



El Cine, un recurso didáctico

Bloque I
Historia y Lenguaje del Cine

Módulo 4
Años 40 y 50

El Cine, un recurso didáctico

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

Módulo 4: Años 40 y 50

Consecuencias en el cine de la II Guerra Mundial. Despegue de las cinematografías ya existentes y desarrollo de nuevas en otros países

El ritmo cinematográfico

Fichas de **Orson Welles**, **Luchino Visconti**, **Roberto Rossellini**, **Luis G. Berlanga** y **Juan A. Bardem**

Análisis de *Ciudadano Kane*

Historia

Años 40-50

EEUU

Gran Bretaña

URSS

Francia

Posguerra

Italia

EEUU

Francia

Gran Bretaña

España

Otros Países

Autores

Orson Welles

Luchino Visconti

Roberto Rossellini

Luis García Berlanga

Juan Antonio Bardem

Lenguaje

El Ritmo

Otros elementos

Análisis

Ciudadano Kane

Ejercicios

Anexo

Cómo nos construyen las guerras

Historia > Años 40



La década de los 40 está marcada por la **II Guerra Mundial**, que altera el normal desarrollo económico y cultural de los pueblos. La economía de paz se transforma en economía de guerra, y la industria del cine se ve sometida a los imperativos derivados de la contienda.



Antes de la guerra, en 1940, **George Cukor** realiza una comedia sublime, *The Philadelphia Story*. Pero el panorama cinematográfico cambia con el ataque de la aviación japonesa al puerto de Pearl Harbour, en 1941, que determina la entrada de Estados Unidos en el conflicto. Los estudios de Hollywood también se suman a la contienda y su producción cinematográfica se orienta hacia la propaganda bélica de emergencia, y sus más importantes creadores entran a formar parte de las fuerzas armadas. Frank Capra, John Ford y William Wyler explican al país, a través de sus documentales, las razones de la lucha y los métodos estratégicos que habrán de conducir a la victoria.



Pero el grueso de la producción de Hollywood articula esta propaganda a través de historias de ficción, como en *La Señora Miniver* realizada por **William Wyler** en 1942. También, la creciente influencia de la minoría católica cristaliza con la aparición de películas consideradas "edificantes" o de inspiración religiosa, de las cuales, la más célebre es *Qué Verde Era Mi Valle* (1941), de **John Ford**.



La guerra, el espionaje y la resistencia serán utilizados como pretextos en películas de intriga y aventuras. Es el caso de *Casablanca* dirigida en 1943 por **Michael Curtiz**, o el de algunas de las películas de la primera etapa americana de Alfred Hitchcock.

Otro extranjero afincado en Hollywood, el alemán **Ernst Lubitsch**, aportará a la causa antinazi una comedia magistral, *Ser O No Ser* (1942).



Por otra parte, la invasión alemana de Francia provoca la huida a América de un importante grupo de artistas e intelectuales franceses. Entre ellos destacan René Clair, Jean Renoir y Julien Duvivier. **René Clair** dirige en 1942, *Me Casé Con Una Bruja*, película que lanza a la fama a la estrella Veronika Lake. Las obras americanas de Jean Renoir y Julien Duvivier no brillarán a la altura de sus trabajos anteriores.

El ambiente artístico del cine americano de estos años no es muy bueno. Los años de la guerra cierran el período de esplendor de algunos de los más grandes realizadores de Hollywood: Wyler, Ford y Capra. También en estos años comienza a extinguirse la comicidad de los hermanos Marx. Un balance negativo del que se salva el genio excepcional de **Orson Welles**, una joven promesa procedente del teatro y de la radio, que llega a Hollywood cuando la guerra está a punto de estallar.



También existe un cine independiente y experimental, durante y después de la guerra, y su figura más relevante es **Maya Deren**. Sus películas son provocativas y de indiscutible contribución al lenguaje cinematográfico. Algunas son como poemas visuales, y otras como mágicos trances oníricos. La primera que dirige es una de las películas más famosas avant-garde, *Meshes Of The Afternoon*, 1943, con la que anticipa los nuevos cines de los 60s.



Capítulo 2: Ciudadano Kane.

Capítulo 4: Casablanca.

Capítulo 6: Casablanca y Ciudadano Kane.

Historia > Años 40 > G. Bretaña



El cine británico se muestra muy activo durante la guerra, especialmente el movimiento documental, al frente del cual se encuentra **Alberto Cavalcanti**, que sucede en estos años a John Grierson.

También, la industria británica del cine da lugar a grandes producciones para satisfacer la necesidad de evasión de un público que vive en una situación angustiosa.

El multimillonario Arthur Rank produce costosas películas de prestigio, como *Cesar Y Cleopatra* (1944), de **Gabriel Pascal** y *Enrique V* (1944), de **Laurence Olivier**.



En estos años aparecen varias películas de calidad como son: *Luz De Gas* (1940), de **Thorold Dickinson**, la juvenil y estupenda de aventuras *El Ladrón De Bagdad* (1940), de **Michael Powell, Ludwig Berger** y **Tim Whelan**, y *Breve Encuentro* (1945), de **David Lean**.

Historia > Años 40 > URSS



La invasión alemana del territorio de la Unión Soviética trae consigo la ocupación y la destrucción de sus estudios de cine. En estas condiciones, el cine soviético vuelve a centrarse, como ya lo hiciera durante su guerra civil, en la producción de películas documentales.

Entre 1943 y 1945, rueda **Sergei Eisenstein** su testamento artístico: *Ivan El Terrible*. Se trata de una biografía del zar, que el cineasta, en plena madurez creadora, proyecta como una amplia trilogía, pero no la completará. En 1946, la segunda parte es prohibida y el proyecto de la tercera es cancelado.

Historia > Años 40 > Francia



Entre 1940 y 1944, Francia vivirá las consecuencias de la ocupación alemana. El estrecho control de los medios de información, la muestra de producciones de Alemania o de la Italia fascista y la creación de una importante productora LA CONTINENTAL, dirigida por funcionarios alemanes, tiene por objetivo la nazificación del país.

Los grandes nombres del cine francés de anteguerra, Jean Renoir, René Claire, Julien Duvivier, se han visto obligados a abandonar Francia.

Aparece un nuevo director con una extensa formación, **Henri Georges Clouzot**, que también escribe los guiones de sus películas. **Clouzot** rueda algunas películas para la CONTINENTAL, como *El Asesino Vive En El 21* (*L'assassin Avite Au 21*, 1942) y *Le Corbeau*, 1943, donde muestra la sordidez y el pesimismo de una sociedad bajo un prisma muy negro.



Marcel Carné dirige en 1944 *Les Enfants Du Paradis*, una obra maestra entre la vida y el teatro, llena de sabiduría irónica y romanticismo amargo. Toda una leyenda que se considera en Francia como la mejor película producida por este país.

René Clément realiza en 1945, inmediatamente después de la Liberación de Francia, *La Bataille Du Rail*, la única película francesa seria e importante sobre el tema de la Resistencia.



En 1946 codirige con **Jean Cocteau** *La Bella Y La Bestia*. En esta película y en otras como *Orfeo*, Cocteau, que además de dirigir es poeta, novelista, pintor y ensayista, utiliza técnicas para crear imágenes poéticas. Sus metáforas visuales y su estilo ecléctico serán admirados por Godard, y de hecho es uno de los padres de la Nouvelle Vague.



Historia > Cine de Postguerra > Italia



Con la caída del fascismo, el cine italiano inicia una nueva era libre de la censura oficial a la que había estado sometido. Entre los autores rebeldes y personales, destaca **Luchino Visconti** que inicia su obra con *Ossessione* (1942), una película que va contra la corriente retórica e insustancial del cine oficial. Se trata de una adaptación libre de la novela negra de James Cain *El cartero llamó dos veces*, de la que Hollywood hará su propia versión en el 46 con Lana Turner como protagonista y en los años ochenta con Jack Nicholson y Jessica Lange. El retrato que hace Visconti de ambientes vulgares habitados por gentes comunes, rodados en los propios escenarios naturales, dota a esta obra de una veracidad que choca con todos los tabúes establecidos, por lo que será prohibida por la censura.

En 1943, el director **Vittorio De Sica**, realiza *I Bambini Ci Guardano*, retrato de un drama familiar visto a través de la sensibilidad de un niño y que se suma a la corriente realista que va en contra del cine oficial.

El Neorealismo

El neorealismo se inicia en 1945, cuando **Roberto Rossellini** realiza *Roma, Città Aperta*, en la que narra los últimos días de la ocupación alemana en Roma y de la lucha de la Resistencia, acontecimientos tremendamente recientes retratados con el vigor y la intensidad de un autor revolucionario que inaugura un movimiento que aportará a la historia del cine algunas de sus más grandes obras.

Este movimiento será el resultado de la necesidad, reprimida durante tantos años, de retratar la realidad de manera clara y directa. Será decisiva la influencia del realismo ruso, del documental británico y de la obra realista de Jean Renoir.

El neorealismo es una búsqueda de la objetividad documental y del retrato veraz de una temática específica, la del individuo inserto en la colectividad, para lo cual aplicará unos recursos estilísticos apropiados: actores y escenarios naturales, ausencia de maquillajes, sobriedad técnica, iluminación naturalista, abandono de estudios, decorados y toda clase de artificios.

A su vez, dentro del neorealismo se dan diversas tendencias: el ala idealista que ve en el cine un testimonio de la realidad, a la que se asocian nombres como Roberto Rossellini y Vittorio De Sica, y tiene, como órgano de expresión, a la Revista de Cine Italiano; y un ala marxista que postula el realismo crítico, más allá del mero testimonio, a la que pertenecen Luchino Visconti y la revista *Cinema Nuovo*.

En estos años surge una de esas colaboraciones tan importantes en la historia del cine, la del director **De Sica** y el guionista **Cesare Zavattini**. Juntos componen la ya citada *I Bambini Ci Guardano* (1943), y después, la trilogía sobre el drama de la vida diaria en Italia, *Limpiabotas* (1946), *Ladrón De Bicicletas* (1948) y *Umberto D* (1951), y la farsa en clave poética *Milagro En Milán* (1951) .

Según los estudiosos, **Rossellini** busca provocar a través de su cine la indignación del público; **Visconti**, pretende despertar su intelecto; y las obras de **De Sica** y **Zavattini**, tienden a provocar sentimientos de compasión y ternura en el espectador.

El impacto internacional del neorealismo será tal, que su influencia se hará sentir en las cinematografías de todo el mundo. Provocará también cambios en los procesos de producción y en los rodajes, que comienzan a abandonar los estudios para instalarse en exteriores e interiores naturales.

El cine neorrealista no da una imagen radiante ni optimista de Italia, por ello, una vez superada la euforia antifascista de los años de postguerra, el gobierno refuerza la censura. Así aparece la comedieta neorrealista, también llamada "neorealismo rosa", que utilizando elementos formales del movimiento, compone una serie de piezas que reflejan la alegría del pueblo italiano.

Con todo, la industria de cine se consolida en Italia. Aparecen las primeras grandes productoras, como la PONTI-DE LAURENTIS, y surgen grandes estrellas italianas de la talla de Sofía Loren, Gina Lollobrigida y Vittorio De Sica.

En este momento de transición, en que se hace necesario explorar otros caminos, surgen dos nuevos talentos que abrirán nuevos horizontes al cine italiano: **Michelangelo Antonioni** y **Federico Fellini**.



Capítulo 3: 17'00" versiones de *El cartero llama dos veces*, de Tay Garnett y de Bob Raffelson.

Capítulo 5: *Roma ciudad abierta*.

Capítulo 11: Neorrealismo: *Roma città aperta*, *Paisà* y *Terra trema*.

Historia > Cine de Postguerra > EEUU



Tras la guerra, Estados Unidos se perfila como la primera potencia económica mundial y la situación de su industria cinematográfica es excelente. Sin embargo, algunos acontecimientos inminentes vendrán a desestabilizar la prosperidad de esta etapa.

El Tribunal Supremo del Departamento de Justicia da su fallo definitivo en el proceso iniciado años atrás por la Asociación de Productores Independientes de Cine contra el monopolio de las grandes compañías. Las grandes productoras tienen que desligar, entre 1949 y 1953, el sector de la producción del de la exhibición.



Además, las empresas de cine tienen que vérselas con otro adversario que tan sólo comienza a definirse, pero que a partir de ahora dará a la industria del cine más de un quebradero de cabeza: la televisión.

Cine Bélico

El cine de esta primera etapa de la postguerra continúa reflejando el drama bélico, ahora solidarizándose con sus víctimas. Una muestra de ello es *Los Mejores Años De Nuestra Vida*, obra dirigida, en 1946, por **William Wyler**, en la que se narra la vuelta a casa de veteranos de la guerra.



Cine Crítico

Comienza a destacar un nuevo grupo de jóvenes realizadores que van a definir una línea de cine crítico, tratando temas sociales y polémicos como la corrupción del sistema, la emigración, la falta de igualdad de oportunidades, el antisemitismo o el racismo. Algunos de los nombres más sobresalientes son: **Edward Dmytryk**, **Elia Kazan**, **John Huston**, **Robert Rossen** y **Fred Zinnemann**.



La "Caza de Brujas"

En estos años, concretamente en 1947, la Comisión de Actividades Antiamericanas pone en marcha una campaña destinada a perseguir todas aquellas manifestaciones subversivas en el seno de la sociedad. Una "caza de brujas", dirigida por el senador **Joseph McCarthy**, que alcanza amplios sectores de la intelectualidad norteamericana, especialmente el de los profesionales del cine. Todos ellos son investigados e interrogados por la Comisión, que pone especial énfasis en sus ideologías y en su filiación política. Diez hombres, invocando la primera enmienda de la Constitución, que garantiza la libertad religiosa, de palabra y de prensa, se negarán a responder en relación a aquellos temas, y serán condenados por desacato al Congreso. Otros, como Chaplin, abandonarán el país ante la amenaza de ser sometidos a los interrogatorios de la Comisión.



Cine Negro

En este ambiente de neurosis colectiva comienza a definirse una de las corrientes cinematográficas más típicamente americanas, el cine negro, que tiene sus orígenes en la novela negra de los años treinta y que en cine se inicia con *El Halcón Maltés* dirigida por **John Huston** en 1941.

El cine negro refleja un mundo en descomposición, poblado por seres amorales, sujetos a intrigas y conflictos en los que entran en juego los instintos más primarios. El cine negro enfatiza lo oscuro y lo claustrofóbico, rompiendo con el estilo visual luminoso y equilibrado de Hollywood. Otra característica es la representación de la mujer como *femme fatale*. Además, el cine negro también innova la técnica narrativa: empleo de tiempo real y tiempo recordado; uso de la voz interior del personaje; no se da toda la información e incluso trata de equivocar al espectador; los relatos se construyen con *flashbacks*; los personajes buscan su identidad perdiéndose a la hostilidad de los acontecimientos; y a veces los malos escapan. En esta corriente, hay algunas obras importantes: *Laura* (1944) de **Otto Preminger**, *Detour* (1945) de **Edgard G. Ulmer**, *Gilda* (1946) de **Charles Vidor**, *El Sueño Eterno* (1946) de **Howard Hawks**, *La Dama De Shangai* (1947) de **Orson Welles**, y *Gun Crazy* (1950) de **Joseph H. Lewis**.

Otra obra del género es *The Hitch-Hiker* (1953), dirigida por la que también fue famosa actriz **Ida Lupino**, que descubrió varias de las técnicas y temas que caracterizan el cine negro.



Un Western Psicológico



y un Melodrama sobre Hollywood

Otras obras que hay que destacar entre lo mejor del cine americano de postguerra, son; *Solo Ante El Peligro (High Noon)*, obra maestra del western psicológico, dirigida en 1952 por **Fred Zinnemann**, y *El Crepúsculo De Los Dioses (Sunset Boulevard, 1950)*, visión ácida del mundo del cine de Hollywood, donde la gloria se pierde en un solo día, una joya imperdurable de **Billy Wilder**.

Género Musical

El género musical experimenta una regeneración con un estilo libre que permite que las secuencias musicales se sucedan dentro de la lógica de la acción. Es el caso de *Un Día En Nueva York (On The Town , 1949)* y la maravillosa *Cantando Bajo La Lluvia (Singin´ In The Rain, 1952)*, con momentos inolvidables en una visión del paso del cine mudo al cine sonoro, del dúo **Stanley Donen** y **Gene Kelly**. Éstos, junto con **Vincent Minnelli**, serán las máximas figuras del género musical de postguerra.

Otras Obras

Willian Dieterle dirige *Jennie (Portrait Of Jennie, 1948)*

George Cukor vuelve a dirigir otra comedia sublime *Adam´s Rib, 1949*

Leo McCarey dirige *Going My Way* en 1944, y hace otra versión de la película *Tú Y Yo (Love Affair)* de 1939, retitulada *An Affair To Remember, 1957*, inteligente y hermosa historia de amor con un final emocionante. Una gran obra maestra.

El alemán-francés **Max Ophuls** continúa con su estilo transparente y refinado en la romántica, original y deliciosa *Carta A Una Desconocida* (1948), en *La Ronde* (1950) y en *Madame De...* (1953).

Capítulos 2 y 3: *Cautivos del mal, de Minelli.*

Capítulo 5: *Ser o no ser.*

Capítulo 5 y 7: *Sed de mal.*

Capítulo 7 y 10: *Cantando bajo la lluvia.*

Capítulo 10: *Los géneros. El Halcón Maltés, El sueño eterno, Solo ante el peligro.*

Capítulo 12: *Carta a una desconocida y Qué bello es vivir.*



Historia > Cine de Postguerra > Francia

Para competir con la industria norteamericana, el cine francés recuperará a sus más prestigiosos cineastas que abordarán una producción de calidad, el llamado *cinéma de qualité*, cuyo academicismo acabará siendo duramente rechazado por los sectores más jóvenes de la intelectualidad francesa.



El estilo realista de directores como Marcel Carné y Jean Renoir, que dió lugar en los años 30 al llamado naturalismo poético, queda desfasado con la aparición de las películas italianas del movimiento neorrealista. René Clair vuelve a Francia y continúa cultivando la sátira y las fantasías oníricas.

Un director que destaca en estos años, es **René Clément** que, en 1952, fiel a su obra anterior, realiza un valioso alegato contra los horrores de la guerra, a través de un poético retrato de infancia, *Juegos Prohibidos (Jeux Interdits)*. También destaca la obra de suspense y fatalismo de **Henri Georges Clouzot**, *El Salario Del Miedo (Le Salaire De La Peur, 1952)*.



Jacques Becker aporta una de las obras más contundentes y vigorosas de la década de los 50, *París Bajos Fondos (Casque D'or, 1952)*, en la que reconstruye meticulosamente un suceso auténtico ocurrido en el París de principios de siglo. También dirige *La Evasión (Le Trou, 1959)*.

Otra gran revelación del cine francés de los años cincuenta es el cómico **Jacques Tati** que interpreta y dirige seis obras maestras, como *Las Vacaciones De M. Hulot (Les Vacances De M. Hulot, 1953)* y *Mi Tío (Mon Oncle, 1958)*. En ellas da rienda suelta a su visión satírica de las costumbres burguesas de la moderna civilización urbana y define un estilo cómico elaborado e intelectual, que recupera el clásico gag visual, al que incorpora el elemento sonoro.



En 1954, la directora belga **Agnès Varda** realiza su primera película *La Pointe Courte*, considerada el antecedente de la *nouvelle vague*. Varda escribe, produce y dirige sus películas con total libertad, siguiendo modelos de trabajo de *le nouveau roman* y proponiendo innovaciones en los temas, en la narrativa y en las soluciones cinematográficas.



Un autor con una idea muy personal de su arte y de su oficio es **Robert Bresson**, que con *Diario De Un Cura De Campo (Le Journal D'un Curé De Campagne, 1951)* avisa de su originalidad con nuevas formas de hacer un cine diferente de lo que se había visto. En este tiempo también dirige *Un Condenado A Muerte Se Ha Escapado (1956)*, y después, *Pickpocket (1960)* y *El Proceso De Juana De Arco (1962)*.

Historia > Cine de Postguerra > Gran Bretaña



Tras la guerra, el colosal imperio cinematográfico del multimillonario Arthur Rank, consolidado definitivamente, continúa su producción de costosas películas de prestigio, entre las que destacan *Cadenas Rotas* (*Great Expectations*, 1946) y *Oliver Twist* (1947), ambas a partir de textos de Charles Dickens, dirigidas por **David Lean**, y sobre todo, las adaptaciones cinematográficas de obras de Shakespeare, *Hamlet* (1948) y *Ricardo III* (1955), realizadas por **Laurence Olivier**.

Michael Powell sigue con películas extraordinarias, algunas codirigidas con **Emeric Pressburger**, *Black Narcissus* (1946), *A Matter Of Life And Death* (1946), *I Know Where I'm Going* (1947), *The Red Shoes* (1948), y *Peeping Tom* (1959).



Pero las películas que alcanzarán mayor éxito de público, en estos años, serán las policíacas. Uno de sus más destacados exponentes, el realizador **Carol Reed**, alcanzará las cotas más altas del género con *El Tercer Hombre* (*The Third Man*, 1949), con guión del novelista Graham Greene y la interpretación de Orson Welles.

A partir de 1949, se inicia el período de apogeo de la comedia británica. A ello contribuye la empresa independiente ESTUDIOS EALING, que produce un ciclo de películas cómicas de gran popularidad, entre las que destaca *El Quinteto De La Muerte* (*The Lady Killers*, 1955) de **Alexander Mackendrick**, y cuyo éxito se debe en gran medida al talento del actor Alec Guinness. Pero en 1955, los ESTUDIOS EALING son vendidos a la televisión.



Capítulo 7: *El tercer hombre* y *El quinteto de la muerte*.

Historia > Cine de Postguerra > España



La década de los 40 está marcada por el control administrativo del Estado. Sólo algunos directores como Benito Perojo y Florián Rey producen algo. Son los años de la creación del Departamento Nacional de Cinematografía (órgano encargado de velar por las cuotas de doblaje y de la censura) y del NO-DO.

Con este panorama, **Edgar Neville** consigue hacer películas aceptables, como *El Crimen De La Calle Bordadores* (1946).

Y en 1948, una excepción, **Llorenc Llobet Gracia** realiza *Vida En Sombras*, una auténtica joya, una obra maestra aunque también maldita.



La década de los 50 aporta alguna esperanza de renovación, aparece *Surcos* (1951), de **Nieves Conde**, un drama con influencia del neorrealismo italiano, que da paso a dos nuevos talentos: **Juan Antonio Bardem** y **Luis García Berlanga**. Formados en la primera promoción del nuevo IIEC (Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, fundado en 1947), ambos codirigen su primera película *Esa Pareja Feliz* (1951) y escriben juntos el guión de *Bienvenido Mr Marshal* (1953) que dirigirá **Berlanga**.

Bardem fue fundador de la revista *Objetivo* y uno de los principales promotores, junto a **Basilio Martín Patino**, de *Las conversaciones de Salamanca*, jornadas de cine celebradas para revisar el lamentable estado del cine español y para renovar su gris panorama.



Capítulo 9 y 10 : Plácido y *La escopeta nacional*.

Capítulo 11: *Muerte de un ciclista*, *Surcos*, *Calle Mayor*, *Bienvenido Mister Marshal*, *El verdugo* y *La comedia realista española*.

Historia > Cine de Postguerra > Otras Cinematográficas



En estos años, se desarrolla el cine en otros países y surgen algunos de los más brillantes creadores del Séptimo Arte.

Países Nórdicos

Tras la guerra, se inicia en Suecia la recuperación de la industria del cine. Ello favorecerá la aparición a principios de los años 50, de uno de los grandes genios del cine, **Ingmar Bergman**, que ya, en 1956, realiza una de sus primeras obras maestras, *El Séptimo Sello* (*Det Sjunde Inseglat*). **Bergman** es autor de reflexiones e interrogaciones sobre la incomunicación, las debilidades humanas y la muerte.



Capítulo 11: El séptimo sello.

Japón

El cine japonés vive un desarrollo muy importante tras la guerra, continuando con el método iniciado en los años 30, a base de mezclar los hallazgos de otras cinematografías con las innovaciones propias. Los japoneses fueron pioneros en ciertos usos y movimientos de cámara, de la creación de espacios en profundidad, de las tomas largas, etc.



Los directores más significativos, con un tratamiento personal único en su estilo cinematográfico son **Kenji Mizoguchi** y **Yasuhiro Ozu**. Ellos utilizan tomas largas como alternativa al montaje, la profundidad de campo, ángulos y movimientos de cámara diferentes, como la altura de cámara más baja de lo habitual, en **Ozu**, creando una mirada completamente nueva de la composición del plano. Estas innovaciones son utilizadas luego por Orson Welles en *Ciudadano Kane*.

De **Mizoguchi** son, entre un buen número de obras imprescindibles, *Cuentos De La Luna Pálida* (*Ugetsu Monogatari*, 1953) y *El Intendente Sansho* (*Sansho Dayu*, 1954). Entre las obras maestras de **Ozu**, está *Historias De Tokio* (*Tokio Monogatari*, 1953)

Pero occidente se identifica más con otro director, **Akira Kurosawa**. En 1950 su película *Rashomon* provoca un honda conmoción en el panorama internacional.

En los 50 la convencional y rígida sociedad japonesa no hace fácil que una mujer dirija, pero esto lo logra la actriz más famosa y respetada, **Kinuyo Tanaka**. Ella no innova formas pero aporta sensibilidad femenina en las relaciones de sus personajes, que a veces se oponen a las normas de comportamiento establecidas. Ante la hostilidad e indiferencia de su país, y tras realizar *Chibusa Yo Eien Nare*, 1955, y otras cinco películas más, decide abandonar la dirección. Pasarán años hasta que otra directora le suceda.



Capítulo 11: Rashomon y Cuentos de la luna pálida.

India

A diferencia de Japón, la diversidad idiomática y el bajo nivel cultural de la India dificultan la consolidación de un cine de calidad, a pesar de ser el país que mayor número de películas produce.

Aún así, hay una figura de gran relevancia internacional, **Satyajit Ray**, otro de los grandes de la historia del cine, autor de una robusta, maravillosa y conmovedora trilogía realista, compuesta por *El Lamento Del Sendero* (*Pather Panchali*, 1952-55), *El Invencible* (*Apajrito*, 1957) y *El Mundo De Apu* (*Apur Sansar*, 1959).



Capítulo 11: El mundo de Apu.

Latinoamérica

El cine en América Latina se desarrolló bajo el control, en muchos casos, de las compañías de Hollywood. Con la llegada del sonoro se ruedan durante algunos años en EE.UU. versiones "hispanas" de muchas películas (más baratas y peor rodadas). En los años 40 se consolidan tres grandes industrias nacionales en México, Argentina y Brasil.

En **México**, tras un ciclo de cine revolucionario e indigenista, se consagrará una versión nacionalista del melodrama, con tintes pasionales y una estética tremendista en la que no faltan corridos y canciones. El modelo fue *Allá en el rancho grande* de **Fernando de Fuentes** (1936). Del cine mexicano proceden algunos de los actores más populares del momento, como Mario Moreno Cantinflas, María Félix, Pedro Armendáriz y Dolores del Río.

México cuenta con importantes operadores y cineastas, entre los que destaca **Emilio "el indio" Fernández** y su operador **Gabriel Figueroa**, muy influidos por la visita de **Eisenstein** que rodó en 1931 la mítica *¡Viva México!*, autores de películas como *María Candelaria* (1943), *La perla* (1946) o *Maclovía* (1948). Otros nombres que deben mencionarse son los de **Alejandro Galindo**, influido por **Welles**, y autor de *Espaldas mojadas* (1953) y **Roberto Gavaldón**. A ellos se unió desde 1950 el español **Luis Buñuel**, con *Los olvidados* (1950) y *Nazarín* (1958).

En **Argentina**, además del cine de tango (con el cantante Carlos Gardel, que llegó a rodar en Hollywood) y otros estereotipos, hay que citar al pionero **José Agustín Ferreyra**. Pero los dos cineastas más sólidos fueron **Leopoldo Torres Ríos** (cuyo hijo **Leopoldo Torres Nilsson** sería asimismo destacado realizador) y **Lucas Demare** famoso por su epopeya *La guerra gaucha* (1942).

El cine de Brasil se inició con dos géneros propios: la *chanchada*, un género de escasa calidad que divertía con el habla de los tipos populares, y la comedia con canciones de carnaval que lanzó a Carmen Miranda como estrella internacional. El director más importante fue **Alberto Cavalcanti**, un realizador que rodó mucho en Europa antes de volver a su país. Antes de la irrupción del *Cinema Novo* hay que mencionar el film *O Cangaceiro* (1953), de **Víctor Lima Barreto**. Se trata de una interesante película de aventuras y bandoleros, con música brasileña.

Historia > Autores > Orson Welles



Poco antes de que estalle la II Guerra Mundial, el 30 de octubre de 1938, Orson Welles lleva a cabo una interesante experiencia, de consecuencias impensables, consistente en la adaptación radiofónica de **La guerra de los mundos**, de H. G. Wells. La emisión provocó tal impacto que O. Welles fue fichado por la R.K.O. con un contrato sin precedentes para un actor y director teatral sin experiencia en cine.

A partir de ahí, este insigne director, que es uno de los grandes del cine, vio marcada su vida por el éxito de sus obras y por la polémica que suscitaban sus enfrentamientos con la industria de Hollywood.

Welles contribuye considerablemente, con sus películas de hondo calado psicológico, a la renovación y consolidación del lenguaje cinematográfico.

Su Filmografía

En 1941, y con tan sólo 25 años, culmina su primera película, *Ciudadano Kane*, auténtico mito cinematográfico por lo atrevido de su argumento, pero sobre todo por su lucidez narrativa. La película está marcada desde el punto de vista de la realización por una impronta cuasi revolucionaria, nunca vista desde que en 1914 D. W. Griffith sacara a la luz *El Nacimiento De Una Nación*.

En 1942 rueda *El Cuarto Mandamiento*, retrato social de una América con profundos arraigos clasistas. Esta nueva incursión en la polémica, sumada a los proyectos inacabados de *It's All True* (1942) y *Estambul* (1942), le enfrenta con la industria cinematográfica y le obliga a abandonar Estados Unidos, no sin antes rodar *Macbeth* (1948).

En *Macbeth* y luego en *Otelo* (1951), explota con sabiduría las posibilidades de la iluminación expresionista puesta al servicio de las inquietudes íntimas de los personajes. Su etapa shakesperiana se cerraría con *Campanadas A Medianoche*, rodada en España en 1966.

Del mismo período destacan películas como *Mr. Arkadin* (1955), también rodada en España, y *Sed De Mal*, 1958, nuevo alarde de cinematografía, cuyo arranque, con un brillante plano secuencia, marca el tono de calidad del resto del film.

En *Fraude* (1973), una de sus últimas creaciones, este mago del cine, invita al público a preguntarse sobre la autenticidad de las imágenes. Uno de los mejores legados que puede dejar un gran manipulador de imágenes de la historia del cine.





Crítico Cronista de lo Humano

Visconti estuvo marcado de principio por su origen aristocrático y por haber sido ayudante de dirección de Jean Renoir en cuatro películas. A lo largo de toda su producción, Visconti ejerció de voraz analista de la condición humana, tratando aquellos temas que más le preocupaban, como la soledad, la incomunicación y la decadencia del hombre y de la sociedad.

Ya en *Ossessione* (1942), personal adaptación de *El Cartero Siempre Llama Dos Veces*, de J. M. Cain, pudo demostrar que su cine se destacaba del tono acomodado característico de la época. Definida por algunos críticos como la antesala del neorrealismo, esta película se sirve de un triángulo amoroso para articular una trágica historia de hombres y mujeres en situaciones reales y en escenarios naturales.

La gran particularidad del cine de Visconti fue la de llevar impreso una estética y un refinado gusto muy bien integrado con la realidad que trataba de representar. En *La Tierra Tiembla* (*La Terra Trema*, 1948), una de sus mejores obras, pudo hacer alarde de este interesante sentido estético, además de inscribir en su argumento toda la carga ideológica del progresismo que abanderaba. En el film trasciende, mediante la tragedia de un pescador rebelde que pierde sus pocos bienes, la idea de fondo de la necesidad de revolución colectiva para abanderar los cambios sociales. En él, Visconti dirige férreamente a auténticos pescadores sicilianos.

Crítico Cronista de la Sociedad

En *El Gatopardo* (1963) y *Senso* (1954), películas de reflexión sobre la belleza y de búsqueda de la estética, Visconti aplica su poder analítico a las revisiones históricas y a la descomposición de la aristocracia, otro de sus grandes motivos temáticos, también impreso en *La Caída De Los Dioses* (1969).

En ocasiones, el tono culto de sus planteamientos revisionistas terminaba por ofrecer resultados ambiguos o crípticos para el gran público, por lo que Visconti no dejó nunca de cultivar asuntos más populares. Así nacieron películas como *Rocco Y Sus Hermanos* (1960), emotiva película sobre las dificultades de adaptación de una familia campesina al ritmo industrial de la gran ciudad. Con un tono melodramático muy acusado, el film ahonda con tono amargo en la descomposición del núcleo familiar. Sus crudas escenas, como la pelea entre los dos hermanos (Rocco y Simone) o el asesinato de la prostituta, provocaron que su estreno fuese acompañado de polémica.

Últimas Producciones

Su etapa final estuvo marcada por la afinidad con la literatura alemana del siglo XIX, con títulos como *La Caída De Los Dioses* (1969), *Muerte En Venecia* (1970), película sobre la creación artística y la atracción física, llena de símbolos sobre la contemplación de la belleza y la muerte, y *Ludwig* (1973). En ellas siguió imprimiendo Visconti los temas que más le afectaban, pero siempre con el mismo sentido crítico y comprometido que en el resto de su obra.

Historia > Autores > Roberto Rossellini



Es el máximo representante del Neorrealismo y otro de los grandes del cine.

Roma, Ciudad Abierta (*Roma, Città Aperta*, 1945), cuyo argumento transcurre en plena ocupación nazi en Italia, es una de las películas que más literatura crítica ha engendrado, especialmente por lo que supone de renovación dentro del panorama de cine italiano, anclado por entonces en sentimentales e insípidos melodramas.

Pronto esta renovación se haría extensible a otros países y directores, y abriría el paso definitivo a la consolidación del neorrealismo. Su éxito radica en la utilización de decorados naturales y de actores no profesionales, circunstancias provocadas en parte por la falta de medios económicos y técnicos, pero que significa finalmente la aparición de un nuevo estilo de hacer cine, completamente apegado a la realidad, y que Rossellini plasmó igualmente en *Paisà* (1946) y en *Germania, Anno Zero* (1947), ambas sobre el mismo fondo bélico.

Curiosamente, esta nueva tendencia estilística no respondía a una radical rebelión estética, sino a una profunda convicción de creador. Y es que para Rossellini, el realismo es la forma artística de la verdad. Una forma de acercarse a héroes anónimos, extraídos del día a día, encausados en la lucha por una vida digna.

De su relación con la actriz Ingrid Bergman, con la que se casó, surgieron títulos inolvidables como *Stromboli* (*Stromboli, Terra Di Dio*, 1949), *Europa 1951* (1952) y *Te Querré Siempre* (*Viaggio In Italia*, 1953), si bien no todas tuvieron en su día el éxito esperado. Estos fracasos de taquilla supusieron la vuelta a Hollywood de Ingrid Bergmann. Rossellini, sin embargo, renunció desde un principio a los cantos de sirena de la gran industria americana y se mantuvo firme en su personal reto de enfrentarse a la realidad tal como es, buscando en el hombre cotidiano respuestas sobre su propia humanidad, a través de una curiosa mirada teñida muchas veces de una notable espiritualidad cristiana.

Producción Televisiva

Finalmente, su vocación de cineasta comprometido le deriva hacia la televisión educativa, donde realiza films y documentales de naturaleza didáctica, como la acertada reconstrucción histórica de *La Toma Del Poder Por Luis XIV* (*La Prise De Pouvoir Par Louis XIV*, 1967).

Historia > Autores > Luis García Berlanga



Comparado con Bardem, Luis García Berlanga apostó por un cine más entroncado con el humor de sainete, aunque con buena carga de acidez, como dejó demostrado en *Bienvenido, Mr. Marshall* (1952), *Calabuch* (1956), *Los Jueves*, *Milagro* (1957), y *Vivan Los Novios* (1969). Mención especial merecen *Plácido* (1961), en la que carga contra la hipocresía de ciertas prácticas caritativas y *El Verdugo* (1963), en la que denuncia la pena de muerte.

Pero sin duda alguna, la gran obra de esta primera época es *Bienvenido, Mr. Marshall*. Esta genial comedia plantea como fondo la visita de una delegación estadounidense a un pueblo castellano, con motivo de los acuerdos planteados por el histórico plan Marshall. Berlanga se sirve de este hecho anecdótico para satirizar acerca del Plan y sobre todo acerca de una sociedad española aún en subdesarrollo.



Posteriormente, Berlanga va incrementando la carga crítica de sus argumentos, hasta convertirlos en auténticos retratos esperpénticos de la sociedad en que le tocó vivir. En esta época, en la que colaboró principalmente con el guionista Rafael Azcona, vieron la luz filmes como *La Escopeta Nacional* (1977), *Patrimonio Nacional* (1980) y *Nacional III* (1982), las tres basadas en la vida de la familia del Marqués de Leguineche, inserta en pleno proceso de transición de la dictadura a la democracia.



Sus posteriores entregas han mantenido el tono satírico, destacando por su éxito comercial *La Vaquilla* (1985), en la que parodia sobre la contienda civil española. Tras *Moros Y Cristianos* (1987), llegaron *Todos A La Cárcel* (1993) y *París-Tombuctú* (1999), que puede considerarse como su testamento fílmico.

Historia > Autores > Juan Antonio Bardem



Bardem y Berlanga son dos de las figuras que mejor representan los intentos de renovación que surge en el panorama cinematográfico español tras décadas de cine menor. Anteriormente, Juan Antonio Nieves Conde les había abierto el paso con la realización de *Surcos* (1951), película que por primera vez se acercaba a la realidad social española desde una perspectiva cruda, sin edulcorantes, propia de una mirada influenciada por el cine neorrealista italiano.

En la década de los 50, Bardem funda con otros la revista cinematográfica *Objetivo*, que tendrá entre otras prioridades la de revisar críticamente el panorama del cine español. Los resultados los expone en las *Conversaciones de Salamanca*, celebradas en 1955, con la intención de revisar e impulsar el cine. Es famoso su dictamen: "políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítico".

Fruto de estas convicciones, y con vocación renovadora, dirige Bardem en 1955 *Muerte De Un Ciclista*. La película, que mantiene influencias de *Cronica De Un Amore* (1950), de Antonioni, profundiza en aspectos sociales con fuerte carga crítica. El atropello y posterior muerte de un ciclista le sirven a Bardem para denunciar el egoísmo insolidario de la burguesía.

Un año después, durante el rodaje de *Calle Mayor* (1956), fue detenido, al considerarse que la historia atentaba contra la moral de los espectadores. En ella, de nuevo con toques neorrealistas, Bardem refleja con pesimismo una sociedad enclaustrada en el pasado. La misma mirada aplicó, con resultados diversos, a *Cómicos* (1953), *Nunca Pasa Nada* (1963), y *Variétés* (1970), las tres enmarcadas en el mundo del teatro.

El éxito conseguido por *Muerte De Un Ciclista* y por *Calle Mayor* (ambas premiadas internacionalmente) le permitieron realizar varias coproducciones internacionales, que no alcanzaron la calidad y resonancia de sus primeras obras. Posteriormente, reforzaría el carácter político de su cine en *Siete Días De Enero* (1977), *La Advertencia* (1982) y *Resultado Final* (1997), con resultados más que discretos si se comparan con la repercusión obtenida por sus mejores títulos.

Lenguaje > Ritmo

Concepto



El ritmo es uno de los conceptos más abstractos y difíciles de definir dentro del relato audiovisual.

Podemos describir el ritmo como la velocidad de progresión emocional, cuyo punto álgido denominamos clímax.

O llamar ritmo a la capacidad de sintonizar los momentos que muestran los acontecimientos, con la capacidad de lectura que de esos acontecimientos tiene el espectador.

O bien, recordando a Hitchcock, argumentar que, más importante que los momentos culminantes de la acción, es el camino que hemos seguido para llegar a tales momentos.

Pero, ¿cómo se prepara al espectador para asistir a tales momentos?. Esto depende de la combinación de varios factores.

Ritmo y Montaje

El ritmo de una película depende del **tiempo** que se crea en ella, y de cómo el **montaje** dispone la duración de los planos y relaciona los hechos que se narran.

El ritmo de una película depende también de otras técnicas, como el **movimiento en la puesta en escena**, el **uso de la cámara** o el **sonido**. Con todo ello se puede crear un compás uniforme o un tempo dinámico (acelerado o lento) para crear diferentes emociones.

Conviene recordar la importancia que tuvo la aparición del cine sonoro en un momento en el que el cine mudo había desarrollado sus propios recursos de expresión rítmica (montaje impresionista, composición en los planos, analogías y metáforas visuales...), de tal modo que cambió la creación del ritmo de las películas.

Durante las fases de creación de la película y en particular durante el montaje, es fundamental:

- decidir cuándo se salta de un punto de vista a otro
- acompañar los movimientos entre plano y plano
- y decidir cuánto tiempo va a permanecer una imagen en pantalla

Esta última tarea está directamente relacionada con el ritmo.

El hecho de que los espectadores deben asimilar ininterrumpidamente una serie de imágenes, diferencia al cine de otras artes plásticas, como la pintura o fotografía, para cuyo análisis el espectador tiene más tiempo porque son imágenes fijas.

Para que la película funcione, cada plano debe ser inteligible, y su duración viene marcada por: su **complejidad** y su **significado**.

La complejidad de la imagen depende, a su vez, de estos elementos:

- **Tamaño del plano.** Normalmente permanecerá más tiempo en pantalla un plano general que un primer plano.
- **Movimiento interno y externo del plano.** Un plano con movimiento de cámara o con movimiento de personajes u objetos tiene una menor impresión de duración que un plano estático.
- **Profundidad de campo.** Se dedica más tiempo de observación a un plano con mucha profundidad de campo, ya que necesita más tiempo de lectura, al haber más elementos a foco que en un plano sin profundidad.
- Otros: **Iluminación, encuadre, composición.** Un plano luminoso se lee antes que otro con claroscuros. Un plano más estético aguanta más tiempo, etc..

El significado del plano. Cambios de plano

El plano es una unidad de significación compleja que ofrece información visual y también información emocional, expresiva. Es importante que los planos tengan un valor en sí mismos y que la unión de unos con otros muestre algo interesante o emocionante. Los cambios de plano se hacen para contar algo nuevo, para crear un efecto dramático o estético y, en definitiva, para crear un estilo narrativo, de modo que la película respire su ritmo particular.

Ritmo Dramático





Hay películas como *La Palabra*, de **Dreyer**, o *Azul*, de **Kievslowski**, cuya cadencia en los cambios de plano es muy lenta. Desde una perspectiva superficial, se puede decir que son películas de ritmo lento, pero, ¿se puede afirmar que no conectan con la progresión emocional del espectador?



Si cada plano se corta justo en el momento en el que el espectador demanda nueva información, se mantiene vivo su interés. De este modo se consigue el ritmo de atención.



En *Los Pájaros*, de **Hitchcock**, en la conocida escena del ataque de los pájaros, Hitchcock alarga lánguidamente los planos previos a la escena del ataque. En ellos, el personaje encarnado por Tippi Hedren mantiene acciones lentas en cada uno de ellos. Se logra crear un clima de realidad y de expectación. Sin embargo, al salir del colegio junto a los niños, la fragmentación se acelera. Cada detalle de la acción se amplía, aislándolo del resto de acciones. Los cortes entre un plano y otro han logrado añadir un movimiento nuevo a la acción real, además de provocar una sensación de ansiedad en el espectador. Entre la primera parte de la secuencia, hasta que la actriz llega al aula, y la segunda, con la escena del ataque, se ha creado un contraste ideal que enriquece el clímax de la secuencia.

Expresar con El Ritmo

El ritmo depende de factores fundamentales como el tratamiento del espacio y el tiempo, pero también se apoya en otros elementos, desde el guión y la interpretación hasta las diversas técnicas empleadas en las tomas: iluminación, composición, movimiento, fotografía y sonido. En un lugar destacado podemos citar el montaje, que al establecer relaciones temporales entre planos y secuencias, determina en gran medida el ritmo global de la película, su *tempo* particular.



Una película como *Mad Max*, de **G. Miller**, repleta de persecuciones de vehículos, demanda un montaje rápido. Los continuos cambios de plano añaden velocidad a la que de por sí contiene la acción, dando como resultado una secuencia frenética.



Por el contrario, las tomas largas con lentos diálogos en una película como *La Aventura*, de **Antonioni**, transmiten la sensación de soledad y de monotonía en una pareja cuya relación se descompone. En este caso la velocidad de montaje también se adecúa al argumento narrado, creando un *tempo* lento que ayude a transmitir las sensaciones de los personajes.



Capítulo 6: *Azul, La aventura, Mad Max.*
Capítulo 7: *Azul.*



Corresponde al director de fotografía, según indicaciones del director, determinar qué tipo de luz va a protagonizar el film. De sus decisiones dependerá que el tono final de la película nos ofrezca iluminaciones difusas o con claroscuros, con atmósferas fantásticas o realistas, con una determinada tonalidad o con cierta textura.

En función de los resultados dramáticos que se quieran obtener, el director de fotografía elegirá un tipo de óptica (objetivos), unas fuentes de iluminación y un tipo de película (rápida o lenta).



Capítulo 7: Iluminación.

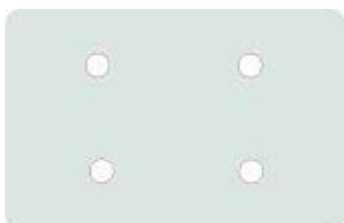
Capítulo 9: Iluminación y dirección de fotografía.

Composición

A pesar de que lo característico del cine es la imagen en movimiento, no hay que olvidar que el cine es una consecución de imágenes fijas (24 por segundo). En este sentido, el encuadre en cine tiene similitudes con el encuadre pictórico, y el cineasta necesita conocer cómo funcionan los elementos, para componer los planos.

Por ejemplo, una composición asimétrica es más dinámica, y una composición simétrica es más estática. El operador de cámara elige un tipo u otro de composición según los efectos que quiere conseguir.

A la hora de destacar elementos dentro de una imagen, un operador debe conocer la jerarquía del espacio plástico. El peso visual de un elemento dentro del cuadro depende, entre otros factores, de:



La Ubicación

La anisotropía de la superficie plástica determina que no todas las zonas del cuadro tienen el mismo valor, y que por tanto, un elemento puede tener mayor o menor peso en función de dónde esté ubicado. Según nuestros hábitos de lectura (de izquierda a derecha), la zona derecha del cuadro es más inestable que la izquierda, por lo que, un elemento colocado en esa zona (en condiciones normales) llama más la atención que en la zona izquierda. Y la zona superior es más inestable (por una simple aplicación de la ley de gravedad) que la zona inferior. Aplicando estos dos principios, podemos afirmar que la zona de más estabilidad del cuadro es la zona inferior izquierda; esta estabilidad va decreciendo a medida que el objeto se desplaza hacia la derecha y hacia arriba, hasta alcanzar la esquina superior derecha, que es la zona más inestable. Por tanto, un elemento ubicado en esta zona adquiere en condiciones normales un gran protagonismo.

Por otro lado, la aplicación de la sección áurea al cuadro cinematográfico determina 4 puntos fuertes, con más relevancia. Cualquier elemento colocado en los puntos fuertes adquiere un cierto grado de protagonismo respecto al resto de elementos.

El Tamaño

Un elemento de gran masa visual atrae la atención por encima de los elementos más pequeños.

La Luz

Un elemento con más brillo y luminosidad atrae la atención por encima de elementos con menos brillo y luminosidad.

Profundidad de Campo

Un elemento situado a foco en perspectiva en los últimos términos pesa más, aunque como es lógico disminuya su tamaño.

Aislamiento



Un elemento aislado respecto a un grupo de elementos semejantes reclama la atención sobre sí mismo, por más que la mayor masa visual recaiga sobre el grupo.

Dirección de Actores

Inevitablemente, por más que el discurso visual esté perfectamente logrado desde los aspectos formales, de poco servirá si la interpretación de los actores no resulta convincente. Los directores de cine, además de grandes narradores, están obligados a ser grandes directores de actores. Las diferentes escuelas y métodos de interpretación han hecho especial hincapié en algunos de los elementos diferenciales del cine respecto a otros espacios dramáticos. Así, se recomienda por ejemplo, contener más los gestos en cine que en el teatro. Los planos cortos que el cine proporciona son demasiado cercanos y descriptivos como para mantener una interpretación declamatoria propia del teatro, en el que todos los espectadores, desde la primera fila hasta la última, necesitan visualizar los gestos y escuchar los parlamentos.



Capítulo 3: *El director.*

Capítulo 4: *Las estrellas.*

Capítulo 9: *Cómo se hace una película.*

Dirección de Arte

Atrrezzo, decorados, elección de interiores y exteriores, vestuario... son factores que también van a influir en el resultado final de la película. El director de arte debe saber recrear la atmósfera adecuada a las peticiones del director de la película.



Capítulo 7: *Estética*

Expresar con todos los elementos

Secuencia de *Azul*

Se puede visionar esta secuencia completa en el episodio 6 de "Amar el cine"

Esta secuencia es una unidad narrativa completa con sus tres partes correspondientes: planteamiento, nudo y desenlace. Se pasa de una parte a otra a través de los puntos de giro del guión. Los puntos de giro son incidentes dramáticos que hacen que la historia cambie de rumbo, tome otra trayectoria de la que planteaba anteriormente.

Planteamiento: Un coche avanza por un túnel. Por una ventanilla trasera, alguien agita al viento un envoltorio de aluminio. Una niña observa, vuelta en el asiento trasero, a los coches que vienen por detrás. El coche sale del túnel y se detiene en el arcén.

Nudo. La niña desciende y se aleja unos metros. El conductor sale y hace estiramientos. En los bajos del coche, un líquido se escapa gota a gota.

Desenlace. Desde el coche, una voz de mujer llama a la niña. Ésta vuelve al vehículo. Un autoestopista hace señas solicitando ser recogido, pero el coche pasa. Tras un instante, el autoestopista escucha un frenazo y el estruendo de un impacto. Al girarse descubre que el coche ha chocado contra un árbol.

El planteamiento de una secuencia o de una película marca su estilo narrativo.

Esta secuencia se inicia con planos detalle: una rueda avanza, una manita juega con un papel, un primer plano de la niña observando los coches. Además, la luz del túnel se utiliza expresivamente, con crudeza, los faros y las estelas de luz se reflejan en los ojos de la niña como seres fantasmagóricos, y el sonido de un claxon anuncia la tragedia.

Nudo. El coche para (primer punto de giro) y la niña se aleja. Una breve panorámica la sigue. Se muestra al conductor que sale. La voz en off, femenina, completa la información sobre el argumento: una familia, padre, madre e hija viajan por carretera. Un plano detalle aporta el segundo punto de giro: el coche tiene una avería.

Desenlace. El paisaje está iluminado con una dominante azul, elemento alusivo al título y leitmotiv en la película. Se acerca el punto culminante o clímax, la cámara encuadra la cara del autoestopista y el accidente ocurre en fuera de campo, expresado por el sonido. Tras el clímax se muestra el accidente, sugiriendo las graves consecuencias.





El paisaje, el vestuario, los modelos de coches y la interpretación de los actores terminan de describir el contexto de la acción. Una familia de clase media-alta sufre un accidente traumático. La película está servida.



Capítulo 6: Azul

Análisis Cinematográfico > Ciudadano Kane



Realmente *Ciudadano Kane* es una película muy rica narrativamente. En ella encontramos multitud de recursos que son utilizados por Welles con la profusión del que maneja a la perfección su propia lengua.

Rasgos fundamentales de la obra:

Profundidad de Campo

Conseguida con objetivos de distancia focal corta, gran-angulares, con un ángulo de visión más amplio que el del ojo humano. Con ello se magnifica el espacio, se muestran varios planos (en profundidad) en uno y se potencia la puesta en escena. Todo esto afecta a la forma de narrar.

Las tomas largas y la profundidad de campo ofrecen multitud de significados, sugiriendo un mundo que fluye ante nosotros y proporcionando misterio y ambigüedad.

En la secuencia en la que Kane celebra la contratación de la plantilla del *Chronicle* para su propio diario, hay dos personajes (su mentor y su mejor amigo) que se plantean el acierto de dicha contratación. Mientras asistimos a esta conversación en el primer término de la imagen, al fondo vemos a Kane bailando con las *vedettes* del espectáculo. En este momento la imagen está destilando visualmente una de las claves de la película: una de las razones del ocaso de Kane será que es incapaz de ver la amenaza que supone la gente que acaba de contratar. La gravedad del diálogo contrasta con el alborozo del baile, y todo en una misma imagen. El contraplano de los dos personajes que hablan es aún más interesante, pues nos muestra a Kane en plena juerga que se refleja en una ventana al fondo del plano. No sólo se juega con la profundidad sino también con el fuera de campo.

En la película hay varios ejemplos de este tipo.

Tratamiento del Tiempo

En esta película asistimos en poco más de hora y media a unos cincuenta años de la vida del personaje. El director y el guionista concibieron multitud de elipsis en la planificación, para comprimir el tiempo, pero además, decidieron que, lejos de contar linealmente la vida de Kane, iban a hacerlo con flashbacks (saltos atrás en el tiempo), con las evocaciones de los personajes que le conocieron.

En las diferentes representaciones de ópera de Susan Alexander, la segunda mujer de Kane, los planos de ella sobre escena se suceden con los titulares de periódicos que confirman uno tras otro los desastres de cada nueva actuación. Con ello se consigue narrar en unos segundos una trayectoria artística de semanas (quizá meses). Este tipo de secuencias, que los teóricos denominan secuencias de montaje y que son muy habituales en el cine clásico, son recurrentes en *Ciudadano Kane*.

En la famosa secuencia de los desayunos entre Kane y su primera mujer, con unos pocos planos, unidos con barridos de cámara, se muestra el deterioro del matrimonio durante años. Además se da más información sobre el personaje, que sigue absorto en su trabajo y se ha propuesto ser candidato al Gobierno.

En el montaje hay vuelos imaginativos de joven creador, a veces son fuegos de artificio, trucos ingeniosos, aunque sin duda muestra imaginación para revelar significados. Son abstracciones para explicar la vida de Kane.

El veloz crecimiento del niño Kane al Kane adulto, se resuelve con una elipsis, que en apenas tres planos con su trineo le hacen crecer 20 años.

Ritmo

En *Ciudadano Kane*, asistimos a toda su vida sin apenas darnos cuenta. A ello contribuye la calculada progresión con que suceden las cosas. En la primera parte, en la que vemos al Kane ambicioso, la narración es acelerada. Las elipsis se suceden sin solución de continuidad. Todos los elementos apoyan esta idea: encadenados entre imágenes, cabalgados de sonido, analogías visuales entre un plano y el siguiente... El encadenamiento entre un plano y el que le sucede es tan rápido que apenas tenemos tiempo de meditar sobre su ascenso (exactamente igual que el personaje). Sólo a medida que el "Welles empresario" va siendo más "Welles persona", el ritmo se hace más pausado: así asistimos al **enamoramamiento entre**



Kane y Susan, o a la noche fatídica en que su mujer y su rival político le condenan a abandonar su carrera, y por supuesto, hacia el final de la película, en **la escena en que su mujer le abandona**. Sólo aquí se ralentiza el ritmo, cuando el personaje reflexiona sobre su vida.

Hay otros elementos que apoyan el ritmo dinámico: los encuadres inestables, los contrapicados, las diagonales; los diálogos con ecos, casi fantasmagóricos; y la iluminación con sombras y claroscuros.

Ciudadano Kane, una producción de la RKO de 1940, fue la primera película dirigida por Orson Welles. Ese mismo año había llegado Welles a Hollywood, gracias sobre todo al impacto causado por su legendaria adaptación radiofónica de *La Guerra De Los Mundos*, la célebre obra de H.G. Wells. Su emisión, en la víspera del día difuntos de 1938, simulando que la Tierra es invadida por los marcianos, provocó el pánico en el país: oraciones en grupo, huidas sin destino fijo e incluso suicidios fueron sólo algunas consecuencias de la desesperación colectiva.

Con dicha transmisión, se ganó la llegada al mundo del cine en unas condiciones muy ventajosas, ya que la RKO le ofreció un contrato que le garantizaba un nivel de control artístico realmente inaudito dentro de la industria del cine, especialmente tratándose de un principiante. Esto provocó las iras del mundo cinematográfico y de las revistas especializadas, que no perdían oportunidad alguna de arremeter contra Welles.

En este ambiente surgió la idea de Ciudadano Kane, obra inspirada en el célebre magnate de la prensa William Randolph Hearst (del que se cuenta que hizo estallar la guerra en Cuba para producir noticias y vender periódicos). Un personaje que ya había sido el centro de diferentes controversias en su vida, hasta el punto de que, incluso, en los años 30 se convirtió en algo corriente el cuestionar o incluso atacar el viejo ideal de América y el sistema de valores que Hearst representaba. Lo que sí resultaba nuevo era atacar a Hearst desde el mismo Hollywood, donde ejercía una enorme influencia y poder para tomar represalias. Por esta razón, el proyecto se llevó de la forma más discreta posible. El primer borrador del guión, realizado por H. Mankiewicz en colaboración con Welles, ya incluía una firme estructura argumental: la biografía de un magnate de prensa y figura pública, contada de forma retrospectiva después de su muerte, por las personas que mejor le conocieron, reverenciado por unos cuantos fieles y detestado por la mayoría. Como hilo conductor de todos estos flashbacks, a Mankiewicz se le ocurrió la idea de utilizar una misteriosa palabra pronunciada en el lecho de muerte y que se supone que es la clave de toda la historia. Esa palabra era *Rosebud*.

El rodaje de Ciudadano Kane se inició en julio de 1940, llevándose a cabo bajo un enorme secreto para evitar de esa manera las represalias de William Randolph Hearst. Pese a lo secreto del rodaje, parece ser que el guión de la película pudo llegar a las manos de Hearst debido a una inocente imprudencia de Herman Mankiewicz. Aunque el proceso de producción siguió inalterable, la batalla no tardaría en entablarse. Los periódicos de Hearst iniciaron una feroz campaña contra la película, con la intención de que la RKO destruyera los negativos de la misma. El primero en responder a esta llamada fue el presidente de la Metro-Goldwyn-Mayer, Louis B. Mayer, quien hizo una oferta a la RKO de 842.000 por la compra de la película para posteriormente destruirla. Los tentáculos del magnate de la prensa se extendieron hasta el propietario del Radio City Music Hall, local en el que debía de hacerse el estreno mundial de Ciudadano Kane, haciendo que éste cancelara la proyección. En cierto modo puede decirse que Hearst se salió con la suya, ya que Kane terminó trabajando en Europa con producciones menores (al menos entonces lo parecían).

Ciudadano Kane costó 686.000 dólares, inversión que no sería recuperada por el estudio. Pese a la escasa repercusión en taquilla, las críticas de Ciudadano Kane fueron, desde el principio, entusiastas. La película recibió un Oscar por el guión. La responsabilidad de la cámara corrió a cargo de Greg Tolland. La música la compuso Bernard Herrmann.

Ejercicios

Sugerencia: visiona "Ciudadano Kane" (Orson Welles, 1940)

1 El impacto del Neorrealismo ha sido enorme en el cine ¿puedes relacionarlo con tendencias o movimientos actuales?

2 Lee el anexo "Cómo nos cuentan las guerras" y recomiéndanos alguna película que defienda de forma explícita una postura política o social.



Sugerencia: Visiona "Ciudadano Kane".

3 Elige una secuencia de la película que has elegido de la Lista e intenta analizar todos los elementos: a) fotografía, b) montaje, c) banda sonora, d) ritmo y e) puesta en escena.

Anexo > "Cómo nos construyen las guerras" por Fernando Tucho



"La primera víctima de la guerra es la verdad". Esta famosa sentencia pronunciada en 1917 por el senador estadounidense Hiram Johnson se ha convertido ya en un clásico a la hora de evaluar el papel de los medios de comunicación en los conflictos bélicos (por supuesto no hay que pensar por exclusión que el resto del tiempo los medios sirven a la verdad, los intereses servidos son siempre los mismos si bien esto se agudiza en periodos de guerra).

Johnson se refería a la actuación de los medios en la Primera Guerra Mundial, pero a tenor de lo que veremos la frase podía haber nacido en cualquier otro enfrentamiento armado.

Según recoge Gerardo Albarrán de Alba, ya en la Guerra de Crimea (1854) la aparición de la prensa popular fue acompañada de una censura por parte de los estados; esta recayó especialmente sobre las imágenes con el supuesto fin de no alarmar a las familias de los soldados.

También es sabido que en el desencadenamiento de la Guerra de Cuba de 1898 jugaron un papel fundamental los diarios sensacionalistas de William Randolph Hearst. Enviado un reportero y dibujante a La Habana para captar el clima, éste solicita a Hearst su vuelta a casa ante la falta de hechos de los que informar: "Todo en calma. No habrá guerra", argumentó. A lo que el empresario periodístico, retratado por Welles en *Ciudadano Kane*, contestó: "Ruégole se quede. Proporcione ilustraciones, yo proporcionaré la guerra".

Pero no sólo la prensa tendría una labor protagonista en este conflicto, también el cine, que ya desde sus primeros pasos ligaría su historia a la de las sucesivas guerras. Según relata Gubern en su *Historia del Cine*, "la guerra hispano-norteamericana hizo nacer, con violencia rabiosa, un género nuevo, el de la propaganda política, que se arrastrará ya para siempre a lo largo de toda la historia del cine".

Para la Primera Guerra Mundial, en el bando norteamericano se estrecharía la relación entre medios de comunicación y ejército con la creación del Comité de Información Pública. Según afirma Albarrán en el artículo ya citado, "su función básica fue 'vender' la guerra al público estadounidense; la principal herramienta fue el cine".

En los años 20, el cine soviético (Pudovkin, Eisenstein...) se convertiría en una extensión de la voz del Gobierno Revolucionario, que descubrió que el cine era el mejor medio de comunicación de masas para transmitir su mensaje a la población (por entonces mayoritariamente analfabeta). Igual sucedería en la Alemania nazi, donde los documentales creados por Leni Riefenstahl (en especial *El triunfo de la voluntad*, 1936) retratarían magistralmente, como no podía hacer ningún otro medio, la esencia del Tercer Reich.

Hollywood y La II Guerra Mundial

Pero sin duda será la Segunda Guerra Mundial la que marque más definitivamente la historia de un medio de comunicación como el cine. La segunda edad dorada de Hollywood, los años 40 y 50, estará absolutamente determinada en su desarrollo por el conflicto bélico y sus consecuencias, que supondrán la afirmación definitiva de Estados Unidos como primera potencia mundial y que darán pie a su enfrentamiento con la Unión Soviética en la "Guerra Fría". El bombardeo de Pearl Harbour fue el detonante que puso en pie de guerra a toda la nación estadounidense, y con ella a toda la industria del cine.

Los tres grandes del Hollywood de entonces, Capra, Ford y Wyler, serán literalmente reclutados para la producción de propaganda bélica a través de documentales dirigidos a explicar al país las razones de la lucha y los caminos hasta la victoria final. Destaca la importante serie documental supervisada por el primero *Why We Fight* (1942-1945).

Los largometrajes de ficción surcarán la misma senda, aunque dentro del patriotismo fácil algunos mantengan cierta calidad cinematográfica. Destacan títulos como *La Señora Miniver* (Wyler, 1942), "himno dedicado a la combatividad inglesa realizado para compensar los sentimientos antibritánicos nacidos en el país tras la caída de Tobruk" en palabras de Gubern; *El Sargento York* (Hawks, 1941) u *Objetivo Birmania* (Walsh, 1945).

La guerra impondrá la censura, los temas bélicos y sus derivados (*Casablanca*, Curtiz 1943) pero también los filmes con finalidad moralizante (*Qué Verde Era Mi Valle*, Ford 1941), y será la causante de la venida de numerosos cineastas franceses, entre ellos Jean Renoir y René Clair, aunque sus obras no brillarán a la altura de su etapa europea.

El final de la contienda traerá ciertos aires de libertad y cine crítico, y así se tratarán temas como el trauma post-guerra, el latente racismo y el creciente antisemitismo. De esta época son *Los Mejores Años De Nuestra Vida* (Wyler, 1946), *Encrucijada De Odios* (Dmytryk, 1947) o *La Barrera Invisible* (Kazan, 1947).

Pero esta corriente de criticismo duraría poco, pues la "Guerra Fría" se aproximaba y con ella la "caza de brujas", que afectaría sobremanera a Hollywood. La presión

ejercida por el senador McCarthy y su Comisión de Actividades Antiamericanas tendrá un inmenso efecto castrador sobre la producción de los estudios, que en aras de demostrar su "americanismo" llegarán a extremos ridículos en pos de la autocensura y la propaganda anticomunista.

Esta persecución marcará para siempre la carrera de directores como Kazan y Dmytryk, y supondrá la marcha a Europa de otros como Chaplin y Welles. Pero en una suerte de "no hay mal que por bien no venga", también será, según defiende Gubern, una de las causas del auge del cine negro, "la corriente más densa y homogénea del cine americano de posguerra" .

La Era de la Televisión

La relación entre el cine y el Ejército estadounidense seguirá siendo muy estrecha hasta nuestros días. Según documentos militares publicados en 2001 y recogidos por diversos medios , el Pentágono ha venido imponiendo cambios desde entonces en los guiones de Hollywood a cambio del uso de su material bélico o de permisos para rodar en sus instalaciones, conscientes de que las representaciones de sus Fuerzas Armadas en estos filmes son para ellos una especie de anuncios publicitarios. Así, películas que han obtenido colaboración han sido *De Aquí A La Eternidad*, *Patton*, *Top Gun*, *La Colina De La Hamburguesa*, *Algunos Hombres Buenos*, *Air Force One*, *Pearl Harbour* Y *Tras La Línea Enemiga* entre otras muchas, mientras que *Apocalypse Now*, *Oficial Y Caballero*, *Platoon*, *La Chaqueta Metálica* O *Forrest Gump*, por mencionar algunas, no contaron con tal beneplácito.

Pero será sin duda la televisión la que protagonice el resto de conflictos armados del siglo XX. La falta de control absoluto sobre la información, en especial sobre la televisiva con sus terribles imágenes, será una de las causas esgrimidas internamente por el gobierno estadounidense para justificar la derrota en Vietnam. Además, el hecho de que la población civil pudiese ver directamente los desastres de la guerra terminó con el glorioso y edulcorado retrato épico que el cine había construido hasta entonces.

Aquella falta de control, sin embargo, no volvería a repetirse en la Guerra del Golfo, conflicto sometido a una férrea censura informativa y que lanzará a la fama a la única fuente autorizada, la CNN. En esta guerra más que en ningún otra, la televisión será un arma más, si no la principal, de la maquinaria bélica norteamericana.



El 11-S y la Educación para los Medios

El primer gran conflicto bélico del siglo XXI será el desencadenado por Estados Unidos a raíz de los atentados contra las Torres Gemelas y el Pentágono del 11 de Septiembre de 2001. El papel de los medios, en especial de la televisión, será una vez más determinante en el devenir de los acontecimientos. La nueva "guerra" les brinda oportunidad para mostrar todo su poder en la interpretación y construcción de la realidad. Pero también nos ofrece a todos los interesados en la visión crítica de los medios un caudal de nuevos ejemplos para alimentar nuestros análisis.

Sin olvidar todo lo dicho hasta ahora, queremos cerrar este breve artículo apuntando algunas cuestiones para el debate y la reflexión sobre el papel de los medios a partir de su actuación en este nuevo conflicto bélico.

Una primera cuestión que no debe pasar desapercibida es la que oculta esa frase repetida hasta la extenuación: "... a partir del 11 de septiembre". Desde el primer momento todos los medios nos persuadieron de que ese día comenzaba todo, esa fecha era el desencadenante de todo lo que iba a ocurrir después. Los medios, en una de sus labores habituales, lo primero que hicieron fue construir el escenario, el marco en el que se iban a desarrollar los acontecimientos venideros. Quedaba claro que EEUU era la víctima de un ataque y que ese acto de terrorismo justificaba su respuesta. Muy diferente hubieran sido las cosas si se entiende el 11S como un episodio más de una larga historia comenzada mucho tiempo atrás. Pero al marcar esa fecha como el inicio de todo, no hay sitio para el pasado y los medios se aseguran un control absoluto sobre la construcción del presente y del futuro, únicos tiempos existentes.

En cada debate mediático del día a día, podemos tener una sensación engañosa de cierta pluralidad cuando oímos puntos de vista dispares. Lo que no vemos tan fácilmente es que esas opiniones están siempre dentro de un marco previamente establecido, con sus reglas, en convivencia siempre con los poderes político-económicos. Dentro de ese espacio se puede permitir cierta diversidad, pero el marco de actuación y de interpretación ya viene dado y no es modificable.

En la crisis actual, el primer pilar del marco en establecerse fue la fecha de comienzo de la nueva situación. A modo de una marca publicitaria, los medios consiguen el posicionamiento de una fecha en nuestras mentes, apoyado por unas imágenes de tal potencia que ningún publicitario se hubiera jamás atrevido a imaginar.

Una vez fijado el escenario se ponen las luces, y se decide qué puede ser visible y





qué no. La gestión de la disyuntiva visibilidad/invisibilidad es uno de los grandes poderes que la sociedad otorga a los medios de comunicación. Estos detentan en sus manos la linterna que alumbra o deja en la oscuridad la parte del escenario que les interesa. Hasta tal punto es así, que muchas veces vemos cómo determinados actores generan "explosiones" para poder tener una luz propia con que ser vistos. Este es el caso de los terroristas -que aprovechan la cobertura para extender el terror-, y elevado a la categoría de destello cegador, este fue el caso de los atentados del 11 de septiembre, planeados y perpetrados en la más pura lógica de la sociedad capitalista y del espectáculo creada por Occidente.

Una vez recuperado el escenario por parte de los medios, montan su propia iluminación: luz para las exaltaciones patrióticas, para los comentarios y análisis que respetan el marco fijado, para las muestras del poderío estadounidense; sombra para las opiniones discordantes, para las imágenes que puedan desmovilizar a la población, para las interpretaciones que se salen del marco iluminado, para las manifestaciones pacifistas que no convierten su dolor en venganza.

Otra cuestión para la reflexión es la dependencia absoluta que la televisión presenta de la imágenes, como hemos podido presenciar en este conflicto. Más allá de la repetición hasta la extenuación de las imágenes del atentado el primer día, justificada por su espectacularidad y por la falta de otras para rellenar los monográficos informativos más largos jamás realizados, el recurso a ellas en días sucesivos, con tiempo ya para la planificación, cuando ya no aportan nada nuevo, cuando sólo recuerdan la tragedia, el recurso a ellas una y otra vez, decimos, revela una dependencia perversa de las imágenes por parte del medio televisivo, normalmente a costa de la propia información.

La espectacularidad de las imágenes del atentado, su poder aturdidor para la mente, casi hipnótico, el razonamiento más complejo que pueden despertar en nuestra razón es un mecánico "no es posible". La fuerza de estas imágenes llena toda nuestra atención. Y, como de hecho ocurrió, tienen el poder hipnótico para llevarnos a verlas una y otra vez como si fueran la primera. Este efecto sobre el espectador impide que éste se encuentre en condiciones óptimas para recibir información, invalidando el esfuerzo que en este sentido pueda hacer el medio. La dependencia de las imágenes fagocita la finalidad informativa, convirtiendo al televisor en un escaparate al servicio del espectáculo de las imágenes.

Ahora bien, ante el deslumbramiento producido por estas imágenes el receptor puede no estar preparado para procesar información, pero sí está desarmado racionalmente para recibir mensajes que integrará sin pasarlos por la conciencia crítica, en esos momentos adormecida por el impacto visual. Esta situación acrecienta más si cabe la responsabilidad del periodista, si bien éste es el primero que aturrido por los hechos no es capaz de reaccionar a la altura de lo que sería deseable.

A este mal uso de imágenes impactantes hay que sumar otro condicionante autoimpuesto por los medios, que si a diario ya es una de sus principales debilidades, ante estos acontecimientos es determinante para explicar la baja calidad de la información generada: la velocidad.

La necesidad de ser los primeros frente a la competencia, la necesidad -¿qué necesidad hay?- de hacernos vivir los acontecimientos en directo y la necesidad de llenar horas y horas de informativos sin tener nada que contar -simplemente por crear una falsa apariencia de mantenernos informados- lleva a los medios a imponerse una velocidad innecesaria a la hora de difundir datos y hechos, en perjuicio de la calidad de la información.

Despedida

Hasta aquí hemos intentado hacer una breve semblanza de la relación entre los medios de comunicación, en especial el cine y la televisión, y los conflictos armados. Con lo expuesto aquí creemos que debería despertarse una sana preocupación ciudadana por el poder que otorgamos a los medios en la construcción de nuestra realidad, en el día a día y también en periodos de la gravedad de una guerra. Para aquellos que trabajamos en educación la respuesta que nos queda es darnos y dar a nuestros alumnos una formación crítica ante los medios de comunicación, una Educación en Comunicación que les permita posicionarse ante ellos como ciudadanos libres y responsables, germen de una verdadera democracia. Esperamos que este breve texto les sea de ayuda.

Fernando Tucho es profesor en Medios de Comunicación en la UNED y socio fundador de AIRE (Asociación de educadores).