

5. Los medios de comunicación: El cine, historia y lenguaje de las imágenes en movimiento

Los primeros pasos: el cinematógrafo de los Lumière

La primera proyección cinematográfica abierta al público fue hecha por los hermanos Louis y Auguste Lumière, el 28 de diciembre de 1895 en el Café de los Capuchinos en París. Ya se habían efectuado por lo menos cuatro proyecciones antes en congresos y universidades, pero la de diciembre quedó como "fecha histórica".

La exhibición contó con un número de películas cortas, entre las que se destacó *La llegada del tren a la estación de Ciotat*, porque fue la que provocó mayor excitación en el público. Además, esta película merece particular atención porque es posible apreciar en ella algunas de las características que luego explotó el cine en la definición de un lenguaje propio. Un ejemplo es el uso de la profundidad de campo visual en un encuadre que le permite al espectador contemplar el avance del tren desde un campo abierto hasta ocupar la pantalla.

Otros de los films que se vieron en aquella presentación fueron *La salida de los obreros de la fábrica Lumière* y *El desayuno del bebé*. Estos cortos tienen la particularidad de presentarnos escenas de la vida cotidiana; serían algo así como el uso que le podemos dar a una videocámara hogareña hoy en día.

Las limitaciones técnicas de esas primeras filmaciones definieron un estilo compartido: **los planos son fijos** (la cámara de los Lumière aún no podía moverse debido a su peso), y todos los rodajes están realizados en exteriores y a la luz del día, ya que la película con la que se contaba tenía un material sensible que solamente permitía imprimir con luz diaria y natural.

El cine y su lenguaje: ¿arte o espectáculo?

El cine, que comienza siendo un descubrimiento tecnológico (el "aparato" cinematográfico de los Lumière), se transforma –debido al aporte de muchos hombres y mujeres– en el *arte del siglo XX-o*, simplemente, *el séptimo arte*.

Cerca de Londres, Inglaterra, un grupo de aficionados logra captar lo que luego se conocería como el **primer plano** y la *sobreimpresión*. En este mismo país, pero en Brighton (una localidad marítima al sur del territorio), un grupo de fotógrafos pioneros en el arte de dirigir cine –a quienes se los denominó justamente *Escuela Brighton*– realizaron un importante trabajo a fines del siglo XIX. Fueron varios los que tuvieron en esta localidad su primer centro de producción. Sus films iniciales presentan escenas de playa, para luego interesarse, hacia 1897, en el uso de la *sobreimpresión*, truco que les permitió crear un cine fantástico poblado de espectros y fantasmas.

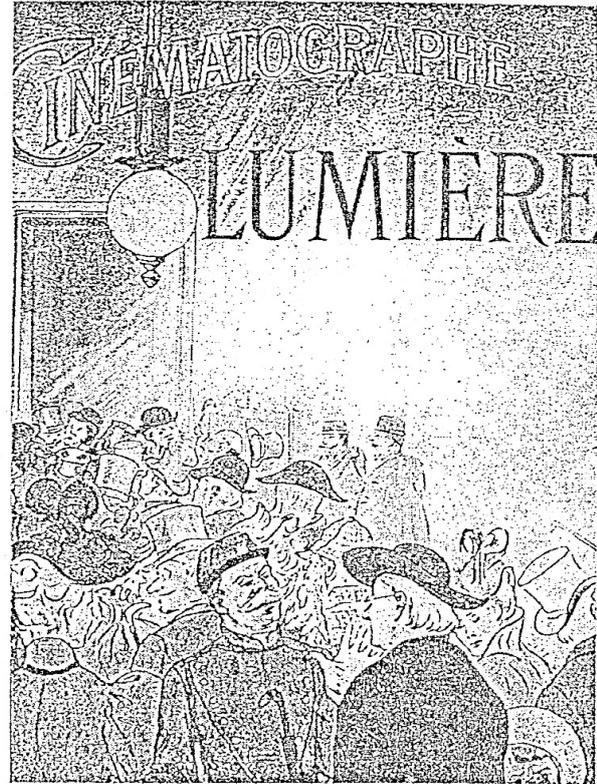
Gracias a George Méliès el cine logra escapar de la tutela del documental y se relaciona con el teatro, la magia y otras formas escénicas. Es entonces cuando el cine surge como espectáculo. Méliès, que había asistido a esa primera función de los hermanos Lumière, inmediatamente intuyó que el invento era un complemento ideal para enriquecer sus actos de ilusionismo.

Antecedentes de una larga historia

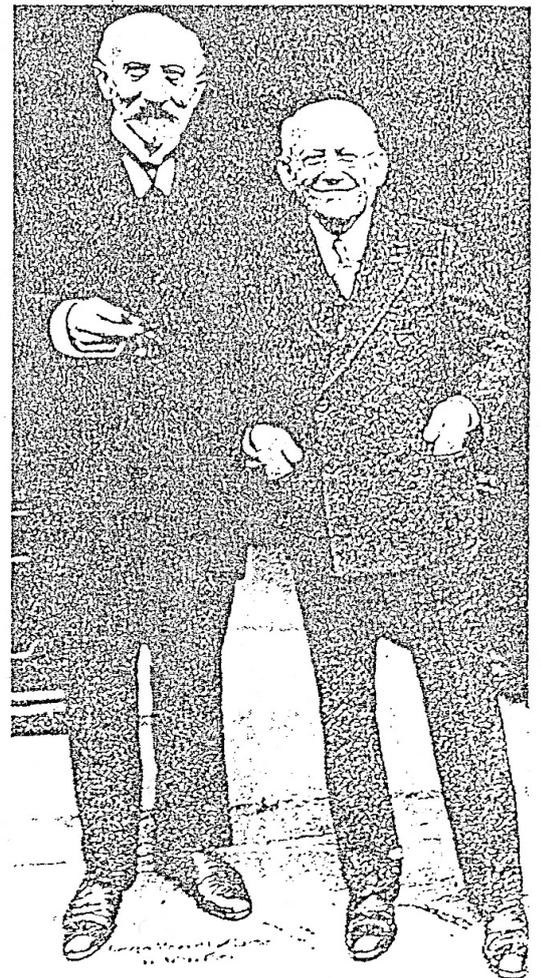
- Las milenarias sombras chinescas fueron la primera forma con que el hombre logró captar la luz para reproducir imágenes.
- En 1660, el matemático danés Walgenstein logró aplicar el principio de la cámara oscura (fenómeno de refracción de la luz por el cual un objeto iluminado proyecta, a través de una pequeña abertura, su imagen invertida) a la linterna mágica, aparato que permitía proyectar imágenes transparentes mediante la luz de una vela y que rápidamente se convirtió en un sofisticado espectáculo, bautizado con el inquietante nombre de "fantasmagorías".
- En 1824 Joseph Niepce consiguió fijar la reproducción de un objeto por medios químicos, luego de una exposición de doce horas. Louis Daguerre perfeccionó ese procedimiento y le dio el nombre de *daguerrotipo*, etapa primitiva de la fotografía. Poco después en Inglaterra se inventó el estereoscopio que, mediante un juego de espejos, superponía dos imágenes fotográficas provocando la ilusión de relieve.
- En 1878, el inglés Eadweard Muybridge dio a conocer la primera colección de fotografías de sus apasionantes estudios sobre la locomoción humana y animal. El sistema Muybridge permitía descomponer los momentos sucesivos de una trayectoria mediante un complicado sistema de máquinas fotográficas alineadas. Inspirado en los análisis del movimiento de Muybridge, el francés Étienne-Jules Marey construyó, en 1881, el fusil-fotográfico, que permitía impresionar doce imágenes consecutivas en un segundo y mejoraba el sistema de cámaras múltiples.
- En 1884, George Eastman empezó a fabricar las primeras películas enrollables.
- Thomas Alva Edison creó en 1889 el kinetoscopio, intento de fusionar el fonógrafo de su invención con los aparatos de Marey.
- Los hermanos Louis y Auguste Lumière alcanzaron la síntesis de todos estos experimentos al patentar en 1895 el cinematógrafo, "aparato para obtener y proyectar imágenes cronofotográficas".

Claudio España, 1995-96.

Georges Méliès fue un pionero y director de cine que nació en París en 1861. Vio claramente las grandes posibilidades del invento de los Lumière y creó el primer "estudio" de cine en 1897. Algunos de sus filmes fueron *Viaje a la luna*, *Juana de Arco*, *El proceso de Dreyfus*, *20 leguas bajo el mar* y *El hombre mosca*. Murió en Orly en 1938.



Afiche de la primera presentación pública del cinematógrafo (1895).



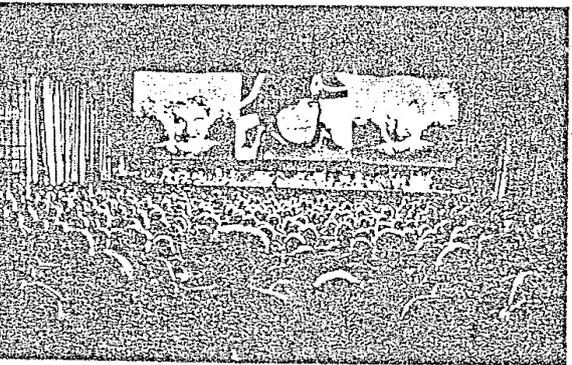
Dos pioneros, George Méliès y Carl Laemmle.



El fantástico *Viaje a la Luna* de Méliès.

Trust: Grupo de empresas bajo una misma dirección, con el fin de controlar el mercado de un producto o sector determinado.

El director de cine estadounidense **David Griffith** (1875-1845) es considerado un verdadero innovador en el arte de la narración cinematográfica. Algunas de sus películas más recordadas son: *El nacimiento de una nación* (considerada quizá la mejor producción del cine mudo), *Intolerancia* y *La batalla de los sexos*.



Napoléon de Abel Gance en un cine de Londres en 1960 con el acompañamiento de una orquesta dirigida por Carl Davis.

Podemos afirmar que la evolución y síntesis de una importante etapa de investigación se produce en 1902 con *Viaje a la Luna*, cortometraje de Méliès, que nos muestra un mundo fantástico, donde un grupo de personas viajan a la luna. A pesar de su rudimentaria escenografía, casi ingenua, podríamos comparar su impacto con lo que más tarde será *Viaje a las estrellas* o *La guerra de las Galaxias*. Obviamente estamos hablando aquí de un cine primitivo donde la puesta es más teatral que cinematográfica; los personajes entran y salen de cuadro, en un plano general constante, en el que la cámara permanece fija.

Estados Unidos antes de Hollywood

El cine norteamericano primitivo da un salto cualitativo con la filmografía de Edwin S. Porte. Entre 1899 y 1901 realiza una serie de películas en las cuales se advierte la influencia del cine fantástico de Méliès.

En 1902 filma *La vida de un bombero americano*, uno de los primeros ejemplos en utilizar el montaje alternado: una mujer y su bebé encerrados en un edificio en llamas, mostrados paralelamente a la figura de un bombero que va en su rescate. En *El gran asalto y robo al tren* (1903) usa el mismo recurso narrativo para describir la persecución de un grupo de ladrones que han asaltado un tren. El film de doce minutos, considerado el primer western de la historia del cine, aporta, además, el plano medio de un pistolero de frente apuntando directamente al público. Dicho plano, que podía ser utilizado tanto al comienzo como al final de la película, tenía como objetivo provocar el miedo y la angustia en los inocentes espectadores.

Y comenzó la función...

Dos empresarios franceses terminaron por darle al cine la forma que necesitaba para su mejor desarrollo internacional. Pathé Frères se ocupó de la naciente "industria" desde 1896. Tuvo estudios propios en Joinville y encargó la realización de las películas a Ferdinand Zecca (que realizó en

1901 *Historie d'un crime*, considerado el primer drama cinematográfico). Además, lanzó al primer "gran cómico" del cine, Max Linder, en 1905. Por su parte, Léon Gaumont, que contaba con estudios en Buttes-Chaumont, hizo crecer el imperio del cine en el mundo.

En la década de 1910, el cine se propone convertirse en espectáculo. Sin abandonar la sorpresa que proviene de cada apunte hecho con una cámara, ni la preocupación científica y documental de los primeros momentos, la pantalla no duda en encontrar historias que terminen de definir el lenguaje propio del nuevo medio. La cinematografía comienza entonces a difundirse como un reguero por el mundo.

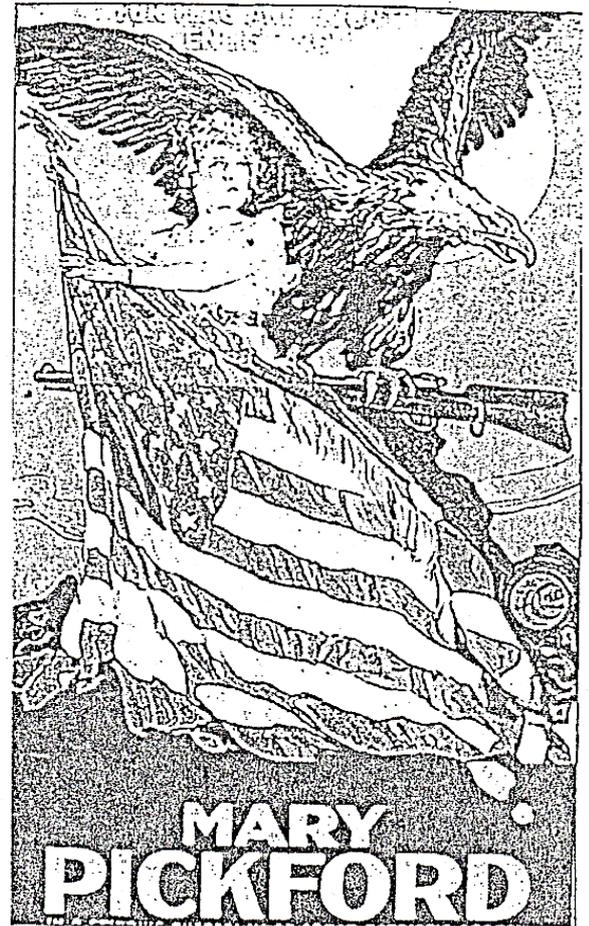
En Europa, el primer cine italiano recurre a la historia, a la mitología y a la Biblia. Los inicios del cine peninsular llevan el sello de una firme voluntad por mantener la autonomía nacional. Empresarios, inventores y aristócratas trabajan para crear propias y autosuficientes infraestructuras que sirvan de base para la realización de películas.

Entre 1908 y 1913 el cine norteamericano sistematiza los códigos narrativos y representativos que constituyen las bases del lenguaje cinematográfico; así como podemos de hablar del lenguaje escrito en el que encontraremos letras, sílabas, palabras, oraciones, el lenguaje cinematográfico está formado por planos de diferentes tamaños, angulación, altura, movimientos y montaje. Son los años en los que David Griffith dirige cientos de films para la compañía Biograph. Muchos de ellos son base de los cambios que el nuevo lenguaje construye para sí mismo.

En 1915 David Griffith presenta su obra triunfal: *El nacimiento de una nación*, donde se cuenta una saga familiar en el marco de la Guerra de Secesión. En ella, los procedimientos aprendidos durante años cobran capital importancia: el montaje paralelo, los fundidos, el uso dramático del primer plano, los grandes planos generales de cuadros épicos y de batallas, el desplazamiento del punto de vista dentro de una misma escena, son utilizados tanto expresiva como estructuralmente. Así Griffith sienta las bases de la narrativa cinematográfica.

La máquina de sueños: nace Hollywood

Entre 1909 y 1914 se verifica el punto más conflictivo de la guerra de patentes que desata el *trust* liderado por Edison con el objetivo de controlar a productores y exhibidores. Mientras el *trust* pelea con abogados, detectives y una producción uniforme, los independientes se dedican a la realización clandestina de películas para abastecer sus salas.



Mary Pickford, en la *Novia de América*, una película de David Griffith.

Cansados de las persecuciones encarnizadas, deciden abandonar Nueva York y trasladarse a la costa oeste. Tras varios intentos, finalmente encuentran el lugar ideal en un suburbio de Los Ángeles llamado Hollywood (bosque de acebos). Por sus condiciones climáticas, la variedad de paisajes y su cercanía con la frontera de México (lo que les permitía escapar fácilmente de los acosos legales), uno a uno los independientes se van asentando en esta tierra.

Desde un principio, los independientes tienen como propósito mejorar la calidad de los films. Para ello le arrebatan al *trust* sus más destacados actores, directores y técnicos, ofertándoles mejores salarios y el justo reconocimiento de ver sus nombres proyectados en la pantalla. Rápidamente los actores se convierten en las *estrellas* a las que el público sigue y reconoce. Esta infraestructura (conocida como *star system* o sistema de estrellas), la estandarización temática y la adopción del largometraje son las claves productivas sobre las cuales se sistematiza la pujante industria.

El exhibidor Marcus Loew compra la productora *Metro Pictures* en 1919; luego, el pequeño estudio *Goldwyn Pictures* y, en 1924, asociado con Louis B. Mayer, crea la *Metro Goldwyn Mayer*. Compras, ventas, sociedades y fusiones de unas empresas con otras mantienen una loca carrera por lograr el dominio del negocio cinematográfico. Exhibidores que quieren producir, productores que quieren comercializar sus películas, directores y actores que montan sus propios estudios. La "máquina de sueños" no descansa. Finalmente, sólo las grandes productoras sobreviven para imponer leyes del mercado, llegando a constituir un monopolio más rígido que el del *trust* que lideraba Edison.

La proyección en el mundo

El cine, en la práctica, fue un fenómeno: sus hechos se adelantaron a la teoría. En un principio, el nuevo lenguaje no respondía a ningún ordenamiento, y cualquier actividad relacionada con él pertenecía a un bienvenido desorden experimental. Pero pasó el tiempo y los hacedores se fueron inclinando por la producción de "moldes" en los que debían caber todos los temas, las puestas en escena, la actuación y la definitiva escritura fílmica. Fue Griffith el que tuvo firme la certeza del modelo. Instantáneamente, la producción no industrial y la crítica se dividieron entre los que aceptaban la codificación y aquellos que se le resistían. Esos moldes, códigos o modelos terminaron por imponerse y adoptaron el difundido nombre de "géneros" (comedia, drama, western, acción, suspenso, terror, aventuras, etcétera).

De Griffith a Eisenstein

Quienes retomarán la base del lenguaje sentada por Griffith van a ser los soviéticos. Luego de la revolución bolchevique de 1917, el gobierno revolucionario necesitó llegar a toda la población y encontró en el cine el gran medio para llegar a las masas. Uno de los aportes más interesantes de esta época al lenguaje del cine es el "efecto Kulechov" (por Lev Kulechov, quien armó un laboratorio experimental con estudiantes de la Escuela Cinematográfica del Estado, creada poco después de la revolución). Se trata de un único primer plano expresivo intercalado con distintas imágenes (según Clara Krieger, en C. España, 1995-96), tan disímiles como "un plato de comida, un muerto, un niño", que

provoca en el espectador la ilusión de ver rostros con distintas cargas emocionales. La herencia fundamental de Kulechov, según la misma autora, es "el concepto de montaje como principio constructivo del espacio y del tiempo del film".

Sin embargo, la figura principal de la escuela soviética de montaje fue Sergei Eisenstein. Este realizador creó un novedoso procedimiento que proponía otra mirada frente a los imperantes modelos de narración naturalista: "El libre montaje de acciones (atracciones) arbitrariamente elegidas, independientes (incluso fuera de la composición dada y de la vinculación narrativa de los personajes), pero con una orientación precisa hacia un determinado efecto temático final". Es decir que, como afirma el crítico Ricardo Manetti, "está convencido de que el choque de dos imágenes contrapuestas permite la aparición de un tercer elemento cualitativamente distinto, que le permite al espectador pasar de un shock emocional a la construcción del concepto. Este postulado, que aplicó primero al teatro, pronto se convirtió en el punto central de la elaboración de sus films". En síntesis, Manetti detalla que "para Eisenstein el montaje es *conflicto*: del choque de dos factores dados surge el concepto". Podríamos decir que el aporte de Eisenstein es "abrir" el modo de contar una película, limitado hasta ese momento a representar la realidad de la manera más clara posible. A partir del director ruso, los films se permiten ubicar en secuencia imágenes casi opuestas, que crean un nuevo sentido.

La película más recordada de Eisenstein es *El acorazado Potemkin*, de 1925.

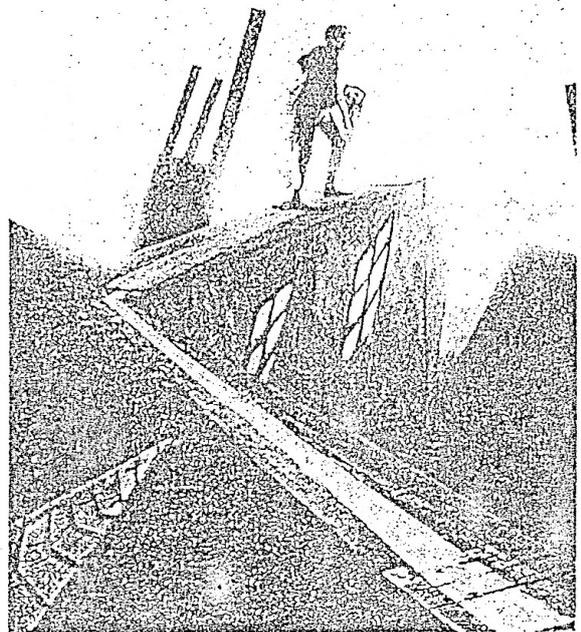
Las vanguardias del cine

Entendemos por vanguardia "modelos de ruptura que surgen en un campo cultural constituido y que transforman sus convenciones" (España, 1995-96). Las *vanguardias históricas*, que se desarrollan en la década de 1910-20, desarrollan la relación entre el arte y los valores de la "sociedad moderna". Utilizan todas las formas del arte como medio de expresión. En los distintos movimientos de vanguardia se en-

Montaje: Selección y ordenación del material ya filmado para constituir la versión definitiva de una película.



El acorazado Potemkin, 1925.



La estética expresionista en su versión más acabada: *El gabinete del doctor Caligari*.

encuentran verdaderos "artistas integrales" (escritores, poetas, pintores, músicos, etc.) que también experimentan con el cine como forma expresiva. Sus películas cuestionan el modelo vigente de representación cinematográfica "realista y burgués", que se había inspirado en las novelas del siglo XIX. Esta mirada planteó el debate sobre el lenguaje del cine, y originó modelos alternativos de representación.

Expresionismo alemán

Además del cine soviético, otras vanguardias importantes fueron el expresionismo alemán (que propone, como afirma María Valdez (España, 1995-96), "historias fantásticas de locos, autómatas, asesinos y vampiros, mundos interiores plagados de miedos y la eterna pugna entre el pecado y la virtud son sus banderas". Se distorsionan los espacios, a través de perspectivas y estilizaciones. La luz pasa a tener un rol fundamental, que se expresa en el uso de claroscuros. La gran obra del cine expresionista es *El gabinete del doctor Caligari* (Robert Wiene, 1919).

Impresionismo Francés

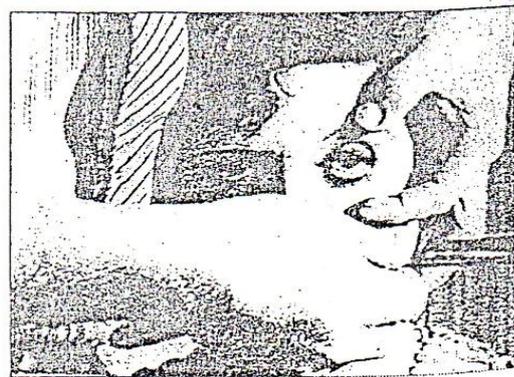
El movimiento cinematográfico conocido como *impresionismo* se desarrolla en Francia entre 1918 y 1929. Su nombre deriva de la oposición que presenta con el expresionismo alemán, ya que narra historias sencillas y respeta el "modelo narrativo convencional". La innovación del impresionismo –que de alguna manera, marcó cierta tendencia que el cine francés conserva en la actualidad– consistió en la atención al aspecto psicológico de los personajes, la creación de "climas" y el manejo poético de la iluminación.

Dadaísmo y Surrealismo

Los movimientos que se opusieron con todo a los conceptos de arte burgués, desafiándolo como ningún otro fueron el *Dadá* (o *dadaísmo*) y el *Surrealismo*. El movimiento Dadá surgió en Zurich durante la primera guerra mundial; como afirma el crítico David Oubiña, su objetivo era desafiante: "elevar el escándalo a la categoría de forma artística. Promovía la espontaneidad, la provocación, el encuentro de todas las contradicciones. Su único dogma es la abolición de todo dogma. El arte ya no debería ser una institución, sino un acto creador libre, caótico, fugaz y subversivo". Sus películas más recordadas –que aún hoy causan asombro por su estilo de profunda ruptura– son *Emak Bakia* (1927, Man Ray), *Anemic cinéma* (1926, Marcel Duchamp) y el célebre *Entreacto* (1924, René Clair), cuya estética prefigura ciertos video-clips actuales.

Sin duda, el surrealismo tuvo una fuerte influencia Dadá. Su "ideólogo" André Breton, autor del *Manifiesto surrealista*, propone directamente "una disciplinada subversión de todos los valores estéticos, políticos y morales".

Los temas e instrumentos más frecuentes en la expresión de los surrealistas fueron "el azar, el humor, el erotismo, lo onírico, las imágenes insólitas y la lógica del inconsciente". Una de sus películas fundamentales fue *Un perro andaluz* (1928, de Luis Buñuel y Salvador Dalí).



La impresionante escena del corte del ojo en *Un perro andaluz*.

El gran talento de Charles Chaplin

“El cine cómico fue uno de los pilares de la industria en los comienzos de Hollywood. Mack Sennett cumplió un papel sistematizador dentro del género y lo cierto es que de su productora, la Keystone Films Company, saldrán casi todos los cómicos norteamericanos de la época (Harold Lloyd, Ben Turpin, Roscoe Arbuckle *Tripitas*, Harry Langdom, Mack Swain, W. C. Fields, Chester Conklin), pero, sobre todo, los dos más grandes cómicos de la historia del cine: Buster Keaton y Charles Chaplin.

1894

Chaplin (1889-1977) pasó una miserable infancia en Londres. A los cinco años debutó en un escenario y en 1907 ingresó en la importante compañía de pantomima de Fred Karno hasta que en 1914, durante una gira por los Estados Unidos, fue contratado por la Keystone. Su primera actuación para el cine fue en *Making a Living* (1914), de Harry Lehrman; luego Sennett le permitió codirigir y coprotagonizar junto a Mabel Normand (una de las estrellas de la compañía, junto a Fred Mace y Ford Sterling) y ese mismo año empezó a idear y dirigir sus propios proyectos. De todos modos, las treinta y cinco películas que interpretó para la Keystone llevan todavía el estilo que Mack Sennett había impuesto a las comedias. Al año siguiente, Chaplin pasa a la Essanay y se compromete a realizar catorce películas en un año. Allí experimenta y desarrolla el personaje del vagabundo sentimental, ingenuo y humanitario que había creado en la Keystone. Cuando en 1916 firma un abultado contrato con la Mutual, ya es una estrella y, en 1918, al pasarse a la First Nacional, se ha convertido en un mito (...)

En 1919, junto a Griffith, Mary Pickford y Douglas Fairbanks, Chaplin funda la productora United Artists. Allí realiza *Una mujer en París* (1923), su primer filme como director exclusivamente, aunque el vagabundo reaparecerá en *La quimera del oro* (1925) y *El circo* (1928). Chaplin se resiste al cine hablado, alegando que la voz sólo destruiría el antiguo arte de la pantomima.

«La palabra destruye la gran belleza del silencio y no deja nada a la imaginación.» Por lo tanto, *Luces de la ciudad* (1931) será sonoro, pero no hablado, y lo mismo sucede con *Tiempos modernos* (1936), último film del ciclo mudo. Las injusticias sociales, que el realizador nunca había dejado de denunciar, cobran aquí las formas deshumanizadas del capitalismo salvaje y la alienación del trabajo en las fábricas. En *El gran dictador* (1940) denuncia en tono de comedia los horrores de la guerra y la ambición de poder de las tiranías. En ese mundo violento, el inocente personaje del vagabundo ya no parece tener más lugar. Desengañado y escéptico, Chaplin realiza sus últimos films: *Monsieur Verdoux* (1947), una comedia negra que cuestiona la hipócrita moral de los Estados modernos; *Candilejas* (1952), una melancólica mirada sobre el ocaso de un viejo cómico, y —luego de abandonar los Estados Unidos, perseguido por la Comisión de Actividades Antiamericanas— *Un rey de Nueva York* (1957) y *La condesa de Hong Kong* (1966).”



Charles Chaplin en una escena de *El Pibe*.

David Oubiña, extraído de Claudio España, 1995-96.

El sonido llegó cantando en una década difícil.

El sonido apareció en el cine con la que se considera la primera película sonora (estrictamente; es la primera en la que se escuchan algunos diálogos y canciones), *El cantor de Jazz* (1930, de Alan Crosland, con el *showman* de origen ruso Al Jolson).

La década de 1930 no fue fácil en Estados Unidos. La economía recientemente quebrada por la crisis financiera de 1929 y sus secuelas, marcaron la época conocida como la de la "Gran Depresión". Si bien el cine no se dedicó directamente a esos temas, las películas de entonces exponen ciertos temores y realidades cotidianos: los monstruos, el cine de terror, el gran éxito de los gangsters, la otra cara de la realidad en los musicales en los que todo era maravilloso, etcétera.

En esos años, la industria del cine tuvo que cambiar las viejas fórmulas para adecuarse a la nueva tecnología del sonido. Sin embargo, rápidamente replanteó los modelos probados, con el melodrama a la cabeza. Las películas estaban regidas por el *sistema de estudios*, que era la forma en que las empresas cinematográficas-estudios producían filmes de un modo seriado, con fórmulas "probadas y aprobadas". Cada uno de los estudios se dedicaba casi únicamente a un género (por ejemplo, Universal se ocupaba de las películas de horror; Metro, de las musicales; Warner, de las de gangsters). Además, sus "estrellas" firmaban contratos de exclusividad de hasta siete años de duración, y no podían decidir qué filmar o no, sin la autorización expresa de "su" estudio.

El cine en las últimas décadas

Muchos años han transcurrido desde ese Hollywood de entonces; los actores y actrices cobran sumas siderales y deciden qué películas filmar o no, los efectos especiales ganan terreno y la animación por computadora abrió la puerta a historias que eran hasta hace algún tiempo inimaginables para la pantalla.

Sin embargo, el grueso de las películas producidas por "la máquina de sueños" norteamericana sigue contando historias de amor, de aventuras y de héroes, ya sea un viejo vaquero o un ex combatiente de Vietnam. Las películas de acción provenientes del cine hollywoodense tienen una regla fundamental: los primeros diez minutos del film, donde se presentan los protagonistas y la historia, deben estar contados con planos de hasta tres segundos, y el montaje se hace por corte. Funciona de un modo similar al del lenguaje del *video-clip*, donde la idea es contar mucho en poco tiempo, sin que el espectador tenga un solo momento para poder pensar qué cosas quiere decir el realizador.

Con algunas buenas y osadas excepciones, las fórmulas conocidas y nombres exitosos siguen alimentando al principal motor del cine industrial de Occidente.

La última década fue profusa en propuestas: incluye desde una nueva versión de *Cenicienta*, la exitosa *Mujer Bonita* (1991) hasta el despliegue audiovisual de *Corazón valiente* (1995) o del *Episodio I* de la Guerra de las Galaxias (1999). Una novedosa propuesta pudo verse en *¿Quieres ser John Malkovich?* (2000), que sorprendió a gran parte de los espectadores. La batalla en el **plano de lo fantástico** parece estar echada entre la inglesa *Harry Potter y la piedra filosofal* (2000) —más taquillera aún que la pomposa *Titanic*

(1997), récord de taquilla hasta ese momento—y la prometedora *El Señor de los Anillos* (2000), ambas adaptaciones de libros exitosísimos en todo el mundo.

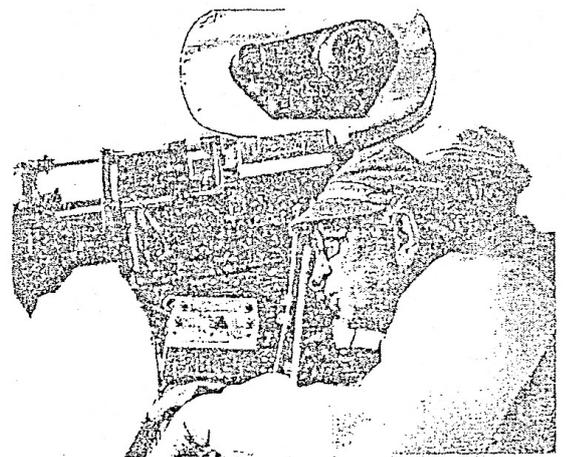
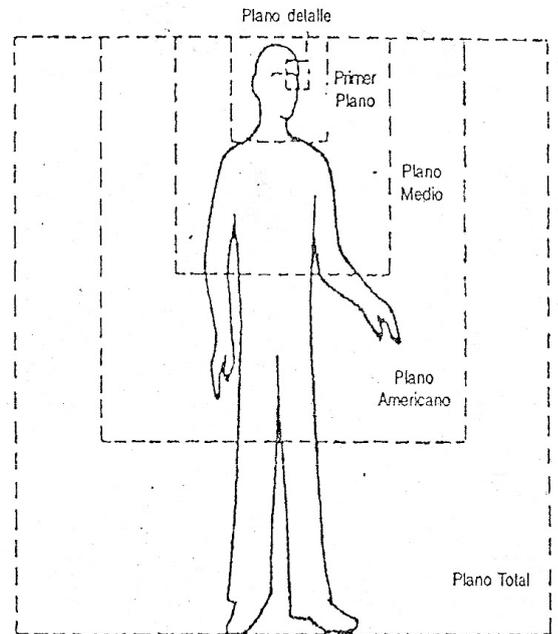
Lejos de Hollywood ...

Del otro lado del mundo nos encontraremos con un cine bastante diferente al modelo occidental. Como ejemplos podemos mencionar al cineasta japonés Akira Kurosawa, el cine iraní o las películas policiales del director japonés Takeshi Kitano.

Estos filmes tienen la particularidad de tener una gran carga poética, y ciertas características casi opuestas al modelo hollywoodense. Los planos generales de larga duración, la escasez de diálogos, el trabajo de la dirección de fotografía a partir de la pintura, el trabajo con actores lejos del *star system* y las historias sencillas cargadas de emotividad son rasgos que tienen en común y que los aleja del mundo sofisticado y efímero de la producción de la industria cinematográfica de Estados Unidos. Estas películas se dejan ver, se dejan recorrer, llevan consigo la esencia del cine como lenguaje expresivo y artístico. Tienen otro ritmo, poca acción o escenas de violencia, y carecen de los llamados "efectos especiales" del cine hollywoodense.

Las marcas de sus realizadores están presentes en cada una de las puestas de cámara que estos eligen. Sin lugar a dudas, el mundo percibido por los directores de estas películas queda plasmado en la pantalla de cine. Por eso podemos hablar de la estética de Akira Kurosawa o de su poética, porque al ver sus películas vamos a notar ciertos rasgos comunes que las diferencian del resto y las hacen únicas. En *Sueños*, el director posa la cámara sobre un cuadro de Vincent Van Gogh y le da vida a la escena pintada. Sus personajes (actores) parecen salir del cuadro del pintor y caminar por los campos pintados por el artista. Pura imagen, sin diálogos, la película de Kurosawa es un verdadero homenaje a Vincent que conmociona al espectador.

Plano: es la "parte de la realidad" tomada por la cámara. Sus diferentes denominaciones se vinculan con las proporciones del cuerpo humano.



Akira Kurosawa (Japón, 1910-1998), director de *Siete Samuráis*, *Yojimbo*, *Rashomon*, *Vivir*, *La Sombra del guerrero* y *Sueños*.

Nobleza Gaucha, el primer éxito
(Claudio España, 1995-96)

"Con el auspicio del empresario Julián de Ajuria y la colaboración de los fotógrafos Eduardo Martínez de la Pera y Ernesto Gunche, Humberto Cairo produjo en 1915 el largometraje *Nobleza gaucha*, primer gran éxito del cine argentino.

Una trama melodramática simple, dosificada con algunas situaciones asainetadas, el acento temático otorgado a la confrontación campo-ciudad y el alto grado de identificación que propone en el tratamiento de los personajes son algunos de los elementos que convirtieron a éste en un film popular. Otros atractivos para la época fueron los abundantes exteriores en escenarios naturales, urbanos y rurales, y la presencia de reconocidos actores de teatro como Orfilia Rico, María Padín, Celestino Petráy, Julio Scarella y Arturo Mario.

En lo comercial, *Nobleza Gaucha* representó un fenómeno inédito. Las ganancias siderales y su venta en el extranjero parecieron vislumbrar un gran futuro para el cine argentino."

Otro buen ejemplo de este tipo de cine son las películas iraníes, que en los últimos años han tenido bastante éxito en las salas de Buenos Aires. Si bien en principio se las puede calificar de "muy lentas" (más que el cine francés), habría que pensar qué cosas se cuentan en cada uno de sus planos, cuál es el mensaje y cómo elige expresarlo. En la comparación resulta útil pensar con qué "herramientas" nos mantiene atontados frente a la pantalla la última de Bruce Willis.

Por otro lado, la particularidad del cine del director japonés Takeshi Kitano es que si bien sus películas pertenecen al género policial, de acción, él da una vuelta de tuerca dentro del género. En sus films son más importantes los conflictos internos con los que deben lidiar los personajes que una escena de "superacción" donde explotan autos y hay persecuciones por doquier.

Llevando la mirada al presente, una de las más bellas películas de la ex Europa del Este es sin dudas *Underground* (1995) del bosnio Emir Kusturica, verdadero poema visual sobre la historia de Yugoslavia. Por su parte, la inglesa Sally Potter supo inquietarnos con *Orlando* (1993), mientras el particular Nanni Moretti se destacó con su *Caro Diario* (1994).

La historia del cine local

El origen del cine en nuestro país se remonta a unos cuantos años atrás.

A mediados de 1896, apenas unos meses de su presentación oficial en París, el cinematógrafo llegó a Buenos Aires y Montevideo. Al año siguiente se inauguró el "cine" nacional con la cinta de la bandera nacional que realizó Eugenio Py, que registró el flameo del pabellón en la Plaza de Mayo. Durante mucho tiempo se pensó que *El fusilamiento de Dorrego* había sido la primera película argumental local; sin embargo, se ha descubierto que ese privilegio le corresponde a *La Revolución de Mayo* (1909), de Mario Gallo.

Cerca de 1930 llegó el cine sonoro al país. Para entonces, se calcula que existían alrededor de 200



Una dramática secuencia de *Nobleza Gaucha*.



Eugenio Py, pionero del cine nacional.



Cuadro de Pablo Ducrós Hicken que reproduce la filmación de *El fusilamiento de Dorrego* (1909).

películas mudas argentinas. Como suele suceder en nuestro desmemoriado terruño, apenas se conserva una docena, y en un triste estado. Entre ellas se encuentra *Perdón Viejita*, de José Agustín "el Negro" Ferreyra, que combina el melodrama típico de sus filmes con el argumento también dramático de muchos tangos de la época: el muchacho que, arrepentido de sus andanzas por una gran ciudad corrupta, vuelve a lavar sus pecados al campo, junto a su amada madre.

El sonido y las Muñequitas

Suele afirmarse que la primera película "sonora" argentina fue *Muñequitas porteñas*, del ya citado José A. Ferreyra. Se trata en realidad, del primer film *sonorizado con discos*, y sólo durante algunas escenas y segmentos. Se estrenó el 7 de agosto de 1931, y un crítico de la época anotó que era una pena que "sólo unas escenas de *Muñequitas* fueran parlantes y que no se oyera el bullicio del tranvía y del conventillo". Coherente con la temática de la época, la película trata sobre la historia de las chicas de los tangos (ejemplos típicos son las historias de *Estercita* y *Milonguita*), en tono de melodrama. En un doble juego con el título, la protagonista de la película trabaja en una juguetería, y está a cargo de las muñecas.

El origen de la industria cinematográfica en Argentina

"Argentina Sono Film presenta a Libertad Lamarque y Azucena Maizani en la notable producción sonora, hablada y cantada, titulada ¡*Tango!*"

Programa del Cine Real, 27 de abril de 1933.

Podemos rastrear los orígenes de la "industrialización" del cine en nuestro país en la década de 1930. *Argentina Sono Film* y *Lumiton* son las primeras compañías dedicadas al nuevo medio.

De acuerdo con el crítico Claudio España:

"(...) la causa de la industrialización fue el idioma. Hasta ahí, los films norteamericanos del sonoro inicial sólo hablaban en inglés y se desconocía el doblaje y los subtítulos. Tampoco hubieran accedido a estos últimos los públicos de escasa formación escolar y los numerosos inmigrantes extranjeros que habitaban estas tierras. El problema se extendía a América latina y España. De ahí que los norteamericanos habían instalado centros de producción en otros idiomas fuera de los Estados Unidos. La Paramount, por ejemplo, lo hizo en Joinville (Francia) y en Nueva York, donde Gardel filmó sus largometrajes musicales. Se habló por entonces de erigir estudios bien dotados para filmes en lenguas no inglesas en las afueras de Roma y también en México y en Chile, pero se anticipó a todos un grupo de argentinos: en diciembre de 1931, en Munro, provincia de Buenos Aires, los *locos de la azotea* (los mismos de la primera transmisión de radio en 1920), César José Guerrico, Enrique Telémaco Susini y Luis Romero Carranza, pusieron la piedra fundamental de los futuros estudios Lumiton, levantados en un año".

En la primera época del sonido nacional, la canción porteña se impuso. El tango aparecía por doquier, en los temas y títulos de los filmes: *¡Tango!* (1933, Moglia Bart); *Los tres berretines* (1933, sin nombre del director, de estudios Lumiton); *El alma de bandoneón* (1934-35, Mario Soffici), etcétera.

Una mirada reciente: nuevas tendencias del cine argentino

La primera –y hasta hoy, única– película argentina que recibió un premio Oscar de la Academia de Ciencias y Artes de Hollywood fue *La historia oficial* (de Luis Puenzo, 1985). Más allá de los méritos artísticos de la misma, el premio tuvo un fuerte valor simbólico, ya que se trata de una historia que denuncia la desaparición de personas y la apropiación de bebés durante la última dictadura militar. Podemos pensar que con este film y algunos otros se inaugura una nueva etapa en la cinematografía nacional, que se ocupa de temas difíciles, que nos habían tocado de cerca. *La noche de los lápices* (de Héctor Olivera, 1986), *Tangos. El exilio de Gardel*, (Fernando Pino Solanas, 1986), *Made in Argentina* (Juan José Jusid, 1987), *Sur* (Fernando Pino Solanas, 1988), *La amiga* (Jeanine Meerapfel, 1989) y *Un muro de silencio* (Lita Stantic, 1993), entre otros, se inscriben en esta línea.

El cine local de los últimos años presenta en muchos casos una estética que está muy cerca del documental, pero sin dejar de ser historias de ficción. Como ejemplos podemos citar *Pizza, birra, faso*, de Bruno Stagnaro y *Rapado*, de Martín Rejtman. Con un estilo diferente, pero con una historia sencilla y cotidiana, *Felicidades* narra las desventuras de un grupo de personajes anónimos en una Nochebuena cualquiera.

Por otro lado, una reciente apuesta a la ficción tuvo un gran éxito, tanto en nuestro país como en el mundo: nos referimos a *Nueve Reinas*, dirigida por Fabián Bielinsky, con actores como Ricardo Darín y Gastón Pauls.

Pese a que la industria cinematográfica argentina tiene problemas desde hace tiempo, inmersa en una situación que no es ajena a la del país, el cine nacional sigue –con esfuerzos, sudor y lágrimas– ofreciendo algunas propuestas bastante interesantes. Ideas y ganas sobran: en los últimos años, las escuelas y carreras de cine han crecido notablemente.