frustración. Es un período muy difícil de vivir, con continuas tensiones, que conduce a la negación o a la búsqueda de una obra personal, casi íntima. Este es el camino que emprenden Rossellini, Visconti, Fellini y Antonioni, en Italia; lo mismo que Bergman en Suecia o Renoir en Francia, con el «cinéma de qualité» rodeándolo por todas partes.

Son años, pues, de trayectorias individuales, no de grupos con perspectivas homogéneas. Y la pervivencia de éstos, nacidos de diferentes circunstancias, será mínima una vez cumplido el mínimo ciclo que lo justifica. El gran musical norteamericano de la Metro (Stanley Donen, Vincente Minnelli, Gene Kelly) no dura demasiado,

como tampoco la llamada «escuela británica del humor», de los Estudios Ealing, o las producciones soviéticas que se unen bajo el título mixtificador de «el deshielo». Ciertamente está Ophüls, cierto que está Hitchcock y que Marilyn Monroe nos hace conocer a fondo las represiones norteamericanas. Ciertamente Berlanga y Bardem constituyen una agradable sorpresa dentro del cine español. Y que el cine japonés nos proyecta la figura del gran Mizoguchi. Pero hay algo, hay algo que no marcha.

## 1959-1965

1959.—Fidel Castro se apodera de La Habana y toma el poder (8 de enero); primeras revueltas populares en Leopoldville; se constituye la Asociación Europea de Libre Cambio; Makarios, Presidente de Chipre, que ya es independiente; De Gaulle —que ya da indicios de su política de «grandeur»— ofrece la autodeterminación a Argelia. 1960.—Primera explosión atómica francesa; la guerra de Argelia, favorable al F. L. N.; nacionalización de las empresas americanas en Cuba; guerra civil en el Congo y secesión de Katanga; independencia de Nigeria; Kennedy, Presidente USA; Conferencia General de los P. C. en Moscú; creación de la O. C. D. E. 1961.—Ruptura definitiva entre Estados Unidos y Cuba; referéndum sobre la política argelina en Francia; golpe de Estado militar en Argelia; enciclopedia «Mater et Magistra»; levantamiento del muro de Berlín. 1962.—Cuba, excluida de la O. E. A.; Acuerdos de Evian y referéndum posterior que los ratifica; Argelia, independiente (1 de julio); crisis en Cuba entre la Unión Soviética y Estados Unidos (22-28 de noviembre); referéndum que refuerza el poder de De Gaulle. 1963.—De Gaulle veta la entrada de Inglaterra en el Mercado Común; Tratado de Cooperación franco-alemán; enciclopedia «Pacem in terris»; muerte Juan XXIII (3 de junio) y le sucede Pablo VI; conferencia ideológica ruso-china; asesinato de Kennedy (22-XI). 1964.—Revoluciones militares en África oriental; Francia reconoce el Gobierno de Pekín; muerte de Nehru; se promulga la Ley de Derechos Cívicos en Estados Unidos; incidentes navales entre USA y Vietnam del Norte (2 y 4 de agosto);



Marilyn Monroe, la más importante manifestación del «star-system».

problemas de la posguerra inmediata demostraba su cordedad para ir más lejos, sobre todo si se considera que la creación de una fuerte burguesía, especialmente en el Norte, plantea otros conflictos, cuyo análisis llevará Antonioni, en el siguiente período, hasta sus últimas consecuencias.

Si la «caza de brujas» era ya una realidad en los años anteriores al cincuenta, la intervención del senador Joseph McCarthy como principal figura del Comité de Actividades Antiamericanas va a lle-

compañeros, una psicosis especial se apoderó de Hollywood. Resulta un poco difícil explicarse cómo un país que había combatido el fascismo en Europa, importaba ahora precisamente unos métodos fascistas para erradicar la subversión de su país. La llegada de Truman al poder, las experiencias atómicas, la guerra de Corea, el enfrentamiento con el marxismo en sus búsquedas imperialistas, la pretendida inminencia de una nueva guerra mundial, que ahora sería definitiva, cuando aún no estaban



Con guión de Marguerite Duras, Alain Resnais realizaría una de sus más importantes obras: «Hiroshima, mon amour».



**¿ QUE  
TENDRA  
EL CAFE** QUE SIEMPRE ESTA EN NUESTROS  
MEJORES MOMENTOS ? Un mágico poder. Tan fuerte, tan intenso como su propio sabor. Ante una taza de CAFE, cualquier instante de la vida se hace más agradable... mejor. Como su propio sabor. Por eso, ¡qué poderosa razón para tomar CAFE..! Si. Lo que ocurre con el CAFE ¡es magnífico!

**¿ QUE BUEN CAFE CON LAS 5 REGLAS DE ORO ?**



Mantenga muy limpios todos los utensilios.



Use siempre agua fresca



Utilice la medida amarilla (De 10 a 12 gramos de Café recién molido por cada taza)



No lo deje hervir ni lo recaliente



Sírvalo inmediatamente después de prepararlo

**GRATIS** Solicite la medida amarilla y nuevos Recetarios, al Apartado 36.216 - Madrid

Al comprar CAFE, exija siempre la **PRECINTA DE GARANTIA** asegurándose así la calidad de origen de su CAFE.



# ¿Por qué "Insuperable"?



Porque es un brandy que surge de un afán de superación... Es el resultado de experiencias largas y tenaces. Para ello, la Firma GONZALEZ BYASS cuenta con un patrimonio de valor incalculable: sus viñas, las más importantes del campo de Jerez.

## ¿Cómo llega a ser "INSUPERABLE"?

El brandy "INSUPERABLE" llega a ser "desde" el vino de Jerez, se hace con el tiempo, se elabora en un silencio de años y se cuida de generación en generación.

En las inmensas naves de las Bodegas de GONZALEZ BYASS es mimado por manos expertas, encerrado en viejas botas construidas con ricas maderas de roble.



¿Quién bebe  
"INSUPERABLE"?

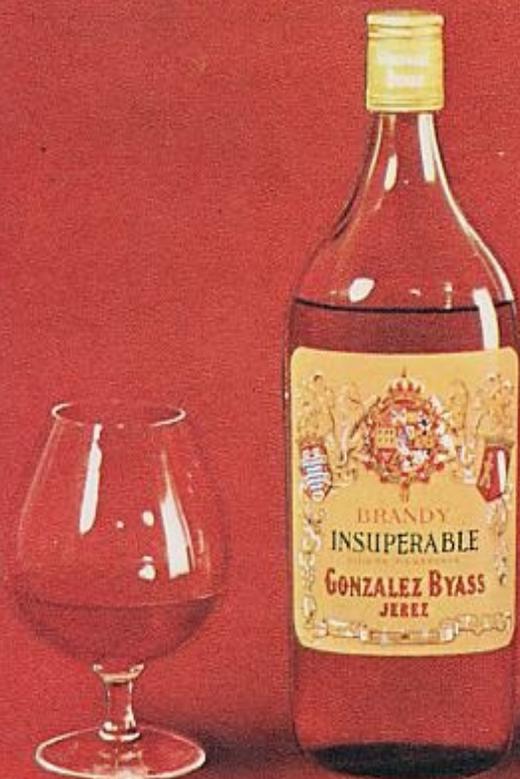
El brandy "INSUPERABLE" se encuentra siempre en aquellos ambientes en los que se sabe admirar la dificultad que lleva consigo toda perfección...

El brandy "INSUPERABLE" solamente puede ser apreciado en su justo valor por quienes perciben la sutil diferencia que existe entre lo "bueno" y lo "INSUPERABLE"

Esta es la razón de nuestro mensaje:



SU CATEGORIA  
PERSONAL  
LE EXIGE UN  
BRANDY



"INSUPERABLE"

GONZALEZ BYASS



LYCRA®

# WONG®

NUEVO ESTILO DE LA INTIMIDAD MASCULINA

Nuevo por su tejido elástico  
Nuevo por su total ajuste

triunfo laborista en Inglaterra; caída de Kruschev (15 de octubre); primera bomba atómica china; Johnson, Presidente norteamericano.

## UNA VERDADERA 'NOUVELLE VAGUE' Y MIL MAS QUE NO LO SON

**H**ABLANDO en términos de estética cinematográfica, 1959 es un año absolutamente esencial en la Historia del Cine. El paso a la realización de los hombres que habían mantenido una teoría crítica muy elaborada en «Cahiers du Cinéma» significa, a muy diversos niveles, un revulsivo total del panorama fílmico. Si en la confusión del período anterior se había optado por recurrir al máximo a la literatura, al guión superelaborado y a las distorsiones internas de la imagen, los jóvenes directores franceses buscan ante todo una imagen que sea suficiente por sí misma, cuya elaboración nazca de métodos simples y directos, lo que hace posible una producción con presupuesto mínimo, un nuevo echarse a rodar a las calles (similar en principio, pero opuesto en resultados al método neorrealista), y un deseo máximo de demostrar que el cine —liberado lo más posible de todo tipo de condicionamientos— puede convertirse en una expresión absolutamente personal. Es decir, se parte de una desacralización del cine para alcanzar unas obras «de autor», inspirándose curiosamente en los films americanos de serie B, aquellos que en un principio más parecen destinados al puro consumo y a las exigencias de una producción media.

Interrelacionando todos estos elementos, aprovechando diversos avances técnicos (la rapidez y sensibilidad de las nuevas emulsiones de película virgen, esencialmente), y situándolo en un contexto sociológico que tenga en cuenta la guerra de Argelia, la llegada de De Gaulle al poder y la incorporación de André Malraux al Ministerio de Asuntos Culturales, la aparición de la «Nouvelle Vague» francesa se presenta como un hecho casi «necesario» desde una perspectiva histórica, y revolucionario desde un punto de vista fílmico. «A bout de souffle», de Jean-Luc Godard (1959), venía a tener el valor de un manifiesto, de una puesta en evidencia de que «otro cine» era aún posible y, mucho más, necesario. Desde aquel momento y con las inexactitudes y forcejeos con que se suelen establecer las «listas» de todo grupo, Godard, Truffaut, Resnais, Malle, Demy, Chabrol, Varda, Rohmer y un largo etcétera

estar en la época, es decir, con todo el mal gusto de una campesina endomingada. Vulgar e insignificante, pero, al menos, anónima y, por lo tanto, libre. Un poco de notoriedad la privó hasta de eso transformándola



MARILYN MONROE

en un objeto de irrisión. Después, el milagro: en pocos años se impone como actriz y como mujer, conquistando respeto y simpatía, a la vez que admiración. De la crisálida Norma Jean salió una de las bellezas más asombrosas de la historia del cine, y la vulgaridad, juzgada y distanciada por la ironía, se transformó en un juego divertido que compartía el espectador; más tarde, desaparecía progresivamente. El mérito de M. M. es el de haber dado una dimensión humana al clásico tipo de la «dumb blonde» desarrollando el personaje de buena chica con aspiraciones y gustos simples, apenas consciente de los efectos de su «sex appeal». Hará falta señalar entre sus limitaciones su incapacidad para interpretar un personaje «malo» (como el de «Niágara»). Otra limitación más grave: no consiguió liberarse nunca de ese estereotipo que al principio había enriquecido tan inteligentemente. Quizá, de haber vivido un poco más, habría llegado a conseguirlo plenamente.

Su importancia es tal, que su paso por el cine quedará registrado como uno de los momentos más importantes de su historia. Y, muy especialmente, de la mujer en el cine. Ya que, sobre todo, Marilyn consiguió liquidar definitivamente el mito de la mujer fatal, el satanismo de la carne, la dramaturgia sexual, e introduciendo un

humor erótico «bon enfant», abrir el camino si no a la «revolución sexual» de los años 60, al menos a una representación cinematográfica de la mujer más libre y relajada. ■ COURSON y TAVERNIER. («30 ans de Cinéma Américain».)

## JOHN FORD

La exigencia primordial de un gran director de cine es la de impregnar su obra de la esencia de su propio individualismo. Esto es particularmente difícil en un ambiente como el del cine, donde decenas, incluso centenas de individuos se encuentran implicados en la preparación y realización de una película.

John Ford es un hombre que ha tenido siempre el suficiente valor y la suficiente intuición para marcar cada una de sus películas con la fuerza de su personalidad. Más aún, es un hombre de una energía tan excepcional que su expresión artística es doble-



JOHN FORD

mente excepcional. La atmósfera de sus grandes «westerns» es característica de la amplitud de su visión.

He pedido a Laurence Stallings, un amigo común de Ford y mío, y que ha trabajado con él en diversas películas, algunas opiniones sobre John Ford. Me tomo la libertad de escribir lo que me ha contestado: «Jack Ford posee un valor inigualable. Es capaz de reírse de sí mismo y de todas sus manías. Su primer amor es la bandera americana... Su segundo, el condado de Galway, en Irlanda. Solamente es feliz cuando rueda. Posee un ojo extraordinario para los trajes. Si se ve una banda de

navajos vestidos de apaches en su decorado favorito, el Monument Valley, ha sido Jack quien ha vestido a cada uno en particular». ■ KING VIDOR. («Cinéma d'aujourd'hui», número 46.)



HUMPHREY BOGART

## HUMPHREY BOGART

Una de las cosas más admirables de Bogart es el uso que sabe hacer de su decrepitud. Este duro no se ha destacado nunca en la pantalla por su fuerza física ni por su flexibilidad acrobática. Sus triunfos como «gangster» o detective los debe primeramente a su capacidad de encajar y después a su perspicacia. La eficacia de sus puñetazos pone de manifiesto no su fuerza, sino su sentido de la réplica oportuna. Es cierto que los coloca bien, pero, sobre todo, en el buen momento. Golpea poco, pero siempre a contrapelo. Y tiene, además, el revólver, que se convierte en sus manos en un arma casi intelectual, en el argumento que desconcierta. Pero lo que quiero decir es que los visibles estigmas que marcan cada vez más el personaje desde hace una decena de años no hacen más que acentuar una debilidad congénita. Pareciéndose cada vez más a su muerte, Bogart estaba perfilando su propio retrato. Jamás admiraremos suficientemente el genio de este actor, que ha sabido hacernos amar y admirar en él la imagen de nuestra descomposición. Cada vez un poco más magullado por todos los golpes recibidos en las películas anteriores, ha llegado a ser, en colores, el ser extraordinario,

de estómago eructante, amarillento, que escupe sus propios dientes, víctima apropiada para las sanguijuelas de agua estancada, y que, sin embargo, llevará La reina de África a buen puerto. Y recordad ese rostro descompuesto que testimonia en el proceso de los oficiales del «Caine». Era evidente que la muerte no podía esperar mucho tiempo en el exterior del ser que desde tanto tiempo atrás la había interiorizado de semejante manera. ■ ANDRÉ BAZIN. («Muerte de Humphrey Bogart», fragmento. Del libro «¿Qué es el cine?», febrero 1957.)

## ALFRED HITCHCOCK

Hitchcock es un maestro absoluto. Es el maestro de los efectos. Pero, confidencialmente, yo no estoy del todo seguro que nos diga siempre la verdad. Porque algunas veces, estoy seguro, deberá improvisar, teniendo en cuenta el juego de los actores. Algunas veces al menos. Hay una película suya, «La sombra de una duda», en la que Joan Fontaine interpreta de una manera extraordinaria. Pues bien, yo no puedo creerme que ello sea un



ALFRED HITCHCOCK

resultado mecánico, de algo que estaba previsto desde hacía tiempo. Por supuesto que esto es algo que ocurre en ocasiones, especialmente en mi caso, pero no siempre. Hitchcock nos esconde cosas; no quiere decirnos cómo trabaja, cómo realiza sus trucos. Le es mucho más fácil decirnos que todo estaba previsto desde el guión y que su labor ha sido puramente mecánica. Algunas veces el actor se da cuenta

andarían por los estudios y las reseñas periodísticas etiquetados con el sello de prestigio: «nueva ola». Mientras los citados por su apellido mantendrían una línea personal hasta el momento (aunque ya desligados de las ataduras del grupo), el 90 por 100 de los que formaban el largo etcétera se desvanecían después de su primer film.

La hora de los directores jóvenes parecía haber sonado. El escaso dinero con que realizaban sus películas, el prestigio que se conseguía por el simple hecho de estar entre los veinte y los treinta años, la utilización del mito eterno de la juventud con fines político-publicitarios, el dato sociológico de que eran los jóvenes quienes con mayor asiduidad acudían a las salas de proyección y el simple razonamiento de que lo lógico era que a este sector le interesaría más lo que dijera un hombre de su edad que otro más envejecido, motivaron —y la relación no quiere ser exhaustiva— que en el primer lustro de los sesenta todo país que se preciase mostrara con orgullo en festivales internacionales la existencia en su territorio de un «nuevo cine», que rompía radicalmente con el maclento y achacoso que le había precedido. Por dentro, las cosas no iban tan bien y diversos tipos de censura se encargaban de que aquellos chicos no se desmandasen, de que guardasen las formas y no se atreviesen a atentar contra el orden establecido.

El «free cinema», con su intento de recuperación de un realismo de inmediatas repercusiones sociales que recogiese la antorcha de la escuela documentalista inglesa de los años treinta, pasada por el barniz de los jóvenes que miraban hacia atrás con ira; el «nuevo cine alemán», deseando salir de una vez de la mediocridad expiatoria que había dominado la producción alemana desde la posguerra; el «nuovo corso» italiano, tan disgustado con los precedentes neorrealistas (y mucho más con sus degeneraciones blandas y costumbristas) como con la figura mítica de los «cuatro grandes», que nadie se atrevía a discutir; hasta el «nuevo cine español» o «el nuevo cine portugués» (que ya es decir), su trayectoria es ambigua, equívoca durante un par de años aproximadamente para luego caer en el olvido. Ciertamente que Reisz, Straub, Kluge, Rosi, Bertolucci, Saura e incluso Paulo Rocha o Cunha Telles significan algo —o mucho, o nada, que aún es pronto para determinar—, sobre todo en el aquí y ahora en que surgen, pero su presencia válida no merecía levantar en torno a ellos una fraseología mítica y «à la page», inventando coherencias donde sólo había coincidencias y perjudicando, en definitiva, a los propios interesados. Distinto es el caso de los países socialistas, en los que una evolución positiva de las estructuras políticas sí permitían la verdadera existencia de una



«Ocho y medio», de Federico Fellini, lejos ya del neorrealismo.

producción que rompía con lo anteriormente hecho. Como también es cierto que, a partir del «Shadows», de Cassavettes (1960), un cine «underground» haría oír su cada vez más potente voz.

## 1965-1970

1965.—Indonesia se retira de la O. N. U.; muere Churchill; comienzo de los bombardeos en Vietnam del Norte; intervención militar norteamericana en Santo Domingo; cae Ben Bella en Argelia. 1966.—Indira Gandhi es elegida primer ministro de la India; declaración de Pablo VI y el doctor Ramsey sobre la unidad religiosa; Francia se retira de la O. T. A. N.; supresión de los partidos políticos en Argentina y represión anticomunista; U Thant amenaza con dimitir de su cargo como secretario general de la O. N. U. 1967.—Guerra de los Seis Días entre Israel y los países árabes; toma del poder en Grecia por el Gobierno de los Coronales; muerte del «Che» Guevara en Bolivia (8 de octubre). 1968.—Las tropas del Pacto de Varsovia invaden Checoslovaquia; Revolución de Mayo en Francia; se extiende la contestación estudiantil por todo el mundo; lucha de guerrillas en diversos países sudamericanos; actividad constante de los «Pantera Negra» en Estados Unidos; mueren asesinados Martin Luther King y Robert Kennedy; Nixon, Presidente norteamericano; la zona desmilitarizada de Vietnam del Norte, bombardeada por aviones USA. España: Aprobación de la Ley Orgánica del Estado. 1969.—Disturbios en Irlanda del Norte; Estado de Excepción en España. Asimismo, en Argentina y Bolivia; Estados Unidos aprueba el Tratado de No Proliferación de Armas Nucleares; Golda Meir, jefe del Gobierno israelí; Lin Piao, nombrado sucesor de Mao-Tse-Tung; Husak sustituye a Dubcek; Salazar deja de ser jefe del Gobierno portugués; retirada de De Gaulle; le releva Pompidou; guerra entre Honduras y El Salvador; Armstrong, Aldrin y Collins llegan a la Luna; Arafat, reelegido presidente del Consejo Nacional de Palestina; fallece Ho-Chi-Minh; Willy

Brandt, canciller alemán; finaliza la guerra civil de Biafra; triunfo de las fuerzas centralistas; Beckett, Premio Nobel. Nombramiento del príncipe Juan Carlos de Borbón como sucesor de Franco. 1970.—Muere Bertrand Russell; expulsión de Garaudy del Comité Central del partido comunista francés; baja espectacular en Wall Street; incremento de la guerra árabe-israelí; guerra civil en Jordania; la Guardia Nacional mata a cuatro estudiantes en Ohio; continuos secuestros diplomáticos y aéreos; muerte de De Gaulle, Sukarno y Nasser; inesperada derrota electoral del partido laborista en Inglaterra; Salvador Allende, elegido Presidente de Chile; golpe de Estado del general Torres, en Bolivia...

## UN CINE QUE NO HA LLEGADO A ESPAÑA

QUIZA sea convencional la ruptura en su mitad de la década de los sesenta, vistos desde un ángulo cinematográfico. Pero la aparición de «Pierrot, le fou», de Jean-Luc Godard, en 1965, bien puede servir para marcar esta cesura. Aparte de constituir un resumen de su poética personal, la historia de Ferdinand-Pierrot venía a ser una traslación de la frustración e impotencia del intelectual en nuestros días. El suicidio final —con la mezcla absurda de colores y el arrepentimiento tardío— quizá lo era el de toda una generación que había nacido con el existencialismo francés y nórdico, creció entre desilusiones y crisis ideológicas, se sintió atraído temporalmente por el compromiso sartriano y, al darse cuenta de su debilidad cara al poder constituido, no le quedaba otro remedio que la destrucción.

De alguna forma, lo que se conoce por «cine moderno», todo aquello que hombres como Antonioni (su trilogía vino a establecer nuevas relaciones entre los personajes, entre el espectador y lo que se le mostraba, entre el cineasta



«Une femme mariée», un Jean-Luc Godard que no atraviesa las fronteras.

# 1895-1970 ★ PARA UNA HISTORIA DEL CINE

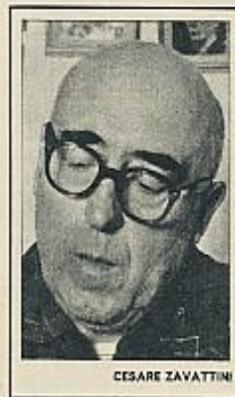


La salida de Michelangelo Antonioni al extranjero, "Blow Up" y su consiguiente prohibición en España.

y la materia a expresar), Resnais (en sus búsquedas fundamentales en torno al tiempo y la consecución de una obra maestra absoluta, perfecta ejemplificación de las órbitas paralelas en que discurren los sentimientos personales y los conflictos colectivos, «Hiroshima, mon amour»), Rossellini (cine de la intimidad, de la multiplicación de efectos mínimos, de vivencias apenas experimentadas), Bergman (con la explicitación de sus inquietudes internas, no tanto metafísicas sino agónicas en torno al sentido de la propia existencia en un contorno cruel y absurdo) o Visconti (asumiendo sus contradicciones, incorporando la historia hasta sus últimas consecuencias, dando testimonio de una lucidez dolorosa en muchos casos) iban creando película tras película, hallaba su punto máximo en la pared evidente que Godard les señalaba machacadamente. La crisis estaba de nuevo planteada, y de su clarificación —que hombres asombrosamente despiertos como Luis Buñuel ya habían logrado a nivel personal— o abandono ante ella dependía el futuro de un medio que se esforzaba, especialmente desde unos años atrás, en ser continuo vehículo de ideas.

Como siempre, la solución iba a llegar por unos caminos cuyo nivel superan al puramente cinematográfico. La guerra del Vietnam, el Mayo francés de 1968, el despertar de Sudamérica tras la consolidación de la revolución cubana, la simple presencia —inquietante para el imperialismo occidental— del Tercer Mundo, la politización «marxista» de sectores no proletarios que permanecían en una altiva fortaleza teórica, la liberalización de las relaciones sexuales, daría origen a un cine directamente político, directamente erótico, y a creadores tipo Bertolucci, tipo Pasolini, tipo Rocha. A un cine, en definitiva, que no atraviesa nuestras fronteras. ■ **DIEGO GALAN** y **FERNANDO LARA**.

ta de que es dirigido por alguien que tendrá la facultad de hacerle expresar lo mejor de sí mismo..., alguien que no le dirá, sin embargo, grandes cosas. El actor siente la presencia del realizador, de su voluntad, de lo que quiere. Yo no sé qué es lo que Hitchcock dice; todo lo que sé es que es un maestro absoluto. Me gusta Hitchcock y creo que es un hombre totalmente original. Un gran hombre lleno de talento. Ha dejado su huella. La misma palabra Hitchcock significa misterio. Y se ha convertido en sinónimo de suspense. Su nombre, esa palabra, se ha convertido en una palabra llena de sentido. ■ **GEORGE CUKOR**. («Cinéma d'aujourd'hui», número 33.)



CESARE ZAVATTINI

## CESARE ZAVATTINI

"Mi idea obsesiva es 'desnovelizar' al cine. Quisiera enseñar a los hombres a ver la vida cotidiana, los acontecimientos de todos los días, con la misma pasión que sienten cuando leen un libro. Esto me parece que es el secreto de la felicidad y el amor".

"El neorealismo italiano está vinculado fuertemente al presente como la levadura al pan. El neorealismo es la más considerable prueba de paciencia frente a los hombres que el cine puede dar".

"Todo lo que sucede alrededor de nosotros, incluso la cosa más banal que vemos en la calle junto a acontecimientos más graves, próximos o lejanos, tiene una significación y un sentido humano y social, dramático, y plantea grandes problemas. Problemas

que son nuestros, puesto que nada de cuanto sucede a nuestro alrededor nos es ajeno, en la misma medida en que somos hombres, una parte de la Humanidad. He aquí mis fuentes de inspiración, de meditación, de acción creadora, que deberían serlo para todos en el dominio del cine... Quiero ser simple y ante todo in contemporáneo".

"Para mí, y antes que nada, el cine es una moral. Es un arte que me permite conocer mejor y, por tanto, amar a mi prójimo. Pero, ¿qué es mi prójimo sino aquel que está más cerca de mí? ¿Con qué derecho elegimos en la creación de Dios entre esto o aquello, declarándolo más digno de interés? Soy como un hombre que se encuentra delante de un campo que debe describir y que se pregunta por qué brizna de hierba debe comenzar. Honestamente, no puedo sacrificar la brizna de hierba que existe realmente por el campo que sólo existe en mi imaginación". ■ (Textos de Zavattini, de varias entrevistas y declaraciones.)

## JEAN-LUC GODARD

«¿Qué es el arte? Eso me pregunto desde que he visto "Pierrot le fou", de Jean-Luc Godard, en la que la esfinge Belmondo plantea a un productor americano la pregunta: ¿Qué es el cine? Hay algo de lo que estoy seguro, y por ello puedo comenzar todo lo que tengo por delante y que me asusta con una afirmación al menos, como un sólido pilar entre las arenas movedizas: el arte de hoy es Jean-Luc Godard. Es quizá por ello por lo que sus películas, y particularmente esta película, suscitan la injuria y el desprecio, y por lo que se permitan con ella lo que jamás osarían decir de una producción comercial corriente, por lo que se permitan con su autor palabras que traspasan la crítica, van al hombre...»

«Mientras asistía a una proyección de "Pierrot" olvidé lo que, al parecer, hay que decir de Godard. Que tiene "tics", que cita a éste o aquél, que pretende darnos lecciones, que se cree esto o lo otro...; en fin, que es insoporta-



JEAN-LUC GODARD

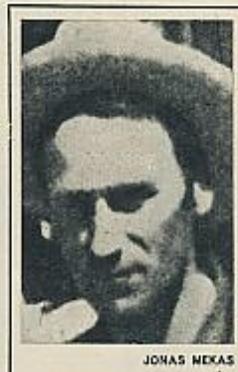
ble, charlatán, moralista (o immoralista): yo no vela más que una cosa, una sólo, y es que aquello era bello. De una belleza sobrenatural. Física hasta en el alma y la imaginación. Lo que se ve durante dos horas posee esa belleza que mal se contenta con la palabra belleza para definirse: sería preciso decir de ese desfile de imágenes que es, que son sencillamente sublimes. Pero el lector de hoy soporta mal el superlativo. Lástima. Sigo pensando del film que es de una belleza sublime. Es una palabra que ya no se emplea más que para las actrices, y aun en el lenguaje de entre bastidores. Lástima. Constantemente de una belleza sublime. Y hago notar que detesto los adjetivos». ■ **LOUIS ARAGON** («Les Lettres Françaises» núm. 1.096, año 1966.)

## JONAS MEKAS

"Se habla de cine después, si nos quedan ganas, en el bar. Con una cerveza delante. En la oficina se discute de negocios, y los argumentos 'artísticos' son deliberadamente mantenidos aparte. Aquí no se hacen discriminaciones de tipo estético o ideológico". No estamos en una reunión de financieros de la United Artists. Estas son las declaraciones de Jonas Mekas, y parece extraño que su delgada figura de llamante y profético Juan Bautista del Nuevo Cine deba proclamar pesados filisteísmos, más dignos de aquellos "tycoons" en "jet", que, sin embargo, desde hace algún tiempo, discuten vertiginosamente de estéticas e ideologías, si no de mística.

Mekas habla inteligente e intransigentemente. Tiene unos cuarenta años, es li-

tuano, director, poeta, crítico, pero encima de todo debe ser un organizador formidable. Su empresa, esta Cooperativa de Filmadores ("¡Ya no se dice directores!"), parece realmente extraordinaria. Y no solamente porque ha conseguido poner de acuerdo, después de años y años de pelea, a una pluralidad de individuos difíciles, imponiendo con potencia incluso sus productos más singulares. Hasta hace poco, nadie conseguía existir fuera del "sistema". De acuerdo con los más despiadados clichés sobre la industria cultural, ésta aplastaba a cualquier "outsider". Y el escenario cultural americano era atravesado por tentativas desesperadas, sostenidas por una tensión individual efímera y destinadas a apagarse casi inmediatamente.



JONAS MEKAS

Los "nuestros" llegaban, siempre demasiado tarde, a un autor envilecido y vacío, y las más de las veces, no llegaban nunca... Sus principios son precisos. Una obstinada voluntad de trabajar "independiente", eliminando la figura cómoda e incómoda y, sin embargo, omnipresente del productor. En su lugar, ni siquiera un director: un autor. O, como prefiere llamarle Mekas con mucho cuidado: filmador, filmmaker.

Su nueva retórica: ojo y objetivo unidos en un "gesto" poético único, en una "copulación" de miradas, medio, imagen.

Apasionado y dogmático; no admite contradicciones. "Todos los films nuevos son bellísimos, porque son nuevos. Aquellos de Hollywood, todos horribles e infames en cuanto son de Hollywood." ■ **ALBERTO ARBASINO**. («Entre el "underground" y el "off-off", Cuadernos Anagrama, 1970.)