



El Cine, un recurso didáctico

Bloque I
Historia y Lenguaje del Cine

Módulo 3
Cine sonoro

El Cine, un recurso didáctico

Bloque I: **Historia y Lenguaje del Cine**

Módulo 3: Cine sonoro

Nacimiento del cine sonoro y la "guerra de las patentes"

Fichas de **Chaplin, Hitchcock, Renoir y Flaherty**

Sonido, elementos y ritmo

Análisis de *El ángel azul*

Historia

Cine sonoro

Países

Alemania

EEUU

Francia

URSS

Gran Bretaña

Italia

España

Autores

Charles Chaplin

Jean Renoir

Alfred Hitchcock

Robert Flaherty

Lenguaje

El Sonido

Análisis

El Ángel azul

Ejercicios

Anexo

Star System

Historia > Cine Sonoro

El sonido se incorpora al cine en Estados Unidos a finales de los años 20, desencadenando un proceso de transformación industrial que acabará extendiéndose a todas las cinematografías del mundo. Entre 1926 y 1930, se resuelven los innumerables problemas técnicos que plantea la sincronización de imagen y sonido, y también la amplificación del volumen a los niveles requeridos por las salas de grandes dimensiones. Pero aunque estas innovaciones prometen ser una inversión segura, todo el mundo parece estar de acuerdo en que el cine sonoro es un completo disparate.



Al principio, sólo una productora menor, la **WARNER BROS**, mostrará interés por el cambio en su intento de competir con las grandes compañías de Hollywood, estableciendo un acuerdo comercial con la **AT&T-WESTERN ELECTRIC**, por el que adquiere el derecho de explotación del sistema de grabación y reproducción electrónica a través de discos fonográficos, al que denominarán Vitaphone.

Los primeros ensayos realizados en 1925, van encaminados a la grabación de breves números de variedades, cómicos o musicales que la productora ofrece, como novedad, junto con su producción de largometrajes mudos. El estreno definitivo del Vitaphone se realiza al año siguiente con la producción *Don Juan (1926)*, con la música orquestada de la ópera de Mozart; pero será *El Cantor De Jazz (The Jazz Singer, 1927)* el primer largometraje con música y palabras.

En 1928 la **FOX FILM CORPORATION** adopta un sistema óptico de grabación de sonido en la cinta de celuloide, paralelo a los fotogramas. El sonido óptico acabará imponiéndose al sistema magnético. Todas las productoras se irán sumando al invento. Algunas desarrollarán sus propias patentes como la **RKO** en Estados Unidos y la **TOBIS KLAUGFILM** en Alemania.

La guerra comercial volverá a producirse durante los años 1928 a 1931 para repartirse el mercado mundial de los equipos para estudios y salas.

La implantación del cine sonoro en España no será fácil. En 1930 tan sólo se rueda una película con sonido. Durante estos años, para sonorizar las películas se recurrirá a otros países, principalmente a Francia. Curiosamente, uno de los clásicos mudos del cine español, *La Aldea Maldita*, rodada en 1929 por **Florián Rey**, será posteriormente sonorizada en Francia.

Con el paso de los años, la implantación del cine sonoro tendrá consecuencias beneficiosas, tanto a nivel industrial como artístico. La incorporación del sonido aportará a la narrativa cinematográfica muchos cambios revolucionarios, tanto técnicos como formales. Al principio se vuelve al "teatro filmado", en el que el ritmo de los planos, fijos y teatrales, se ven supeditados a los interminables diálogos y canciones. Aparece el género del *Music-hall* y de la comedia musical. Pero la utilización del sonido permitirá descubrir elementos expresivos de gran eficacia y demostrará definitivamente la capacidad del cine para abordar conflictos y personajes de gran complejidad.

La diversidad idiomática dificulta la distribución internacional de las películas. Para salvar este obstáculo, las productoras filman la misma película en varios idiomas, sustituyendo a los actores y actrices, pero utilizando los mismos decorados y el mismo equipo técnico. Entonces, se le abre a la industria cinematográfica española una oportunidad de expansión a todos los países hispanohablantes, pero serán las productoras de Hollywood las que toman esta iniciativa y, a partir de este momento, comienzan a importar también, artistas y técnicos españoles con los que producirán la versión castellana de sus películas.



Capítulo 11: "Movimientos". 50' La aldea maldita.



En 1930, **Josef Von Sternberg**, produce la primera película del cine sonoro alemán, *El Ángel Azul (Der Blaue Engel)*. Su éxito será fulminante y conducirá a **Sternberg** y a Marlene Dietrich directos a Hollywood.

En 1931, aparece una obra maestra hecha por mujeres y dirigida por **Leontine Sagan**, *Mädchen In Uniform (Mujeres De Uniforme)*, un clásico del cine alemán. La película es una denuncia del incipiente nazismo y es también una muestra rompedora, libre y clara del erotismo entre mujeres. En ella, se habla de disciplina, de ideas revolucionarias, de amor entre mujeres y de suicidio para expresar liberación. La intimidad y el calor humano triunfa ante la autoridad ciega y la represión. Además, la película continúa siendo una extraordinaria experiencia de imágenes y sonido.

Otras figuras clave del cine sonoro alemán, anterior al Tercer Reich, son **G.W. Pabst** y **Fritz Lang**, que con obras personales de muy distinto carácter, darán testimonio de la angustiada realidad social y política de la Alemania del momento.

Pabst continúa su trayectoria dentro del cine realista, y a esta corriente se unirán nuevos cineastas, cuyas obras serán, en algunos casos, prohibidas.

Por su parte, **Fritz Lang** realiza dos importantes películas. *M, El Vampiro De Düsseldorf (M, 1931)* es un profundo análisis de la personalidad criminal de un asesino de niños y de la reacción en cadena que provocan los acontecimientos en su comunidad. Una sencilla trama policíaca, con la que Lang, por un lado, penetra en la tragedia del obseso sexual, y por otro, hace una dura crítica a la sociedad. Su siguiente film, *El Testamento Del Doctor Mabuse (Das Testament Des Dr. Mabuse, 1932)*, que acabará siendo prohibido, narra las acciones de un grupo criminal dirigido por el diabólico Dr. Mabuse, dotado de poderes hipnóticos. Lang declaró posteriormente haber intentado representar con esta obra a Hitler y a su partido.

Aparecen en estos años corrientes de cine épico, romántico y más intimista, que en general darán obras banales. Sin embargo, aquí destacará uno de los más grandes exponentes del género, el virtuoso **Max Ophüls**, aunque su consagración definitiva sólo llegará después de varias películas alemanas y francesas, en las próximas décadas, y eso será en América.

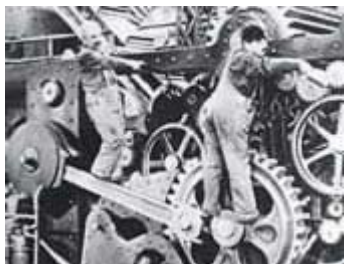
En 1933, con la subida de Hitler al poder, serán muchos los que abandonen Alemania: Fritz Lang, G.W. Pabst, Max Reinhardt, Max Ophüls, Billy Wilder, Fred Zinnemann y Robert Siodmak, entre otros. Tras la marcha de sus grandes maestros, el vacío artístico y humano de la producción cinematográfica alemana evidenciará el desolado panorama en que se sume el país a partir de este momento.

En cualquier caso, hay que citar los trabajos realizados por **Leni Riefenstahl**, asesora cinematográfica del Partido Nacionalsozialista. *El Triunfo De La Voluntad (Triumph Des Willens, 1936)*, es un estremecedor monumento a la gloria del Tercer Reich, y *Olimpiada (Olympia, 1938)*, es un testimonio de excepcional calidad de los IX Juegos Olímpicos celebrados en Berlín, en 1936. Ambos filmes, rodados con enorme riqueza de medios (más de sesenta cámaras, teleobjetivos, escenas rodadas en estudio con puesta en escena, presupuesto casi ilimitado) llevaron el documental de propaganda a su cima pero sin olvidar que *Olympia* fue incluida en 1940 en EE.UU. entre las diez mejores películas sonoras de la historia.



Capítulo IV: El ángel azul.

Contexto Social



El nacimiento del cine sonoro coincide en Norteamérica con la crisis de la bolsa de Wall Street de 1929, que hunde al país en la más profunda depresión económica. Un acontecimiento inesperado que desencadena un brusco cambio en la mentalidad del pueblo americano, con la consiguiente pérdida de confianza en el sistema capitalista. Durante los años de pobreza y desempleo, el cine será el instrumento al que recurrirá el ciudadano americano como mecanismo de evasión de su realidad más inmediata, y la administración lo utilizará para recuperar el concepto de americanismo y la estabilidad social.

En el terreno ideológico, se favorecerá en cierto grado una actitud autocrítica con obras como *Tiempos Modernos* (*Modern Times*, 1936), en la que **Chaplin** critica la explotación del hombre; *The Black Legion* (1937) de **Archie Mayo**, que denuncia a una organización secreta dedicada a atacar a inmigrantes; o *Las Uvas De La Ira* (*The Grapes Of Wrath*, 1940), en la que **John Ford** expone con vigor la grave situación de los campesinos norteamericanos.

En el género de la comedia surge una nueva corriente encabezada por el director **Frank Capra**, que expone, a través de la crítica constructiva, los valores positivos presentes en el sistema democrático estadounidense. La obra de Capra representa, como ninguna otra, la lucha por alcanzar "el sueño americano".

Cercana a la línea propuesta por Capra, se inscribe la labor que conduce a la implantación del célebre **Código Hays** de autocensura, que no sólo abarca el terreno de la moral sexual, sino también la social, la política y la racial. A través de este reglamento de autocensura, Hollywood asume su ideología y se convierte en vehículo de transmisión del "american way of life".

Géneros Cinematográficos

La llegada del cine sonoro favorecerá el desarrollo de un género nuevo en las pantallas, la **comedia musical**, que contará con las preferencias del público. Sin ser su aportación excesivamente original, sí que destacan las películas que protagonizan, entre 1933 y 1939, la pareja de baile formada por Fred Astaire y Ginger Rogers.

En estos años, algunas películas se centran en temas profundamente humanos y en personajes cercanos a la realidad social. Así surge un nuevo modelo femenino, de mujeres que se incorporan a la vida laboral y se comportan de modo diferente, buscando su emancipación. De este modo coexisten películas más populares y románticas, como las interpretadas por Marlene Dietrich, como *Morocco*, 1930, y *Shangay Express*, 1932, de **Sternberg**, con otras películas que apuntan hacia un cierto feminismo, como las interpretadas por Joan Crawford.

Con este ambiente realiza su obra **Dorothy Arzner**, que trabajó en diversas áreas del cine hasta ser la única directora del momento, rodeada por la ideología patriarcal. Sus películas no son rompedoras, pero aportan una mirada diferente, desde el punto de vista femenino, y al menos cuestionan el orden dominante. Sus personajes son mujeres fuertes, aunque suelen terminar de modo trágico.

Algunos grandes **Cómicos** del cine mudo abandonarán el cine, y otros se adaptarán al sonoro, como **Charles Chaplin**. También se incorporan los **Hermanos Marx**, procedentes del music-hall, aportando algunas obras maestras del género. Su mejor película, *Sopa De Ganso* (*Duck Soup*, 1933), es dirigida por **Leo McCarey**.

A la escuela cómica americana sucede la **comedia ligera**, iniciada por **Ernst Lubitsch**, con obras como *Ninotchka* (1939) o *El Bazar De Las Sorpresas* (1940), y también **Howard Hawks** con *La Fiera De Mi Niña* (*Bringing Up Baby*, 1938). Estas películas forman un estilo de comedia fina, de sabia ironía, y con una excelente puesta en escena.

El **cine de gansters**, que inaugurará **Sternberg** en 1927 con sus obras *La Ley Del Hampa* (*Underworld*) y *Los Muelles De New York* (1928), se convertirá en uno de los géneros más representativos de la cinematografía norteamericana: cine negro con una América realista y sórdida.

La película clave del género es *Scarface, El Terror Del Hampa* (*Scarface*, 1932) donde **Howard Hawks** retrata la figura del gangster italoamericano Al Capone. En 1936, la película *El Bosque Petrificado* (*The Petrified Forest*) de **Archie Mayo**, revela al actor Humphrey Bogart, cuya personalidad dará lugar a uno de los arquetipos románticos más sólidos del cine clásico americano.

Otro de los géneros más fecundos de la década será el **género de terror** que



recuperará algunos hallazgos estilísticos del expresionismo alemán, de la mano de verdaderos autores como:

. **Tod Browning** que dirige películas míticas y de culto, como *Drácula* (*Dracula*, 1931), basada en la novela de **Bram Stoker**, y sobre todo *La Parada De Los Monstruos* (*Freaks*, 1932) película transgresora de normas y apariencias, inclasificable, maldita, impactante y poética.

. El inglés **James Whale**, que dirige *Frankenstein, El Autor Del Monstruo* (*Frankenstein, The Man Who Made A Monster*, 1931), versión libre de la novela de **Mary W. Shelley**, *El Hombre Invisible* (*The Invisible Man*, (1933)) y *La Novia De Frankenstein* (1935), según un relato de **H.G. Wells**.

. Y el operador alemán **Karl Freund**, con *La Momia* (*The Mummy*, 1932).

. **Schoedsack** y **Cooper** dirigen en 1933 la grandiosa *King Kong*, espectacularmente realizada y con efectos deslumbrantes para la época. Todo un clásico.

Por su parte el **cine de aventuras** presentará una gran diversidad temática en la que destacarán las epopeyas colonialistas y los dramas escenificados en el mar y en el aire. Se trata de películas de barcos y de aviones, de las que la más célebre es *Rebelión A Bordo* (*Mutiny On The Bounty*, 1935), del escocés **Frank Lloyd**.

También alcanza gran popularidad la serie de películas sobre el personaje de **Tarzán**, según las novelas de Edgar Rice Burroughs, que, a partir de 1932, protagoniza el nadador olímpico Johnny Weissmuller.

Otros Creadores

El cine norteamericano cuenta con una cantera de artistas superdotados y de fuerte personalidad. Pero hay que destacar a algunos creadores cuya obra no se aviene a una simple clasificación por géneros. Aparte del genio de **Charles Chaplin**, hay otros grandes directores, como:

King Vidor, con obras de fuerte compromiso social, que incluso servirán de inspiración a los neorrealistas, como *El Pan Nuestro De Cada Día* (1934).

Frank Capra, con bonitas y amables películas llenas de reflexiones sobre la vida, y que marcan un estilo de comedias de buenas intenciones, como *Sucedió Una Noche* (1934), *El Secreto De Vivir* (1936), *Horizontes Perdidos* (1937) y *Vive Como Quieras* (1938).

John Ford, con influencias de la estilización pictórica y la organización del espacio de Murnau, y también de algunos de los hallazgos del Kammerspielfilm, como la opresión de los ambientes y la concentración dramática que se aprecia en *El Delator* (*The Informer*, 1935) y en *La Diligencia* (*Stagecoach*, 1939). Con esta obra, punto de partida del western moderno, Ford incorpora la psicología como elemento determinante del desarrollo dramático del relato, saliéndose de la ajustada fórmula impuesta por la estructura del género. En *Las Uvas De La Ira* (*The Grapes Of Wrath*, 1940), Ford hace un retrato preciso de la angustiada situación de una familia campesina norteamericana, impregnando la historia de un patetismo pocas veces alcanzado. La extrema veracidad de esta obra, al igual que *La Diligencia*, debe no poco al rodaje de la mayor parte de sus secuencias en escenarios naturales.

El francés **William Wyler** adapta al cine novelas y obras dramáticas en películas como *Jezabel* (1938), según una novela sureña de Owen Davis, *Cumbres Borrascosas* (*Wuthering Heights*, 1939), a partir de la novela de Emily Brönte, *La Carta* (*The Letter*, 1940), de una novela de Somerset Maugham, y *La Loba* (*The Little Foxes*, 1941), de Lillian Hellman.

En su obra, Wyler hace gala de precisión en el estudio psicológico de los personajes, priorizando el trabajo de los actores y actrices. En la medida de lo posible, Wyler prescinde del montaje o lo hace "invisible", y propone la realización en profundidad, mostrando varios planos dentro de una toma larga. En sus películas la puesta en escena tiene mucha importancia, así como el trabajo de cámara y la continuidad espacial y temporal. Este tipo de realización será llevado hasta sus últimas consecuencias en la obra cinematográfica de **Orson Welles**.

Un director con amplia filmografía en esta época es **Víctor Fleming**, con algunas notables películas como *La Isla Del Tesoro* (1934) y *El Mago De Oz* (1939), pero que es recordado por una película mítica, *Lo Que El Viento Se Llevó* (1939).

Mervin LeRoy dirige *They Wont Forget* (1937), excitante drama que sigue siendo impresionante, y el soberbio melodrama *Niebla En El Pasado* (1942).

William Dieterle dirige en 1939 *Esmeralda La Zíngara* (*The Hunchback Of Notre Dame*), la mejor versión de la obra de Víctor Hugo.



Hay más creadores, con obras notables y hasta maestras, injustamente olvidados hoy, como **Frank Borzage** o **Robert Mamoulian**.

Capítulo IV: *Ninotchka*, *La fiera de mi niña*, *Lo que el viento se llevó*.

Capítulo V: *El delator*.

Capítulo VIII: *King Kong*.

Capítulo X: "Los géneros".



Sombrero de copa de **Mark Sandrich**, *La calle 42* de **B. Berkeley**, *Los Hermanos Marx en el Oeste*, *Centauros del desierto*, *La diligencia*, *El mago de Oz* y *Drácula*.



Historia > Países > Francia



En los años 30, las compañías PATHÉ Y GAUMONT entran en decadencia. Este es uno de los factores que determina que Francia no participe en la guerra de las patentes del sonido. Serán la industria americana y la alemana las que intenten hacerse con el mercado.

La filial alemana TOBIS-FRANCE, contratará a uno de los grandes cineastas franceses del momento, **René Clair**. Suya es la primera gran obra del cine sonoro francés, *Bajo Los Techos De París (Sous Les Toits De Paris, 1930)*, película musical que entonces supera a todas las obras de este género. Bajo los techos de París es un retrato poético e irónico del barrio parisino de Montmartre, con el que **Clair** inicia una tendencia de vocación romántica y compone un universo satírico poblado de caricaturas. Un estilo brillante e inofensivo que no tardará en ser superado por la personalidad artística de **Jean Renoir**, cuya obra se inscribe dentro de la nueva corriente realista que domina al mejor cine francés de estos años.

Esta corriente realista será denominada como Naturalismo poético y en ella destacan: **Jacques Feyder**, **Marcel Carné** y **Julien Duvivier**. En sus obras se muestran personajes sacados de las más bajas capas sociales, que se mueven en ambientes sórdidos, marginales y decadentes y que están abocados a un destino fatal. Sin embargo, esta dura realidad se muestra como un retrato poético.

Jacques Feyder aportará una obra excepcional, *La Kermesse Heróica (La Kermesse Héroïque, 1935)*, una reconstrucción histórica llena de vitalidad y humor, con la estética de las imágenes de la pintura flamenca.

Además, en esta década sucede uno de esos auténticos fenómenos cinematográficos, la obra del artista **Jean Vigo** que trabaja en condiciones económicas muy desfavorables y muere a los 24 años, con una producción muy reducida - dos cortos, un medimetro y un largometraje - pero llena de libertad crítica y de sensibilidad. Con sólo los 45 minutos de *Zero De Conduite (1933)*, y *L'Atalante (1934)* crea un mundo sensual y mágico, mezcla de poesía y de realidad que cautivará la imaginación de futuras generaciones.

Fue abanderado de la Nouvelle Vague y sigue influyendo en cómo hacer cine. Muchos de los grandes le han copiado y homenajeado en sus obras.



Capítulo 11: La regla del juego.

Historia > Países > URSS



El cine sonoro tarda en llegar a la Unión Soviética debido a que su industria se niega a comprar patentes extranjeras.

Los maestros de la escuela soviética reconocen que el sonido aporta grandes posibilidades al cine, pero temen que el diálogo pueda limitar la libertad creadora del montaje. Por ello, en 1928, **Eisenstein**, **Pudovkin** y **Alexandrov** publican un célebre Manifiesto llamado "Del Contrapunto orquestal de la imagen-visión y de la imagen-sonido", en el que proclaman el empleo antinaturalista y asincrónico del sonido.

El gobierno soviético limita la importación de películas extranjeras e incorpora el sonido al cine como nueva arma ideológica para reforzar los mensajes propagandísticos y didácticos de las reformas y la revolución. En esta situación, **Eisenstein** y **Pudovkin**, se dedicarán principalmente a la enseñanza en el Instituto de Cine. Serán los años en los que **Eisenstein** desarrollará su valiosa obra teórica.

Historia > Países > Gran Bretaña



A partir de 1927, se promulga en el Reino Unido una legislación proteccionista, la "Cinematograph Film Act", con el fin de contrarrestar la fuerte competencia extranjera, especialmente norteamericana. Esta ley fijará una producción anual mínima de cincuenta films e impondrá a exhibidores y distribuidores una cuota mínima del cinco por ciento de películas inglesas. Los resultados de su aplicación serán inmediatos, y pronto la industria inglesa tendrá que recurrir a profesionales extranjeros que, con su labor, contribuirán a colocar al cine inglés en uno de los primeros puestos a nivel mundial.

Los húngaros **Alexander Y Zoltan Korda** aportarán algunas de las obras más comerciales y de mayor calidad de estos años. El primero hará una crónica histórica memorable en *La Vida Privada De Enrique VIII* (*The Private Life Of Henry VIII, 1933*); y Zoltan Korda rodará películas exóticas en diferentes continentes, como *Las Cuatro Plumas* (*The Four Feathers, 1939*), una gran aventura rodada en color.

Pero no todos los artífices del cine inglés serán extranjeros. Una de las figuras clave de estos años será **Alfred Hitchcock**, que en 1929 rueda su primera película sonora, *La Muchacha De Londres* (*Blackmail*).

También será importante el movimiento **documental**. En 1929, el sociólogo escocés **John Grierson** con la puesta en marcha de la célebre Escuela Documental Británica, influenciado por el polaco/soviético **Dziga Vertov**, explorará el campo del documental desde una rigurosa concepción sociológica, con un estilo casi funcional. Sin embargo en este movimiento hubo otros más estetas, y con otra actitud, que serían precedente e influencia para el Free Cinema.

En este período surge otra de esas rarezas indispensables y maravillosas del cine, **Robert J. Flaherty** (EEUU, 1884), con su obra llena de lirismo y realismo, *Man Of Aran* (1934), producción británica rodada en las islas Aran (Irlanda). Flaherty había dirigido *Nanook* en 1922, otra de sus obras maestras. Después, codirige con Murnau *Tabú* en 1931, que aún mantiene su aire moderno.

Historia > Países > Italia

En la Italia de Mussolini también se intenta promover la industria cinematográfica. En 1935, se crea el Centro Sperimentale di Cinematografia y en 1937 se construyen los estudios de Cinecittà. A la vez se promueve una producción de espectaculares reconstrucciones históricas y de ligeras comedias sentimentales. Los detractores de este cine oficial se agrupan en torno a revistas, a círculos intelectuales y en el propio Centro Sperimentale di Cinematografia desde donde se proclama la necesidad de un cine realista, y en sus aulas o en cine-clubs se proyectan las películas prohibidas de los maestros de la escuela soviética y del realismo francés.

Historia > Países > España



En España brilló con luz propia la estrella Imperio Argentina que protagonizó, con gran éxito, una serie de películas dirigidas por **Florián Rey**, entre las que destacan: *La Aldea Maldita* (1929) y *Nobleza Baturra* (1935).

Más interesante resulta la labor documental realizada en nuestro país, que con el estallido de la guerra civil adquiere trágica relevancia. Destacan los documentales realizados por **André Malraux** y **Joris Ivens**, este último perteneciente a la llamada Escuela de Nueva York. Malraux llegó a combatir en las filas republicanas y de su experiencia escribió *L'Espoir*. De la novela hizo en 1939 la película *Sierra De Teruel* (*L'Espoir*), la mejor sobre la guerra civil, una obra maestra, pero de producción francesa.

Luis Buñuel rueda documentales y entre ellos está *Las Hurdes/Tierra Sin Pan* de 1932



Capítulo 11: *La aldea maldita* (minuto 50´00").



Sus Inicios

Miembro de una humilde familia de actores, su infancia transcurre en los **escenarios londinenses**, a los que se incorpora como actor infantil con tan sólo cinco años de edad. Esta primera etapa de su vida está marcada por la penosa situación económica, a la que pone fin su entrada en la importante compañía de pantomima de Fred Karno, en la que perfecciona sus conocimientos artísticos, alcanzando gran prestigio como actor. Las giras que realiza la compañía por Estados Unidos le permiten entrar en contacto, en 1913, con el productor y director de la **KEYSTONE**, Mack Sennett, con quien firma su primer contrato en Hollywood.

Su Incorporación en Hollywood

En esta nueva etapa, Chaplin añade a su vocación de intérprete la de escritor y director, labor que ya realiza en la gran mayoría de las películas de estos primeros años, en los que comienza a tomar forma su célebre **Charlot**, el vagabundo romántico, de buenos modales y cierta picaresca, cuya mayor trascendencia radica en la dimensión humana que Chaplin incorpora al personaje, ausente en la mayoría de los tipos cómicos de las *Keystone comedies*.

Su Filmografía

Entre los cortometrajes que realiza durante estos años, destacan *Vida De Perro (A Dog's Life, 1918)*, *¡Armas Al Hombro! (Shoulder Arms!, 1918)*, *Día De Paga (Pay Day, 1922)* y *El Peregrino (The Pilgrim, 1922)*.

En 1921, realiza su primer largometraje, *El Chico (The Kid)*, que evoca la pobreza de sus años de infancia en Londres, pero que supone ante todo una evolución del universo del autor, con la incorporación del elemento trágico a sus comedias.

Gracias al éxito de *El Chico*, Chaplin funda, en 1923, con el actor **Douglas Fairbanks**, la actriz **Mary Pickford** y el director **David Wark Griffith**, máximas figuras artísticas del Hollywood de aquellos años, la productora **UNITED ARTISTS**, para la que realizará sus siguientes películas. *Una Mujer De París (A Woman Of Paris, 1923)*, en la que Chaplin no participará como actor. Se trata de una obra capital de la historia del cine, considerada por muchos críticos como la primera muestra de cine psicológico y primer estudio realista de costumbres. Debido al vigor que imprime a la narración y a sus hallazgos visuales, *Una Mujer De París* colocará a Chaplin entre los más grandes realizadores del momento, sin embargo, la película será un completo fracaso comercial.

Debido precisamente a este fracaso, en sus siguientes películas, *La Quimera Del Oro (The Golden Rush, 1925)* y *El Circo (The Circus, 1928)*, Chaplin volverá a encarnar a su célebre vagabundo.

El éxito de estas producciones le permitirá abordar sus siguientes obras desde la más absoluta libertad temática y creativa. En *Luces De La Ciudad (City Lights, 1931)*, realiza un amargo retrato de las injusticias sociales; en *Tiempos Modernos (Modern Times, 1936)*, última película muda del autor, con banda musical y efectos sonoros, en la que propone una sátira tragicómica en torno a la deshumanización del sistema capitalista y de la mecanización del trabajo; y *El Gran Dictador (The Great Dictator, 1940)*, nueva sátira en la que Chaplin se enfrenta a las dictaduras nazi y fascista. La actitud valiente y combativa que adopta el autor en estas obras seguirá presente en *Monsieur Verdoux (1946)*, una lúcida farsa sobre la fragilidad de la moral, inspirada en un argumento de Orson Welles.

Su postura crítica no será bien vista desde el Comité de Actividades Antiamericanas, que no dudará en llamarle a testificar. En esta situación, Chaplin abandonará definitivamente los Estados Unidos, en 1952, para realizar en Inglaterra sus siguientes películas: *Candilejas (Limelights, 1952)*, melodrama sentimental con cierto carácter autobiográfico; *Un Rey En Nueva York (A King In New York, 1957)*, en la que arremete contra el Comité de Actividades Antiamericanas; y, su última película, en la que además interpreta un pequeño papel de camarero, *La Condesa De Hong Kong (The Countess From Hong Kong)*.

Historia > Autores > Jean Renoir



Hijo del pintor impresionista Auguste Renoir, **Jean Renoir** entra en el cine en el período mudo, con películas como *Nana* (1926), adaptación de la novela de Emile Zola, *Charleston* (1927) y *La Cerillerita* (*La Petite Marchande D'allumettes*, 1928), inspirada en un cuento de Andersen. Con estas obras, el autor se inscribe, ya desde los comienzos, dentro de la gran tradición del realismo francés, aunque en esta primera etapa se deja entrever una cierta influencia vanguardista.

Renoir rueda a los actores en su ambiente, sin trucos ni técnicas de estudio, con una maravillosa sensibilidad para la realidad física de los objetos y su medio. Su estilo, de apariencia neutral, es como una energía interna en la narración que actúa y organiza todos los elementos sin alterarlos. Su mirada selecciona y compone la realidad sin transformarla.

Renoir utiliza antes que Welles lentes que mantienen en foco a los objetos en profundidad, y utiliza la puesta en escena para seguir a los personajes con tomas largas, cambiando el cuadro, consiguiendo una unidad de espacio y de acción y también una ambigüedad rica en significados.

Etapa de Plenitud

Con la llegada del sonoro, la obra de Renoir alcanza su plenitud expresiva: a través de sus rigurosos retratos sociales, de tipos y de ambientes sórdidos, en *La Golfista* (*La Chienne*, 1931); de las zonas rurales francesas, en *Toni* (1934); del universo nostálgico y hedonista de la burguesía francesa, en *Una Partida De Campaña* (1936), pieza en la que, además, rinde homenaje a la obra pictórica de su padre.

Dentro de la filosofía del recientemente formado Frente Popular se inscriben sus obras *El Crimen De Monsieur Lange* (*Le Crime De Monsieur Lange*, 1935) y el documental de propaganda del Partido Comunista *La Vie Est À Nous* (1936). Esta línea de compromiso social, aunque desde una perspectiva más idealista, destaca en el alegato pacifista *La Gran Ilusión* (*La Grande Illusion*, 1937).

Antes de iniciar su exilio estadounidense, realiza la más original de sus películas, *La Regla Del Juego* (*La Règle Du Jeu*, 1939), que retrata, en clave de vodevil, el mundo de las apariencias que rige las más altas capas de la sociedad francesa. La película no será comprendida en su momento y supondrá un completo fracaso comercial.

Etapa Americana

En Hollywood realizará, durante los años 40, cinco películas, tres de ellas para los grandes estudios. Sin embargo, las obras de este período que reflejan la personalidad del autor de manera más viva son sus producciones independientes: *El Hombre Del Sur* (*The Southerner*, 1945), retrato de la miseria de los trabajadores agrícolas, cuya exhibición será prohibida en todos los Estados sureños, y *Memorias De Una Doncella* (*Diary Of A Chambermaid*, 1946).

Etapa Final

De vuelta en Europa, su siguiente película, *El Río* (*The River*, 1950), será un relato pausado y reflexivo, rodado en la India, con el que el autor abandonará definitivamente el carácter combativo de su obra anterior. A esta última etapa corresponden obras románticas y hedonistas, como *French-Cancan* (1954) y *Elena Y Los Hombres* (*Eléna Et Les Hommes*, 1956), y ejercicios de experimentación, como *La Carroza De Oro* (*La Carrozza D'oro*, 1952) y *Comida Sobre La Hierba* (*Le Déjeuner Sur L'herbe*, 1959).

Historia > Autores > Alfred Hitchcock



De 1920 a 1925, **Alfred Hitchcock** desarrolla actividades diversas relacionadas con el cine mudo. En 1925 debuta en la dirección con *El Jardín De La Alegría* (*The Pleasure Garden*). Con sus primeras nueve películas demuestra una clara habilidad para narrar en imágenes, por lo que se le confía la realización de la primera película sonora del cine inglés: *La Muchacha De Londres* (*Blackmail*, 1929).

Hitchcock hace con su cine constantes experimentos de narración y también innova con técnicas y maneras de crear suspense. Sus películas son cerradas, mantienen en vilo al espectador y lo dirigen hasta el final que el autor desea.

A lo largo de los años 30, desarrolla en Inglaterra una obra brillante, en la que define su predilección por los temas policíacos y de intriga, pero en los que no elude los elementos de orden psicológico, social y moral a los que aporta una personal dosis de ironía. Entre sus obras más relevantes de esta etapa destacan *Asesinato* (*Murder*, 1930), *El Hombre Que Sabía Demasiado* (*The Man Who Knew Too Much*, 1934), *Treinta Y Nueve Escalones* (*The Thirty-Nine Steps*, 1935), *El Agente Secreto* (*The Secret Agent*, 1936) y *Alarma En El Expreso* (*The Lady Vanishes*, 1938).

En 1940, Hitchcock marcha a Estados Unidos contratado por el productor David O. Selznick para dirigir *Rebeca* (*Rebecca*, 1940), su primer film norteamericano que alcanzará un rotundo éxito. Pero con la irrupción de la II Guerra Mundial, Hollywood se pone al servicio de la contienda, y Hitchcock aprovechará la situación política para realizar importantes películas de intriga y espionaje, *Enviado Especial* (*Foreign Correspondent*, 1940), *Sabotaje* (*Saboteur*, 1942), *Náufragos* (*Lifeboat*, 1944), cuya acción transcurre íntegramente en una balsa, y la genial *Encadenados* (*Notorious*, 1946).

En su cine, Hitchcock, muestra con frecuencia una especial predilección por los ambientes cotidianos, en los que habita gente sencilla, pero cuya vida se ve súbitamente sacudida por un acontecimiento excepcional. Una muestra de ello, es *La Sombra De Una Duda* (*The Shadow Of A Doubt*, 1943), en la que un aparentemente simpático "asesino de viudas" acaba siendo descubierto por su sobrina. Otro caso similar es el de *Extraños En Un Tren* (*Strangers On A Train*, 1951), según la novela de Patricia Highsmith, en la que un encuentro casual desencadena una serie de asesinatos imprevistos. Pero también en estos años se inicia la moda de los films psicoanalíticos, a la que Hitchcock se incorpora con *La Soga* (*The Rope*, 1948), estudio de la mente psicópata criminal, y con *Recuerda...* (*Spellbound*, 1945), exposición de un caso médico sometido a tratamiento de psicoanálisis. Esta clave psicoanalítica estará presente en gran parte de su obra posterior, especialmente en *Psicosis* (*Psycho*, 1960) y en *Marnie, La Ladrona* (*Marnie*, 1964).

En los años 50, Hitchcock continúa añadiendo grandes obras a su ya dilatada filmografía, ahondando en sus obsesiones habituales. Uno de sus temas predilectos será el del hombre inocente perseguido por un delito que no ha cometido. Esta es la premisa de la que parten el drama *Yo Confieso* (*I Confess*, 1952), el relato trágico *Falso Culpable* (*The Wrong Man*, 1957) y la célebre comedia *Con La Muerte En Los Talones* (*North By Northwest*, 1959), donde toda la película es como un MacGuffin, una pista falsa que aparece de vez en cuando a lo largo del guión (o historia) sin más objeto que tirar de la narración o de aportarle continuidad. Pero a esta interminable lista de obras maestras, es necesario añadir otras películas, aún superiores si cabe, como *De Entre Los Muertos* (*Vertigo*, 1958), sobre el tema de la culpabilidad, *La Ventana Indiscreta* (*Rear Window*, 1954), que constituye una verdadera lección de narrativa cinematográfica, y *Los Pájaros* (*The Birds*, 1963), obra brillante dotada de cierto tono apocalíptico.

Historia > Autores > Flaherty



Cuando los hermanos Lumière descubrieron al mundo su gran invento y decidieron proyectar su primera película, *El Tren Llegando A La Estación*, pusieron sin darse cuenta la primera piedra de uno de los grandes edificios que el cine iba a levantar a lo largo de su historia: el cine documental.

A diferencia de Méliès, al que su aguda mirada permitió rastrear las sendas de la ficción, hubo directores que siguieron explotando el poder del cine para ofrecer una reproducción de las cosas y de los acontecimientos reales. Tras los primeros noticiarios de LA FACTORÍA PATHÉ, con sus realidades reconstruidas, vinieron otras opciones, como la planteada por Dziga Vertov en su Cine-ojo: el director debe filmar la realidad tal cual la encuentra y debe posteriormente organizarla en la fase de montaje.

Antes que Vertov, **Robert Flaherty**, aporta al cine documental el sentido dramático del que tradicionalmente había carecido. Con Flaherty, tal y como describe Román Gubern el documental alcanza la mayoría de edad. Una de las películas documentales que mejor refleja este hecho es *Nanook El Esquimal*, rodada entre 1920-22.

Flaherty hizo de explorador en sus trabajos de geólogo y cartógrafo y trató de dejar constancia visual de sus descubrimientos y sus relaciones con otras culturas. Perfeccionó su modo de rodar en muchas expediciones y llevaba consigo un laboratorio para revelar y proyectar según avanzaba el trabajo. Investigó grupos humanos e hizo descubrimientos técnicos sobre la utilización de objetivos y de tipos de películas que otros adaptarían después.

Nanook El Esquimal

La película de apenas una hora de duración, describe la vida del esquimal Nanook y de su familia en inhóspitas tierras de hielo. Aparte del interés evidente de su temática, la lucha humana por la supervivencia, el principal atractivo de este documental es la fuerza dramática que cobran los acontecimientos una vez que Flaherty los adecúa en montaje a una narración perfectamente planificada. Mientras los tradicionales noticiarios se limitaban a reproducir la realidad en unos pocos planos, Flaherty aporta a cada mínimo acontecimiento un plus de emotividad, mediante recursos expresivos surgidos de la planificación, tanto en la filmación como en el montaje. De esta forma, hechos tan cotidianos como la pesca, la alimentación de los perros del trineo, o la construcción de un iglú, se convierten ante los ojos del espectador en auténticos acontecimientos. A base de estos pequeños incidentes, Flaherty termina por recrear un guión cuasi-dramático, con todo el realismo del documental, y con todo el interés emocional de los films de ficción.

Tras el éxito de *Nanook El Esquimal*, Flaherty tuvo la oportunidad de afrontar otros retos, entre los que destacan *Moana (1925)*, *Sombras Blancas En Los Mares Del Sur (1928)* y *Tabú (1931)*, codirigida con **Murnau**; y *El Hombre De Aran (Man Of Aran, 1934)*, aunque la dificultad de su carácter y la rigidez de sus concepciones de autor le condujeron a no querer firmar casi ninguno de sus trabajos. Flaherty ha pasado a la historia como uno de los grandes fundadores del género documental, con un tratamiento creativo de la realidad y con una finalidad tan sencilla de definir como utópica de conseguir, el conocimiento y la conservación de la identidad humana.

Las películas de Flaherty están hechas en el lugar de acción, y son crudas y espontáneas. Su rodaje no era un plan cerrado sino un proceso de investigación del que surgía el estilo en el que Flaherty era un maestro, logrando dar respuestas libres y directas al mundo. *Man Of Aran* es un semi-documental de 77 minutos, que muestra una familia y su lucha contra la violencia de la naturaleza. El director y su mujer, Frances Hubbard, proporcionaron los datos al guionista. Las imágenes las registraron ellos mismos con otros asistentes y son auténticas pinturas cuya composición ha sido pocas veces conseguida. También reflejaron como nunca la violencia del mar. Esta obra les costó dos años en rodarla.

Tras Flaherty, que abandonó el cine por problemas con los productores, el cine documental experimentaría un desarrollo continuo: Grierson y la Escuela Documentalista Británica; el *Non-fiction film* de New York; la Escuela Documentalista de Cuba... Todas ellas han enriquecido el género, aportando otras visiones y temáticas. Los avances tecnológicos, como la popularización del vídeo y de las cámaras ligeras en los años 60, que permitieron la grabación de acontecimientos en prácticamente cualquier momento y situación. Incluso hoy, con las nuevas tecnologías basadas en la digitalización y la interactividad, se abren nuevos retos ante el tratamiento creativo de la realidad.

Lenguajes > El sonido



1927 fue una fecha clave en la historia del cine. En este año apareció *El Cantor De Jazz* de **Alan Crosland**, que ha venido a considerarse como la primera película sonora del cine. A partir de esta fecha, el cine habría de sufrir un giro brusco hacia una nueva forma de expresión artística: el lenguaje audiovisual.

Lo más cercano a la experiencia sonora que había vivido el cine era el acompañamiento musical en vivo y en paralelo a la proyección en la sala de exhibición, pero siempre era música concebida como acompañamiento, nunca integrada orgánicamente al discurso visual.

El cine sonoro es un cambio radical, casi traumático, si se valoran dos aspectos:

- La introducción del sonido llevó aparejada, debido a aspectos técnicos, la vuelta de la cámara a la inmovilidad de años atrás.
- La innovación técnica del sonoro no fue acogida de igual manera por todos los miembros del mundo cinematográfico.

Así, mientras compañías como la **UNITED ARTIST** lo recibieron con gran satisfacción, otros sacaron las uñas ante el sonido, considerándolo como una perversión que venía a contaminar un lenguaje ya perfectamente evolucionado. Para **Chaplin**, por ejemplo, la esencia del cine es el silencio. El director francés **Abel Gance** opinaba que la llegada del sonoro sólo sería útil para los documentales, ya que el cine no tiene necesidad de charla. Para éste y otros autores el sonoro es una combinación absurda de dos medios de expresión antagónicos: imagen y sonido. Los directores rusos fueron quizá los que más explícitamente se posicionaron frente a la llegada del cine sonoro, o al menos frente a una utilización simplista del mismo. Así, **Eisenstein**, **Pudovkin** y **Alexandrov** firman el manifiesto "El contrapunto orquestal", en el que defienden un uso contrapuntístico del sonido, en conflicto con la imagen que lo soporta, para generar sentidos añadidos a lo que se describe.

Pero, evidentemente, a pesar de estos problemas iniciales, el sonido aporta una serie de ventajas:

- Mayor realismo.
- Más información, con la consiguiente economía de planos.
- Potenciación del fuera de campo, ya que el sonido sugiere espacios y acciones que no se ven en el encuadre.
- Utilización expresiva del silencio con fines dramáticos (antes con el cine mudo, el silencio era obligado).
- Aparición de nuevos géneros (musical).
- Y potenciación de otros géneros: policíacos, comedia, documental histórico y didáctico, debido a la información que aporta el sonido a los diferentes tipos de narración.

El sonido en el cine, se ha convertido con los años en un elemento con tanto alcance como otras técnicas cinematográficas y con tantas posibilidades creativas como el montaje.



Capítulo 7: *Cantando bajo la lluvia* (película posterior, pero con escenas sobre el nacimiento del sonido).



Elementos del Sonido

La banda sonora del film consta básicamente de tres elementos: voz humana, ruidos, música y silencio. Estos elementos pueden ser diegéticos o no diegéticos, si la fuente emisora pertenece o no al contexto narrativo. Los diegéticos, pueden ser **in** (en campo) u **off** (fuera de campo).

1. El diálogo

Puede cumplir una doble función:

Informativa: como soporte de parte de la información argumental. De ello surgen debates sobre la conveniencia o inconveniencia del grado de su utilización, y sobre el peso que tienen en una película la información verbal y la visual.

Expresiva: los diálogos pueden transmitir las emociones de los personajes, participando del sentido de la película y creando relaciones significativas. Algunos recursos comunes son, el plano-contraplano y el cabalgado de sonido, montando el habla de un personaje sobre la imagen del que escucha, mostrando la reacción de éste.



Capítulo 2: *Johnny Guitar* (la información que aporta el diálogo puede suponer un ahorro de rodaje de planos).

2. La música

Otro elemento empleado en casi todas las películas. Así, hay directores que no son capaces de concebir su obra sin el acompañamiento musical, en el que ya piensan a la hora de planificar las imágenes. Una música nos sirve para subrayar emociones, para crear estados de ánimo, para aglutinar planos dispersos entre sí, para envolver una secuencia de montaje, para suavizar cambios de planos que resultan bruscos...

Algunas películas, como las de Buñuel, no tienen música. En otras, la banda musical crea, desarrolla y asocia motivos que forman parte del sentido global de la película.

Es frecuente el uso de motivos musicales que se repiten dentro de una misma película, asociando estados de ánimo a situaciones o a personajes.



Capítulo 7: *Pepe Nieto habla en el 33´20"*.

3. Los efectos de sonido

Los efectos sonoros, también llamados ruidos, son utilizados en paralelo a las imágenes o como contrapunto y se convierten en elementos de importancia expresiva, creando ambientes y emociones, y dando fluidez a la narración.

En general, se consideran efectos de sonido a todos aquellos ruidos que se destacan del sonido ambiente para recibir un tratamiento especial: disparos, pasos inquietantes, ecos y reverberaciones, etc. Para recrearlos, por lo general, hay que diseñarlos especialmente en estudio de grabación.



Capítulo 8: *efectos en sala.*

4.- El silencio

El silencio en una banda sonora, puede ser un elemento inquietante o anticipador de algo que va a ocurrir. Sirve también para crear contrastes rítmicos o estados de ánimo. En algunas obras es un elemento dominante, utilizado con plena intención expresiva.



Capítulo 7: *sonido, música y diálogos a partir de 27´55"*.

El Ritmo

El ritmo implica una serie de compases más fuertes y más débiles y un tempo. Organizando los elementos sonoros, junto con otros elementos cinemáticos, se conforma el ritmo global de una película.

Expresar con Sonido

Usos expresivos del sonido:

Paralelismo sonoro, si el sonido se corresponde en sentido realista con el contenido de las imágenes.

Contrapunto sonoro, si el sonido entra en conflicto con la imagen buscando nuevos significados.

En general, al ver una película, podemos concentrarnos en los elementos de sonido

y cuestionar qué se pretende y qué se consigue con ellos. Se puede valorar qué es lo que aportan y lo que expresan. En el mejor de los casos descubriremos que la banda sonora cobra relevancia junto a las imágenes visuales y que condiciona nuestra percepción de la narración con nuevos significados.

En el minuto 38 del capítulo 7 de la serie Amar el Cine, en la secuencia de la ducha de *Psicosis*, se puede observar como la banda sonora refuerza el sentido expresivo de la narración.



La música (no diegética) inquietante de **Bernard Herrmann** subraya el momento en que Norman Bates (Anthony Perkins) vigila tras la pared a Marion (Janet Leigh), con una incidencia especial de violines cuando aparecen los planos de ella. Luego, poco a poco, la música da paso a un silencio anticipador tan solo roto por exagerados sonidos diegéticos de papeles rotos, de la cisterna, del envoltorio del jabón y del agua de la ducha. Este silencio está preparando el climax de la secuencia, el crimen, que se acompaña con música estridente, gritos y sonido de cuchilladas (que hacen innecesario mostrarlas visualmente). Para terminar, tras la música final, que acompaña como un requien el último aliento de Marion, otro sugerente silencio cierra la secuencia, de modo que el espectador pueda asimilar en calma lo que acaba de ver.



Capítulo 6: montaje de sonido.

Capítulo 7: secuencia de la ducha de *Psicosis*.

Capítulo 9: cómo se hace una película, los oficios del cine, operadores de sonido.

Análisis Cinematográfico > El Ángel azul



El film tiene un arranque muy significativo. Tras el plano inicial de los tejados de la ciudad, que despierta al nuevo día, se escuchan los cacareos de unas gallinas que comen arremolinadas en torno a su dueña. Dicho cacareo, como se puede comprobar más tarde en el transcurso de la película, constituye uno de los "leit motiv" sonoros de la película, precisamente el que marcará dramáticamente la secuencia de clímax de la película: en ella, el profesor Rath es humillado en la escena del cabaret, condenado a cacarear ante el público de su ciudad.

Este detalle inicial es una de las mejores muestras de cómo *El Ángel Azul* es una película decididamente innovadora en cuanto al uso del sonido. Si hasta ahora la gran parte de las películas sonoras se habían limitado a usar el sonido en paralelo a la imagen, redundando sobre ella, *El Ángel Azul* viene a mostrar un pequeño repertorio de elementos expresivos que el cine no abandonaría ya nunca. Pueden citarse algunos casos significativos:

La potenciación del fuera de campo. Es sabido que la llegada del sonoro se traduce en economía narrativa, al poder describir con la banda sonora elementos que antes habían de mostrarse en imagen con un número mayor o menor de planos. Cuando el profesor huye del cabaret a refugiarse en la escuela, puede oírse un traqueteo de tren, que no aparece en imagen. Naturalmente, el cine mudo hubiese tenido que hacer uso de al menos un plano para mostrarlo.

La creación de espacios sonoros. En esta película se encuentran numerosas escenas en las que el espacio cobra volumen gracias al sonido. Casi todas se desarrollan en el camerino de Lola Lola. Cada vez que se abre o cierra la puerta, se percibe o se deja de percibir respectivamente el espacio exterior, en este caso el escenario del cabaret. Lo mismo ocurre en el aula del Liceo, cuando el profesor se ve obligado a cerrar una ventana que deja pasar los cánticos de algún coro cercano. Al cerrar la ventana, los cánticos desaparecen. Son juegos sonoros que denotan todavía la novedad del nuevo hallazgo.

La creación de "leit-motiv" sonoros. Es curioso el empleo que se hace de ciertos elementos que serán una constante en toda la película. Las campanadas del reloj, que anuncian el inicio de una nueva jornada de trabajo. El estornudo del profesor al llegar cada mañana al aula. El timbre del cabaret que anuncia la entrada de un nuevo número musical. Y en la cúspide de todos ellos, el cacareo: emitido por las gallinas al inicio de la película, y por el profesor en dos momentos más, en el de su boda primero, como motivo alegre de celebración, y en el escenario después, como síntoma externo de una degradación implacable.

La utilización de cabalgados sonoros. En numerosas ocasiones, el sonido de un plano determinado comienza a oírse sobre el plano anterior. En la mayoría de las ocasiones suele utilizarse como recurso aglutinador y de continuidad, pero en otros momentos alcanza cotas de emotividad interesantes. Por ejemplo, en uno de los flirteos seductores de Lola Lola con el profesor, éste termina con el rostro cubierto de polvo de maquillaje. La cantante ríe y exclama: "¡sí le vieses sus alumnos!". Este parlamento concluye sobre la imagen de los alumnos, que, semiocultos por la puerta de la trampilla del sótano, observan con sorna la escena. En la escena en la que el profesor le pide la mano a Lola Lola, y tras las sonoras risas de la chica, el beso con que ambos sellan el compromiso es cubierto con el sonido impertinente de un organillo de feria. Inmediatamente se descubre que alguien ha abierto la puerta del camerino, y que dicho sonido proviene del escenario. En este caso el sonido (la melodía circense) viene a entrar en conflicto con la imagen (el beso de amor), en un guiño narrativo que anticipa el infeliz desenlace final.

El empleo de gags basados en el sonido. Resulta inevitable explotar el sonido como fuente de comicidad, ya que hasta ahora el cine se había visto privado de tan fértil herramienta. Los estornudos anteriormente citados son un claro ejemplo de ello, al igual que la escena en la que el profesor trata de que su alumno pronuncie correctamente el artículo inglés "the". En otros casos, no tan humorísticos, el sonido subraya inteligentemente los sentimientos de los personajes: así ocurre con la melodía emitida por el peluche y por los cánticos de los pájaros cuando el profesor despierta junto a Lola Lola, tras su primer encuentro amoroso. Son notas que expresan el enamoramiento del personaje.

Pero, junto a todos estos recursos destaca a nivel global la carga dramática con que está utilizado el sonido. *El Ángel Azul*, el cabaret donde transcurren los hechos,



constituye un auténtico universo cerrado, en el que el sonido cobra una vital importancia y se convierte casi en un personaje más. Junto a los sensuales cantos de Lola Lola, una amalgama de risas, aplausos, gritos de júbilo y abucheos del público se encarga de crear una atmósfera penetrante durante toda la película, que sólo lograrán acallar los desesperados cacareos de angustia del profesor en el momento más bajo de su degradación moral.

Sin embargo, *El Ángel Azul* es, a pesar del repertorio aquí citado, una película que mantiene una medida muy ajustada del elemento sonoro. Esta sobriedad es de hecho otra de las características que la alejan del resto de películas de la época, que tras el nuevo descubrimiento se lanzaron a saturar la banda sonora de sonidos, músicas y diálogos, en un torpe intento de distanciarse del cine mudo anterior. En *El Ángel Azul* también destacan los silencios, cuya utilización como recurso permite precisamente que los elementos sonoros destaquen con más fuerza. Es quizá uno de sus mayores aciertos. Además, todos los sonidos que se utilizan en la banda sonora son diegéticos, es decir, la fuente que los emite pertenecen al universo ficcional. Tan sólo la música de los planos finales, con el profesor moribundo aferrado a la mesa de su antigua aula, es extradieгética. Pero viene a ser igualmente un cierre sonoro inigualable.

Con todo ello, no puede olvidarse que con esta obra, aún no se ha tocado techo en cuanto a utilización del sonido. La película, además de contar con abundantes números musicales que evidencian todavía una explotación cómoda del sonido, mantiene en los diálogos su talón de Aquiles. Todavía estos se producen en un solo plano, con los dos personajes en campo. Falta algún tiempo aún para que el cine incorpore la puesta en escena del clásico plano/contraplano, en el que los diálogos de los personajes pueden ser utilizados expresivamente al ser insertados de forma alternada sobre la imagen de cada interlocutor, según convenga.

El Ángel Azul es una de las primeras películas que incorporó el sonido con un importante sentido expresivo, tras la avalancha inicial de películas sonorizadas sin más criterio que el de oír lo que se ve en imagen. Estas películas, conocidas vulgarmente como talkies, significaron un retroceso respecto a la agilidad narrativa que se había alcanzado previamente en el cine mudo. Con films como éste, el cine comienza a asentar las bases de un lenguaje realmente audiovisual, en el que el sonido participa tanto o más que la imagen en el proceso de creación de sentidos y emociones.

Realizada en 1930 por **Joseph Von Sternberg** (a tan sólo 3 años de la incorporación del sonido al cine), *El Ángel Azul* mantiene algunos rasgos del expresionismo alemán. Además de la temática, típicamente expresionista, algunos elementos visuales pertenecen a la puesta en escena típica del movimiento alemán. Así se desprende de la utilización de la iluminación contrastada y de las sombras, y de los decorados utilizados para las escenas de exteriores, repletos de violentos vértices y diagonales.

Pero su mayor acierto reside, evidentemente, en sus aportaciones al empleo del sonido en el lenguaje fílmico. La película obtuvo un éxito fulminante, y sirvió de catapulta tanto a **Sternberg** como a la entonces principiante Marlene Dietrich, ya que ambos fueron contratados por la **PARAMOUNT** en Estados Unidos.

Ejercicios

Sugerencia: visiona alguna película expresionista alemana (si no tienes acceso a ninguna, alguna otra de las citadas en los módulos 2 ó 3)

1 Elige un género que te guste especialmente y explica por qué. ¿Crees que tienen vigencia los géneros hoy?

2 Elige una secuencia breve de un film en blanco y negro y descríbela destacando sus elementos visuales y sonoros.



Sugerencia: Visiona los fragmentos de la serie "Amar el Cine" que se citan al pie del apartado **El sonido** y, si tienes tiempo, "Cantando bajo la lluvia".

3 Señala, de forma general, las principales características de la película que has elegido de la Lista desde el punto de vista del sonido (sonido directo/indirecto, música diegética o no, diálogos y otras formas de palabra,...). ¿Crees que se ha cuidado de forma especial este apartado en la película?

4 Escoge ahora una secuencia en la que destaque la utilización expresiva de los diferentes elementos de la banda sonora.



Theda Bara nació en el Sáhara a finales del siglo XIX, fruto de los amores prohibidos de un oficial francés y de una muchacha árabe, que murió al dar a luz. Su nombre, un anagrama de las palabras "*Muerte Árabe*" (*Arab Death, En Inglés*), formaba parte de la nómina de estrellas de **LA FOX**, en el apartado de "la mujer más perversa del mundo". Todo, por supuesto, era mentira, una fabulosa invención del departamento publicitario de la productora. En realidad, la Bara era natural de Cincinnati (Ohio), de ascendencia judeo-inglesa y se llamaba Theodosia. ¿Para qué tanto enredar? Por dinero, por supuesto.

Miss Bara, hoy completamente olvidada, fue en la primera década del siglo XX una de las actrices más taquillera de la versión muda del star system hollywoodiense, con títulos como *Cleopatra (1917)*, en los que apuntaba maneras vamp y cuya vida privada irritó la susceptibilidad puritana de parte de la sociedad estadounidense.

Sin embargo, no es en Norteamérica, sino en Francia, donde hay que buscar los orígenes de ese "sistema de estrellas" a sueldo que durante años dominó la cinematografía mundial. En 1907, en el país de los hermanos Lumière, la barraca de feria de las primeras proyecciones se había convertido en una industria que empezaba a mostrar síntomas de agotamiento: los mismos melodramas y comedias vulgares que proporcionaron los primeros éxitos cansaban ahora, por repetitivos. El público volvía a llenar las salas de teatro, en el que se ofrecía una gran variedad de historias, escritas por autores como Racine, Shakespeare o Víctor Hugo, e interpretadas por actores y actrices de prestigio, como Sarah Bernhardt.

Fue entonces cuando la productora francesa Film d'art se propuso elevar el nivel artístico del cine incorporando a grandes nombres de la escena. Intérpretes, escenógrafos y directores de teatro llevarían a la pantalla el arte que con tanta notoriedad desarrollan en la escena; sus nombres serían una garantía de calidad.

El fichaje más espectacular fue el de **Sarah Bernhardt**. La actriz despreciaba el cine, que había calificado de "ridículas pantomimas fotografiadas", pero se rindió, como cualquier mortal, a los 1.800 francos por sesión más un canon por metro de película que le ofreció Film d'art por protagonizar *El Asesinato Del Duque De Guisa (1908)*, escrita por el académico Henri Lavedan e interpretada por muy respetables actores de la Comédie Française. La película causó sensación. El éxito enseñó el camino a seguir y tuvo sus imitadores en el resto de Europa y en Estados Unidos, donde, por ejemplo, el productor Adolph Zukor fundaría la empresa Actores famosos en obras famosas ("Famous Players in Famous Plays").

A este cambio de mentalidad había que añadir las mejoras que se iban incorporando al cine y que repercutían a su vez en la relación con el espectador. Así, la técnica de primer plano desarrollada por la productora norteamericana **VITAGRAPH** tuvo como consecuencia la difusión y popularización de los rostros de sus actores en plantilla.

Pero estos "trabajadores" no sólo eran conocidos, sino que además fueron cada vez más deseados por los espectadores. Y ese deseo engordaba la taquilla. Román Gubern afirma en su Historia del Cine que la razones psicológicas más profundas para el arraigo del star system están "en la transferencia emotiva que se opera en el espectador durante el ritual de la proyección cinematográfica". Además, "el actor o actriz aparecen para el fan revestidos de todas las cualidades y virtudes de los personajes que han encarnado repetidamente en la pantalla: belleza, valor, inteligencia...".

Y estaba el sexo, claro, hasta el punto que no hay mito de la gran pantalla que no lo sea también erótico, desde la sensualidad nouveau de **Louise Brooks** a la sofisticación andrógina de **Marlene Dietrich**, pasando por la ingenuidad virginal de **Mary Pickford** o, en el otro extremo, la mirada pasional del único latin lover, **Rodolfo Valentino**.

Todos ellos intentaban construir o desarrollar en la realidad, es decir, en las revistas de la época, los arquetipos a que habían sido destinados por las productoras y el público, en una suerte de juego de espejos que nunca reflejaba la verdad, o en todo caso, devolvía sólo la "verdad moral" aceptada en cada momento.

En eso consistía, en definitiva, el "estar system": un estar de acuerdo, dentro de un orden definido, sistematizado, en función de unas reglas estéticas contemporáneas.

Ángel Martos Cremades es actor.