



Revista de Claseshistoria

Publicación digital de Historia y Ciencias Sociales

Artículo Nº 201

15 de junio de 2011

ISSN 1989-4988

DEPÓSITO LEGAL MA 1356-2011

[Revista](#)

[Índice de Autores](#)

[Claseshistoria.com](#)

MARÍA JESÚS VELDUQUE BALLARÍN

Historia del cine III: Principales Escuelas Cinematográficas Europeas

RESUMEN

Conviene aclarar de partida que sería un error tratar de establecer con nitidez los diferentes periodos cinematográficos, así como los realizadores de los que se nutrieron, ya que cada época, cada país, y muchos de los realizadores importantes, pasaron por diferentes etapas, de las cuales, surgieron maravillosas películas. En cuanto al cine americano no debemos olvidar que desarrolló, y todavía continúa, una potente industria, gracias a la genialidad de los cineastas europeos que tuvieron que emigrar a EEUU a causa de la guerra en Europa.

PALABRAS CLAVE

La pasión de Juana de Arco, L'Atalante, El acorazado Potemkin, El gabinete del Dr. Caligari, Metrópolis, Un perro andaluz, Milagro en Milán, Los cuatrocientos golpes.

María Jesús Velduque Ballarín

Graduada en Diseño Gráfico. Profesora de Bachillerato y Ciclos Formativos de Grado Superior en la Escuela de Arte de Toledo (España).

masuvelduque@hotmail.com

[Claseshistoria.com](#)

15/06/2011

En primer lugar hay que aclarar que sería un error de partida tratar de establecer con nitidez los diferentes periodos cinematográficos, así como los realizadores de los que se nutrieron, ya que cada época, cada país, y muchos de los realizadores importantes, pasaron por diferentes etapas, de las cuales, surgieron maravillosas películas.

En cuanto al cine americano no debemos olvidar que desarrolló, y todavía continúa, una potente industria, gracias a la genialidad de los cineastas europeos que tuvieron que emigrar a EEUU a causa de la guerra en Europa.

Por otro lado, aclarar que es preciso establecer una estructura didáctica mínima, de cara a una mejor comprensión de los diferentes “estilos” que ha dado esta industria en Europa. Haremos una pequeña selección, sabiendo de antemano, que nos dejaremos de lado países, momentos y autores importantísimos, en esta corta pero fructífera historia del cine.

Por lo tanto la selección es la siguiente:

1. La escuela francesa: impresiones sobre la pantalla
2. El cine ruso: la revolución rusa
3. Expresionismo alemán: un mundo de sombras
4. El surrealismo en el cine: habla el subconsciente
5. La escuela nórdica: el existencialismo nórdico
6. Neorrealismo: cine de denuncia
7. Nouvelle Vague: escritores con imágenes
8. Dogma 95: cine sin aditivos

1. LA ESCUELA FRANCESA

IMPRESIONISMO CINEMATOGRAFICO (1895 – 1914)

El término «impresionismo» surge en París en los años 20. El término fue propuesto por **Henri Langlois** para designar a la escuela francesa y diferenciarla del «expresionismo» alemán, por la mayor simplicidad estilística y el refinamiento de sus temas.

En el caso de Francia, **Louis Delluc** fue el principal promotor del impresionismo cinematográfico, corriente de vanguardia en la cual contribuyeron **L'Herbier, Dulac y Epstein**; éste último dirigió "*La caída de la casa Usher*" (1927). Al margen de este movimiento destacan también **Abel Gance**, autor de "*Napoleón*" (1927), film donde la técnica de proyección se anticipó al Cinerama y **Jacques Feyder**, director de "*La Atlántida*" (1921).

Por último la influencia impresionista impregna el cine de **Jean Renoir** desde sus inicios con "*La fille de l'aua*" (1924). La película se rodó en el bosque de Fontainebleau, que era un escenario recurrente en la obra de Auguste Renoir, su padre.

Solamente en Francia la industria cinematográfica tenía el vigor necesario como para sobrevivir durante la etapa que siguió a la I Guerra Mundial sin el apoyo del gobierno. Trabajando en pequeños estudios, alquilados para cada película, un grupo de diferentes artistas desarrolló un cine, tanto de vanguardia como tradicional, con un mínimo de interferencias por parte de los productores ejecutivos. El escritor, director y editor de revistas de cine Louis Delluc fue un defensor ardiente del cine francés, que se rodeó de creadores como Abel Gance, René Clair, Jean Epstein o Germaine Dulac. Fue un grupo del que dependería mucho la supervivencia del cine francés. La obra de Delluc *Fiebre* (1921) era un retrato impresionista de la vida de las clases populares, mientras que *Un sombrero de paja en Italia* (1927), de Clair, es una deliciosa e imaginativa comedia basada en una farsa popular del siglo XIX, y *Napoleón* (1927), de Abel Gance, es una obra monumental e innovadora en cuanto a la técnica: empleaba tres pantallas sobre las que se proyectaban docenas de imágenes simultáneas.

na de las producciones francesas más destacadas de la década de 1920 es ***La pasión de Juana de Arco* (1928), del danés Carl Theodor Dreyer**, que, trabajando con un reparto y un equipo técnico internacionales, mezcló lo mejor del cine escandinavo, alemán y soviético para hacer un cine con un estilo propio, fluido y lleno de encanto, en el que forma y contenido se fundían para conseguir una reverencia operística por el resultado final. Además, la interpretación de René Falconete como Juana de Arco está

considerada como uno de los mejores ejemplos de interpretación cinematográfica muda. Esta película, junto con ***Amanecer (1927)***, **película estadounidense de Murnau**, encierran el periodo más brillante del cine mudo que daría paso al advenimiento del sonoro.

Son considerados cineastas impresionistas Abel Gance, Marcel L'Herbier, Germaine Dulac, Jean Epstein y Louis Delluc (su teórico y animador principal).

Su relación con el movimiento pictórico impresionista cabe encontrarlo en la experiencia directa de la realidad. Como escribió Delluc, el cine «***era un medio apto para restituir impresiones de belleza fugaz y eterna, una «impresión aguda de verdad y de estudio humano»***»

Se caracterizó por:

- Continuar la corriente naturalista de los cineastas Lumière y Zecca; su estilo es directo.
- Romper con el conformismo narrativo de la película de episodios y de los melodramas patrióticos; y sustituirlo por la búsqueda de una estructura rítmica significativa por sí misma, buscando un *ritmo puro* afín al de la música;
- Los asuntos reflejan con sencillez la sociedad francesa del momento, descubierta en su intimismo y dando preferencia al tratamiento psicológico de los personajes.
- El tema debía someterse a la armonía plástica, provocando, mediante asociación de imágenes, «analogías de sentimiento» (Epstein). Buscan alcanzar la autonomía del cine como arte nuevo, al modo como lo estaban logrando los expresionistas alemanes, pero en Francia. Están influenciados por el impresionismo pictórico, el cine alemán (importancia del decorado) y sueco (sentimiento del paisaje), así como por el cine de Griffith (secuencias espacio-temporales);
- Es un cine fotogénico: fotografía perfecta, empleo del «flou»¹, reflejos, profundidad de campo;
- Su influencia se dejará sentir en el Realismo Poético (Renoir), en el Neorrealismo Italiano y en el cine de los franceses Robert Bresson y Alain Resnais.

Los principales representantes son:**Louis Delluc** (1890-1924)**Marcel L'Herbier** (1888-1979)**Germaine Dulac** (1882-1942)**Jean Epstein** (1897-1953)**Abel Gance** (1889-1981)

Con el Impresionismo se quiso elevar el cine al gusto de las elites, alejándolo del film «populachero» de Méliès. En los cine-clubs comenzaron a criticarse las películas. Delluc atrajo al cine a escritores como Cocteau, Aragón y Apollinaire. En 1914, Riccioto Canudo proclama en su Manifiesto de las Artes que el cine es una síntesis de las artes del espacio y del tiempo. A ello añadirá Delluc su noción de la fotogenia («el particular aspecto poético de los seres y de las cosas susceptible de ser revelado únicamente por el cinematógrafo»)

Este es el panorama del Impresionismo cinematográfico, considerado como la «**primera vanguardia**», ya que sus películas intentaron expresarse por medio de la imagen y del ritmo, es decir, profundizar en el lenguaje. Un propósito que daba a este cine el carácter de experimental.

Jean Vigo**Vigo, Jean (1905-34) Director cinematográfico francés**

Hijo de un anarquista español, Miguel Almereyda, muerto en trágicas y misteriosas circunstancias, pasó los años de su infancia y adolescencia en un internado de Millau, donde quebrantaron su salud la rígida disciplina y la escasa dieta.

Trasladado a París, tomó allí contacto con los ambientes surrealistas y sufrió la influencia del «cine-ojo» de Dziga Vertov a través del hermano de éste, Boris Kaufman, operador cinematográfico.

A pesar de que sus únicos cuatro filmes -*À propos de Nice* (1930), *Zéro de conduite* (1933), *Taris, champion de natation* (1931) y *L'Atalante*, distribuido por la Gaumont con el título de *Le chaland qui passe* (1934)- apenas llegan conjuntamente a tres horas

de proyección, **Vigo es considerado por la crítica contemporánea como una de las más geniales figuras del cine galo**, precursor, sin duda, de la **nouvelle vague**, tanto por el realismo crítico de sus películas como por su encanto poético.

2. LA ESCUELA SOVIÉTICA

El triunfo de la revolución rusa en 1917 hizo pensar a sus dirigentes que el cine podía asumir un papel de **adoctrinamiento y propagandístico**. Así que encargó a unos cuantos directores el hecho de crear una emergente industria cinematografía en el país. Entre estos nuevos cineastas destacaron:

Serguei M. Eisenstein -quien sorprendió al mundo con la fuerza de las imágenes y la magistral utilización del montaje en su película "**El acorazado Potemkín**" (1925)-, V. Pudovkin, autor de "**La madre**" (1926), y A. Dovjenko, director de "**La tierra**" (1930). **Dziga Vertov** (1895-1954) creador del Kinó-glaz (cine-ojo)

También cabe decir que el origen del llamado **cine soviético** se desarrolla al calor de las vanguardias artísticas, con una fuerte influencia del teatro. Existe un claro interés en perfeccionar el lenguaje cinematográfico formulando teorías en torno al montaje, al que se acercan con la racionalidad de los constructivistas: para los realizadores de entonces dirigir una película era una obra de ingeniería.

Por lo tanto, la gran aportación del cine soviético será el montaje; partiendo de los grandes directores norteamericanos, en especial **Griffith**, (*El nacimiento de una nación*, 1914) realizadores como **Vertov, Eisenstein y Pudovkin** sistematizarán y afinarán el montaje cinematográfico, hasta el punto de dejar fijadas las reglas básicas y sus variantes.

Serguei Mijáilovich Eisenstein, (1898 – 1948) se le considera el Leonardo da Vinci del cine. Procedente de la izquierda revolucionaria teatral, sus teorías parten de la observación directa y fría de la realidad; el cine debe ser, ante todo, arte plástica, ya que << puede expresar -escribe- mucho más y provocar impresiones mucho más fuertes -que cualquier otro medio-, proyectando materia plástica, cuerpos antes que sentimientos >>.

Apuntes sobre algunos títulos de su filmografía

En **La huelga** (1924), la colectividad suplanta al héroe individual y, por primera vez (los planos que alternan la representación zarista con el sacrificio de reses en el matadero) combina el realismo con la metáfora visual, buscando la profundización en las ideas y en los sentimientos. **El acorazado Potemkin** (1925) su segunda película fue reconocida en todo el mundo como una de las obras culminantes de la historia del cine. La sobriedad del relato y la impecable técnica fotográfica hacen recaer sobre el montaje el mérito de haber creado un “tiempo especial” en algunas escenas: la célebre matanza de las escalinatas tiene 170 planos y dura casi 6 minutos. Con el gran fresco de la revolución: “**Octubre**” (1927), culmina su técnica de paralelismos y transposiciones visuales.

Filmografía más importante de Serguei Eisenstein:

“**La huelga**” (*Stachka*, 1924)

“**El acorazado Potemkin**” (*Bronenosetz Potemkin*, 1925)

“**Octubre**” (*Oktiabr*, 1927)

“**¡Que viva México!**” (1930-31)

“**Alexander Nevski**” (*Alexandr Nevskij*, 1938)

“**Iván el terrible**” –incompleta- (*Ivan Grozyi*, 1942-46)

Dziga Vertov: el Film Cine-Ojo (Kino-Glaz)

Operador y documentalista que pretende conseguir la objetividad absoluta, gracias a la tecnología cinematográfica del momento. Su trabajo se desarrolla en dos tiempos:

1º) Captar la vida de modo imprevisto por medio de la cámara.

2º) Reorganizar los planos impresionados por medio del montaje, con el fin de unificar los fragmentos arrancados a la vida y producir un “yo veo” en forma de síntesis.

Vertov dice:

“Se trata de la primera tentativa en el mundo para crear una obra cinematográfica sin la participación de actores, decoradores, realizadores; sin utilizar el estudio, decorados, vestuario.

Todos los personajes continúan haciendo en la vida lo que de ordinario hacen.

El presente film constituye el asalto que efectúan las cámaras a la realidad y prepara el tema del trabajo creativo sobre el fondo de las contradicciones de clase y de la vida cotidiana. Desvelando el origen de las cosas y del pan, la cámara ofrece a cada trabajador la posibilidad de convencerse concretamente de que es él, obrero, quien fabrica todas estas cosas y que, en consecuencia, a él le pertenecen.

Desnudando a la pequeña burguesa coqueta y al burgués confitado en su grasa, devolviendo los alimentos y las cosas a los obreros y campesinos que los han producido, damos a millones de trabajadores la posibilidad de ver la verdad y de poner en duda la necesidad de vestir y alimentar a la casta de los parásitos.....”

3. EXPRESIONISMO ALEMÁN

El contexto histórico

Luego de la declaración del fin de las hostilidades de la Primera Guerra Mundial, el kaiser Guillermo II abdica y huye hacia Holanda (octubre de 1918). Se deshace el gobierno imperial y es proclamada la República alemana, cuyo nuevo gobierno es el "Consejo de comisarios del pueblo".

La Liga de los Espartaquistas (grupo social-demócrata) propugna por un régimen de tipo soviético, es decir la instauración de una dictadura del proletariado. En enero de 1919 se produce un levantamiento espartaquista en Berlín, que se extiende a Baviera, Hamburgo y otras ciudades. La represión de este movimiento es asumida por fuerzas del ejército y grupos nacionalistas al mando de Noske, y entre sus consecuencias se cuentan los asesinatos de los dirigentes espartaquistas Rosa Luxemburgo y Karl Liebknecht a manos de estos grupos de derecha.

En febrero de 1919 Friedrich Ebert es elegido presidente de la República de Weimar por la Asamblea Nacional. Este nuevo gobierno sufre diversas adversidades: la hostilidad de la burguesía nacionalista, los grandes industriales, y el ejército (que va politizándose progresivamente). Se dan incidentes violentos llevados a cabo por grupos de extrema derecha. En 1920 fracasa un golpe de estado derechista y en 1923 otro encabezado por Hitler. A todo esto se suma la grave situación económica de ese período (niveles altísimos de inflación, con el hambre y la desocupación subsecuentes) que alcanza su peor momento en 1922, y que recién comenzará a estabilizarse hacia finales de 1923.

Características

En torno a la experiencia de los alemanes de la Primera Guerra Mundial y sus consecuencias, surgirá el movimiento cultural más importante de Alemania de esa época: **el expresionismo**.

Si bien el campo artístico más conocido sea la de la pintura, podemos encontrarlo también en literatura, música, arquitectura, teatro y, por supuesto en el cine. Su principal característica consiste en el intento de representación opuesta al naturalismo y la observación objetiva de los hechos y sucesos externos, haciendo énfasis en lo subjetivo. Para el artista expresionista lo importante es su visión interna, que se extiende a aquello que se intenta representar deformándolo, intentando encontrar su esencia. Algunas de sus principales preocupaciones se plasmaban en críticas al materialismo dominante en la sociedad de la época, a la vida urbana y en visiones apocalípticas sobre el colapso de la civilización, a veces cargados de contenido político revolucionario.

En **pintura**, el expresionismo fue el movimiento de vanguardia contrapuesto al arte naturalista que guió la producción artística europea durante más de cuatro siglos, y que llegó a su apogeo con el impresionismo. La deformación expresionista se podía dar de diversas maneras: distorsionando la forma, el color, o el espacio mediante el uso no tradicional de la perspectiva. Encontrando antecedentes hacia fines del siglo XIX en Van Gogh, Gauguin y Munch, los grupos expresionistas más importantes en Alemania fueron Die Brücke (1905-1913), y Der Blaue Reiter (1911-1914) cuya dirección se orienta hacia la abstracción.

En **literatura**, de manera análoga a la pintura, lo importante no es la descripción o narración exacta de los hechos, sino sus significados interiores.

Max Reinhardt fue uno de los más importantes innovadores del **teatro**, y su obra estuvo en primer plano principalmente entre los años 1907 y 1919, año en el cual adquiere mayor importancia el teatro constructivista de Erwin Piscator. Reinhardt alrededor del año 1905 adquirió el Deustches Theater y lo reconstituyó, modificando completamente el diseño escénico.

El cine alemán y la Ufa

La Universum Film Aktiengesellschaft (UFA), fue formada en 1917 por resolución de Alto mando alemán (Gral. Ludendorff) con un fin principalmente propagandístico, que sería realizado ya sea en forma directa o indirecta: se realizarían películas características de la cultura alemana y films para la educación nacional. Las principales causas eran el muy bajo nivel de la producción nacional frente a los films extranjeros y el gran poder de influencia que el cine estaba demostrando tener sobre la gente. En 1918, luego de la derrota alemana, el Reich renuncia a la participación en la UFA y la mayoría de la acciones son adquiridas por el Deutsche Bank, es decir pasa de manos del gobierno a manos privadas. Con este cambio a los fines propagandísticos se sumaron otros más prácticos: los fines comerciales.

Inmediatamente al fin de la guerra una de las líneas de producción cinematográfica predominante estaba compuesta por films con alto contenido sexual, casi pornográfico, que el pueblo alemán consumía con avidez, principalmente las clases sociales más castigadas. Otra línea de producción era realizada por UFA, en parte como oposición a la recién mencionada, y consistía en superproducciones pseudo-históricas (uno de cuyos principales directores fue **Ernst Lubitsch**): tergiversaban la historia, ridiculizando a otros países como Francia (Madame Dubarry, Danton) o Inglaterra (Ana Bolena). A veces se ambientaban en el Oriente u otros lugares exóticos (La mujer del faraón, Sumurun).

Sin embargo, para Kracauer, no era el único motivo de ellas la propaganda o el intento de reavivar un sentido nacionalista. En estos films, los hechos eran enfocados desde un punto de vista subjetivo, y la historia de la humanidad era el fruto de las pasiones de unos pocos. En definitiva, toda la producción fílmica alemana inmediata a la posguerra es sintomática del "éxodo psicológico del mundo exterior" que estaba atravesando el pueblo alemán. Pero hay otro conjunto de películas en las que puede encontrarse esto en forma quizás mucho más exacerbada, y cuyo punto de partida es **El gabinete del Dr. Caligari de 1919**, que puede considerarse quizás como el **film expresionista por antonomasia**.

El cine expresionista alemán constituye uno de los momentos fundamentales en la historia del cine. **El Gabinete del Doctor Caligari (1919), de Robert Wiene,**

Nosferatu (1922) de F.W. Murnau; o Metrópolis (1926), de Fritz Lang, constituyen sus principales faros.

En forma estricta, podría definirse al cine expresionista como una de las corrientes más importantes de la producción fílmica alemana en el período inmediato al fin de la Primer Guerra Mundial, más exactamente de 1919 a 1926.

Mientras que la oferta en las carteleras de cine de la Alemania de los años 20 era mediocre, -donde primaba películas comerciales intrascendentes-, aparece **el expresionismo** como un movimiento cinematográfico de vanguardia excepcional. Éste movimiento, -que por su importancia se le ha llamado “escuela”-, había tenido un desarrollo previo en el campo de la plástica de la mano del grupo de pintores “**El Jinete Azul**” (Der Blaue Reiter, 1911) en Berlín y del grupo “**El Puente**” (Die Brücke 1905-1913) en Dresde.

Luigi Chiarini en su libro “*Cinema e film, storia e problemi*”, explica muy bien el punto de vista común a todas las manifestaciones expresionistas: “*Un punto de vista desesperado: rechazo de toda realidad externa y afirmación de una realidad interior que se proyecta en la obra artística. Expresión, pues, de los sentimientos, de la angustia, de las alucinaciones del yo recóndito del artista. Todo ello avivado por la influencia de la Primera Guerra Mundial (1914-1918) y la crisis que genera, la cual, nos descubre un trasfondo “lírico y obsesivo” por la civilización mecanicista, la miseria del proletariado, el horror de la violencia, la falsa moral en las relaciones familiares y sociales y la tiranía de la autoridad y en las relaciones sexuales.*”

El trabajo de la iluminación -llena de contrastes entre el claro-oscuro, la luz y la sombra- serán uno de los aspectos plásticos más innovadores. **Sorprende por sus productos ambientados en escenarios irreales o futuristas. "El gabinete del Dr. Caligari"** (1919), de Robert Wiene, "**Nosferatu**" (1922), de F. W. Murnau, "**Metrópolis**" (1926), de Fritz Lang, o "**M, el vampiro de Düsseldorf**" (1931), también de Lang, son los títulos más representativos.

Decorados y vestuarios fueron diseñados por pintores, para quienes las películas debían ser “dibujos vivos” sobre tela pintada, iluminados de forma contrastada y rigurosamente compuestos. Todo se supedita a una visión trágica del mundo: la perspectiva exagerada; la luz, que es de interior (el expresionismo se aleja del aire libre); las formas; las arquitecturas; el vestuario extravagante; el maquillaje efectista; la

interpretación gestual, próxima a la pantomima y los movimientos exagerados de los actores.

PRINCIPALES FILMS

1914 ***El golem*** (Der golem) – Paul Wegener

1919 ***El gabinete del Dr. Caligari*** (Das kabinett des Dr. Caligari) – Robert Wiene

1920 ***Genuine*** – Robert Wiene

Del alba a medianoche (Von morgens bis mitternacht) – Karl Heinz Martin

1921 ***Las tres luces*** (Der müde tod) – Fritz Lang

1922 ***Nosferatu*** – F. W. Murnau

Dr. Mabuse el jugador (Dr. Mabuse der spieler) – Fritz Lang

1923 ***Raskolnikoff*** – Robert Wiene

Sombras (Schatten) – Arthur Robinson

La muerte de Sigfrido (Nibelungen I – Siegfrieds tod) – Fritz Lang

1924 ***La venganza de Crimilda*** (Nibelungen II – Kriemhilds rache) – Fritz Lang

1926 ***Metrópolis*** – Fritz Lang

Fausto (Faust) – F. W. Murnau

1931 ***M, el vampiro de Dusseldorf*** – Fritz Lang

4. EL SURREALISMO EN EL CINE: Habla el subconsciente.

Definición

Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral.

Condiciones sociales en las que se inició el surrealismo:

Periodo de entreguerras

Aparecen las teorías sobre el psicoanálisis de Sigmund Freud

Características

- Revisión de los valores establecidos y su cuestionamiento como referente educacional, social y filosófico.
- Existencia de un estadio, en nuestras vidas, autocontrolado e inducido por la educación que se trata de superar a través de planteamientos surrealistas.
- Automatismo psíquico puro:
Escritura automática (a veces llegaban a estar entre 8 y 10 horas escribiendo).

Dibujo automático.

Cadáveres exquisitos.

- El surrealismo debe experimentarse para entenderlo al margen del pensamiento racional.
- Valores rechazados por los surrealistas: Familia; Patria; Religión; Honor; Trabajo.

Surrealismo y cine

El movimiento surrealista resume una de las tendencias vanguardistas más originales del siglo XX. Fue el intelectual francés **André Bretón** quien publicó el primer *Manifiesto surrealista* (1924), a partir del cual se definieron algunos de sus compromisos más destacables. Al evolucionar a partir de ciertas nociones del dadaísmo, el surrealismo admitió entre sus principios fundacionales el automatismo en la creación. A tal fin, el inconsciente se convertía en animador de toda propuesta, independientemente de su corrección moral o de su respeto a las normas impuestas por la tradición estética. Obviamente, Bretón manejó en todo momento la teoría psicoanalítica de Sigmund Freud, particularmente en lo referido a la construcción psíquica del deseo y la sexualidad. De ahí que, para desarrollar este fundamento en el discurso creativo, los surrealistas debieran guiarse por las pasiones libidinales,

yuxtaponiendo toda una diversidad de elementos en su imaginaria. Como el lenguaje de lo inesperado es, justamente, aquello que modula el humorismo, no es extraño que ese primer empuje de los surrealistas contuviese todos los ingredientes del humor negro.

Luís Buñuel, *Un perro andaluz* nació de la confluencia de dos sueños. **Dalí** le contó que soñó con hormigas que pululaban en sus manos y Buñuel a su vez cómo una navaja seccionaba el ojo de alguien.

Un perro andaluz está considerada la película más significativa del cine surrealista. Transgrediendo los esquemas narrativos canónicos, la película pretende provocar un impacto moral en el espectador a través de la agresividad de la imagen. Remite constantemente al delirio y al sueño, tanto en las imágenes producidas como en el uso de un tiempo no cronológico de las secuencias.

5. LA ESCUELA ESCANDINAVA

LOS VALORES CONSTANTES DEL CINE NÓRDICO

La escuela «escandinava» se formó espontáneamente entre 1916 y 1925, y prosperó mientras fue impermeable a las influencias extranjeras. Hacia 1925, los directores principales (**Sjöström, Stiller, Dreyer...**) son atraídos por Hollywood o París, incorporándose a las corrientes internacionales, pero hasta ese momento los cineastas daneses, suecos, finlandeses y noruegos se mantienen unidos en torno a un nuevo modo de expresión visual, que gravita en torno a la vida, costumbres y leyendas nórdicas, aplicadas a un sentimiento profundamente humano, de resonancias poéticas. A los nórdicos les une su concepto del cine no como un producto comercial sino como un *medio artístico*. «Suecia es el primer país que ha revelado la belleza visual y emotiva del arte del cine», han escrito Bardèche y Brasillach en su «Historia del cine».

Características principales

Una marcada tendencia artística y cultural, que podemos precisar más en:

- La adaptación de argumentos de escritores populares como Ibsen, Strindberg, Lagerlöf y uso de técnicas narrativas literarias.
- Captación de figuras conocidas de la escena teatral como protagonistas.
- Experiencia del realizador como director teatral.
- Apoyo directo de buenos fotógrafos que fuese capaz de crear las atmósferas precisas en la narración del film.

La existencia del hombre como tema preferente: su vida y su muerte, el conflicto psicológico de los personajes y cuestiones existencialistas (como libertad, violencia, poder e impotencia, trascendencia religiosa, premio y castigo, bien y mal, el placer de los sentidos); en palabras de Lars Gustafsson «la cuestión del sentido de la vida»;

El impacto de la naturaleza: (la vida al aire libre, el breve verano nórdico, el mar, el lago, el bosque, el viento, la nieve, la cálida noche de San Juan, las montañas, los ríos) en el hombre, al que reta con su poder y conmueve con su presencia. Su poder visual nos es transmitido por operadores expertos como Julius Jaenzon, Gunnar Fischer y Sven Nykvist;

La familia y sus valores: la afición a la intimidad del hogar, la familia y los problemas derivados de la convergencia de los temperamentos;

Finalmente, toda esta expresión de vida se manifiesta a través de movimientos, gestos serenos y palabras pausadas, que reflejan la seriedad de la existencia.

Carl Theodor Dreyer está considerado como una de las figuras más importantes del cine danés de todos los tiempos, además de uno de los más grandes artistas y teóricos que ha dado la historia del cine. Dedicó toda su vida a explorar y desgranar todas las posibilidades expresivas que el cine le otorgaba. Con Dreyer comenzó a vislumbrarse el *cómo* en el cine, el danés perfeccionó toda su obra a través de un concepto muy claro de la importancia del estilo, otorgando no sólo una unidad estilística a todas sus películas, sino también un estilo exclusivo a cada una de ellas, en función de las necesidades particulares de éstas. Para Dreyer, el alma de las películas nacía a través del estilo y eso demostró con ***La pasión de Juana de Arco***, con la que alcanzó la cima de su carrera a pesar de la censura y de la mala suerte que acompañaron a la cinta.

6. NEORREALISMO ITALIANO

El neorrealismo ocupa en la cinematografía italiana los primeros años de la posguerra, (1945-52). En él se refleja la depresión económica y la clase obrera sufre toda clase de injusticias y abusos llegando en algunos casos a perder incluso la dignidad con tal de llevar a casa un poco de dinero para subsistir.

Los mismos realizadores trataron de definir éste movimiento como:

- *La forma de hacer frente a la realidad, mirar la vida con sencillez, amor humano y sobre todo con absoluta sinceridad.* Federico Fellini (realizador)
- *Es tener el coraje de mirar durante hora y media –la duración de una película– las injusticias cotidianas entre las que vivimos; la función esencial del cine es poner de relieve estas verdades.* Cesare Savattini (guionista)
- *Es una aproximación moral que se convierte en un hecho estético.* Roberto Rosellini (realizador)
- *Un cine cercano al hombre contemporáneo y a los problemas de su medio social (el paro, la falta de vivencia, las consecuencias de la guerra sobre la infancia, la condición social de la mujer...); alejado del concepto de <<cine de evasión>>; en cierto sentido es un <<cine de protesta>> contra la injusticia social, la insolidaridad o la pérdida de libertad del ser humano.* Luchino Visconti (realizador)

PRINCIPALES REALIZADORES Y PELÍCULAS

Luchino Visconti	La tierra tiembla	<i>(La terra trema, 1947)</i>
Vittorio de Sica	Ladrón de bicicletas	<i>(Ladri di biciclette, 1948)</i>
“ “	Milagro en Milán	<i>(Miracolo a Milano)</i>
Roberto Rosellini	Roma ciudad abierta	<i>(Roma, città aperta, 1945)</i>
“ “	Paisá	<i>(Paisá, 1946)</i>
“ “	Alemania, año cero	<i>(Germania, anno zero, 1947)</i>
Giuseppe De Santis	Arroz amargo	<i>(Riso amaro, 1949)</i>

Comentario

El neorrealismo encarnaba una postura moral (y, por derivación, estética), cuya aspiración era enfrentar al público con la «realidad», animando al espectador a que pusiera en cuestión el mundo «real» en vez de empaparse con las atractivas imágenes que le ofrecía la industria fílmica del entretenimiento. El propio De Sica se preguntaba: « ¿Por qué habrían los cineastas de buscar aventuras extraordinarias, cuando en nuestra vida cotidiana tenemos que hacer frente a hechos que nos generan auténtica angustia? ».

7. NUEVO CINE FRANCÉS: “NOUVELLE VAGUE”

Al finalizar los años cincuenta, el cine francés languidecía a través de unas películas retóricas y clasicistas, hechas por cineastas anquilosados en los viejos conceptos de <<vanguardia>> y <<realismo poético>>. Hacía falta un viento nuevo y ese viento sopla con fuerza, de cara al público, en 1959 cuando Francia, con **Los cuatrocientos golpes, de François Truffaut; Hiroshima mon amour, de Alain Resnais**, y a otro nivel, *Orfeo negro*, de Marcel Camus, triunfan en el festival más importante del mundo, el de Cannes.

El crítico **André Bazin**, creador de la revista de cine *Cahier du Cinéma* y padre espiritual del nuevo cine francés, que se concretará en el movimiento <<**Nouvelle Vague**>>, en su libro <<Ontología de la imagen fotográfica>> (1945), consideraba al cine como <<la realización en el tiempo de la objetividad fotográfica>> es decir, el despliegue en el tiempo de la objetividad fotográfica, entendido el cine como un lenguaje apto para escribir del mismo modo que un literato su novela.

LOS NUEVOS CINES DE LA DÉCADA DE LOS SESENTA

Características generales:

Basándonos en lo escrito por Lino Micciché, observaremos en los «nuevos cines» unos caracteres comunes:

- **Una trama argumental abierta** que sigue el modelo de Jean-Luc Godard (frente al habitual modelo dickensiano cerrado). Se disuelven las nociones de «personaje» y de «trama»; el discurso se convierte en una sucesión de impresiones; la puesta en escena se transforma en una puesta en situación de

las conductas de los personajes, ordinariamente ambiguas en su comportamiento.

- **El montaje clásico** basado en la concatenación de planos-escenas-secuencias se altera para alcanzar un ritmo «musical» sincopado como en el «jazz» (es decir, el ritmo se ralentiza, se acelera, se alarga etc. como si se tratara de una composición musical); para Andrei Tarkovski, uno de los nuevos cineastas rusos más prometedores, el cine es la «escultura del tiempo».
- La cámara es utilizada como **elemento dialéctico** para subrayar un nuevo y polémico «realismo» (como en ese momento sucede en las artes plásticas, en la literatura, en la música o en el teatro), en un mundo dominado ya por el lenguaje televisivo.
- El uso del montaje lleva al desbarajuste de las tradicionales subdivisiones entre encuadre y secuencia. Los «nuevos cines» o hacen un uso excepcional del plano-secuencia o emplean el sencillo encuadre rosselliniano¹ o, por el contrario, llegan a plantear una desintegración óptica de los elementos compositivos (en el fondo late el deseo de recuperar el potencial estético del cine).
- **Una imagen justa.** Eso también lo decía **Godard**: “No una imagen justa, sino justo una imagen”, o sea, lo que una imagen tiene que decirnos. También lo decía **Rossellini**, él no creía en la belleza sino en lo que era necesario para contar la historia. Rossellini rompe con el cine del encuadre, va a lo justo, no hay nada que sea retórico, todo es necesario para contar la historia. Es un cine del esbozo, casi inacabado, que da lugar a una cierta imperfección, a una cierta frescura. No hay que dejarse llevar por la belleza plástica de las imágenes. No hay que hacer postales. Se trata de una postura moral: cuando los cineastas se dieron cuenta del poder de las imágenes vieron que había que contar las cosas de otra manera.
- Es un cine con fuertes connotaciones **ideológicas y políticas**, «alternativo» a otras opciones más conformistas, que se atribuye una misión «militante» y «moral» a través de este medio de expresión: para el boliviano Jorge Sanjinés el cine es «un instrumento de lucha»; para el brasileño Glauber Rocha sirve «para mejorar el mundo» y en manos del polaco Andrzej Wajda es «un medio para expresar problemas importantes».

- Este planteamiento conduce a un **«cine de autor»** -que es contrario al cine-espectáculo, utilizando para ello las tecnologías ligeras (en especial en cuanto a la cámara) para una «escritura» fílmica de su «obra» personal (en línea con la teoría de la «cámara-estilográfica» de Alexandre Astruc).
- Y, finalmente, los **«nuevos cines»** introducen unos ejes temáticos determinados, alguno de ellos polémico (como el aborto), esencialmente dedicados al mundo juvenil, la familia y lo socio-político. Aunque no desdeñan otros temas como el universo infantil, el devenir de la vida, el cine dentro del cine, las implicaciones de la profesión cinematográfica y la revisión de los géneros (negro y musical).

En definitiva, los «nuevos cines» constituyeron un fenómeno generalizado más cargado de implicaciones que un simple y físico cambio generacional.

PRINCIPALES AUTORES Y OBRAS

François Truffaut	Los cuatrocientos golpes (Les 400 coups, 1959)
Alain Resnais	Hirosima, mon amour (Hirosima, mon amour, 1959)
“ “	El año pasado en Mariembad (L`année dernière à Mariembad, 1961)
“ “	Besos robados (Baisers volés, 1968)
Jean-Luc Godard	Al final de la escapada (A bout de souffle, 1959)
“ “	Vivir su vida (Vivre sa vie, 1962)
“ “	Alphaville (Alphaville, 1965)
Claude Chabrol	La mujer infiel (Le femme infidèle, 1969)
“ “	El carnicero (Le boucher, 1970)
Eric Romer	La rodilla de Clara (Le genou de Claire, 1970)

BIBLIOGRAFÍA

- José Luis SÁNCHEZ NORIEGA Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión Alianza Editorial, Madrid, 2002.
- Sadoul, G. "Historia del cine mundial. De los orígenes hasta nuestros días". Buenos Aires. AUMONT, J. y otros. Estética del cine. Espacio fílmico, narración, lenguaje. Barcelona. Paidós 1985.