

CURSO DE LENGUAJE CINEMATOGRAFICO

PARTE II: LA NARRATIVA EN EL CINE, EL MRI

(O: SEGUNDAS PARTES NUNCA FUERON BUENAS)

((pero esta si, se los prometo))

INTRODUCCIÓN

Nos hemos dedicado al análisis histórico de la evolución del lenguaje cinematográfico. Pero habiéndolo definido, es igualmente relevante hacer un análisis de la evolución de la narrativa cinematográfica. En pocas palabras: ya sabemos en qué consiste el lenguaje, sus elementos, su esencia. Ahora hay que ver qué narra y cómo lo narra.

Ya vimos que en las primeras décadas del siglo pasado hay una lucha teórica sobre lo que es el cine. Todos buscan de alguna u otra forma definirlo, expresarse con sus medios y alcances, narrar sus propias historias.

Narrar historias, anda tú. Pero, ¿a quién fue el primero que se le ocurrió que se debían narrar historias en el cine? ¿Por qué? ¿Para qué? Es curioso porque en ese entonces sólo la literatura (incluido el teatro) narraba historias. Las demás artes no tendían a eso o no era lo habitual en ellas, no desde la perspectiva que entendemos el término “narrar”. ¿Y entonces, cómo sucedió? Digo, ahorita suena obvio y lógico. “Tengo una cámara de cine voy a narrar una historia”, pero no es tan así de lógico: en una boda, ¿qué se hace con una cámara de vídeo, montar una historia de la boda o uno se limita a hacer lo que los Lumière: sólo el registro de lo que sucede? ¿A verdad? Ya vieron que no es lógico. Si, claro, los Lumière medio hicieron algunos chistes en escena, pero es algo más parecido a cuándo le pides a los novios que beban sus copas con los brazos cruzados; después de todo había que registrar también las payasadas y los malos chistes, ¿no? Pero en ese entonces el cine no tenía la finalidad de narrar historias. ¿Entonces?

Bien, ya sé que es engorroso pero vamos a tener que hacer un FLASHBACK (le digo así sólo para demostrar que usamos la jerga cinematográfica). Puesto que la primera parte vimos el desarrollo del Lenguaje a nivel semiótico, gramatical. Ahora vamos a ver la evolución de la narración cinematográfica.

Entonces... FLASHBACK y ¡ya! Estamos en el pasado nuevamente. El cine aún no se ha inventado:

ANTECEDENTES DE LA NARRATIVA CINEMATOGRAFICA

La primera influencia en el cine de un modelo narrativo no fue el teatro o la novela como pudiera pensarse....., ¡no! Fue algo más cercano al evento del cinematógrafo: La Linterna Mágica. (Obviamente no me refiero al cine que estaba en San Jerónimo)

Y aquí, Adriana dice: “Si yo lo dije desde la primera clase, ¿a poco no?”

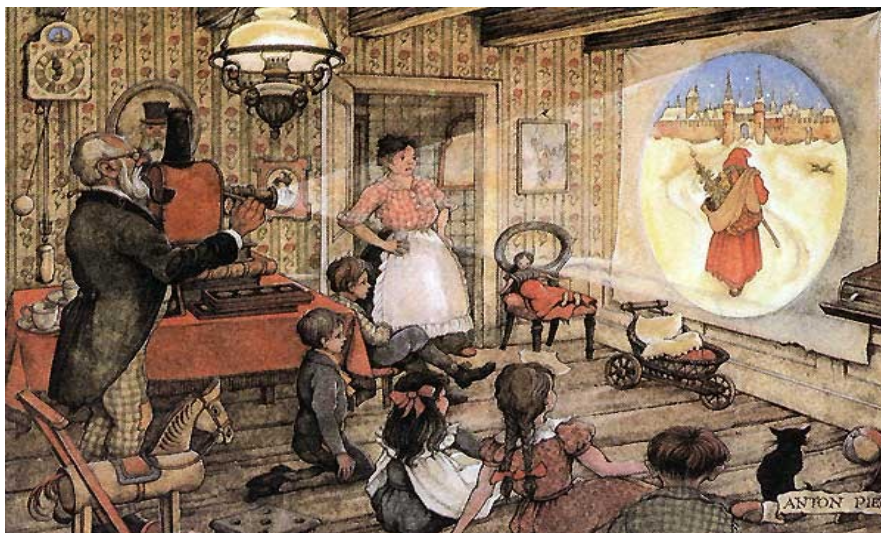


Linterna Mágica

La linterna mágica es un aparato óptico, precursor del [cinematógrafo](#). Su invención se debe, dicen, al jesuita alemán [Athanasius Kircher](#), quien en el [siglo XVII](#), se basó en el diseño de la [cámara oscura \(casi una cámara fotográfica\)](#), la cual recibía imágenes del exterior haciéndolas visibles en el interior de la misma: Kircher pensó en invertir este proceso, y llevar las imágenes de dentro hacia afuera.

El artefacto consistía en una cámara oscura con un juego de lentes y un soporte corredizo en el que se colocaban transparencias pintadas sobre placas de vidrio. Estas imágenes se iluminaban con una [lámpara de aceite](#) (recordemos que aún falta mucho para el invento de la luz eléctrica), y para que el humo pudiera tener salida se dotaba al conjunto de una vistosa chimenea.

Posteriormente, el italiano [Cagliostro](#) mejora este dispositivo, de modo que con un juego de ruedas se puede aumentar o disminuir el tamaño de la imagen proyectada.



Paulatinamente se populariza y se le van encontrando aplicaciones prácticas. [Nollet y Charles](#) la introducen en la [Sorbona](#) para apoyar sus enseñanzas de modo visual, y el famoso mentalista [Mesmer](#) la emplea en sus cátedras de «[magnetismo animal](#)» (iiiiGrrrr!!!!) y en sesiones de [hipnotismo](#). El profesor [Jean-Martin Charcot](#) la usaba como método curativo de ciertos casos de [epilepsia](#) e [histeria](#).

Pero sin duda la linterna mágica sufrió un cambio fundamental en su diseño cuando la [lámpara incandescente](#) y el [arco voltaico](#) fueron descubiertos, y su aplicación sustituye con inmensa ventaja la iluminación por lámpara de aceite. Poco después aparece la [fotografía](#), con lo que las transparencias pintadas son sustituidas por [diapositivas](#), y la linterna mágica es virtualmente una [amplificadora fotográfica](#). Quedaban solo unos pasos más para que llegara a ser un [proyector cinematográfico](#).

Bueno, si, si si. ¿Y la narración?

En la linterna mágica había un locutor que narraba las imágenes al que se le llamó “linternista”. Con el paso del tiempo, los “linternistas” vieron que para atraer al público había que producir un programa más variado, no sólo de documentales; y que introdujera algunas sesiones contra el alcoholismo, que era un problema social muy común.

También se dieron cuenta que las conferencias ilustradas resultaban pesadas y empezaron a introducir modelos vivientes (life models) o sea, contaban historias ejemplificadas. Esto no sólo sirvió eventualmente para entretener a los niños, sino sobretodo para advertir a la sociedad (entiéndase clases populares) de los peligros del vicio y la ociosidad; lo cual no era más que una forma de control burgués para que la clase trabajadora no se “embruteciera” y eventualmente pudiera representar un riesgo. Había que educarlos.

La parte curiosa es que elementos muy primitivos del lenguaje cinematográfico ya se encontraban en esta forma narrativa, mucho más incluso que en el teatro o la novela.

ALGUNAS SIMILITUDES DEL “PROTO LENGUAJE” DE LA LINTERNA MÁGICA CON EL LENGUAJE CINEMATográfico:

A nivel narrativo (la historia):

- Las historias tienen un comienzo, desarrollo y final.
- Los personajes llevan a cabo una acción.
- La relación entre los acontecimientos es de causa-efecto. Es decir, es analógica racional. (Acción que genera una reacción: bebo, por lo tanto me va a pasar algo malo)

- Hay una implicación ideológica directa; nos remite a una organización lógica del mundo. Representando una serie de acciones que se relacionan de forma lógica, se presenta al espectador un mundo marcado por la lógica, dejando de lado la irracionalidad.
- Se estructura en base a orden – desorden - vuelta al orden.

A nivel gramatical (la forma):

- Muchas de las secuencias se formaban con la proyección de diferentes diapositivas. Estas proyecciones estaban relacionadas con el EJE de raccord. (El famoso campo y contracampo, que veremos más adelante).
- Los cambios de tamaño: en muchas historias de la Linterna Mágica hay cambios de plano general a plano medio. No fue algo habitual en el cine primitivo, pero sí en la linterna mágica, probablemente porque como cada proyección se veía como una foto o pintura aislada no generaba tanto impacto como cuando se veían en el cine, con la impresión de movimiento.
- El cine tardó en asimilar el primer plano intercalado. Los primeros planos superaban el tamaño natural y resultaban grotescos. Por tanto no se utilizaban. Sin embargo los acercamientos eran habituales en las proyecciones de la Linterna Mágica, sobre todo en aquellas proyecciones con un sentido estrictamente científico.

La otra gran influencia en el cine a nivel narrativo fue un entretenimiento “burgués”: el teatro. De hecho, cuando nace el cine, en muchos sitios se le considera como “el teatro de los pobres”. En esos tiempos, el teatro era una forma de representación burguesa muy institucionalizada. Y era considerado: “un arte” (esa palabreja).

Definir al cine como “teatro de los pobres” es muy representativo, porque de esta manera se deslinda al cine de la condición burguesa, como algo vulgar.

De esta forma, el cine busca su propio camino para narrar sus propias historias y poco a poco, como hemos visto, se va alejando del “teatro filmado” hacia una “pureza” de su lenguaje. O mejor dicho, de sus lenguajes porque lo que conocemos hoy como “lenguaje cinematográfico” no es más que la síntesis de muchas manifestaciones culturales que se dieron casi al mismo tiempo en muchas partes del mundo, debido obviamente a un avance tecnológico: la capacidad de reproducir imágenes en movimiento.

Pero el cine no va a lograr consolidarse como “arte” (otra vez esa palabreja), sino hasta que logre conquistar a la clase burguesa, que son los que eventualmente le dan esa distinción.

Aquí es cuando entendemos que todo el desarrollo que vimos en el capítulo primero es influido por este factor social. Hemos determinado que todo lenguaje es arbitrario, pues bien, la consolidación del Lenguaje Cinematográfico por D. W. Griffith pasando por todos los anteriores, no es tan “natural” o lógico como se pudiera pensar.

Muchos estudiosos incluso han afirmado que el Lenguaje cinematográfico es una forma de narración que se asemeja a la estructura de pensamiento humano y por lo tanto es universal, mucho más incluso que el lenguaje escrito. Los mismo teóricos afirman que el cine sólo evolucionó con los años hasta encontrar su forma más pura.

(Si esto fuera así, aborígenes de sociedades aisladas que nunca han visto una película les encontrarían sentido, pero según datos científicos realizados incluso en el siglo XX con culturas africanas, la forma cinematográfica requiere de un proceso de aprendizaje para poder codificarlo).

No hay nada de natural en la forma en la que vemos y procesamos las imágenes. Nada de lógico en la forma en que entendemos una narración audiovisual. Lo hacemos de manera fluida, casi sin esfuerzo porque lo aprendemos a hacer desde pequeños, pero lo cierto es que lo que conocemos como Lenguaje Cinematográfico con todas sus reglas y formas, fue determinado para atraer a la sociedad burguesa, e incluso decidido por ella por motivos principalmente económicos.

Fue la clase burguesa la que dijo qué le gustaba o no le gustaba ver en pantalla. Desde las temáticas, las historias y personajes, hasta cuestiones determinantes en la forma y la gramática. (Si un acercamiento parecía grotesco, no se usaba y punto. Tenían que pasar años para adiestrar a la sociedad para que lo toleraran y no les resultara tan desagradable, por tomar un ejemplo.)

Esto lo entendemos también por la diversidad de narraciones y temáticas que se desarrollaban en diferentes partes del mundo, obviamente influidas por la cultura de cada país.

En Francia por ejemplo, se hacían películas con temáticas groseras, burdas, prosaicas, en pocas palabras: para el pueblo. Son películas hechas por capitalistas que quieren minimizar la inversión y maximizar los beneficios. Este cine perderá pujanza con las crisis económicas, impidiendo que las personas pudieran costear las entradas.

En ese entonces son los Pathé y los Gaumont quienes controlan casi la totalidad de la producción fílmica gala. Estos hombres, buscando atraer al público de las clases altas abren en París en 1906, dos salas fijas de proyección:

- Kinema Theatre Galo Ka
- Orenia Pathé

En la primera sala normalmente se ponían películas de actualidad, de los Lumière. Y en la segunda, más lujosa, se proyectaban películas de viajes, exploración, muchas de ellas también de los hermanos Lumière. Éstas funcionaban como películas de propaganda que trivializaba el escándalo de la colonización.

Ensalzar lo exótico, pero olvidar lo que expone la colonización. Esto funcionaba a su vez como una especie de Agencia de Viajes: el capitalista con deseo de viajar y explorar - y con el dinero para hacerlo - se veía tentado por esos destinos exóticos.

El cine como educador de masas no se desarrolla mucho en Francia como lo hacía en Gran Bretaña, que tenía la influencia muy marcada de la Linterna Mágica.

Lo que sucede en Gran Bretaña es que algunos rasgos (lingüísticos) se habían adelantado al resto de las cinematografías con la experimentación en Brighton, pero narrativamente el cine inglés es producto de la sociedad inglesa. La temática de sus historias estaba muy determinada por la ideología burguesa.

Incluso podemos ver en El Gran Bocado (The Big Swallow) la representación del burgués despreciando el medio cinematográfico, antes de tragarse a la cámara.

Básicamente, las clases sociales altas de la Gran Bretaña querían controlar el ocio de las clases trabajadoras. La preocupación de los dirigentes era saber como ocupaba la clase trabajadora su tiempo libre. Las películas se utilizaban para mostrar advertencias de los peligros cotidianos.

Paradójicamente, el cine norteamericano, iba con retraso respecto al inglés o el francés. Antes de 1906, En Estados Unidos no se producía casi cine mientras en los otros dos países estaba más consolidado.

El salto del cine americano se produce en 1907, cuando se produce una crisis generalizada que provoca que las clases populares dejen de asistir a las salas de cine. Como la industria dependía mucho de los vaivenes de la economía para amortiguar el riesgo financiero, se empieza a producir cine dirigido a un público burgués.

Como ven, más que un discurso de izquierda o de López Obrador, debemos entender que gran parte del éxito del cine en el mundo radicaba en considerar el cine como una industria, dirigida al público de las clases dominantes de la época. Para lograr esto, debían empezar a cambiar los temas con el fin de desarrollar una filmografía que introdujera cuestiones y temáticas atractivas para el burgués.

Por otro lado, la incomodidad y mal acondicionamiento de las salas provocaba que la burguesía no asistiera al cine. Así se creó la figura del acomodador que velaba por conseguir y controlar el alboroto creado por las clases populares.

En Estados Unidos se empiezan a abrir muchas salas de proyección para que el público pudiera adaptarse al espectáculo.

También se dieron cambios en cuanto a la producción del cine. Griffith, que provenía del teatro desarrolló poco a poco una dramaturgia tranquilizadora para la burguesía. En sus películas se produce una idealización del mundo real (elemento criminal, bandido que proviene de la ciudad) y los finales son siempre más o menos similares: el orden perturbado que se restablece finalmente, mientras que el transgresor, “el malo”, recibe su castigo.

(No es fortuito que una película como El Nacimiento de Una Nación tuviera éxito aún a pesar de sus connotaciones claramente racistas, pues estaba dirigido a la clase burguesa que tenía una ideología afín a la película).

A nivel formal también hay modificaciones para complacer y atraer a la clase burguesa: en películas primitivas (antes de que se institucionalizara el Lenguaje con Griffith) había dos factores que molestaban principalmente a las clases altas:

- Frontalidad y Distancia: la cámara frente a la imagen frontalmente y siempre a una distancia lejana.

Es cierto, la clase burguesa estaba acostumbrada a ver teatro, pero todos entendemos que no es lo mismo ver teatro “en vivo” que verlo filmado. La experiencia es muy distinta. Y los burgueses necesitaban sentirse identificados con los personajes, rasgarse las vestiduras, sentir viboritas, llorar, reír, etc. etc. etc.

Este es el momento de dignificar un poco a Griffith, al que le tiramos bastante muina en el capítulo anterior y de ladrón no lo bajamos:

El cine, como hoy en día, también era un negocio, costaba mucho y la única forma de mantenerlo a flote era si el capitalista pagaba el boleto, pues con las clases populares no se iba a lograr gran cosa. Había que lograr esa identificación del burgués con el cine.

Griffith solamente buscaba no quedarse sin chamba, y de pura casualidad se dio cuenta que lo que buscaba (el acercamiento del personaje y la historia con el público) ya estaba logrado con los experimentos de la Escuela de Brighton y de Edwin S. Porter; así que nada tonto adoptó todos los modelos y técnicas que le permitieran formar un discurso a la orden de sus majestades, los burgueses.

Es así como Griffith populariza el uso del plano cercano para provocar la emoción y la identificación con el público.

También popularizó los planos autónomos para conseguir continuidad entre los planos, que fue el principio del raccord (No se arranquen los pelos, vamos a hablar de esta palabreja más adelante).

Griffith también populariza la continuidad o raccord de acción, el raccord temporal y las secuencias paralelas.

Todo esto, se dio cuenta, generaba bastante tensión dramática y lograba por lo tanto, la proximidad a la acción.

Con estas técnicas se pretende construir un espacio habitable para el espectador y que propicie el viaje inmóvil. (Que el espectador se identifique y se traslade a otro sitio). En pocas palabras: el montaje invisible.

Y agárrense, que esto nada más fue la introducción.

EL MRI (MODELO DE REPRESENTACIÓN INSTITUCIONAL): ANTECEDENTES

El cine norteamericano será “ómnibus”, es decir, válido para todos los públicos; una forma burguesa de representación que quiere representar con la imagen lo que la literatura hace con la palabra. Esa es La Misión del cine norteamericano en esos momentos: Dirigir al cine hacia las formas narrativas de la sociedad burguesa: la literatura, el teatro, etc.

Volverlo “un arte”. El séptimo arte.

El MRI es simplemente una manera de definir a la forma narrativa que comúnmente llamamos Lenguaje Cinematográfico. Tiene una clara ideología (burguesa) y es fruto de una evolución histórica en un determinado tiempo y lugar que se sitúa en Occidente, en el primer cuarto del siglo XX. El término lo acuña Noël Burch en sus estudios sobre semiótica fílmica.

EL MRI surge como modelo desarrollado; eventualmente se vuelve el cine de los estudios norteamericanos, o sea el oficialmente denominado “cine clásico”. Y no va a ser sino hasta 1929 cuando se considera que el cine clásico o el MRI está plenamente desarrollado.

Una vez que surge el sonido, claro; pero también una vez que el MRI y el sistema de Hollywood se han devorado al cine alemán, soviético, danés, holandés, francés..., porque esa es una de las características del MRI, su adaptabilidad: es capaz de adoptar otros modelos de representación tan diferentes ideológicamente como el soviético e integrarlo a su forma de lenguaje (Las películas norteamericanas de Hitchcock son más cercanas y parecidas a las de Pudovkin que a las de Griffith); esto sucede también porque muchos cineastas son exiliados de su patria, principalmente por las guerras, y tienen que filmar con su estilo pero para un público norteamericano y como a éste le gusta que le narren sus historias.

Pero, ¿cómo fue el paso de las formas narrativas primigenias en el cine a este modelo más elaborado y sistematizado?

La mejor forma de entenderlo es ver cómo fue formándose a través de los años en las tres potencias fílmicas de principios del cine: Francia, Gran Bretaña y Estados Unidos.

Ya estábamos en Griffith otra vez y dale con la misma: habrá que hacer un FLASHBACK nuevamente.

¡PUM! Ya estamos en el pasado otra vez:

ANTECEDENTES DEL MRI: FRANCIA

Antes, en los albores del cinematógrafo, las películas se hacían de una forma llamémosle primitiva (MRP: Modelo de Representación Primitivo) y esto era en rasgos generales lo que ya vimos que les molestaba a los burgueses:

- La frontalidad (escenas de frente, personajes de frente)
- La distancia de la cámara (no había identificación con personajes o situación)
- Falta de cierre en las historias. (No llegaban a nada)
- Montaje plano (teatro filmado)
- Iluminación uniforme que viene desde arriba (como teatro)
- Tela pintada como fondo (como teatro)
- Elementos no centrados (no se repetían tomas, si la acción se salía del cuadro como era común, ni modo)
- Exterioridad (no lograban la identificación)

En Francia ésta forma de filmar es bastante arraigada en sus cineastas, pues muchos de ellos provenían del teatro u otros tipos de espectáculos escénicos, como Georges Mèlies, Ferdinand Zecca, y Charles Pathé.

Georges Méliès

Creó el espectáculo cinematográfico, para acabar pronto.

En 1888 compró en París el teatro Robert Houdini y se dedicó a continuar con la exhibición de los espectáculos de magia y prestidigitación.

En 1895, Méliès asistió a la proyección oficial de los Lumiere. quiso comprar el invento a los hermanos, pero no cedieron. Así que logró de hacerse de un aparato que hoy podríamos definir como “pirata”.

Sus primeras creaciones siguieron el modelo Lumiere: documentales costumbristas, pero pronto comenzó a mezclar cine con la magia y la ficción. Posteriormente, construyó en el jardín de su finca el primer estudio cinematográfico basándose en la estructura consolidada de estudios o talleres fotográficos. Aprovechando al máximo la luz del sol gracias a techos y paredes de vidrio.

En la primavera de 1898, estaba rodando en la Plaza de la Opera de París una escena documental pero como los aparatos piratas funcionan mal, y tu como papá funciona mucho peor: resulta que el mentado aparato se atoró y se le atascó la película, Meliès la paró y continuó.

Al visionar la cinta ya revelada, se dio cuenta de que había creado algo nuevo: el primer efecto visual del cine.

Vio en seguida que el descubrimiento podía dar mucho de sí y toda su producción posterior se dedicó a desarrollar esa clase de nuevos efectos visuales.

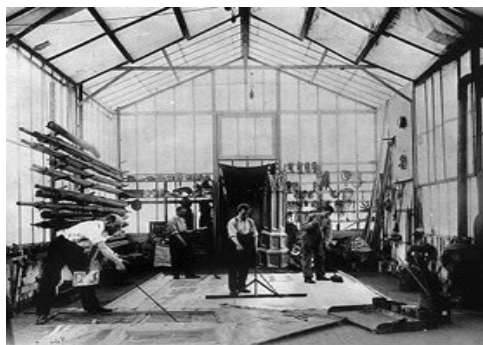


Sus innovaciones para la historia del cine fueron:

- Puesta en escena: Organización del espacio “profilmico” (el campo), escenas artificialmente compuestas.
- El cine narrativo: El cine como explicador de historias más allá de simples estructuras sin voluntad creativa.
- Cine como espectáculo: Proyecto inmerso en la tradición de espectáculos populares de feria, del music hall, etc.

Meliès es también inventor de los primeros géneros cinematográficos: cine fantástico, cine histórico, adaptaciones literarias, el falso documental (o documental reconstruido), el cine exótico (de viajes, pues), etc.

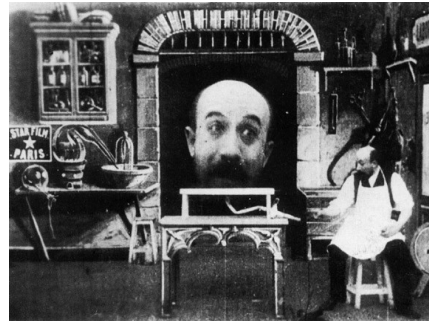
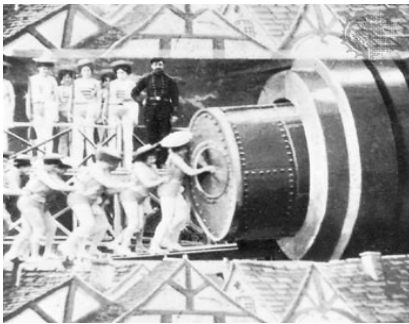
También inventa el cine cómico, el erótico, la ciencia ficción, el cine político y el publicitario.



El estudio fílmico de Meliès

Algunas de las características del cine (MRP) de Meliès son:

- Teatro filmado.
- Encuadre estático, frontal, con el eje óptico perpendicular al decorado que se filma.
- El punto de vista es del espectador de platea: centrado y todo es plano general. No se destaca ni privilegia ningún segmento del cuadro.
- Los decorados se sitúan al fondo de la acción y son telas pintadas con pretensión de tridimensionalidad.
- Los personajes entran y salen lateralmente.
- Énfasis en el maquillaje y el disfraz.
- Ausencia de montaje. El cambio de plano es lo mismo que el cambio de escena.
- Uso constante de trucajes (sobreimpresiones, maquetas y color).
- Los actores saludan a la cámara antes y después de la narración.



La industria del cine en la época de Meliès se basa en la tradición del teatro itinerante y plebeyo. Al principio, cuando era una novedad científica sin resultados comerciales la burguesía adinerada e intelectual pareció interesada, pero en cuanto la explotación comenzó a introducir el invento en los espectáculos populares, la fama de novedad amoral y barriobajera ahuyentó a esa burguesía inicial.

En esos momentos, el cine era considerado como espectáculo en vivo. Pronto pasará a ser espectáculo registrado.

Méliès es de los pocos cineastas que conoció el éxito y el aplauso de sus propios experimentos e invenciones, pero contrariamente a lo que podría pensarse, en 1911 se dio cuenta de que se encontraba en una situación crítica, debido al alto costo de sus producciones. Para salir del problema financiero, pasó sus películas a la industria de Pathé, que se convirtió en la distribuidora de Méliès. Pero las cosas no le iban bien y cuando no pudo pagar un préstamo a Pathé, se hundió por completo. En 1928 ya no hacía cine. Vendía golosinas. Murió en 1938.

Se dice de Méliès que cinematográficamente fue un retrógrado en la medida que pretendió perpetuar unos criterios de espectáculo tradicional y mágico cuando el cine estaba en busca de su lenguaje propio.



Sus filmes más importantes fueron:

Una partida de cartas (1896)

La caverna maldita (1898)

El hombre con la cabeza de caucho (1901)

El Viaje a la Luna (1902)

El ataque del Dilofosaurio (1903)

El Monstruo (1903)

El melómano (1903)

La Linterna Mágica (1903)

La condenación de Fausto (1903)

Viaje a través de lo Imposible (1904)

El Alquimista Parafaragamus en la Caverna Infernal (1906)

Eclipse de Sol en plena luna (1907)

20, 000 leguas de viaje submarino (1907)

Las alucinaciones del Baron Munchausen (1910)

La Conquista del Polo (1910)

Montecristo (1910)

Cendrillo y la Pantufla Misteriosa (1912)

El Mundo Perdido (1912)

El Gran Viaje (1913)

Charles Pathé



Considerado el primer Productor de Cine, Charles Pathé fue el pionero en la industrialización del cine en Francia.

Como director, las películas de Pathé muestran, con respecto a Melies, una diversificación de géneros, alejándose de la pura fantasía para acercarse a historias más realistas y dramáticas. Esas historias, además, van siendo tratadas con mayor complejidad visual y se van completando aspectos del lenguaje cinematográfico.

Introduce, además, la temática escabrosa: el suspenso.

Pero sobretodo, Pathé se rodeó de personas que se hicieron cargo de la dirección de películas, como [Ferdinand Zecca](#). De esta manera fue consolidando su empresa, que junto con la de Gaumont, controló casi el total de la producción fílmica en Francia en aquellos años.

El gran monopolio cinematográfico de Pathé consistió en la producción controlada de películas por medio de agencias. En dos años creó agencias por todo el mundo.

Pathé hace un cine populista, muchas veces vulgar. Representa situaciones ridículas de burgueses porque en el cine primitivo se hace reír al populacho a costa de los burgueses.

El intento de salir de la vulgaridad de Pathé para reconciliarse con la sociedad de clase alta es el cine de arte: "film d'art". Que no es otra cosa más que un cine pretencioso, interesante para los historiadores pero que no aportaba nada nuevo.

Dentro de esta línea destaca "El asesinato del duque de Guisse", de 1908, protagonizada por actores de la comedia francesa, con un guión escrito por el académico Lavedaa.



Escena de El Asesinato del Duque de Guisse

Esta película tuvo un enorme éxito y dio pie para que las demás productoras rodaran con el mismo estilo, así se rodó Les Misérables, El misterio de París, El hombre de los guantes blancos.

Pero a pesar de estos esfuerzos por reconciliarse con las clases dominantes, el éxito de Pathé estaba en las producciones dirigidas especialmente al vulgo.

Lamentablemente, en 1906 se dio cuenta de que las clases populares eran frágiles ante las crisis económicas y habían dejado de ir al cine. Y es cuando con Gaumont, su competidor, funda las primeras dos salas acondicionadas para atraer a la burguesía.

Se empiezan a producir películas de arte cuya intención es limpiar el cine y hacer obras más cultas basadas en piezas teatrales para atraer al nuevo público.

Pathé incorporó la puesta en escena de Méliès a historias dramáticas y naturalistas, introduciendo novedades estéticas que se acercaban al lenguaje cinematográfico del MRI. Esos temas marcan una tendencia sensacionalista.

Fue el impulsor del “star system”, que luego cimentaría la fuerza y popularidad de Hollywood. Dado la poca difusión que tenían las películas en los demás medios las estrellas no eran conscientes de su fama al principio. Pronto, sin embargo, adquirieron conciencia de su valor mercantil.

Pathé se retira del cine en 1930.

Falleció en [Montecarlo \(Mónaco\)](#) el 25 de diciembre de [1957](#).

Ferdinand Zecca

Ferdinand Zecca nace entre artistas del espectáculo. Su padre es director de un café-concierto y sus hermanos actores.

El propio Ferdinand Zecca llegará a ser actor y director del espectáculo.

En los orígenes del cine mudo, en [1899](#), se interesará por las posibilidades del sonido. Realiza para [Pathé](#) una primera película sonora, *El melómano mudo*, acompañando la proyección con el sonido de un gramófono. Luego, para [Gaumont](#), realiza *Fechorías de una cabeza de ternera*.

Ferdinand Zecca regresa definitivamente a Pathé en [1900](#). En la Exposición Universal de París, donde la empresa cinematográfica tiene su caseta, conoce a [Charles Pathé](#), que lo contrata como realizador. Acumula los distintos puestos técnicos: actor, guionista, decorador, operador de cámara y director.

Su primer éxito como realizador es [Historia de un crimen](#).



La obra contiene un interesante flashback. El condenado a muerte rememora en sus últimos momentos el crimen por el que se condenó. El éxito de este filme es internacional y consigue una gran notoriedad para la Pathé.

En [1902](#), empieza el rodaje de "[La Pasión de Nuestro Señor Jesucristo](#)" que no llegará a las pantallas hasta [1905](#). El triunfo de la película es fulminante, con ella, Pathé empieza una ascensión irresistible, dando el paso de un cine vulgar a un cine más burgués.



Zecca se promoverá muy rápidamente a la dirección artística de Pathé, supervisando el trabajo de nuevos realizadores (Gaston Velle, Georges Hatot, Louis Gasnier...).

Su filmografía es difícil, en consecuencia, de establecer ya que su papel era variable en algunas películas que pudieron asignársele. Zecca ensaya desde la "actualidad reconstituida" (*Asesinato del Presidente McKinley*) y las películas de trucos (*El baño imposible*), ambas representantes de géneros habituales de la época, hasta el drama social (*En el país negro*, *La Huelga*), o los cuentos de hadas (*La Bella Durmiente del bosque*, *El Gato con botas*).

Su filmografía muy variada reelabora obras que ya han sido éxitos de otros realizadores. Ferdinand Zecca imita recursos de sus colegas y competidores, especialmente de los realizadores británicos y también de [Georges Méliès](#).

Va así a realizar su propia versión del *Affaire Dreyfus* después de la exitosa de Méliès, a volver a rodar el clásico *La Lupa de la abuela*, utilizando el método de plano general seguido de plano detalle del pionero británico del cine G. A. Smith en su film *Grandma reading glass*, o la *Pasión de Cristo*, que ya fue llevada a la pantalla por Léar.

El enfoque cinematográfico de Zecca es menos artístico que comercial, multiplicar las clases e inspirarse, o incluso plagiar, a sus contemporáneos, lo cual tiene por objetivo sobre todo ganar la batalla comercial. Objetivo que alcanzó, puesto que en [1908](#), Pathé es una multinacional presente en todas partes en el mundo y domina con mano férrea la producción mundial.

En 1914, cuando la [Primera Guerra Mundial](#) estalla, es enviado a los Estados Unidos para ocuparse de la rama americana de la sociedad Pathé. Vuelve de nuevo en 1917 para dirigir el departamento Pathé-Baby, consagrado a las películas domésticas.

El renombre de Ferdinand Zecca es debido a que su nombre se asocia a los varios millares de cintas que se proyectaron a través del mundo en este período del cine de anteguerra. Su carrera fue unida estrechamente al extraordinario desarrollo de Pathé.

El problema de este cine francés tan primitivo, es que los relatos suelen ser confusos, principalmente porque hay muchos actores en escena y muchas acciones ocurren a la vez.

Esto le implica dificultad al espectador para decodificar la acción.

El cine francés intenta solucionarlo haciendo películas basadas en obras literarias, teatrales y bíblicas, que el espectador ya conoce, como en el caso de Zecca. De esta manera también, consigue dirigirse al público burgués, pero el problema persiste: cómo crear un texto fílmico articulado que durara más de media hora, logrando además que el espectador no se pierda.

El MRI solucionaría esto con la articulación de planos.

ANTECEDENTES DEL MRI: GRAN BRETAÑA

El mayor antecedente a nivel narrativo por parte de la Gran Bretaña al MRI es el contexto social de la Linterna Mágica, que se filtra aún hasta los días de las primeras producciones fílmicas de ese país.

Por otro lado, ya hemos visto el extenso aporte de la Escuela de Brighton a un nivel semiótico, pero es importante considerar sus aportes al cine desde el punto de vista narrativo, para darnos una idea de cómo fue el paso del MRP (Modelo de Representación Primitivo) al Modelo de Representación Institucional (MRI):

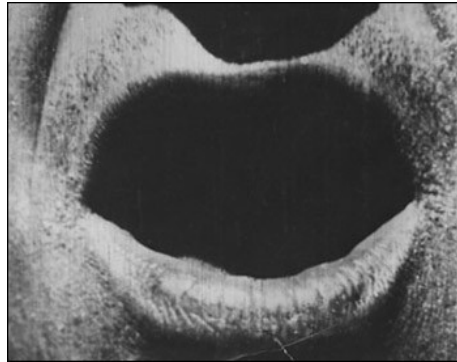
En *The Big Swallow* o *El gran bocado* o *El gran tragón*, el protagonista se acerca tanto a la cámara, que se traga al director y al cinematógrafo. Se utiliza el primer plano. Lo interesante a nivel narrativo es que la cámara no se mueve, sino que el objeto representado es el que se acerca al objetivo.

El protagonista de esta película es el típico burgués, con lo que se reflejaba la actitud de desprecio que tenían los burgueses hacia el cine.

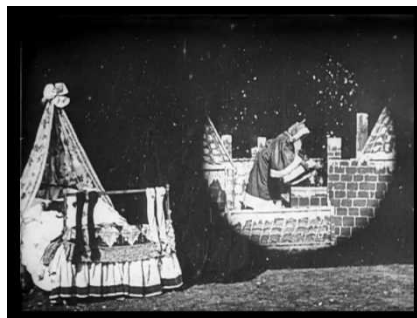
Muchas películas de ese periodo en Brighton son una mezcla de realidad y ficción. En *Fuego, de 1901*, *J. Williamson* utiliza el cuerpo de bomberos real (para escenas en exteriores) y las acompaña de escenas rodadas en una casa vacía (para escenas de interiores).



Fuego de J. Williamson (1901)



The Big Swallow, J. Williamson (1901)



Santa Claus, G. A. Smith (1898)

ANTECEDENTES DEL MRI: ESTADOS UNIDOS

El cine primitivo norteamericano toma como base uno de los espectáculos más populares de la época: el Bandeville. De esta manera, se dedica a filmar un conjunto de números de baile, danza, canciones, doma de animales, acrobacias, etc.

El bandeville tiene una función ideal porque al ser un espectáculo popular educa a los campesinos que llegan a la ciudad, y ejerce en la sociedad una función civilizadora (alerta, educa y crea confianza en las fuerzas de seguridad del orden).

El cine norteamericano primitivo, es un cine de demostración y narrativo, caracterizado por textos al aire libre (temas sin ninguna narrativa: trenes en una estación, viajes en globo, etc.), la representación del viaje y las actualidades. También encontramos escenas moralizantes (el crimen siempre se paga) y fines educativos.

El cine norteamericano utiliza cuestiones de interés general y popular, pero rápidamente se encuentra con la paradoja de crear al espectador cansancio de mostrar en todo momento el mundo.

Progresivamente cambia a realizar actos que muestran aspectos vulgares, muy parecido al cine francés primigenio, pero en la segunda mitad del siglo XIX se depura y se dirige a todos los públicos sin ningún tipo de prejuicio cultural.

Sin embargo, el interés que despierta el cine en EE.UU. es el de crear un espectáculo ómnibus (para todos los públicos).

Edison contribuye enormemente al cine porque en el afán de explotación de su negocio comienza a filmar bastantes películas cortas; para su proyección creó los “penny arcades” donde se pagaba por ver proyecciones. Después, en 1905 pasó a los “Nickelodeon”, salas donde ya cabían 200 personas, y que poco a poco permiten incrementar el precio de las entradas. También se proyectaron películas en museos o en salas acondicionadas.

En 1908 el alcalde de N.Y. cierra las Nickelodeon por falta de seguridad y con el fin de crear salas mejor acondicionadas y más seguras.

El cine de EE.UU. entonces, se desliga de la producción y de la proyección (distribuidores y exhibidores).

Estas circunstancias llevan al cine norteamericano de la torpeza y fealdad inicial a rápidamente convertirse en el primer cine mundial. En este sentido, influyó la crisis de 1906.

El cine deja de dirigirse sólo a las clases populares (que estaban afectadas por la crisis) y para los exhibidores se crea la necesidad de que el cine sea para todos los públicos, para conseguir más dinero y estabilidad; para ello era necesario que las producciones duraran más tiempo, pero que lograran mantener la atención del público. Ambas cosas se conseguían con las películas de persecuciones, que implican acción de movimiento y mantenían la tensión acerca de lo que iba a ocurrir.

Los primeros editores norteamericanos se dieron cuenta que además, con poco gasto económico de puesta en escena se podía alargar la secuencia. Por ejemplo: la misma toma del héroe a caballo se podía utilizar indefinidamente hasta que por fin alcanzaba al bandido. Por su parte, la toma del bandido a caballo se utilizaba de la misma forma, y de esta manera la persecución podía extenderse al infinito. (Síntoma de la necesidad que tenía el cine de conquistar el tiempo).

El hecho de que las películas se dirigieran a todos los públicos implicó una limpieza de los contenidos para que pudieran ser vistas por todo el mundo. Asimismo, también era necesario acondicionar las salas para toda la gente; tenían que ser salas seguras y donde se viera bien la producción. Todo esto para justificar el alto costo de la entrada.

Como ya hemos visto, la necesidad por atraer al público de clase alta era prioritaria. La única manera de mantenerlo en la sala y hacerlo volver era logrando discursos lógicos, elaborados, entendibles y que lograran la identificación del espectador con la situación y los personajes.

En EU, Edison, Porter y Griffith se dieron a la tarea de encontrar una forma de lograrlo.

Edison y Porter buscaban conseguir la continuidad fílmica de manera que un relato se sostuviera por sí mismo sin que el espectador se percatara de la técnica cinematográfica (el principio del montaje invisible).

Los dos problemas fundamentales con los que se encontraban eran el dominio del espacio y del tiempo.

La idea era acercar al espectador a la acción para lograr su identificación y por lo tanto mantener su interés, pero tampoco querían crear controversia, repulsión o miedo en el espectador.



El Beso, de T. A. Edison (1896)

Edison en uno de sus primeros cortos ya había tenido ese problema, pues en “**El Beso**” se mostraba a dos actores cuando se daban un beso en una obra de teatro. El problema consistió no sólo en la gran carga erótica del acto mostrado, sino en que al público le había parecido demasiado agresivo, grotesco y antinatural el tamaño del primer plano o acercamiento que se utilizó.

La práctica mientras tanto, fue rodar planos separados para poder venderlos. No es hasta que Porter toma “prestadas” las ideas de la escuela de Brighton que su cine comienza a evolucionar. Todavía en “**El árbol de las habichuelas**” filmada en 1902, Porter recuerda a Méliès, con la escena frontal y la cámara a distancia.

La película es un cuento de fantasía que no tiene pretensión de ser cine de realidad. Sin embargo, como es un cuento conocido por el público, permite entender el cuento y solucionar problemas del espacio y del tiempo.

Pero en 1904 con “**Rescate de un nido de águilas**” su forma de filmar era según la prensa, anticuada pues utilizaba trucos muy básicos y evidentes (como el alambre utilizado para mover las alas del águila), y la lucha entre el hombre y el animal resulta pobre y queda fuera de campo. Amén de la mala iluminación que no permite percibir gran cosa.

No es sino hasta que Porter filma “**Vida de un bombero americano**”, en ese mismo año que soluciona la problemática del espacio. Entre otras cosas esta película es una copia fiel en montaje y producción de “**Fuego**” de 1901 de J. Williamson.

Con **Vida de un bombero americano**, la persecución mantiene el interés.

Esta película es un adelanto del MRI porque cuando llegan los bomberos, dentro del edificio hay una mujer que hay que rescatar. Vemos primero lo que ocurre desde fuera, luego se ve lo que ocurre dentro.

Porter “oficialmente” solucionó la discontinuidad espacial y representa acciones paralelas, (discontinuidad y simultaneidad temporal). Un mismo acontecimiento (edificio en llamas, mujer en peligro) se muestra desde planos diferentes (dentro y fuera), se graba la continuidad mediante la discontinuidad.

Lo curioso es que de esta película hay dos versiones. En una primera se ve toda la acción desde fuera del edificio. A continuación hay un corte y lo vemos todo otra vez desde dentro, nosotros lo entenderíamos como una repetición. Eso es la copia que se vio en 1904.

La otra copia fue proyectada más adelante, cuando la gente ya estaba más acostumbrada al montaje dentro – fuera.

Estas dos versiones son significativas en la historia del cine porque con ellas se puede considerar el paso evolutivo del MRP al MRI. Es prácticamente una película que evoluciona en su lenguaje y formas narrativas.

Pocos cineastas sin embargo lograron esa evolución narrativa dando el paso del MRP al MRI.

Mención especial merece un caso por demás excepcional en la historia del cine y como casi siempre, olvidado. Es nada más y nada menos que el primer director de cine de la historia.

El caso es curioso porque de comenzar a hacer películas de una forma primitiva (MRP) sus últimas películas ya tenían casi todos los elementos del MRI, aún antes de los avances de Griffith.

Este olvido no se resume sólo a la madurez y avance de su narrativa, sino a su cine en general (apenas hace poco fue considerado el primer director de cine y apenas han comenzado a restaurarse sus películas).

Las causas de este olvido fueron simplemente sociales: era mujer.

Alice Guy Blaché



Fue la primera persona, hombre o mujer en llevar un film narrativo a la pantalla, por lo tanto es considerada la primera directora de cine. Paradójicamente, también es la Gran Desconocida en la historia del cine hasta hace relativamente poco tiempo.

Dirigió, produjo y/o supervisó más de 300 películas y el resto de tiempo se dedicó a intentar probar que eso era lo que había hecho. Sus producciones tocaban todos los géneros, desde cuentos de hadas y cuentos fantásticos a parábolas religiosas, pasando por comedias románticas o películas policíacas.

Alice Guy nació en París. Era la hija pequeña de un famoso escritor lo que la llevó a desarrollar su amor por las artes y la literatura. En 1885 empezó a trabajar como secretaria de Gaumont, cuando su organización se dedicaba todavía a fabricar equipos de fotografía.

En ese mismo año Louise Lumière invitó a Gaumont a que viera el nuevo aparato que había construido y obviamente, Madame Guy quedó fascinada.

Algo más tarde, Gaumont hizo su propia versión de la cámara de 60 mm. de Lumière sin saber muy bien que era lo que iba a hacer con su nuevo aparato. A Alice se le ocurrió que podría escribir unas pequeñas historias y realizarlas para divertir a los potenciales compradores del aparato. Cuando le sugirió esta idea a Gaumont, se dice que él dijo: "Como tú quieras... no es más que un juguete para niños..."

Así que se lo permitió (siempre y cuando no abandonara sus tareas como secretaria). Y así fue cuando ese mismo año Alice Guy realizó la primera película narrativa:

"La Fee aux Choux" (El Hada de los Repollos), 1896

En esta puesta en escena, su trabajo es similar a las de Méliès: en el fondo siempre hay papel pintado. En la película, aparece una pareja que va a un huerto de coles, debajo de cada una hay un bebé; clara evidencia de artificio. En Francia es muy utilizado el dicho de que los niños están debajo de las coles (comparable al de que los niños los traen las cigüeñas).

Las historias de las películas de Guy son al igual que las de Méliès, sin pretensión de ser copia de la realidad.

La posición de la cámara es fija.

Plano general. Dos entornos. Primero frente al puesto de venta de coles/niños, después exterior con los carros llenos de coles.



Este trabajo tuvo tanto éxito que los equipos de la empresa de Gaumont comenzaron a venderse estupendamente. Así que el Señor Gaumont tuvo que eximir a Madame Alice Guy de sus tareas de secretaria, y desde aquel momento ella estuvo a cargo de la producción de cortos para la productora.

Todas las películas que hizo en esa época de su vida fueron proyectos muy ambiciosos: desde escenas de óperas a escenas militares. En la mayoría de estos filmes, utilizó trucos cinematográficos como la doble exposición del negativo, dándole la vuelta al negativo, etc. Estos trucos o "técnicas" han sido generalmente atribuidos a Méliès. (Su primer trabajo fue motivo de disputa con Méliès a la hora de clasificarse como el primer realizador narrativo)

También hizo experimentos de color.

Su trabajo, obviamente se inserta en el cine primitivo, pero caracteriza la época de paso entre el MRP y el MRI (primeros quince años del siglo XX).

Otras películas suyas:

“Vida, nacimiento y muerte de Cristo”, 1902

Distancia, lejanía, frontalidad, no profundidad.

Desplazamiento de los actores lateral.

Teatro filmado.

La iluminación es utilizada desde arriba, como fondo se usa un telón pintado.

La imagen, descentralizada.

“La dama tiene antojos”, 1903

Articulación de planos. (Muy parecido a lo que experimentaban los ingleses en Brighton)

Siempre de frente, pero pasa de plano general a primer plano.

Frontalidad.

“El chico de las barricadas”, 1905

En esta película un niño es mandado por su madre a comprar leche. Los miembros de la guerrilla le piden ayuda para hacer las barricadas. Él dice que tiene que ir a por leche. Los del bando contrario lo capturan y quieren fusilarle. Él pide que le dejen ir a por la leche. Va y vuelve para que le fusilen. Al final le perdonan la vida.

Un trabajo que bien puede insertarse en Modelo de Representación Institucional.

La discontinuidad espacial y la simultaneidad temporal están presentes, aunque no intercala los planos como ya había hecho en cortos anteriores.

EL MRI (MODELO DE REPRESENTACIÓN INSTITUCIONAL): CARACTERÍSTICAS

Pero a todo esto, ¿qué es el MRI, realmente? ¿En qué consiste? ¿Cómo lo reconozco si se me atraviesa en la calle?

Ya vimos que es lo que hoy conocemos como el modelo estándar del cine, principalmente el norteamericano. Ya vimos como fue consolidándose por los avances tecnológicos, la experimentación, la necesidad narrativa y las condiciones socio económicas de una época.

En comparación con el MRP, el MRI podría definirse de esta manera:

- Ante la frontalidad del MRP, el MRI ofrece diferentes ángulos de visión. (La cámara se puede ubicar en cualquier sitio, a cualquier altura, dando la impresión de tridimensionalidad – multidimensionalidad, ya vimos las dimensiones en el primer texto)
- Ante la distancia de la cámara en el MRP, el MRI ofrece proximidad, acercamiento; en otras palabras, diversidad de planos (Recordar los planos expuestos en el primer texto)
- Las historias del MRP carecían de cierre, en el MRI se adopta la clausura con influencia de modelos narrativos como la novela, la literatura dramática y la Linterna Mágica.

- Ante el montaje plano del MRP, el MRI permite que la cámara se vuelva más dinámica, logrando el movimiento (ya vimos los movimientos de cámara en el primer texto)
- En el MRP la iluminación es uniforme y usualmente viene desde arriba. El MRI ofrece mejoras en la iluminación y técnicas visuales (mejores objetivos y mejores cámaras);
- En el MRP, los fondos consistían en telas pintadas. Al mejorar la calidad de las cámaras y lentes, era necesario ofrecer mayor calidad en decorados. También se comenzó a filmar al aire libre.
- Al mejorar también la calidad visual, también se necesitó cuidar la composición en el cuadro, evitando que las acciones quedaran fuera del cuadro o descentralizadas, como lo hacían en el MRP.
- El MRP se caracterizaba porque cada escena contenía la totalidad de la película. No había corte, todo era con planosecuencias. El MRI alienta el corte, el montaje, la edición y la continuidad de planos.

¿Porqué se le llama institucional? Porque es la norma con la que se comienzan a filmar las películas a partir de Griffith. Es gracias al MRI y su consolidación que por fin el burgués acepta el cine y al hacerlo, permite su subsistencia y trascendencia.

El MRI permite el acercamiento real entre la mirada espectral y mundo representado, en otras palabras, la representación da la sensación de verosimilitud (poder leer sentimientos y vida interior de los personajes).

El espacio mostrado por el MRI ha de ser “habitabile”. Es un espacio que el espectador tenga la ilusión de poder habitar. (Como si viera la escena a través del ojo de una cerradura).

Esto es lo que se ha de conseguir a través de la técnica. Se crea la sensación de proximidad y el espectador percibe que “está ahí”. En el espacio representado por el MRI se pasa de exteriores a los interiores del MRI (la conquista del espacio) dando la impresión de realidad, de dimensionalidad; es lo que Burch llama la pulsión mimética, o sea que se crea un sentido a pesar de la discontinuidad espacial.

Todo esto fue el fruto de muchos años de experimentación por muchísimas personas como hemos visto. Es gracias, sin embargo a D. W. Griffith que el MRI se consolida (que se vuelve el Instituto, la norma, La Regla). Se le conoce también como Modelo de Representación Internacional.

DAVID WARK GRIFFITH

De ascendencia irlandesa, se educó bajo las influencias dominantes en el Sur de los Estados Unidos de aquella época, con toda la carga de racismo que esto conllevaba, y que le influyeron poderosamente en su carrera. Hay que destacar de este prolífico director que realizó más de 500 filmes y colaboró en la creación de muchos otros.



De joven quiso ser escritor, pero ya en [1897](#) se hizo actor aficionado, llegando a ser profesional tres años más tarde.

Estudió en varias escuelas locales, después trabajó como actor de reparto y en compañías ambulantes, hasta hacerse actor de cine en [1908](#), cuando comenzó a trabajar para la [AM&B \(American Mutoscope & Biograph\)](#).

En esta misma compañía llegó a ser director en Nueva York y en California, convirtiéndose en productor independiente en [1913](#).

Las películas que dirigió entre [1908](#) y [1913](#) para la compañía [AM&B](#) le dieron una notable seguridad en su oficio.

Con [El nacimiento de una nación](#), en [1915](#), logró un éxito excepcional, dando al espectáculo cinematográfico sabor auténtico y original. Otro de sus grandes filmes fue [Intolerancia](#), de [1916](#), film muy ambicioso por su tiempo y que resultó ser uno de los más caros de la historia del cine, pero también una influencia para futuros directores.

En 1919, junto con [Charles Chaplin](#), [Douglas Fairbanks](#) y [Mary Pickford](#), los artistas más cotizados del cine del momento, fundó la [United Artists](#), para producir películas de larga duración al margen del control de los productores y financieros no creativos del cine.

Griffith siguió realizando películas con su sello especial hasta la llegada del cine sonoro, o dicho de otra forma hasta el fin del cine mudo. Sólo realizó dos películas sonoras [Abraham Lincoln](#), en [1930](#), y [The Struggle](#), de [1931](#).

El cine sonoro significó su fin como director.

Estudios tempranos de la historia del cine mostrarían a Griffith como «*El padre del cine moderno*», partiendo de un artículo escrito por él mismo en un periódico poco después de su salida de AM&B en 1913. En éste afirmaba ser el creador del lenguaje cinematográfico, y de elementos tales como el [primer plano](#); o el [flashback](#).

Los primeros historiadores de cine, sin tener acceso a muchos de los filmes producidos antes de 1913, declararon a Griffith como el "*padre del cine*".



Intolerancia, 1916

Estudios recientes y el descubrimiento de varios filmes de la escuela de Brighton e incluso de Alice Guy Blachè demostraron que, aunque una amplia variedad de realizadores trabajaban en explorar nuevas técnicas narrativas y estéticas para el cine en Francia, Gran Bretaña y Estados Unidos, ninguno sistematizó oficialmente los diversos descubrimientos en un lenguaje cinematográfico. La importancia de Griffith como realizador fue su capacidad de utilizar y combinar aquellas técnicas.

Griffith además fue el descubridor de muchas estrellas de la naciente industria fílmica norteamericana, entre las que se encuentran: las hermanas [Lillian](#) y [Dorothy Gish](#), [Mae Marsh](#), [Blanche Sweet](#), [Mack Sennett](#) (cómico canadiense imitador de [Max Linder](#)), y sobre todo [Mary Pickford](#), quien pronto se convertiría en «*la novia de América*».

De las más de 500 películas que rodó, podemos destacar:

- 1914 — *Dulce hogar.*
- 1914 — [Judith de Bethulia.](#)
- 1914 — *La batalla de los sexos.*
- 1914 — *La conciencia vengadora.*
- 1914 — *La evasión.*
- 1915 — [El nacimiento de una nación.](#)
- 1916 — [Intolerancia.](#)
- 1919 — [Lirios rotos.](#)
- 1919 — *Un mundo aparte.*
- 1920 — *Flor de amor.*
- 1920 — [Las dos tormentas.](#)
- 1922 — [Las dos huérfanas](#)
- 1924 — [América.](#)
- 1925 — *Crimen y castigo.*
- 1930 — [Abraham Lincoln.](#)
- 1931 — *The Struggle.*

EL MRI (MODELO DE REPRESENTACIÓN INSTITUCIONAL): REGLAS

(Para una visión comprensiva y cronológica hasta este punto ver el cuadro sinóptico no. 1)

Una vez que D. W. Griffith logra condensar en un mismo discurso los diferentes métodos y técnicas para lograr su famoso “montaje invisible” es que el MRI se consolida.

El Modelo de Representación Institucional comienza a consolidarse entonces, mediante una serie de “reglas” que permiten mantener la ilusión del relato, logrando que la historia fluya sin que el espectador se percate del artificio.

Son estas características las que analizaremos a continuación y a detalle:

- Prohibición hacia el actor de mirar a la cámara. Mirar a la cámara desvelaría el artificio, rompería la ilusión. La intención es dar la ilusión voyeurista al espectador de estar mirando por una mirilla. El relato se convierte entonces en un mundo representado como algo real, no ficticio.



¡¡¡¡¡No mires a la cámara!!!!



¡Uy, no! De frente va a estar difícil.

Esta característica dio paso al encuadre a $\frac{3}{4}$, pues el encuadre frontal suponía que el espectador mirara a la cámara, y el encuadre de perfil acentuaba los defectos de los rostros de los actores.



Así sí. Pero, ¿y qué hacemos con la nariz?



¡Ándale! Así ni ve a la cámara y el ángulo hasta como que le favorece un poco.

- Se crea el concepto de RACCORD o Continuidad: Es imprescindible eliminar todos los rasgos o artificios de la producción para que el espectador no descubra de ninguna forma que lo que está viendo es una producción. El espectador sueña con ese mundo y piensa durante el momento que dura, que es algo real, por lo tanto la escenografía, iluminación, utilería, maquillaje y demás elementos que intervengan en la toma deben ser lo más realistas y concretos posible.



En teoría esta se ve más chafa que nada



Esta es más "realista", nos ayuda a preservar la ilusión.



La gente que se daba cuenta del reloj que Charlton Heston traía en Ben Hur,
por un momento se distraía con la imprecisión histórica.

- Así mismo, la iluminación, el maquillaje, los elementos en escena, el vestuario, etc. deben permanecer igual entre toma y toma para mantener la continuidad lineal espacio - temporal, con la finalidad de que el espectador no se distraiga. (No puede haber variaciones de luz en una toma – a menos que so forme parte de la ficción -; si un objeto aparece en una posición deberá permanecer en esa misma posición durante toda la toma – amenos que en la ficción algo modifique esa posición - ; si el actor está vestido de una forma y el tiempo no cambia, deber permanecer vestido de la misma forma durante el resto de la toma, etc). Incluso surge un nuevo oficio para mantener el orden o el raccord: el continuista.



En la primera toma el cigarro está por acabarse,
en el contracampo apenas lo va a prender.



Aquí hay un error de raccord en la iluminación (vean la bufanda de ella y la frente de él), esto nos hace conscientes de que cada toma se realizó en momentos distintos (incluso días), lo que nos hace conscientes del artificio, y puede impedir que nos identifiquemos con los personajes y su situación.

- La estructura narrativa deberá contar con un inicio, un conflicto y una resolución.
- Se debe establecer al espectador en la escena, para que le dé tiempo de “aclimatarse”, o sea, ubicarse espacialmente. Hecho esto, ya puede poner atención en la acción que se desarrolla.



La primera toma nos ubica: un hotel, la segunda nos ubica más: un cuarto de hotel, la tercera nos muestra el espacio donde se va a desarrollar la acción y la cuarta es la acción.

(Disculpen ustedes la falta de raccord de espacio e iluminación pero son las imágenes que fui encontrando, pero se entiende, ¿no?)

- De la misma forma, se debe conservar la escala de planos: esto es no pasar de un plano general a un close up o de un plano americano directo a un close up. Lo correcto es mantener la sucesión: Plano general, plano americano, plano medio, close up, extreme close up, detalle.



Esta consecución de planos permite mantener el interés y mantiene el montaje externo desapercibido por el espectador.

- Los cortes (montaje externo) deberán pasar desapercibidos por el espectador.
- Al hacer un corte, conservando la escala de planos, el ángulo de visión debe moverse al menos 30 grados para que el cambio de imagen no sea abrupto y “violento” para el espectador.



Estas dos tomas no pueden ser consecutivas, porque la cámara no se ha movido 30 grados, se mantuvo en la misma posición y sólo cambió el plano; lo que genera un salto o “jumpcut” que es abrupto para el espectador.

(Además de que la iluminación y el fondo cambia, generando falla en el raccord)



Ahora si: vean como la cámara ha girado sobre el sujeto, pero no tanto.

Exactamente 30 grados (primero de perfil, luego $\frac{3}{4}$).

Esto permite mantener la continuidad, haciendo que el corte y el cambio de plano pasen desapercibidos.



Otro ejemplo: vean como el plano es más cercano en la segunda toma, pero la cámara gira para que pase desapercibido.

- Se crea el concepto de RACCORD de montaje que así como el raccord de continuidad, permite mantener la ilusión del relato y la característica de invisibilidad en el montaje. El Raccord de montaje consiste principalmente en las siguientes reglas:

COMPOSICIÓN DEL CUADRO

La altura de las tomas debe ser equivalente a la altura de una persona promedio (espectador invisible) o a la altura de los protagonistas. Cualquier artificio (tomas picadas, contrapicadas o desequilibradas) sólo llamarían la atención sobre el montaje y romperían la ilusión.



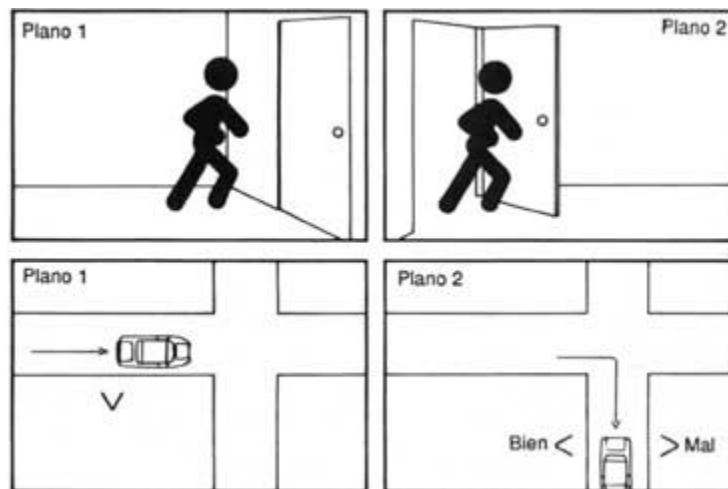
Las tomas, no importa el plano siempre están a la misma altura: los ojos de los personajes.



Cualquiera de estas tres tomas nos hacen conscientes del artificio, porque no son ángulos “naturales” ni “lógicos” de visión y eso hace que se pierda la ilusión del relato.

OVERLAP

Cada vez que se rueda con un nuevo ángulo de cámara (en la misma secuencia), el actor deberá realizar los movimientos o acciones de manera exacta a como lo hizo en el plano anterior. Esto, por supuesto, se aplica también a las diferentes tomas.



En el primer ejemplo, el personaje va a dar un paso con el pie izquierdo al cruzar la puerta. En la toma siguiente, el personaje debe entrar con el pie que el espectador espera: el izquierdo.

En el segundo ejemplo el coche va de izquierda a derecha, en la siguiente toma, el coche debe mantener la misma dirección, aunque haya dado vuelta en la esquina. (Pueden observar que hay dos posiciones de cámara, la primera dice bien porque desde esa visión, el coche sigue de izquierda a derecha, la otra está mal porque daría la impresión de que el coche está regresando: va de derecha a izquierda)



Aquí otro ejemplo: observen al anciano del fondo. En la primera toma sale de derecha a izquierda. En la siguiente toma esperamos ver que siga su camino, si no pasara o pasara a una velocidad distinta, generaría una confusión en el espectador.

CONTINUIDAD DE CONTENIDO.

Debe de existir una continuidad de contenido. Por ejemplo, si el actor ha descolgado un teléfono con la mano derecha en el primer plano, es necesario que el teléfono esté todavía en su mano derecha en todos los planos posteriores. Parte del trabajo del montador es asegurarse de que se mantiene la continuidad cada vez que se monta una secuencia de planos.



Se respeta la continuidad de contenido: la actriz sostiene el teléfono con la misma mano, el anciano camina al fondo, el cantinero sigue al anciano con la mirada.

CONTINUIDAD DE MOVIMIENTO.

La continuidad también se aplica a la dirección del movimiento. Si el actor o sujeto se mueven de derecha a izquierda en el primer plano, se espera que el actor o sujeto se muevan en la misma dirección en el plano posterior, a menos que en el plano se vea que existe un cambio de dirección.



En la primera toma el personaje que sale de cuadro corriendo lo hace de izquierda a derecha. La siguiente toma esperamos que entre a cuadro desde la izquierda y salga hacia la derecha, si hace lo contrario parecerá que está regresando.

CONTINUIDAD DE POSICIÓN.

La continuidad también es importante en la posición del actor o sujeto en la pantalla. Si un actor se encuentra en el lado derecho de la pantalla en el primer plano, debe estar también en lado derecho en el plano siguiente. A menos, por supuesto, que en la pantalla se haya visto un cambio de escenario que varíe esto.



En este ejemplo, la actriz vestida de rosa siempre se mantiene a derecha de la pantalla, aunque su plano y ángulo de visión cambie.

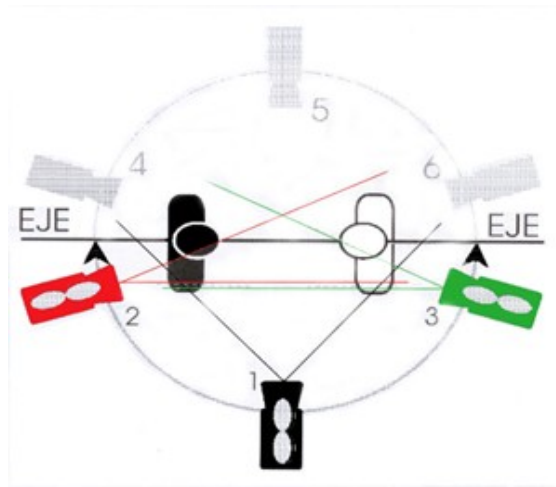
La chica pelirroja siempre se deberá mantener a su vez, al lado izquierdo de la pantalla.

Este concepto de continuidad da origen al campo – contracampo y a las reglas del “eje cinematográfico”.

REGLAS DEL EJE

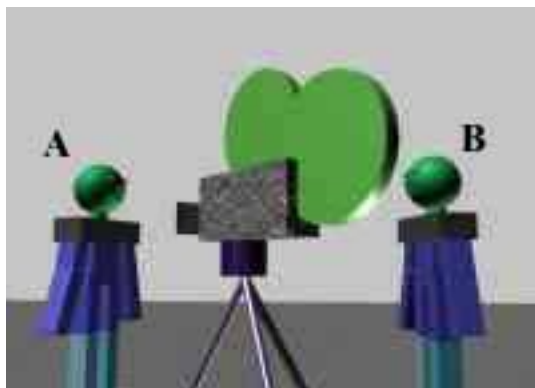
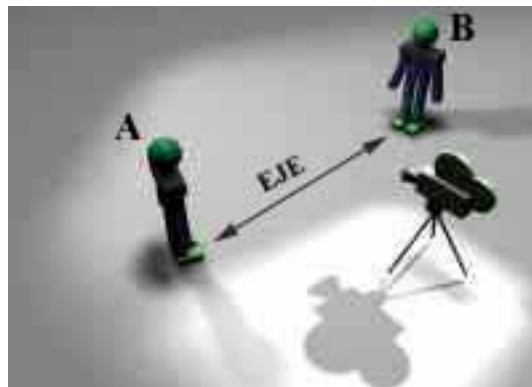
Si por ejemplo estamos filmando la conversación entre dos personas, podemos trazar un eje imaginario que une a las dos.

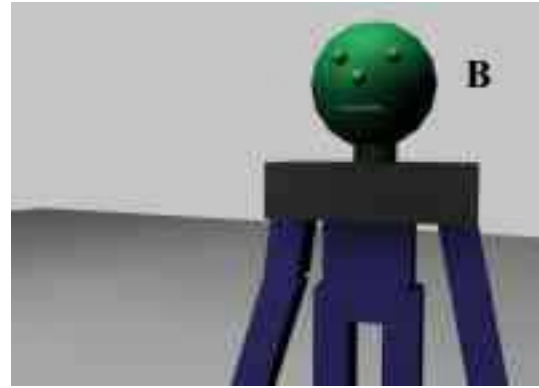
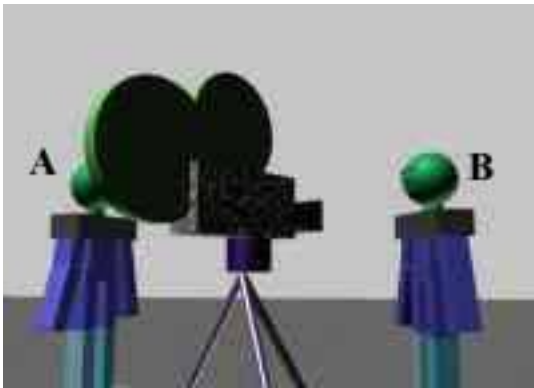
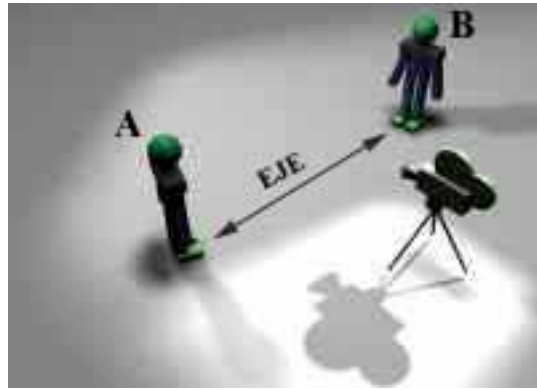
Para que los planos de esa secuencia tengan continuidad, debemos elegir filmarla enteramente desde una de las partes que divide el eje sin cruzarlo, pues esto haría que los personajes variaran de posición en la pantalla.



Las diferentes posiciones válidas de la cámara.

El eje es la línea imaginaria que atraviesa a los personajes y divide el espacio en dos semicírculos (arriba y abajo). La cámara puede colocarse en cualquier posición dentro del semicírculo de abajo (1, 2 y 3) y estará correctamente colocada. O puede colocarse en cualquier posición del semicírculo superior (4, 5 y 6) y también estará bien colocada. Lo que no puede hacer es intercalar las posiciones de cámara ubicadas en diferentes partes del eje, por ejemplo: 1, 5 y 6; o 1, 2 y 4; o 3, 4 y 5.





Por lo tanto:



CAMPO



CONTRACAMPO



CAMPO



CONTRACAMPO

En las tomas anteriores se respeta el eje, por lo tanto da la impresión de que los dos personajes están conversando, que es la impresión correcta.

Si tomáramos como ejemplo de base la imagen de los semicírculos podemos decir que la cámara está en la primera toma (campo) en la posición 3 (en el semicírculo de abajo) y el contracampo es la posición 2. Luego regresa con el personaje A en la posición 3 nuevamente y cierra la escena con la posición 2 para tomar al personaje B, otra vez.

¿Qué sucedería si se rompiera el eje? Por ejemplo, tomando la imagen de los semicírculos en las páginas anteriores, vamos a colocar la cámara en las siguientes posiciones: El campo en la posición 3 (en el semicírculo de abajo) tomando al personaje A, el contracampo en la posición 2 tomando al personaje B (hasta aquí todo igual). Ahora crucemos el eje, vamos al semicírculo de arriba y tomemos al personaje A con la posición marcada con el número 6, para finalizar nuevamente con la posición 2 en el semicírculo de abajo, para tomar al personaje B. Como ven, sólo hay una cámara mal colocada que cruzó el eje (se fue al semicírculo de arriba); vamos a ver qué sucede visualmente.



CAMPO



CONTRACAMPO



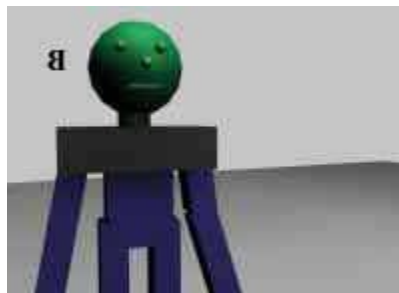
CAMPO



CONTRACAMPO

En esta escena ambos personajes mantienen la misma conversación pro la tercera toma (la que salta el eje) muestra al personaje A mirando en otra dirección, dando la impresión de que no está mirando a B.

La única manera de solucionar esto es si la toma de contracampo de B también se salta el eje (y se coloca en posición 4, en el semicírculo de arriba). Para que el campo y contracampo den la impresión de que siguen conversando.



Así, las últimas dos tomas vuelven a encontrarse el eje de miradas de A y B, pero aún se siente extraño el paso de la segunda a la tercera toma. Esto es porque no hay una toma que nos indique que la cámara cruzó el eje. Por lo tanto o se hace un movimiento de cámara donde se perciba que el eje cambió, o se ubica al espectador con una toma que contenga a los dos personajes en el mismo cuadro, pero desde el eje distinto.

Vamos a verlo:



TOMA 1



TOMA 2



TOMA 3



TOMA 4



TOMA 5



TOMA 6 (Cruzamos El eje)



TOMA 7



TOMA 8

EL MRI (MODELO DE REPRESENTACIÓN INSTITUCIONAL): INTERNACIONALIZACIÓN

El Impresionismo francés.

Uno de los efectos de la Primera Guerra Mundial fue que Francia perdió su hegemonía en el mundo del cine. El monopolio formado por los productores Pathé y Gaumont no resistió la crisis provocada por la guerra.

Sin embargo, durante la guerra, jóvenes cineastas como Abel Gance, Marcel L'Herbier o Louis Delluc, tuvieron la oportunidad de dirigir e, impresionados por algunos elementos del estilo cinematográfico estadounidense, desarrollaron nuevas teorías sobre cómo debía ser el arte de la cinematografía.

Esta ola de renovación cinematográfica invadió el cine galo de la mano de un grupo de intelectuales, encabezados principalmente por el novelista Louis Delluc y el teórico Ricciotto Canudo. Las Vanguardias habían llegado a Francia.

Ricciotto Canudo, considerado como el primer teórico del cine, realiza un manifiesto en el que, por vez primera, el cine es denominado como el Séptimo Arte. En su "Manifiesto de las Bellas Artes y del Séptimo Arte" escrito en 1911, Canudo defiende la idea del cine como epicentro y culminación de todas las artes: arquitectura, pintura, escultura, música, poesía y danza. Como consecuencia, algunos intelectuales franceses decidirán ensayar con este nuevo medio artístico, y aquellos que antes experimentaban con las letras utilizarán ahora la cámara como principal herramienta.

Esta nueva corriente vanguardista será calificada por Delluc como Impresionista, y aparecerá como un movimiento obrero que buscará un nuevo cine, diferente al modelo ortodoxo impuesto por Griffith y Cecil B. De Mille y que rehuirá de los productos comerciales norteamericanos.

Las películas impresionistas buscaban nuevos modos de expresar emociones e ideas a través del cine, así surgieron obras personales como **Fiebre**, de Louis Delluc y **El dorado**, de Marcel L'Herbier, ambas realizadas en 1921, junto a algunas de Jean Epstein y Germaine Dulac.

El Impresionismo francés se caracterizará por otorgar una entidad intelectual al mundo del cine, y se servirá del aspecto estético como medio para expresarse.

Muchos productores no encontrarán apropiadas la mayoría de sus propuestas y los nuevos cineastas se verían obligados a ceder ante algunas exigencias relacionadas con el contenido. Sin embargo, lo que más interesaba a los impresionistas era experimentar con la forma, crear un nuevo lenguaje a través de la imagen.

Este nuevo cine intelectual favorecería la creación de las primeras salas de "Arte y Ensayo" del panorama Francés. En estas salas se proyectarían películas que intentaban introducir un elemento fundamental y ya existente en las diversas manifestaciones artísticas, la narrativa.

Utilizaban la música, buscaban el ritmo mediante la planificación y empleaban recursos ópticos que les alejó del convencionalismo tradicional.

Otra característica de las películas impresionistas francesas es que se realizaban con presupuestos muy bajos, en comparación con la mayoría de las películas comerciales, y se sostenían gracias a los circuitos de cineclubes que proliferaron en Francia durante la década de 1920.

No sólo estas películas de vanguardia, sino incluso las películas francesas más comerciales de aquella época, apenas se veían en otros países, en parte debido a la pobreza de su producción y en parte a lo anticuado de sus resultados finales.

Su intelectualismo, unido a un interés por los personajes reales de los suburbios, les instaba a realizar películas como **Finis Terrae** (1929) de Epstein, donde los personajes eran auténticos pescadores. Todo ello iba ligado a un espíritu crítico contra la cultura burguesa que no apoyaba este nuevo medio.

Algunas de las obras más representativas de este periodo impresionista fueron **La fête espagnole** (1919) de Germaine Dulac, **El dorado** (1921) de Marcel L'Herbier, **La atlántida** (1921) de Jacques Feyder, **Fiebre** y **La femme de nulle part** (1921-22) de Louis Delluc, **La rueda** (1924) de Abel Gance, **La glace à tríos faces** y **La caída de la casa Usher** (1927-28) de Jean Epstein y **Le sang d'un poète** (1930) de Jean Cocteau.

Pero sin duda alguna la obra impresionista por excelencia es la realizada en 1927 por Gance, **Napoleón**.

Abel Gance. Influenciado por las obras de D.W. Griffith, llevó más lejos el montaje rápido, hasta componer escenas en las que los planos duraban apenas unos cuantos fotogramas y se disponían en esquemas métricos. Este enfoque se combinaba con títulos muy poéticos y un estilo de melodrama pasado ya de moda; en **Napoleón** añadía extravagantes movimientos de cámara y escenas rodadas en triple pantalla, con una duración total de 195 minutos.

Gance se deja llevar por sus impulsos y por un lirismo a menudo desordenado, contrariamente a L'Herbier, quien era frío y resguardado tras una negativa evidente a entregarse.

Al final de la década de 1920 hubo un intento de "americanización" del estilo y los temas tratados; al mismo tiempo aumentaron las inversiones estadounidenses y alemanas y las coproducciones. El MRI comenzó a adoptar los elementos del impresionismo francés como el monstruo que era, devorándolo todo a su paso.



El Dorado



La Femme de Nulle Part



La Roue



Napoléon



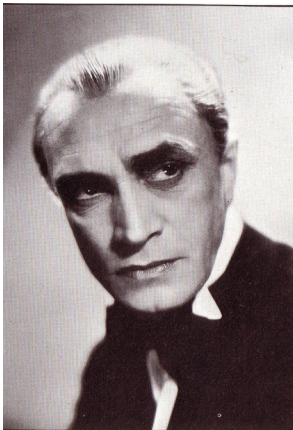
Napoléon

El Expresionismo Alemán

Cine expresionista alemán es el nombre que se le da a un grupo de producciones cinematográficas con ciertos aspectos en común. Este estilo de hacer cine tiene su correspondencia con la corriente expresionista, llamada así por contraste con la corriente impresionista del siglo XIX en pintura, es decir, con aquél tipo de pintura en la que prima la «expresión subjetiva» sobre la representación de la objetividad.

Esta pintura recurría a colores hirientes y ritmos lineales muy fuertes. Arraigó fundamentalmente en Alemania, de donde surgió el movimiento Die Brücke (el puente), fundado en 1905 por unos estudiantes de arquitectura.

Al cine llega, de forma tardía, con El gabinete del doctor Caligari, película inspirada en una serie de crímenes sexuales que tuvieron lugar en Hamburgo, Alemania. Narraba los estremecedores crímenes que cometía Cesare, bajo las órdenes hipnóticas del doctor Caligari, que recorría las ferias de las ciudades alemanas exhibiendo a su sonámbulo. La idea de los guionistas era la de denunciar la actuación del Estado alemán durante la guerra.



Pero Robert Wiene, que será quien la dirija, añadirá dos nuevas escenas al guión, una al principio y otra al final, que cambiarán todo el sentido de la historia, pues se convierte en el relato imaginario de un loco que cree ver en el director del hospital psiquiátrico en el que se halla al terrible doctor Caligari.



El principal atractivo de la película reside en su anormalidad escenográfica, con chimeneas oblicuas, reminiscencias [cubistas](#) y ventanas con forma de flecha, todo ello con una función meramente dramática y psicológica, y no como algo decorativo. Lo cual rompía con la normatividad del MRI en el sentido de que la escenografía y el decorado no debían llamar la atención del espectador.

Es cierto que el azar va a contribuir a realzar ese dramatismo, ya que, debido a la limitación de la iluminación en el estudio donde se rodó, se decidió pintar los decorados con luces y sombras.

Otra característica a destacar será el maquillaje de los actores, y su interpretación. [El gabinete del doctor Caligari](#) obtendrá un gran éxito. Será, junto al personaje de [Charlot](#), el primer gran mito de la historia del cine.

Los críticos franceses acuñaron la palabra caligarismo para designar las películas alemanas de la nueva estética. [Wiene](#) dirigirá varias obras más en años sucesivos, pero jamás conseguirá alcanzar el éxito ni la calidad artística de Caligari. Con la llegada de los nazis al poder decide exiliarse y fallece en [París](#) en [1938](#).

El expresionismo evolucionará sustituyendo las telas pintadas por los decorados e dando paso a una iluminación más compleja como medio expresivo. Esto da origen a una nueva corriente que se conocerá como Kammerspielfilm, que posee su origen en las experiencias realistas del teatro de cámara de [Max Reinhardt](#), famoso director teatral de la época.

La estética de la Kammerspielfilm se basa en un respeto, aunque no total, de las unidades de tiempo, lugar y acción, en una gran linealidad y simplicidad argumental, que hace innecesaria la inserción de rótulos explicativos, y en la sobriedad interpretativa.

La simplicidad dramática y el respeto a las unidades permiten crear unas atmósferas cerradas y opresivas, en las que se moverán los protagonistas. La trayectoria de esta corriente aparece dominada por dos realizadores principalmente:

Friedrich Wilhelm Murnau



[Friedrich Wilhelm Murnau](#) funda su propia productora en [1919](#), comenzando a dirigir películas en las que tratará de expresar su subjetividad con el máximo respeto por las formas reales del mundo. [Nosferatu](#) (1922) es un ejemplo de ello, película que cuenta el mito del [vampiro](#) y que será una de sus obras cumbres.

Para rodarla, recurrirá a escenarios naturales, enfrentándose a la preferencia expresionista de filmar las escenas en estudio. Con la introducción de elementos reales en una historia fantástica logra potenciar su veracidad. Además hará uso de película negativa para marcar el paso del mundo real al ultrarreal.



Tras [Nosferatu](#) dirigirá [El último](#) (Der letzte Mann), historia del portero de un lujoso hotel que es trasladado de puesto de trabajo debido a su edad. El hombre no se conforma con la pérdida de su uniforme y lo roba cada día para regresar con él a su casa, hasta que es descubierto.

Esta obra supone la transición clara del expresionismo al [realismo social](#), aunque está narrada en un lenguaje plástico lleno de prototipos expresionistas. Para dar agilidad al relato Murnau y su operador, [Karl Freund](#), utilizarán una cámara muy dinámica, atada al pecho de este último, para realizar [travellings](#) subjetivos circulares, e imitarán los movimientos de una grúa, situando la cámara en el extremo de una escalera de incendios.

Murnau realizará varias obras más, siempre con una gran calidad técnica, en años sucesivos, como las adaptaciones de [Fausto](#) y del [Tartufo](#) de Molière, para terminar aceptando un tentador contrato en Hollywood, donde ganará un Oscar y fallecerá en un accidente de tráfico en 1931.



Amanecer

Fritz Lang



Junto a Murnau, el [austriaco Fritz Lang](#) es otro de los maestros de la escuela expresionista.

La película más antigua que se conserva de su larga trayectoria es [Die Spinnen](#) de [1919](#), pero alcanza el éxito y el reconocimiento con [Der müde Tod](#) (La muerte cansada o Las tres luces), en [1921](#), que narra la lucha entre el amor y la muerte.

Esta obra causará un impacto muy importante, y será la que decida la vocación del director español [Luis Buñuel](#).

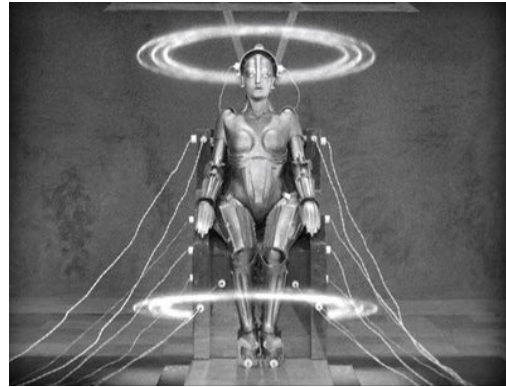
En su siguiente obra, [Los Nibelungos](#) tendrá ocasión de poder demostrar toda su madurez.

Esta exaltación aria en la que los hunos son presentados como seres de raza inferior, parece premonitoria de los tiempos que vienen.



Los Nibelungos

[Metrópolis](#), 1926, será su obra definitiva. En ella, jugará con espacios, volúmenes y [claroscuros](#). Metrópolis es un tratado sociológico algo infantil, pero, a pesar de ello, Lang conseguirá imágenes que pasarán a la historia del cine y que el espectador no podrá olvidar: su opresivo mundo subterráneo, el relevo de turno de los obreros, la inundación, el pánico en la ciudad, etc.



Metrópolis representará el apogeo del expresionismo de orden arquitectónico como Caligari lo fue en el pictórico.

La mayoría de los historiadores exculpan a Lang de querer engrandecer al pueblo ario en sus películas, culpando a su esposa y guionista, [Thea von Harbou](#), futura militante del partido [nazi](#), de ser la responsable de ese enaltecimiento.

De hecho, Lang, realizará [El testamento del doctor Mabuse](#), en 1933, película prohibida en la [Alemania](#) de la época por constituir un alegato contra el [nacionalsocialismo](#).

Un poco más tarde huirá a [Estados Unidos](#) donde proseguirá con su obra y fallecerá en [1976](#).

Mención aparte requiere Georg Wilhelm Pabst, quien a pesar de ser en sus inicios un realizador de la estética expresionista, encarriló al cine alemán por la senda del [realismo social](#). [Su primera película, De Schat, tuvo poco reconocimiento.](#)



Pabst se dio a conocer hasta dos años más tarde con la película [Bajo la máscara del placer](#), un drama de miseria, interpretado por [Greta Garbo](#), ubicado en un momento histórico y real. De estilo netamente realista, esta obra se rodó completamente en estudio, lo que hace que pierda parte de su fuerza por la falsedad de sus decorados, pero su mérito reside en presentar por primera vez la situación de la [burguesía](#) alemana tras la guerra, arruinada y en crisis.

Pabst fue el primer cineasta que incorpora el [psicoanálisis](#) en una de sus películas, ayudado por dos discípulos de [Sigmund Freud](#), realizando un estudio sobre la impotencia en 1926.



Bajo la Máscara del Placer

Sus siguientes obras abordaron los problemas de la psicología femenina en una trilogía: [Abwege](#), [La caja de Pandora](#) y [Tres páginas de un diario](#), donde por medio de la vida de sus protagonistas femeninas realizó una crítica amarga de la [Alemania](#) de su época.



Abwege



La Caja de Pandora

Esos fueron los dos motores que movieron la obra de Pabst: los sentimientos y la realidad social de su país.

Sus películas eran comprometidas social y políticamente y fueron prohibidas en [1933](#) tras el ascenso al poder del [nacionalsocialismo](#).

Huyó a [Francia](#), donde siguió con su obra, para regresar a su país, donde filmó en la década de los años 50 un alegato contra el nazismo.

Falleció en [Viena](#) en [1967](#).

El modelo expresionista en su estética y su aporte a la imagen también sería adoptado por el MRI, en este caso como una influencia más directa debido al exilio al que se sometieron representantes como Murnau y Lang, quienes terminaron dirigiendo en Hollywood.

El Cine Nórdico: Danés y Sueco

Las primeras proyecciones de cine en Dinamarca tuvieron lugar en el cine Panorama de la plaza del Ayuntamiento de Copenhague en junio de 1896, con una programación de películas producidas en el extranjero.

El primer realizador cinematográfico danés fue el fotógrafo Peter Elfelt que, entre 1896 y 1912, rodó cerca de 200 cortometrajes documentales sobre la vida en Dinamarca; el primero fue **En trineo con perros groenlandeses**. También rodó la primera película de ficción danesa, **La ejecución** (1903).

En 1906, el propietario de una sala de cine, Ole Olsen, fundó la primera compañía cinematográfica, Nordisk Film, dirigida, principalmente, al mercado de exportación de cortometrajes.

En 1909 se establecieron otras compañías danesas y, en 1910, el número había aumentado a diez. A partir de la primavera de 1910, Nordisk Film modificó su política y apostó por el cine de tema contemporáneo, inspirada por **La trata de blancas** (1910), la primera película danesa con una duración superior a los 30 minutos, producida por la compañía de Århus Fotorama.

La prolongación de la duración de las cintas permitió profundizar en las escenas y tomar conciencia del valor artístico del cine, tal como se aprecia en la película de Urban Gad **El abismo** (1910), rodada para la productora Kosmorama, película que convirtió a **Asta Nielsen** en la primera gran estrella cinematográfica femenina de Europa.



Asta Nielsen, en El Abismo

Se trataba de un melodrama erótico, género predilecto de los años de la edad de oro del cine danés.

El primer intento de Nordisk Film en el género, **Las tentaciones de la gran ciudad** (1911, **August Blom**), significó el lanzamiento de Valdemar Psilander, que se convertiría en el más conocido galán del período.

En 1911, Nordisk Film fue la primera compañía europea de importancia en apostar por el largometraje, del que podían llegar a venderse centenares de copias al extranjero. Fue principalmente la calidad técnica y fotográfica de las películas lo que causó mayor admiración a nivel internacional. El éxito económico de la compañía, que en 1912 proporcionó unos beneficios del 60% a sus accionistas, motivó la creación de una serie de nuevas compañías cinematográficas.

Sin embargo, la mayoría de ellas pronto tuvieron que cerrar. A partir de 1913, el cine danés perdió, poco a poco, su posición predominante en el mercado.

Las compañías extranjeras también habían empezado a realizar largometrajes y la competencia se hizo más dura. Varias compañías danesas empezaron a producir largometrajes literarios ambiciosos, como **Juegos amorosos** (1913, [Holger Madsen](#)) y **Atlantis** (1913, August Blom), según las novelas de, respectivamente, Arthur Schnitzler y Gerhart Hauptmann.

En 1914 se rodó la película pacifista **Abajo las armas** con guión de Carl Th. Dreyer, basada en la novela de Bertha von Suttner.

Nordisk Film produjo, además, una serie de comedias cortas dirigidas, en su mayoría, por Lau Lauritzen.

El independiente [Benjamin Christensen](#) obtuvo un gran éxito con la película de espionaje **El misterioso X** (1914) y con el melodrama policíaco **La noche de la venganza** (1916), ambas, obras maestras de la cinematografía danesa.

Durante la I Guerra Mundial, EE.UU. se convirtió en la mayor potencia cinematográfica del mundo y la exportación de cine danés decreció.

Después de la guerra, tan sólo quedaban unas cuantas compañías: Filmfabrikken Danmark, que se limitaba a la producción de documentales; la nueva Dansk Film Co., que se había especializado en películas estelares protagonizadas por el popular Olaf Fønss; y Nordisk Film, atrapado en una desesperante crisis financiera.

En los años de posguerra, [Dreyer](#) se inició como director en Nordisk Film con el melodrama **El presidente** (1919), al que le siguió la ambiciosa **Páginas del libro de Satán** (1921), inspirada en la película Intolerancia de Griffith, tanto en los aspectos técnicos (montaje rápido y dramático), como en la temática, pues trataba de la maldad del mundo a través de los tiempos.

Posteriormente, Nordisk Film se vio obligada a reducir su actividad y prácticamente se limitó a producir las películas del nuevo director artístico de la compañía, A.W. Sandberg. Sin embargo, sus ampulosas adaptaciones de obras literarias, como por ejemplo, de Charles Dickens, no tuvieron el éxito esperado.

En 1920 apareció la primera película de dibujos animados danesa, **Tres hombres diminutos**, creada por Robert Storm Petersen que, tras una serie de pequeñas películas de animación, abandonó la producción.

El mayor éxito de los años veinte se debió a la compañía Palladium, fundada en 1921, con Lau Lauritzen como jefe artístico. Palladium produjo, asimismo la principal película muda de Dreyer, el drama familiar intimista **El amo de la casa** (1925), que le proporcionaría al cineasta varias ofertas para rodar una de sus películas más famosas: **La Pasión de Juana de Arco**, filmada en Francia, en 1925.



Carl Theodor Dreyer



La Pasión de Juana de Arco

Por su parte, el cine sueco recibió su primer impulso decisivo gracias a la gran exposición de arte e industria de Estocolmo, en 1897. Fue entonces cuando se rodaron también las primeras cintas suecas.

Se filmó al rey Oscar II a su llegada a la exposición, y así el monarca se convirtió en la primera estrella de cine. Durante los años del cine mudo, alrededor de 1920, Suecia se contaba entre los países de vanguardia del séptimo arte.

Directores como Victor Sjöström y Mauritz Stiller hicieron varias películas consideradas por sus contemporáneos como obras maestras, y como clásicos por la posteridad. Varias de esas cintas como "**La carreta fantasma**" (Körkarlen) y "**El tesoro de Arne**" (Herr Arnes pengar) estaban basadas en narraciones de la Nobel sueca Selma Lagerlöf.

Pero esa época de grandeza fue efímera. Sjöström y Stiller emigraron a Hollywood, acompañados de la estrella recién surgida Greta Garbo.



Fue el cine nórdico aporte esencial para el cine norteamericano al nivel narrativo y visual (sobretudo en la fotografía), pero mayormente a un nivel industrial: aportó la figura de la vampiresa, la femme fatale que después Hollywood capitalizaría en sus películas de las décadas siguientes.

Cine Inglés

Pese a sus contribuciones iniciales al nacimiento de la cinematografía, la industria británica fue pronto desplazada por la de Hollywood y la alemana, lo que explica que muchos directores ingleses, como Herbert Wilcox o el mismo Alfred Hitchcock, dirigieran sus primeras películas en Munich o en Berlín, donde los medios técnicos eran superiores. Mientras éstos y otros directores como Maurice Elvey habían comenzado muy pronto a dirigir, los productores británicos no vieron el incentivo para invertir en tecnologías avanzadas y nuevos estudios hasta la promulgación de la Cinematograph Film Act (1928), conocida como la ley de cuotas, que obligó a los exhibidores a proyectar un porcentaje mínimo de películas nacionales (cerca del 20% en 1935).

Fue hasta ese momento que la producción británica se dinamizó (de 26 a 128 películas en 1929). Antes, no hubo producción realmente relevante a nivel internacional.

Cine Italiano.

Pocos meses después de que los hermanos Lumière descubrieran el cinematógrafo, éste llega a Italia. El primer metro de película italiana fue sobre la figura ascética del Papa León XIII, quien bendijo la máquina.

Sin embargo, podemos situar el nacimiento del cine italiano entre 1903 y 1908 bajo tres centros de producción: en primer lugar el de Roma, gracias a Filoteo Albertini, que tenía su estudio en la calle Veto (l'Ambrosio di Torino) donde proyectaba películas que mezclaban lo cómico y dramático; los otros dos núcleos fueron Milán y Nápoles. Después, copias de películas italianas empiezan a ir al extranjero y el cine italiano pasa a ser en breve una de las industrias cinematográficas más importantes.

Si paralelamente en Estados Unidos nace y se desarrolla el género de vaqueros, en Italia, como en el resto de Europa, prima la película histórica, sobre todo la que se centra en la Roma Clásica, que consigue grandes logros y despierta una inmensa expectación.

La primera película que se crea en Italia es **La Presa di Roma** (1904) que pronto dará lugar a otras muchas películas cargadas de personajes de la antigüedad, en las que se convierte en famosos a Cleopatra, Espartaco, César, etc.

Junto a la película histórica de este periodo empiezan a surgir cintas centradas en el drama pasional, en el cual se entremezcla una tentativa al realismo psicológico. Gracias a estas cintas nacen las dos grandes primeras actrices italianas: Lyda Borelli y Francesca Bertini.

Ejemplos del género fueron **Ma l' amore mio non moure** de 1913, con Mario Bonnard y Lyda Borelli, y **Assunta Spina** (1915), con Francesca Bertini.

Al lado del melodrama y el género cómico se impone el filón realista, en el cual se ejercitan conjuntamente la literatura verista y la narrativa meridional. Con estos matices nacen películas como **Sperduti nel Buio** (1914), considerado el precedente del neorrealismo o **Cenere**, de 1916, sacado de las páginas de Grazia Deledda e interpretado por Eleonora Duse.

Después de la Primera Guerra Mundial, el cine comienza a atraer a los intelectuales italianos, que inicialmente lo habían observado con indiferencia, sin reconocerle ninguna calidad artística.

En los últimos años del cine mudo y los primeros trabajos del sonoro, el cine italiano no dio muestras de florecimiento e incluso, por motivos de dificultades políticas, sociales y económicas, se limitó a existir de manera poco importante e incolora, que terminará sobre finales de los 20 y primeros de los años 30 cuando vuelve, de nuevo, a renacer.

Cine Norteamericano

Entre 1915 y 1920, la industria del cine se desplazó gradualmente desde la costa este hasta Hollywood, donde surgieron nuevos estudios.

La producción cinematográfica se convirtió en un importante sector económico e impuso su dominio más allá de las fronteras del país.

En esa época surgieron los grandes géneros: el western, el cine policiaco, de aventuras, de ciencia ficción y de terror, que vivieron una época de esplendor con directores como Cecil B. De Mille, John Ford, Frank Capra, William Wyler o King Vidor, al igual que las obras más serias de Ernst Lubitsch y Erich von Stroheim - los dos directores mejor considerados del momento - .

Coincidentemente, la Primera Guerra Mundial destruyó o restringió la industria cinematográfica Europea, promoviendo mayor innovación técnica, crecimiento y estabilidad comercial en Estados Unidos; la industria cinematográfica se consolidó con la fundación de los primeros estudios grandes en Hollywood: Fox, Paramount, y Universal; y las grandes comedias mudas norteamericanas aparecieron. Mack Senett se convirtió en la fuerza motriz detrás de la Keystone Company poco después de unirse a esta en 1912; Hal Roach fundó su compañía de comedias en 1914; y Charlie Chaplin era probablemente el rostro más conocido del mundo en 1916.

Durante este periodo las primeras estrellas de cine surgieron a la fama, reemplazando a los anónimos intérpretes de los cortos. En 1918, Las dos estrellas favoritas de Estados Unidos, Charlie Chaplin y Mary Pickford, firmaron contratos por más de un millón de dólares.

Otras estrellas familiares de la época incluían a los comediantes Fatty Arbuckle y John Bunny, los vaqueros William S. Hart y Bronco Billy Anderson, los ídolos de matiné Rudolph Valentino y John Gilbert, y las fascinantes damas Theda Bara y Clara Bow.

Una peculiaridad del cine norteamericano es el slapstick, un género de comedia disparatada basada en persecuciones y gags o situaciones cómicas. El responsable de la aparición de este género en 1912 fue Mack Senett, en cuya escuela se formó Charlie Chaplin, autor de **La quimera del oro** (1925).

Otros importantes representantes del slapstick fueron Buster Keaton (**El maquinista de la general**, 1927), Harold Lloyd (**El estudiante novato**, 1925) y el dúo formado por Stan Laurel y Oliver Hardy (El Gordo y el Flaco).

En ese instante dos grandes géneros definieron el cine norteamericano y lo cimentaron: el western (películas de vaqueros) y la comedia. A partir de entonces, cada que el cine norteamericano atravesara problemas financieros, industriales o de identidad recurriría a estos dos grandes géneros para reinventarse (aún eso sucede en nuestros días).

Disculparan ustedes, pero es demasiada información del cine norteamericano, y como la gran mayoría es fácil de encontrar, pasaremos a los siguientes temas; si no, se van a volver como cien páginas nada más de resumir todo el impresionante avance del cine de Hollywood y sus grandes estrellas frente y detrás de cámaras.

EL CINE SOVIÉTICO (Ahora sí)

Hemos visto que el MRI ha logrado asimilar los avances de otras cinematografías y acoplarlas bastante bien a sus sistema de representación visual.

Si al principio la fotografía debía ser neutra, sin llamar la atención del espectador o cobrar un sentido “protagónico”, con la influencia del cine nórdico el MRI encontraría la forma de crear cuadros visuales bastante interesantes y que a su vez, permitían mantener el montaje invisible.

Lo mismo sucedió con el maquillaje y el decorado del cine alemán, que lograron refinar el “encanto” hollywoodense en materia de escenarios majestuosos.

El cine francés permitiría grandes acercamientos; esto al ser asimilado por Hollywood y con una técnica fotográfica preciosista permitía crear rostros “hermosos” de las estrellas, importadas, sobretodo del cine danés.

Sin contar además el gran aporte de estrellas de otras latitudes debido a las condiciones socio económicas de sus países de origen y a las dos grandes guerras. Estos personajes aportaron todo su talento, ideología y cultura al MRI y contribuyeron a su consolidación. Personajes como Murnau, Lang y Pabst, de Alemania; Eric Von Stronheim, de Suecia, Charles Chaplin, de Gran Bretaña, Greta Garbo, Marlene Dietrich, Rodolfo Valentino, por mencionar algunas de sus estrellas, etcétera.

La gran característica del MRI es que lejos de ser un sistema cerrado (por sus reglas), es una forma abierta que permite adaptación para su subsistencia y lógicamente, su constante evolución.

Pero, ¿qué sucede con un método de filmación que pretende ser la antítesis social e ideológica del MRI como fue el cine soviético?

Paradójicamente, el cine soviético permitió consolidar al MRI cuando finalmente éste absorbió e hizo propios los aportes rusos en materia de montaje y edición, uso del sonido y estructura narrativa a finales de los años 30.

La Vanguardia del Cine Soviético es la última pero de las más importantes. Su comienzo fue muy lento y se afianza a principios del s. XX. Era visto con mucha cautela por parte zarista.

El cinematógrafo llegó a Rusia en 1896, cuando los hermanos Lumiere mandan a cineastas a que graben la coronación del zar Nicolás II. Hacia 1908 y hasta 1910 se crea una ley para controlar el número de salas de cine y limitar las sesiones (no más tarde de las 9 de la noche).

El cine de la Rusia zarista era decadente; se ponía de manifiesto las inquietudes de la sociedad del momento, pero sobretodo demandaba mucho cine erótico.

En 1917, en Rusia cae el régimen y se proclama el estado proletario. En ese momento Rusia era preindustrial, prácticamente medieval, con la mayoría de la población analfabeta.

Lenin se hizo cargo del poder del cine para manipular masas. En 1922 afirmó que el cine era las artes más importantes para el estado bolchevique.

Se crea una productora estatal que dependería del Comisario de Producción y pretendía formar técnicos y artistas, así como controlar la producción (mediante censura) y no permitir la entrada de películas extranjeras. Hubo directores alemanes que fueron a Rusia a aprender las nuevas técnicas que allí se experimentaban, y directores rusos fueron a París y fundaron la productora Albatros.

El Periodo Bolchevique se extiende desde 1917 a 1921. Muchos directores fueron al frente con cámaras en mano para filmar lo que vivían, luego lo enviaban a Moscú y formaba parte de películas que luego se realizaban. Al principio faltaban medios económicos y sus comienzos fueron lentos. Los directores de la Escuela Cinematográfica Rusa se basaban en el estudio de la imagen, la iluminación y el montaje.

La Revolución Soviética pretendía ser una revolución social (sociedad sin clases) a la vez que industrial para salir de la Edad Media. La etapa más violenta y convulsa de la revolución fue de 1917 a 1924. Hasta 1921 Rusia estuvo en guerra civil.

En el año 24 muere Lenin, con el país habiendo vivido una transformación espectacular y caótica. El propio Lenin había dicho que los medios de comunicación más importantes para su régimen eran la radio y el cine, pues para ellos no importaba el analfabetismo.

El cine era el arte y la máquina, llegaba a las masas, era el arte industrial, en relación estrecha con la revolución socio industrial de Lenin.

Junto con estas ideas del cine industrial y artístico se levantó un importante debate cultural. Dentro de este debate destacó *Vladimir Maiakowski*, gran poeta de la revolución que había bebido del futurismo de Marinetti. Éste ve el cambio radical de la sociedad y pide un “*octubre en el campo del arte*”, entendiendo que ese nuevo estado no podía mantener la cultura anterior. Esta idea fue la detonante de ese debate cultural.

Uno de los productos fue el Prokt Kult, que pretendía crear un nuevo arte a partir de formas tradicionales y populares (circo, music hall...). Esto influyó en el cine, siempre al servicio del poder soviético. Sin embargo, se encontraban muchas *dificultades materiales*: no había cámaras de última generación ni película virgen...

Quizá fue la *precariedad* la que propició en parte la agilidad del *montaje* del cine soviético. Ese cine tan interesante pretendía ser nuevo, contrario al mercantilismo de Hollywood, de masas, didáctico y precisamente por ello, cayó finalmente en el *propagandismo*.

Este cine tuvo grandes autores que, a diferencia de otros cines, fueron también *teóricos* de su arte.

LEV KULESHOV



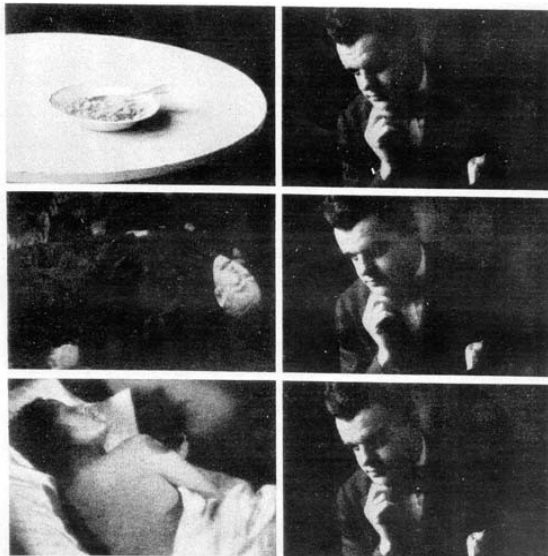
Lev Kuleshov provenía del teatro y fue el primero que criticó el montaje invisible que se venía haciendo en occidente. Comparaba al cineasta con el ingeniero y al montaje con los ladrillos que forman un muro.

Partiendo de esta disconformidad comenzó a experimentar con el montaje y aportó dos cosas fundamentales:

"*La geografía ideal*: con planos tomados en espacios distintos el montaje los une conceptualmente y crea un espacio nuevo e inexistente en la realidad.

"*El efecto Kuleshov*: experimento del plano neutro de un actor yuxtapuesto a otros tres planos (plato de sopa, mujer desnuda, niño muerto). Demostró que el plano estímulo yuxtapuesto al otro hacía que el público proyectase sus propios deseos en el rostro del actor, dotando al conjunto de sentido global.

Es el espectador el que monta conceptualmente los datos del montaje dotándolos de *cohesión* y *continuidad*, elementos que no posee por sí mismo.



El Efecto Kuleshov constituye un experimento asociando tres planos: un plato, un muerto y una mujer desnuda a la imagen en primer plano del actor Iván Mosjugin. Luego de verlos separadamente todos los espectadores coincidieron en valorar la expresividad del actor, sin saber que en los tres casos la imagen era la misma.

El modelo de Lev Kuleshov no pretende desarrollar un sistema clasificatorio de montaje, basado en reglas y/o procedimientos, sino simplemente defender su naturaleza básica, como método estimulante y productor de efectos de sentido comunicativo.

Para ello, desarrolla sistemáticamente un conjunto de experiencias con filmes preparados especialmente, entre los que se destacan El efecto Kuleshov y La mujer ideal (La mujer ideal consiste en la construcción de una figura femenina perfecta, pero inexistente en la realidad. Esta impresión se logra con el empalme de primeros planos de distintas partes del cuerpo de varias mujeres tomadas en varios registros filmicos.) entre otros, para exponerlos frente a grupos de espectadores cautivos.

Según Kuleshov, la capacidad del cine de provocar respuestas emocionales intensas en el espectador está en el montaje y no en el contenido de la imagen tal como afirman muchos cineastas. Para argumentar su teoría plantea un esquema iterativo, basado en la correlación entre el conocimiento previo del espectador y las formas y objetos expuestos en el filme. La clave expresiva de este hallazgo está en un dominio de la técnica cinematográfica norteamericana y de su capacidad innata para reproducir vivamente el movimiento.

“La función principal del cine es la de captar y reproducir el movimiento y lo que resulta del movimiento, es decir, la acción. Los americanos comprendieron este hecho hace mucho tiempo, y por eso sus películas están llenas de acción, resultando verdaderamente «cinemáticas». El cine americano es el que más se acerca a la vida contemporánea, a la que hábilmente traslada a las imágenes de la pantalla”

KULESHOV: 1987, 60.

De este modo el cine construye una impresión elevada de la realidad, reproduciendo mediante el montaje un esquema muy coherente, similar a nuestra representación perceptiva habitual. Frente a una proyección, el espectador logra interpretar el sentido fílmico siguiendo una pauta secuencial de exposición de la información, y si se alteran ordenadamente los distintos puntos de vista la acción, se despierta una impresión dinámica que incide de modo directo en su estructura sensible, facilitando en consecuencia la correcta ejecución de los mecanismos de procesamiento de los acontecimientos expuestos en la pantalla.

Lamentablemente, hoy en día no quedan testimonios documentales del resultado objetivo de estos experimentos ni de los matices interpretativos que en su momento efectuaron los participantes de las pruebas. Los aportes únicamente se reseñan en los escritos del propio autor y alguno que otro historiógrafo. No obstante, esta elección metodológica constituye uno de los primeros testimonios de manipulación experimental en el campo cinematográfico y concretamente de los procedimientos narrativos y expresivos del montaje, que sirve hasta nuestros días como referente de trabajos empíricos más recientes en la línea de la Media Psychology o la psicología cognitiva de las comunicaciones.

Se acuerdan de los test de atención del gorila y otros efectos e ilusiones ópticas, ¿no?

Kuleshov desde sus primeras películas, introduce la tecnología en el tema de la película (que se puede relacionar con la fascinación de los soviéticos por la técnica, consecuencia de la poca industrialización que había en la sociedad, que era rural y pobre.)

Lo que a Kuleshov le interesa del cine norteamericano es que es un cine rápido, de acción y que ha solucionado la problemática del montaje. Por eso, inspirado en eso filma en 1924, **Las Maravillosas Aventuras de Mr. West**, que es una película de acción, rápida y que entretiene.

Kuleshov plantea que cuando objetos reales entran en el objetivo de la cámara se transforman en otra cosa; el efecto de veracidad se produce en el cálculo, articulación, ordenación de las secuencias. No hay una verdad única ni absoluta (depende del orden de planos...)

El mundo visible no es inmediatamente comprensible por eso requiere explicación; afirma que el cine está relacionado con la ideología porque el cineasta ha de construir la verdad en el texto, si no veremos solo el reflejo de lo ideal, porque la verdad no nos llega directamente del mundo sino que se tiene que construir.

La manipulación no se puede eliminar, siempre hay subjetividad porque siempre hay montaje (de planos y también en el interior del plano: la composición de elementos).

En otras palabras: el cine es siempre manipulación y artificio, en todas sus fases de producción.

Los soviéticos son los primeros que hablan de cine en relación a la escritura (desarrollo de reflexión sobre el cine que en occidente será 40 años después en la semiótica).

DZIGA VERTOV



La intención de controlar la información y la generación de impulsos para la provocar reacciones marcó la investigación técnica y recreativa de varios autores predecesores.

En esta dirección, unos años después de los trabajos de Kuleshov, el ruso Dziga Vertov concibe la teoría del *Cinema Ojo* y dentro de ella elabora el concepto de *Intervalo* (que posteriormente se redefine bajo el nombre de *Montaje Relacional*).

Consiste en un sistema o conjunto de correlaciones entre los elementos contenidos en el encuadre visual: del movimiento de la imagen, entre las imágenes y a través de las transiciones que engarzan un impulso visual con otro.

El propio Vertov lo desglosa en las siguientes líneas:

La progresión entre las imágenes («intervalos» visual, correlación visual entre las imágenes) es (para el cine-ojo) una unidad compleja. Está formada por la suma de las diferentes correlaciones, las principales de las cuales son:

1. *Correlación de los planos (grandes, pequeños, etc.)*
2. *Correlación de los ángulos de toma*
3. *Correlación de los movimientos en el interior de las imágenes*
4. *Correlación de las luces, sombras*
5. *Correlación de las velocidades de rodaje*

(VERTOV: 1974)

De este modo, mediante la construcción de unas estructuras sólidas, basadas en el principio de las correlaciones, se define:

- El estatus jerárquico; es decir, la ordenación de los fragmentos en función de lo más importante dramáticamente.
- La longitud de cada imagen tomada de manera separada, midiendo un tiempo estimado de proyección o tiempo de visión (asociado directamente con una producción de efecto de sentido de la asociación).

A partir del juicio y la combinación de estos factores dominantes, el montador está en la capacidad de elaborar un diseño compacto, una estructura productora de sentido significativo diáfano y a la vez complejo.

El Cine Ojo

En 1922 Vertov funda una revista filmada que llamó Kino - Pravda (cine - verdad), era una revista visual, asociada al periódico oficial del PC que se llamaba Pravda.

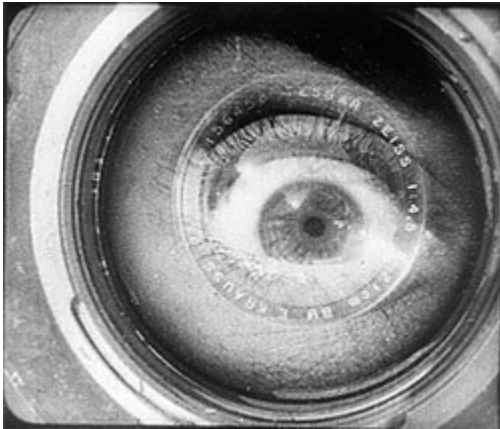
En esta revista comienza a aplicar una forma extremista lo que llama el cine ojo, que consiste en decir que la puesta en escena, los guiones, los actores, los estudios y el argumento eran invenciones burguesas y que había que destruirlas para conseguir el cine en su esencia más pura que era el cine objetivo, un cine que se dedicaría a representar la realidad fielmente. Propone la idea del documental como documento neutral, objetivo, que encierra la verdad del mundo.

Propone un cálculo matemático del espacio-tiempo: construir la continuidad y para ello lo más importante son los intervalos y el tiempo que duran.

Vertov consigue unir el documental en la estructura del poema.

Finalmente plantea que todo recurso tecnológico que se use debe estar justificado.

Sus tesis encuentran el ejemplo visual cuando realiza **El hombre con la cámara**, en 1928.



El Hombre con la Cámara, de Dziga Vertov: El Cine Ojo.

Dziga Vertov diseñó un tipo de cine utópico, imposible, porque la objetividad absoluta es inabarcable, y Vertov intentaba conseguir la objetividad absoluta por medio de la cámara y el montaje, dos elementos subjetivos.

Para conseguir esa anhelada objetividad, Vertov filmó sus películas sin preparación alguna, para captar la realidad tan y como se presenta, y utilizaba el montaje para reorganizar los planos y obtener secuencias lógicas, sin ánimo de darles un significado más allá del puramente descriptivo.

Quería devolver al cine a sus orígenes “documentales”, y se basa para ello en las que entonces eran nuevas corrientes artísticas: Futurismo, Maquinismo y Mecanicismo.

Fuera de lo puramente documental, Vertov proponía el montaje de varios fragmentos de filmes distintos para crear una nueva película, cosa que hizo en su mejor película, *El Hombre de la cámara*. No usaba guión, ni actores, ni decorados.

Cuando llegó el sonido. Vertov insistió en experiencias del mismo tipo. Su influencia en el cine de los 60, en autores como Jean Vigo o Joris Ivens, fue clara, como lo es, décadas más tarde, en el llamado cine DOGMA.

Ha tenido una enorme influencia en el cine documental aunque sus obras carezcan hoy de otro interés que el meramente histórico. Merecen verse además **La sexta parte del mundo** (1926), y **Tres cantos a Lenin** (1934)

Entre estos dos extremos del montaje se desarrollan los estudios de los demás teóricos soviéticos.

Kuleshov nos propone que la realidad es un artificio que el cineasta reconstruye (como la mujer ideal), y que incluso puede llegar a crear significados (como el efecto Kuleshov) con la yuxtaposición de imágenes.

Dziga Vertov propone que el montaje debe ajustarse a la idea general planteada por el cineasta, que las tomas deben tener una duración, un significado y una justificación. Difiere de Kuleshov en cuanto a la interpretación de la realidad. Kuleshov dice que se inventa la “realidad” en el cine, Vertov dice que no hay que inventarla, hay que filmarla.

VSEVOLOD ILARIONOVICH PUDOVKIN



Es quizás junto a [Eisenstein](#), el más prestigioso de los realizadores cinematográficos [soviéticos](#).

Matemático e Ingeniero químico de profesión. Fue discípulo de Lev Kuleshov, Pudovkin debuta como realizador con un [cortometraje cómico "La Fiebre del Ajedrez"](#), y con un documental “El Mecanismo del Cerebro” que ilustra las teorías sobre el reflejo condicionado y las teorías de Pavlov.

En 1926 inicia la realización de su trilogía, compuesta por **La Madre**, adaptación de la novela de Gorki, **El fin de San Petersburgo** y **Tempestad sobre Asia**.

Características de su obra

- Toma de conciencia de sus personajes principales. En **La Madre** será una mujer proletaria, en **El fin de San Petersburgo**, un joven campesino y en **Tempestad sobre Asia** un cazador mogol.
- Alterna, por medio de las acciones paralelas, los relatos individuales con los grandes temas colectivos.
- “Guiones de hierro”: La complejidad de la construcción de sus argumentos, y su puesta en escena de una forma prodigiosa, fue posible gracias al uso de los “guiones de hierro” que Pudovkin preparaba minuciosamente.
- Para Pudovkin el montaje se establecía a priori, es decir, en el guión escrito, mientras Eisenstein defenderá el montaje a posteriori, utilizado para expresar mediante el choque de imágenes todos los conflictos.
- Uso del montaje constructivo. Pudovkin está en contra del uso del plano general prefiriendo los planos próximos de detalle.

Pudovkin amplía los conceptos y lineamientos de la continuidad planteados previamente por Kuleshov y los asocia con notable mayor precisión con las estructuras argumentales del guión.

En su libro *Lecciones de cinematografía*, Pudovkin explica de modo muy claro cómo los métodos relacionales del montaje han de ajustarse al funcionamiento de cada una de las partes o subestructuras definidas del guión, muy parecido al planteamiento de Vertov.

El montaje de Pudovkin es conocido como “montaje emocional”. (Curiosamente la finalidad es muy parecida a la planteada por el MRI, pero haciendo consciencia sobre la yuxtaposición de imágenes en contraposición del montaje invisible de Griffith).

Así, Pudovkin concibe un tratamiento especial y diferente para cada uno de los elementos:

Montaje de la escena

Montaje de los episodios

Montaje de los actos

Montaje del guión

Siguiendo este eje directriz, el cineasta logra ejercer un control máximo de las respuestas psicológicas y emocionales del espectador.

Para ello propone cinco modalidades de asociación entre las imágenes o *métodos de montaje*:

Contraste: *yuxtaposición de tomas de larga duración logran pasividad, un ritmo lento; yuxtaposición de tomas cortas generan un ritmo vertiginoso; otro ejemplos sería a nivel visual: el bueno que es siempre iluminado, y el adversario o antagónico que se mantiene en la sombra. O al generar una yuxtaposición de cuadros de contenidos informativos distintos: Riqueza - Pobreza*

Paralelismo: *metáforas visuales (los bloques de hielo que rompen al tiempo que el pueblo marcha en La Madre). Las secuencias paralelas serían ejemplos de este montaje.*

Similitud: *Establece relaciones entre dos temas completamente distintos.*

Sincronismo: *El ritmo debe ser coherente: duración de tomas con el momento dramático, ritmo del montaje con el ritmo musical, duración de tomas con la música, etcétera.*

Tema recurrente: *El llamado “leit motif” que consiste en un elemento que se repite durante todo el discurso fílmico y da coherencia a todas las imágenes, las une en un sólo significado o crea metáforas.*

La valoración del *primer plano* y el montaje entre escenas desde el punto de vista de un «observador ideal» son las claves para comprender la acción e incrementar la carga comunicativa del drama.

Estos métodos definen en sí mismos un listado breve de modalidades de relación entre los fragmentos a partir de dos criterios: la semejanza y oposición entre los rasgos y las características relevantes de la imagen.

Mediante ellos se extiende un hilo conductor, perfectamente coherente con unas expectativas que los espectadores definen de su percepción y sirven para instaurar un ordenamiento perfectamente logrado de la secuencia.



La Madre, de Pudovkin
(No la suya realmente, así se llama la película)

A Pudovkin le gustaba afirmar que “una película no se rueda, se construye con imágenes”, pero su obra se diferencia de la de Kulechov porque Pudovkin concede una gran importancia al guión, hasta el punto de que sus guiones técnicos son ya verdaderas escaletas de montaje.

Interesado en que sus personajes reflejen su propia idea política, él es el creador del Realismo Socialista e influyó decisivamente en todo el cine soviético de la época, al que dotó de las características que argumentaba:

El cine tiene una función social y a él toca modificar a la sociedad de una forma lenta pero constante.

Se defiende un cine realista, localizado en ambientes campesinos y rurales.

Se concede una importancia capital al montaje.

Se introduce la idea de que el plano, en sí, constituye un nuevo medio de comunicación.

Se plantean temas propagandísticos que sigue las directrices del régimen soviético.

Rechaza el star system norteamericano: el actor es menos importante que el montaje y que el guión.

En el caso de Pudovkin - no así en el de Eisenstein -, la historia se centra en protagonistas individuales, no colectivos.

Alexandr Petrovych Dovzhenko

Completa el núcleo de “los cuatro grandes” del cine [soviético](#) junto con [Eisenstein](#), [Pudovkin](#) y Dziga Vertov.

Apasionado amante de la naturaleza, en sus filmes la rinde un homenaje comparable al de los grandes creadores del cine nórdico, razón por lo que muchos historiadores del cine le consideran “el más grande poeta épico del cinema”.

Como Eisenstein y Pudovkin, Alexandr Dovzhenko se sirvió del montaje para crear una nueva dinámica visual, un nuevo lenguaje, en películas de inevitable contenido revolucionario, como **Arsenal** (1929).



Ucraniano, hijo de campesinos, amaba la tierra, presente como figura protagónica en la mayoría de sus filmes. Pero no era un amor netamente contemplativo: tenía como punto de partida al hombre afincado en ella que por amar a la tierra, sabe comprenderla y transformarla tal como lo definía en su película **La Tierra**, de 1930.

Dovzhenko que antes de dedicarse al cine fue agente consular, maestro, caricaturista y pintor, ha ejercido una gran influencia en el conjunto del arte filmico del mundo, al cual contribuyó con conceptos estéticos de elevado valor, especialmente con sus lecciones de dinamismo plástico en el encuadre y con el vivo sentido lírico de su montaje.

Sus películas se diferenciaban a las de sus contemporáneos por su estilo visual y por el rasgo personal que le imponía la reivindicación temática de su Ucrania natal.

Hizo exhaustivos ensayos sobre materia filmica. Sin ser tan vastos como los de Eisenstein y Pudovkin, sus aportes en esta materia no son menos importantes, particularmente por abordar otros aspectos de la creación cinematográfica como el de la calidad literaria del argumento, del diálogo como base de la calidad integral de un film y el trabajo plástico de la imagen.



Imágenes de La Tierra, 1930

Finalmente, el “loquito de la familia”:

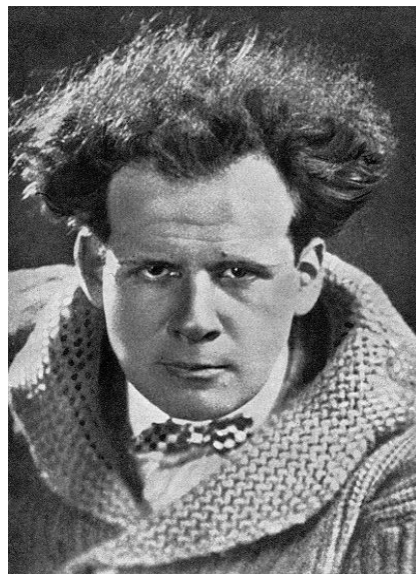


SERGEY MIJAILOVICH EISENSTEIN

Cuando contaba 25 años, Eisenstein puso fin a su carrera teatral, al ver la artificiosidad del resultado en su montaje de *Máscaras de gas*, donde, según sus propias palabras, «*el carro se rompió en pedazos y el conductor se cayó de cabeza en el cine*». Esto hizo que dejara el teatro y se centrara en el medio que le dio prestigio internacional, el cine.

Eisenstein fue un pionero del uso del montaje en el cine. Para él la edición no era un simple método utilizado para enlazar escenas, sino un medio capaz de manipular las emociones de su audiencia.

Sus publicaciones al respecto serían luego de gran influencia para varios directores de [Hollywood, asimiladas finalmente por el MRI](#).



Eisenstein no utilizaba actores profesionales para sus películas. Sus narrativas evitaban el individualismo y en cambio, iban dirigidas a cuestiones más amplias de la sociedad, especialmente a conflictos de clases.

Sus actores eran por lo usual personas sin entrenamiento en el campo dramático, tomadas de ámbitos sociales adecuados para cada papel.

Sus ideales comunistas lo condujeron en varias ocasiones a conflictos con funcionarios del gobierno soviético. Stalin era consciente del poder del cine como medio de propaganda, y consideró a Eisenstein como una figura controvertida.

Su popularidad se profundizó más tarde con el éxito de sus películas, entre ellas [El acorazado Potemkin](#) (1925), calificada una de las mejores películas de todos los tiempos.

La contribución de Eisenstein al montaje es fundamental y no solo se sujeta a intentar proponer una simple clasificación operacional, sino una teoría completa del montaje y del cine, nutrida con el bagaje y soporte conceptual de otras artes y manifestaciones.

Su orientación rompe decididamente con la tradición clásica y persigue la obtención de unos métodos a través de los cuales es posible activar diferentes niveles de relación estimulante y para transmitir significados de diferente intensidad.

En su artículo *Métodos de Montaje* (1929), Eisenstein define cinco categorías a través de las cuales pueden clasificarse todos los procedimientos de unión entre los fragmentos.

1. **El Montaje Métrico**, está basado en la longitud absoluta de los fragmentos y la impresión de tensión se provoca mediante una aceleración mecánica cuando se reduce paulatinamente la duración de cada fragmento de la secuencia. Este montaje se crea por la duración de las tomas: una toma que dura tres segundos, contra otra que dura lo mismo o más (eso se determina con el fin de dar el ritmo). Se le denomina “métrico” porque la duración de las tomas se mide no en segundos o minutos sino en pies y metros.

En pocas palabras el Montaje Métrico se basa en la longitud de los fragmentos, lo que permite variaciones mecánicas del ritmo, de acuerdo a un tempo establecido por el director.



En la presente secuencia de Octubre (1927), Eisenstein lleva a cabo un esquema estrictamente métrico, imprimiendo perfectamente un tratamiento perceptivo-sensorial. Los tres primeros fragmentos tienen una duración exactamente igual y el sentido de la serie se adquiere recién una vez los tres han sido expuestos, aglutinando una sucesión para producir un efecto conjunto de la globalidad entre todos ellos.

El tiempo de exposición no pretende suscitar ni determina en lo absoluto una lectura individual, sino, contrariamente articula una forma fílmica métrica seriada, de este modo se prescinde de una posible valoración objetiva de cualquier atributo o elemento interno significativo. En los siguientes fragmentos (Fotog. 4-9), la acción acentúa un esquema sensiblemente más acelerado. Las duraciones se acortan progresivamente e interconectan las imágenes produciendo, figurativamente, una sola imagen, un único y definitivo sentido semántico. El primer plano del cañón con el rótulo en dos tamaños diferentes simboliza el poderío del zarismo. La cámara en estos dos planos (Fotog. 4 y 5), hace voluntariamente una ligera variación de la postura, generando, por la fusión de ambas imágenes una impresión de movimiento subjetivo, partiendo de elementos verdaderamente estáticos. Los cuatro últimos fotogramas (Fotog. 9-12), preservan el mismo esquema métrico, efectúan un segundo retorno a la acción inicial, promoviendo un giro temático dialéctico, inserto y engarzado con la medida física del estímulo del fragmento, pero ahora efectuando una ligera alteración de la perspectiva del punto de la mirada. De este modo, la imagen invoca y termina incorporando el punto de vista del observador omnipresente de la acción, construyendo una perspectiva que integra y ensambla cada una de las unidades simbólicas de la representación de la ofensiva comunista.

2. **El Montaje Rítmico**, donde la longitud de los fragmentos está determinada por dos factores: el contenido y el movimiento del cuadro. Existe en este caso una «longitud afectiva» de la acción expuesta, derivada de las peculiaridades del fragmento y de su longitud planteada según la estructura de una secuencia.

Un ejemplo es como en las *Escalinatas de Odesa* de **El Acorazado Potemkin**: el rítmico redoblar de los pies de los soldados al bajar los peldaños no está sincronizado con los cortes, lo que va generando un ritmo diferente, que se transfiere a la caída del cochecito (el cochecito funciona como acelerador de los pies).

Concepto básico del montaje Rítmico: Longitud + Contenido = Longitud afectiva.



En esta secuencia Eisenstein genera mediante la utilización de los valores internos de los planos y la direccionalidad de la acción individual de los dos grupos en confrontación, la impresión de opresión y sadismo de los soldados zaristas o los oficiales del Potemkin, sobre los proletarios.

Noten en los primeros cinco fotogramas el esquema de composición mostrando a los soldados en una composición visual vertical, connotando así una actitud imponente, marcial, destacadas además por el efecto visual de las sombras (Fotog. 1), dando a entender que dominan perfectamente el espacio visual, el escenario del combate. Incluso se incide en el predominio de las botas como icono representativo (Fotog. 2) o los fusiles y el uniforme (Fotog. 4). Igualmente se remarca la expresividad mediante la angulación de la cámara para hacer hincapié en la supremacía de ambos elementos. Los planos del ejército se tratan siempre de forma homogénea, son fuertemente en picado, intencionadamente verticales para establecer así un énfasis en el poder de los soldados. Contrariamente, los planos de la multitud proletaria, son encuadrados en visión general (Fotog. 3 y 5), desde muy en alto para, minimizarlos y darle una especie de poderío horizontal, totalmente contrario a los soldados. Luego, en esta misma secuencia cuando se produce concretamente el encuentro de los dos grupos, Eisenstein desarrolla su montaje rítmico centrándose especialmente en el sentido y carácter opositor de los elementos plásticos y direccionales de la acción. La secuencia así, termina recreando un modelo de montaje paralelo alternando planos de dimensiones acusadamente diferentes, apelando de este modo a otro componente expresivo significativo que sirve perfectamente para una interpretación perfectamente definida de la magnitud social de la batalla (Planos generales) y las actitudes y reacciones de los integrantes de los dos grupos en conflicto (Primeros Planos). No existe prácticamente movimiento de cámara.



El punto de vista del observador trasluce una objetividad completamente dominada de todo el espacio escénico y el curso evolutivo de las imágenes en sí mismas, permite una extracción definida de todo su sentido expresivo. La evolución de la secuencia se focaliza casi absolutamente en enfatizar el valor gestual de las relaciones de los personajes interconectados, con la acción del bebé dentro del coche. Este referente sirve como un reducido leit motiv o hilo conductor, para no solo unir las dos acciones paralelas (los ejes centrales del conflicto) conectadas a priori, sino para precisamente elevar al máximo el nivel emocional de la carga ideológica proletaria. Se trata de utilizar un sinónimo visual para exponer especialmente un estado extremo de indefensión. La interconexión del paralelismo la genera primeramente aquel niño que desvalido y llorando aparece en plano medio, solo y desesperado (Fotog. 1). Pero dicho plano desarrolla únicamente la función de componente para justificación la idea temática del discurso, porque interviene solo para dirigir la atención e identificación afectiva de manera reiterativa, periódicamente insistente, y luego, con otro personaje similar: el bebé y el coche. Noten cómo perfectamente dos planos se van sucediendo exactamente de forma intercalada con los primeros planos de los rostros desesperados de la mujer, el hombre y la mujer muerta vestida de negro (Fotog. 5-6, 8-9). El valor alegórico de esta secuencia además de producir una fuerza exterior por la perfecta combinación de las unidades sígnicas, mantiene perfectamente el ordenamiento lógico y cronológico de la acción. En los fotogramas 12 y 13, un corte agudo con acercamiento de términos visuales del agresor, deja en suspense la conclusión de la batalla. Podemos comprobar de esta manera que el sentido figurativo de toda la secuencia surge por el conflicto producido por la alternancia en el sentido de las dos acciones principales. El efecto dramático es total, además por se añade al efecto de la música y al montaje de ritmo in crescendo de los planos, cada vez más cortos.

Potemkin constituye un ejemplo característico de la fusión entre la forma y el contenido, donde la evolución de la imagen genera una interpretación tanto objetiva como subjetiva de múltiples significados para el espectador.

3. En el **Montaje Tonal** la sensación de movimiento es percibida en un sentido todavía más amplio y abarca todos los elementos sensibles del fragmento, que Eisenstein denomina suaves o agudos: luz, sombra, posición de los objetos y composición del encuadre (de alguna manera siguiendo nuevamente el esquema de las correlaciones de Vertov); produciéndose con la unión de todos ellos un “*sonido emocional*” del fragmento o *tono* general.

Este montaje se basa en las características dominantes de un cuadro, como la luminosidad (tonalidad de la luz o fotográfica), el tipo de angulación de la cámara (tonalidad gráfica), el color (tonalidad cromática). Se produce una tensión entre los principios rítmicos y los tonales.



En la «secuencia de la niebla» del Acorazado Potemkin (1925), el montaje se basa exclusivamente en el «tono» emocional de los fragmentos; además se añade una dominante secundaria, de leve percepción, a través de la agitación del agua, el ligero balanceo de las boyas y de los barcos anclados, el vapor que asciende lentamente y las gaviotas que se posan suavemente en sobre el agua.

4. En un nivel más elevado el **Montaje Armónico, Polifónico o Politonal** está formado por el cálculo colectivo de todos los requerimientos de cada fragmento.

Constituye un nivel más elevado de producción de significado, basado en el cálculo colectivo de todos los requerimientos de cada fragmento. Es fundamentalmente «un montaje de sonidos armónicos y fisiológicos» en el que el tono es entendido como un nivel de ritmo y nace por el conflicto entre el tono principal del fragmento (dominante) y la armonía visual del fragmento. Junto con las vibraciones de un tono básico dominante nos llegan series enteras de vibraciones similares, que son llamadas tonos altos y bajos; chocan unos contra otros, y ambos a su vez, contra el tono básico, al cual envuelven con un ejército de vibraciones secundarias.

5. Finalmente tenemos al **Montaje Intelectual**, provocado por la sumatoria de sonidos y armonías que generan un conflicto directo entre las imágenes, hilvanando una relación de *Armonía intelectual*.

Esta modalidad de montaje desencadena varios niveles de expresión. Desde lo más elemental hasta las categorías de significados más complejas o elaboradas. Esta dinámica asociativa lleva el «ataque» hasta el verdadero corazón de las cosas y fenómenos; así el cine es capaz de construir una síntesis de ciencia, arte y militancia de clase; como en la siguiente secuencia de Octubre (1927).



Las alegorías que plantea Eisenstein en esta secuencia se asientan en el procedimiento de explotación de los rasgos agresivos intrínsecos de las diferentes formas de los objetos seleccionados de la realidad para ensamblar el montaje. Surgen diferentes niveles de análisis que emergen como producto de las combinaciones entre las semejanzas y oposiciones de los valores figurados de religiosidad negativamente vinculados y otros símbolos asociados con el poder. Puede verse cómo, luego del primer fragmento (plano general del palacio de San Petersburgo) aparece un plano contrapicado mostrando el icono religioso del Cristo, junto con los primeros planos que progresivamente van transfigurándose mediante el desenfoque intencional de la cámara, pero a un nivel perceptible por la notoriedad objetiva de unos pocos atributos de su textura. El fotograma 3 muestra la imagen, también en desenfoque de la cúpula del palacio, pero ahora en una toma inclinada, para expresar figurativamente el declive político y social del régimen zarista. Los fotogramas 5 y 6 mantienen una ligera variación a partir de la disposición de los claroscuros en su superficie y evocan un concepto sumamente logrado para hacer evidente la evolución paulatina del conflicto. Las diferencias entre ambos son muy notorias. Mientras que el plano 5 posee una concentración luminosa en la parte izquierda de la imagen, el siguiente (Fotograma 6), desarrolla un claroscuro diferencial, porque la incidencia de la iluminación refuerza el aspecto voluminoso, el relieve del objeto, expresando muy claramente una degradación temporal de formas y objetos representativos del zarismo decadente. Los siguientes fotogramas son parte del mismo conglomerado semántico, aunque aparentemente puedan parecer diferentes.

En este caso se trata de una serie de esculturas que se exponen en sucesivos planos estáticos, detalles de diferentes objetos. Este tratamiento crea, mediante el montaje, una ilusión de movimiento externo producido por el ritmo sincrónico imagen sonido, produciendo así un ensamble agresivo porque el sonido atonal y breve de los motivos musicales. Recordemos que aquí no existe diálogo o música melódica, solamente un serie de golpes de gong, métricamente ejecutados que sirven para marcar el momento del cambio de los planos. Pero en este caso no es un montaje métrico, sino intelectual, porque el tiempo de los compases de la música está determinado por el poder evocador de la imagen y de las uniones entre los fragmentos, dejando un intervalo suficientemente prudencial para su lectura cabal. Véase como los diferentes primeros planos se componen empleando un trabajo de luces siguiendo un patrón perfectamente expresionista. En el fotograma 8, luego de los dos planos aberrantes del frontis del palacio (recalcando siempre el eje espacial de las acciones, para que el espectador no pierda la perspectiva de dónde se produce la escena), se observa el rostro en un primer plano de la estatua del emperador chino. La incidencia frontal de la luz, crea unas sombras acusadas, justamente en la parte central del rostro y la cabeza, como dando a entender un rompimiento medular de él, de su figura y su esencia. La muerte definitiva del régimen, impuesta por una hoz que divide al icono más elevado del poder, acabando definitivamente con la tiranía. La cadena de planos va formando un gigantesco mosaico. El fotograma 9 mantiene una homogeneidad en el tratamiento fotográfica impecable y muestra el tronco y las piernas de la estatua vista en el fotograma anterior. El siguiente (Fotog. 9), muestra al Buda, en una nueva recurrencia a la burla religiosa del ocaso del régimen, apelando a una imagen intencionalmente irónica. Los dos últimos fotogramas insisten en ese sentido, en mostrar el deterioro en los niveles más profundos de descomposición posible. Los dos planos, siempre estáticos, desvelan un sentido alegórico de la alianza con la fuerza dictatorial, para seguir enquistándose en el poder como resistencia última ante el avance de la imponente fuerza social.



En otra de las secuencias antológicas de Octubre, Eisenstein presenta tres planos con los leones del teatro de Odesa. En el primero vemos un león reposando, en el segundo el mismo león, ahora despierto y con la cabeza erguida, en el último surge un animal rugiendo. Montados en una rápida secuencia, los tres leones parecen ser una única pieza y una constatación como si los objetos inanimados se vuelven reales y se insertan activamente en la representación formando un enunciado colectivo por la labor del movimiento. Este tratamiento de montaje es un indicador interesante del interés de Eisenstein por controlar los efectos tanto del ritmo musical junto con la evolución de la imagen. Los leones de piedra quizá sean el símbolo más evidente con que cuenta la película, utilizados por Eisenstein para ilustrar el despertar y la furia del levantamiento para derrocar a las tropas zaristas y comenzar una nueva etapa en la historia del país. Este modelo de tratamiento del montaje es recurrente en varias escenas de sus películas. El uso de primeros planos sobre objetos y elementos estáticos, intenta producir una sensación visual de movimiento subjetivo de la imagen.

Para Eisenstein, el movimiento no es solo objetivo. No tenemos necesariamente que ver moverse los elementos en la superficie de la pantalla, sino que la correlación de formas estáticas que evolucionan en el tiempo, genera en sí misma un movimiento subjetivo intrínseco, incluso más poderoso para nuestra proyección imaginativa. Porque el símbolo del objeto arremete en nuestra mente, libera el pensamiento generando unas figuras retóricas más intensas que la imagen puramente denotativa, dejando en total libertad al espectador para desarrollar su propio esquema interpretativo subjetivo y descubrir, incluso nuevas cadenas de significado por su análisis intertextual individual.

Luego de la publicación de los métodos de montaje, en los años siguientes, Eisenstein, se aleja de su preocupación por resolver únicamente los problemas de la sintaxis del filme y más bien, se aboca en teorizar acerca del fenómeno cinematográfico desde una perspectiva más general. En sus ensayos *La Cuarta Dimensión fílmica*, *Una aproximación dialéctica a la forma del cine* (1929), *La Realización* (1934) y *Forma fílmica: nuevos problemas* (1935); Eisenstein concibe al montaje como una parte del proceso integral de realización. Por tanto, el diseño y la planeación de la estructura de la película deben incorporar al montaje como una instancia creativa y expresiva, donde se recojan los elementos de valor, propios de la puesta escénica y visual, proyectándolos hacia el exterior, mediante las asociaciones significativas en todos sus posibles niveles de expresión.

Finalmente, Eisenstein indaga acerca de los mecanismos perceptivos y su proceso mental, señalando la existencia de dos posibles formas de inducir la reacción del espectador mediante el estímulo visual cinematográfico. Una reacción inmediata y una reacción mediada. La primera es, obviamente, una respuesta rápida producida por la percepción. La segunda, contrariamente, surge como producto de esa percepción y de la experiencia previa del espectador.

Un año más tarde, Eisenstein prosigue en la línea de su ensayo anterior y en *Montaje* (1938) se concentra en formular una nueva definición montaje y redefinir nuevamente cuáles son sus objetivos básicos. Establece para ello un punto medio entre las posiciones de los teóricos denominados «pro-montaje» y «antimontaje».

A partir de un nuevo análisis de las diferentes posturas, Eisenstein admite un mea culpa por una hipervaloración de su capacidad, influida fuertemente por los experimentos de Lev Kuleshov.

Según él, se hace imprescindible abordar ahora el asunto del montaje más bien como un proceso integral, que nace con el diseño del encuadre y en la perceptibilidad y la apropiación valorativa de las formas y significados ahí contenidos.

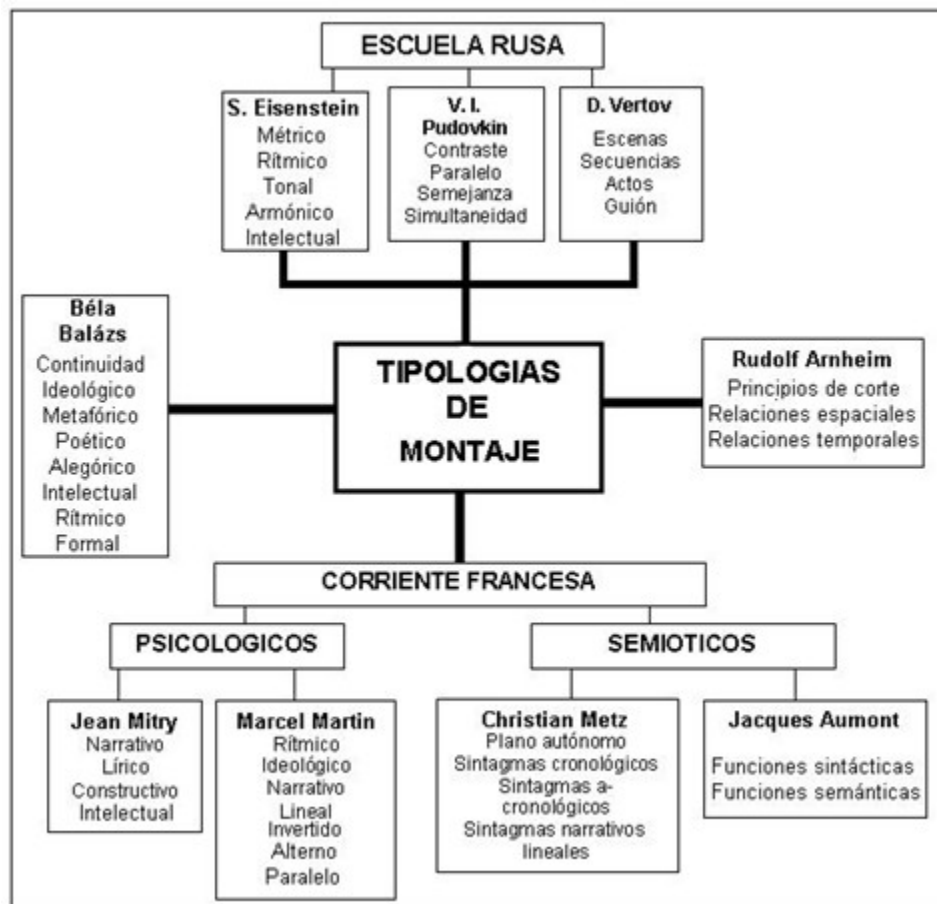
Las diferentes unidades internas del filme, deben aglutinar siempre una serie de características comunes y altamente relevantes para que el observador las integre y las unifique en una cadena de símbolos durante el contacto espectral ocurrido cuando ve y oye el film. Así da origen al término COMPOSICIÓN CINEMATOGRAFICA.

Este esquema permite la «proyección y captura» de la imagen por el individuo, estableciendo una interconexión de dicha percepción con los niveles y sistemas de la memoria.

Por consiguiente, la labor creadora del cineasta no puede ignorar la capacidad perceptiva y asociativa innata del espectador, sino que más bien, tiene que estimularla, emulando mediante una lógica integral sus esquemas habituales de procesamiento del mundo natural empleados en su interacción perceptiva cotidiana.

Finalmente el trabajo soviético sería adoptado por el MRI por la gran influencia que las teorías de sus realizadores tuvieron en sus contemporáneos de todo el mundo.

Esto permitió liberar al Modelo de Representación Institucional del montaje invisible, haciéndolo una herramienta más del discurso cinematográfico. Prueba de esto es el trabajo ejemplar de montaje que Hitchcock hacía en sus películas.



Evolución del Montaje a partir de la Escuela Soviética.

El Lenguaje Cinematográfico, el MRI para ser exactos, para este momento tiene casi todas las características que conocemos actualmente. Las que podríamos decir le dan la connotación de “cine moderno”.

Sólo faltaba un elemento más... un detallito casi insignificante.