

# **EL CINE EN SU ÉPOCA**

**UNA HISTORIA POLÍTICA DEL FILME**

*Enrique Lacolla*

**comunicarte**

## El cine en su época : Una historia política del filme

© 2008, Enrique Lacolla

© 2008, Editorial Comunicarte

Colección Comunicación, Periodismo y Medios

Primera edición: Ferreyra Editor, Córdoba, noviembre de 2003

Segunda edición: junio de 2008

ISBN: 978-987-602-090-9

## comunicarte

Ituzaingó 167 · Séptimo Piso

Tel/fax: (54) (351) 426-4430

(X 5000 IJC) Córdoba - Argentina

editorial@comunicarteweb.com.ar

www.comunicarteweb.com.ar

Dirección editorial: Karina Fraccaroli Nou

Dirección de colección: Graciela Pedraza

Diseño: Germán Noves

Se terminó de imprimir a 5 días del mes de junio de 2008.

Queda hecho el depósito que establece la Ley 11.723.

Impreso en Argentina - Printed in Argentina

No se permite la reproducción parcial o total, el almacenamiento, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o por cualquier medio, sea electrónico o mecánico, mediante fotocopias, digitalización y otros métodos, sin el permiso previo y escrito del titular del copyright. Su infracción está contemplada por las leyes 11.723 y 25.446.

Lacolla, Enrique

El cine en su época : Una historia política del filme / Enrique Lacolla - 2ª ed. - Córdoba : Comunic-Arte, 2008.

344 p.; il. ; 23x16 cm. (Comunicación, Periodismo y Medios; dirigida por Graciela Pedraza)

ISBN 978-987-602-090-9

I. Cinematografía. Video I. Título

CDD 778.5

## Índice

Prólogo.....	9
Introducción.....	13
 I Los años de formación 1895-1920	
La revolución industrial y el cine .....	19
El caos feliz del autodescubrimiento .....	29
Griffith.....	37
“La era de los extremos” .....	49
 II La conquista del rango 1920-1960	
Cine y revolución: Alemania.....	63
Cine y revolución: Rusia.....	79
Cine y revolución: Eisenstein.....	89
Hollywood y alrededores .....	105
Apogeo y ocaso de la estética silente.....	113
La crisis de un lenguaje y de un entorno social.....	117
Los años '30 y la irrupción totalitaria .....	125
Los años '30 y el cine: Rusia .....	133
Los años '30 y el cine: Alemania e Italia.....	143
Los años '30 y el cine: Francia y EE.UU. ....	153
La segunda guerra mundial.....	171
Neorrealismo y serie negra .....	183
 III Los años de plenitud 1960-1975	
La evolución social de posguerra.....	203
La edad de la sospecha.....	209
La nueva ola.....	219
Al este del Paraíso.....	233
El lejano oriente.....	247
 IV La crisis de la modernidad 1975-2000	
Un viraje en la historia.....	259
Ataque y contraataque.....	267
La conciencia morbosa del mundo.....	275
La pirueta posmoderna.....	281
El cine argentino y el factor latinoamericano .....	291
Conclusión.....	309
Epílogo.....	315
Cronología.....	323
Bibliografía sugerida.....	329
Índice analítico .....	331

## La revolución industrial y el cine

*Los tiempos modernos. El nuevo público de masas. Los años ingenuos. Artesanía e industria. Lumière, Méliès y Pathé. El "film d'art".*

El cine nace en las postrimerías del siglo 19. Como se ha dicho tantas veces, es el único "arte" con fecha de nacimiento. Mientras casi todas las otras disciplinas expresivas hunden sus raíces en la noche de los tiempos, el cine es hijo de una época dotada de una exacerbada noción de la historia y proclive a datar todo lo importante.

Por lo demás, su aparición es hija de un fenómeno también concentrado en el tiempo y precursor de esa aceleración vertiginosa que vive el presente: la segunda oleada de la revolución industrial, desencadenada a partir de la tercera década del siglo 19. La primera había tenido lugar en la segunda mitad del siglo 18, pero sus efectos sobre la estratificación social por un tiempo habían sido restringidos, aunque ciertamente tuvo mucho que ver con el crecimiento de la autoconfianza de las clases medias, que remataría en el ciclo de las revoluciones burguesas.

Los tiempos modernos nacen de la revolución francesa, ella misma consecuencia de una profunda modificación estructural de las relaciones de clase y poder entre los estamentos sociales.<sup>1</sup>

El advenimiento de la burguesía como grupo dirigente y su expansión a través del comercio, la industria y la conquista política y militar, supusieron el punto de partida de un formidable ensanchamiento de las posibilidades productivas y el desarrollo de una serie de fenómenos que a lo largo del siglo 19 modificarían radicalmente los estándares de vida y liberarían gradualmente un dinamismo social que hasta entonces se movía en arcos de tiempo dilatados y mensurables en siglos antes que en décadas. Esto se articuló a través de una serie de fenómenos que interactuaban y se potenciaban, incluso a través de confrontaciones sangrientas, como las luchas sociales y las guerras nacionales.

La aparición de nuevas fuentes de energía mineral y la aplicación de la electricidad a usos industriales, asociadas a la gradual erradicación de las epidemias y al paulatino adelanto de la medicina, crearían las condiciones, durante las últimas décadas del siglo 19, para una explosión demográfica y un crecimiento fabril que se precisaban

mutuamente, dados el requerimiento de la mano de obra de parte de la industria y la necesidad de la población de procurarse el sustento a través del trabajo.

La concentración industrial y el crecimiento de las ciudades fueron de la mano. El mercado, que preexistía naturalmente a estos fenómenos, se ensanchó desmesuradamente a partir de ese momento. Las comunicaciones, tanto las consagradas al traslado de las materias primas, los productos elaborados y las personas (el buque de vapor, el ferrocarril), como las destinadas a hacer circular la información a gran velocidad (el telégrafo, el cable submarino y, pronto, la telegrafía sin hilos) establecieron una amplitud y una rapidez en el intercambio que produjeron una "globalización" efectiva por primera vez en la historia.

Es verdad que el planeta era uno a partir de los albores del capitalismo y de la edad moderna, en los siglos 16 y 17, pero sólo en la segunda mitad del siglo 19 la humanidad dispuso de los medios mecánicos y técnicos capaces de cubrir rápidamente todos los horizontes.

¿Cómo operó esta pululante actividad sobre las naciones? Desde luego que de acuerdo con su situación previa en el mapa de poder mundial. El mundo dividido entre metrópolis y colonias y semicolonias ostentaba rasgos de profunda injusticia, tanto en la relación que se planteaba entre esos segmentos como dentro de las sociedades nacionales en sí mismas, donde siempre una capa privilegiada usufructuaba el grueso de la riqueza y la mayoría se encontraba reducida a niveles modestos de existencia o relegada al nivel de la mera subsistencia. Pero a pesar de todo había notorias diferencias entre la situación de los menos favorecidos en las naciones dominantes y los menos provistos en los países dependientes.

Hoy, después de un siglo de batallas, esa imagen, en otra escala, ha vuelto a reconstituirse. Pero esta es otra historia.

A fines del siglo 19, en la mayor parte de las naciones evolucionadas había una cierta seguridad de subsistencia o, eventualmente, existía siempre la posibilidad de tomar el barco para darse a la emigración, gran válvula de escape que evitó a la Europa de la época estallidos sociales que hubieran sido terribles. Las vastedades americanas proporcionaban una salida a la población excedentaria europea y, a este lado del océano, descomprimían las posibles tensiones que podían suscitarse en los suburbios superpoblados. El fenómeno fue especialmente notable en Estados Unidos, que era una nación en plena posesión de sus recursos y recibió a la mayor masa de inmigrantes.<sup>2</sup>

Esta disponibilidad de espacio permitió aflojar tensiones que, de otra manera, habida cuenta del carácter implacable de las relaciones sociales en Norteamérica, hubieran podido epilogar en desarrollos muy diferentes a los que efectivamente tuvieron lugar.

#### *El nuevo público de masas*

Este enorme "rémue ménage", esta formidable remoción y traslación de millones de personas, tuvo como consecuencia la aparición de un nuevo público al que había que alimentar, trasladar, educar, emplear... y entretener.

Aquí es donde encaja nuestro héroe, el cine. Hasta las postrimerías del siglo 19 e

incluso ya algo avanzado el siglo 20, en la mayoría de los países del globo la población era predominantemente campesina, dispersa y mayoritariamente analfabeta. Había gradaciones, desde luego, pero en términos generales las sociedades se estructuraban de este modo.

La revolución industrial cambió todo esto y, de alguna manera, puso al mundo de cabeza. Las ciudades, que siempre habían sido las usinas del pensamiento, los reservorios de energía intelectual de donde brotaban los cambios, reunían pese a ello a una minoría de la población. Con el advenimiento de la industrialización moderna y de la sociedad de masas esto cambió rápidamente. El crecimiento urbano se hizo galopante.

El proceso desde luego difirió entre país y país, pero la tendencia fue constante. Donde se puede visualizar más claramente su impacto es en Alemania. Se cortó el flujo emigratorio trasatlántico y creció rápidamente la emigración interior, principalmente la proveniente de las regiones orientales. Berlín, por ejemplo, y las ciudades del Ruhr crecieron de golpe en unos decenios. Colonia, que en 1880 había contado 145.000 habitantes, en 1900 tenía 383.000 y en 1910, 588.000. Gran Bretaña, que era en ese momento la potencia predominante, iba a la cabeza de este desarrollo y de muchos otros. En 1871, el 35 % de la población inglesa vivía directa o indirectamente de la agricultura, mientras que en 1910 sólo el 25 % de los habitantes vivía en el campo.<sup>3</sup>

Estas modificaciones supusieron la existencia de grandes cantidades de gente aglomerada en las ciudades y sus periferias populares. Y los seres humanos requieren, amén de trabajo y sustento, de entretenimientos más o menos creativos, según sea su grado de refinamiento, para liberar esa pulsión lúdica que está en el fondo de todos y sin la cual la vida sería insoportable.

Hasta entonces el teatro y los espectáculos de feria habían sido suficientes para abastecer esos requerimientos. El público culto tenía las artes superiores como las exposiciones plásticas y sobre todo el teatro y la ópera; el público basto podía solazarse con el circo, el *grand guignol* y las ferias ambulantes que se desplazaban de un villorrio a otro.

Pero la aparición de millones de personas hacinadas en las ciudades, en especial en los suburbios populares, a lo ancho de todo el mapa, hacía imposible llegar a ellas con los viejos recursos. Había que elaborar una respuesta a su escala, y eso sólo era posible apelando a un medio que respondiese a la naturaleza industrial de los tiempos y que diera lugar a un método de reproducción mecánica cuyos productos pudiesen alcanzar simultáneamente a millones de personas, sin necesidad de que los artistas se desplazasen para ponerse al frente de un auditorio.

La química fotográfica y la electricidad estaban allí para suministrar una respuesta a este requerimiento implícito de la nueva sociedad. De manera no necesariamente consciente, pero movidos por el viento del progreso, del apetito económico a él ligado y de la curiosidad experimental, desde la invención de la fotografía entre 1816 y 1826, año este último del que data el primer daguerrotipo fijado en exteriores, una cantidad de investigadores se propuso asociar la imagen captada de la realidad con la reproducción de ella en movimiento. La "cronofotografía", el zoótropo, el cañón fotográfico obtuvieron la descomposición fotográfica de las acciones humanas o

animales y poco después Thomas Alva Edison introdujo la película de celuloide con perforaciones para el arrastre. Esta gama de descubrimientos culminará hacia 1895 con el hallazgo de los hermanos Lumière, unos fabricantes de película e insumos fotográficos de Lyon, en Francia, que inventaron un aparato destinado a obtener y visualizar pruebas cronofotográficas, aplicándolo a las primeras exhibiciones públicas y pagas de lo que denominaron cinematógrafo. Una película impresionada, una fuente de luz y un objetivo de proyección, sumados a la persistencia retiniana del espectador, suministrarían la ilusión del movimiento e hipnotizarían perdurablemente a generaciones de espectadores que aun hoy se sumergen en la oscuridad de una sala para acunarse en un juego de luces y de sombras, que fija y a la vez reproduce el carácter inestable e inasible de una realidad en perpetuo movimiento.

La paternidad del cine, sin embargo, no puede atribuírsela nadie en forma exclusiva. Es, como la mayoría de los inventos de nuestro tiempo, el fruto de aportes colectivos. Lo que nos proponemos aquí, en todo caso, no es enumerar el detalle de los progresos técnicos que fueron gestando el mejoramiento de la imagen fílmica, sino abocarnos al análisis de las formas en que el fenómeno cinematográfico se articula a una época contemporánea de la cual forma parte de una manera cada vez más inextricable. Hasta llegar, en el presente, a través de la televisión, que es una manera instantánea de captar y eventualmente deformar la realidad, a convertirse casi en la realidad misma.

#### *Los años ingenuos*

Las cinematografías de principios de siglo se movían en la punta de la ola de un crecimiento social que, a pesar de las tormentas que incubaba en su seno, en los niveles de aprehensión de la realidad propios de la burguesía o de la pequeña burguesía, e incluso de los estratos más populares, se caracterizaba por la confianza en el futuro. Y si en los sectores proletarios esa confianza abrevaba en la creencia en la potencialidad del socialismo —aparentemente demostrada por el crecimiento electoral y el aumento de la presencia parlamentaria de los partidos de izquierda en Alemania y Francia, por ejemplo— y, en consecuencia, en la persuasión de poder imprimir reformas profundas al estado de cosas, entre las clases dominantes generaba una comprensión complaciente y conservadora del universo que los rodeaba.

Este es el rasgo básico del cine de los Lumière, quienes no tenían preocupaciones de orden estético sino más bien una curiosidad muy desarrollada para trabajar en ese campo de la física experimental que se les había abierto. Ni siquiera creían demasiado en las posibilidades de expansión comercial del cine, vinculadas a los desarrollos de carácter narrativo que en un principio no valorizaron y para los cuales, después, se reconocieron modestamente como carentes de preparación. Su cine, y el de los operadores y realizadores que los acompañaron entre 1895 y los primeros años del siglo 20, época en la cual los Lumière se retiraron del negocio para dedicarse exclusivamente a la producción de aparatos, es un manojo de documentales ingenuos, centrados especialmente en la vida de familia, y luego en el descubrimiento de horizontes exóticos o en la captación o reconstrucción de hechos relevantes de la crónica diaria. Desde el desayuno del bebé hasta las vacaciones en el mar; desde la

llegada del tren a la estación hasta la salida de las obreras de la fábrica; desde el caso Dreyfus hasta la coronación de Eduardo VII de Inglaterra; desde la filmación de los esplendores de la corte rusa hasta el registro de los desfiles militares. En una palabra, poco más que un álbum de familia, donde, como se sabe, se vive en la intimidad pero se está ingenuamente atento a lo que pasa en el gran mundo y donde, sobre todo, el capítulo de los viajes es uno de los más apreciados. En esa época en la que se hacía poco o nada de turismo, salvo entre los estratos superiores de la sociedad, los paseos de los operadores de Lumière por Venecia o China representaban una gollería, un plato exquisito y de extraño sabor para un público que en su gran mayoría no conocía otra cosa que su ciudad y sus alrededores.

Este registro documental se multiplicó en cantidades ingentes a partir de la obra de los imitadores y émulos de los Lumière, entre los cuales sin embargo pronto aflorarán —en Francia y el mundo entero— quienes van a percibir la potencialidad del cine como vector de narraciones y como instrumento de lucro.

#### *Artesanía e industria*

El cine debía crecer, aunque no eran demasiados, al principio, los que veían su enorme potencialidad económica y artística. Los primeros pasos en ese sentido estuvieron contrariados por la catástrofe del Bazar de la Caridad en París, producido en 1897, casi dos años después de lanzado el invento de Lumière. En esa ocasión, un accidente fruto de la impericia de un operador generó un incendio que se alimentó del carácter inflamable de la película y de los adornos que rodeaban al proyector, y se transformó en un desastre a causa del hacinamiento de la sala. 130 personas perecieron en el siniestro, entre ellas no pocas personalidades de la alta sociedad. El hecho amenazó restarle popularidad al cine.

Pero parar el cine en ese momento era como detener la trayectoria de una bala de cañón. La posibilidad de reproducir, a partir de un negativo, un infinito número de copias en positivo, ofrecía a quienes intentaban el negocio algo así como la reiteración del milagro de la multiplicación de los panes. Pero asimismo les proveía de un mercado en constante expansión, indispensable para el surgimiento y la consolidación de una industria. Un mercado además cautivo, pues no hubiera podido ser abastecido de otra manera.

#### *La ficción*

Ahora bien, pasado el primer deslumbramiento por la novedad de comprobar la reproducción fotográfica del movimiento y por la posibilidad de captar realidades y personajes célebres pero hasta ahí lejanos, el público difícilmente hubiese sostenido su interés en el cine si éste no le hubiera proporcionado variantes. El género documental ingenuo no era suficiente para retener e incentivar la atención de los espectadores. De hecho, la preocupación de los primeros cineastas por reconstruir hechos de la crónica diaria, como el affaire Dreyfus o las batallas coloniales, estaba indicando ya la posibilidad y la necesidad de inyectar una dimensión imaginaria en el cine. La ficción estaba a las puertas.

## Hitos

Como suele ocurrir cuando se ha de relatar un decurso histórico lleno de hechos, el cronista se ve obligado a fijar hitos en su narración, para tratar a partir de ellos de ordenar o fijar la atención de sus lectores en algún rasgo saliente que concentre la naturaleza de una evolución que desde luego es multívoca y que no se puede atar ni a un nombre ni a una fecha. Por comodidad, sin embargo, y también por una necesaria orientación didáctica, se suele establecer un nombre o un individuo como referente de un cambio. Pero así como la caída de Constantinopla no origina los tiempos modernos ni la edad contemporánea es alumbrada por la Revolución Francesa, y si ni siquiera puede decirse que el siglo 20, en sus rasgos más característicos, haya comenzado en 1900, sino que los fenómenos que van dando lugar a esas etapas se intersecan o coexisten a lo largo de mucho tiempo, así también es necesario contar con esos mojones para no perderse en la balumba de las cosas.

Los Lumière no inventaron en sentido estricto la proyección cinematográfica, y Georges Méliès no gestó él solo el argumento que dotó al nuevo instrumento expresivo del atractivo de lo imaginario; pero ellos, por haber emprendido una tarea destacada en un lugar muy expuesto, condensaron el relumbrón y el prestigio del descubrimiento del cine. Los Lumière realizaron la primera exhibición pública y paga de un expediente expresivo capaz de multiplicar industrialmente sus muestras a partir de la positivación prácticamente infinita de un solo metraje en negativo. Y Méliès introdujo, por una casualidad afortunada pero inexorable, los elementos argumentales en el cine.

Es conocida pero inevitablemente recurrente la anécdota del ómnibus Madeleine-Bastille. Un día en que unos operadores de Méliès se encontraban filmando el tránsito en la plaza de la Opera, en París, se les trabó la película y se hizo necesario interrumpir las tomas para remover el rulo, antes de seguir impresionando la banda. La sorpresa se produjo al revelarla: al hacerlo, Méliès observó que, como por arte de magia, un ómnibus que pasaba frente al objetivo se metamorfoseaba bruscamente en un coche fúnebre. Las metamorfosis burlescas acababan de ingresar al dominio cinematográfico y, con ellas, la idea de que era posible entretener al público a través de subterfugios que bien pronto iban en su caso a derivar en la creación de un mundo feérico, imbuido de humor y provisto del elemento sorpresa; pero que también suministraría la indicación de que era posible y necesario apartarse del expediente meramente documental para ingresar a un mundo de ficciones donde una infinita gama de registros narrativos se hacían posibles.<sup>4</sup>

El cine debe a Méliès algo más que este hallazgo, sin embargo. Artesano, ilusionista, prestidigitador de profesión, hombre de un humor sano y provisto de ingenio, dio forma a un momento de optimismo ingenuo que de alguna manera se emparenta con el de Julio Verne y expresa la plenitud de una era europea que estaba ingresando a su momento de mayor despreocupación y alegre optimismo. "La belle époque", los años que van de la última década del siglo 19 al estallido de la primera guerra mundial en 1914, fue un instante de plenitud para la civilización occidental. Más allá de los desniveles sociales, más allá de las empresas colonialistas y más acá de las crecientes presiones que alimentaban la caldera de las rivalidades interimpe-

rialistas, el público, la gente, tendía a deslumbrarse con el irrefrenable avance de la civilización burguesa. Como señaló Winston Churchill: *La época victoriana fue la época de acumulación, no sólo de opulencia material, sino de aumento y acopio, en todos los países, de todos los elementos que constituían el poder del Estado. La cultura se extendía por sí misma entre los millones de seres de la Tierra; la Ciencia había abierto la casa de los tesoros sin límites de la Naturaleza, en la que se abría una puerta tras otra; fueron iluminados sucesivamente todos sus pasillos oscuros, se les exploró y quedaron accesibles; cada uno daba entrada, por lo menos, a otros dos más. Todas las mañanas, cuando el mundo despertaba, una nueva máquina había sido puesta en marcha, que al atardecer aun estaba funcionando y seguía su movimiento mientras el mundo dormía.*<sup>5</sup>

En este espacio privilegiado, que se sentía inserto en una corriente de progreso sin parangón en la historia, el cine de Méliès introducía la inventiva disparatada, los viajes a la Luna, las transmutaciones burlescas o grotescas, un poco de erotismo de vodevil y un arsenal de trucos que requerían ya un espacio predispuesto para hacerlos posibles.

Fue así como nació el primer estudio del cine, sito en un invernadero adecuado a sus nuevos fines en los fondos de una casa que el realizador poseía en Montreuil-sur Seine, en las cercanías de París. La escasa sensibilidad de la película obligaba por entonces a rodar en exteriores y a plena luz, pero la necesidad de disponer de un espacio en interiores provisto de los artilugios necesarios para montar las escenografías y las trampas que requerían muchos de los procedimientos filmicos, determinó a Méliès a trabajar en ese lugar totalmente vidriado y dotado de espejos para incrementar la refracción del sol.

Su éxito fue avasallador, en un principio. Durante varios años se puso a la cabeza del mercado. Pero su talento artístico y su iniciativa de pequeño negociante no se condecían mucho con los requerimientos del aparato industrial en que gradualmente se iba convirtiendo el cine. Fue así como en el curso de una década más o menos hubo de ceder espacio ante los primeros efectivos empresarios del cine, los Pathé, Gaumont, Edison, Guazzoni y muchos más, que a lo largo y a lo ancho del mundo comprendían la naturaleza potencialmente descomunal del negocio y la necesidad de invertir y concentrar capital para hacer frente a las crecientes demandas de espectáculo que brindaba un público en continua expansión.

El cine se expandió contagiosamente. No bien la experiencia Lumière demostró su validez expresiva, en toda Europa y en Norteamérica florecieron caóticamente experimentos similares que, como en Francia, rápidamente fueron estructurándose bajo la forma de emprendimientos industriales cada vez más importantes. Es interesante resaltar que, aunque el camino que recorrían los cineastas era similar en todas partes, a medida que evolucionaba el fenómeno, en cada país surgían formas específicas de aproximarse a la materia bruta del argumento y de transmitir con ellas, insensible e inconscientemente, los dejos de unas culturas nacionales todavía bastante diferenciadas entre sí.

Esto se hace particularmente evidente en los desarrollos que el cine tiene en Francia, Escandinavia, Italia y Estados Unidos. El prestigio de la gran tradición cultural francesa, la percepción de la naturaleza en los países escandinavos, la tradición operística y melodramática de Italia y el dinamismo arrollador del ritmo de la vida

estadounidense impregnan a los cines de los respectivos países. Desde luego que con frecuencia de manera sumaria o ingenua, pero de cualquier manera con la suficiente fuerza como para imprimirles una marca distintiva.

### El "film d'art"

En los países europeos, que estaban habitados por una tradición cultural más arraigada y por cierto menos individualista que la de Estados Unidos, los pingües negocios que hacía el cine agujijoneaban, entre quienes estaban pasando del rango de meros técnicos o mercaderes de feria a la categoría de hombres de empresa, el deseo de poner su prestigio social al nivel de sus fortunas. Aunque el cine era el espectáculo popular por excelencia y aunque el grueso de la producción estaba constituido por cortas bandas de película que en el mejor de los casos no superaban los 15 minutos y giraban en torno de intrigas por lo general policiales o cultivaban un género cómico que propendía decididamente al grotesco, comenzó a abrirse paso el deseo de hacer del cine un arte. O, al menos, un espectáculo con pretensiones de tal.

Con ese motivo en Francia, en primer lugar, se comenzó a buscar elementos que brindasen lustre al cine. Para la cultura francesa de la época, el referente del prestigio por excelencia era la literatura, ya sea en su forma novelesca como en la aun más relumbrante de las piezas de teatro. La *pièce bien faite*, esto es, la pieza bien hecha, quería ser el equivalente del "pompiérismo" en pintura. Diálogos altisonantes, momentos interpretativos de "bravura" que consentían el lucimiento de actrices y actores, daban obras con frecuencia artificiosas pero provistas de un barniz de buen tono. Alejandro Dumas hijo y Edmond Rostand se contaron entre los talentos más eficaces del género, el que en algunos casos trascendieron por la inspiración de su propia vena poética.

El esnobismo de los primeros magnates del cine apuntó a igualar estos prestigios. Al hacerlo incurrieron en el ridículo, pues la materia cinematográfica y el espacio popular que la acogía de alguna manera eran alérgicos al aparato de la gran cultura, y el cine no se había hecho todavía con los elementos de lenguaje indispensables para tratar con propiedad los argumentos provistos de pretensiones espectaculares y psicológicas. Pero al osar meterse con la cultura de relumbrón en cierto modo pusieron de manifiesto la ambición —legítima, más allá del arribismo que podía haber presidido la iniciativa— del nuevo medio expresivo para postularse como Arte con mayúscula.

El caso fue que se apeló a exponentes académicos y a artistas teatrales de renombre para forjar argumentos y poner en escena asuntos que, como el filme emblemático del movimiento, *El asesinato del duque de Guisa*, tenían un aura de historia y nobleza que complacían a los productores.

Los recursos técnicos y lingüísticos vertidos en esas tramas no diferían esencialmente de los que hasta el momento habían presidido la marcha del cine. Aunque para 1908, año del lanzamiento de *El asesinato...*, se habían descubierto aquí y allá expedientes expresivos propios del nuevo medio e intransferibles a otros, y a pesar de que el norteamericano Edwin S. Porter ya había suministrado el abecedario de un nuevo lenguaje en sus películas *La vida de un bombero americano* y *El gran robo del*

*tren*, los filmes tocados por la ambición del cine de arte siguieron adosados a los rasgos que habían caracterizado la cinematografía en los 13 años que llevaba de vida. Es decir, tomas efectuadas con una cámara fija, plantada desde la posición ideal de un espectador en la tercera fila de una platea; y entradas y salidas de los actores por el foro.

La improvisación torpe del cine de los Lumière y de Méliès, preñada de espontaneidad y de casuales movimientos de cámara, quedaba opacada por el servilismo a la representación teatral, con el agravante de que los intérpretes, afligidos por el carácter elemental de tramas comprimidas en rollos de no más de 15 ó 20 minutos y desposeídos de su instrumento capital de comunicación, que era la voz, tendían a suplir estas desventajas con una interpretación sobreactuada, ampulosa y gesticulante. A la cual, por otra parte, eran ya bastante propensos dado el *pathos* melodramático del clasicismo y el romanticismo tardíos. La prestación de la gran Sarah Bernhardt en *La dama de las camelias*, por ejemplo, difícilmente puede ser contemplada hoy sin retener una carcajada.

La mudez del nuevo medio incomodaba las pretensiones de significación de quienes, pese a la naturaleza insobornablemente popular del cine, deseaban que éste se calzase las vestimentas de la buena sociedad. Con ese motivo se llevaron a cabo experimentos para acompañar las proyecciones con discos fonográficos que reproducían los diálogos o para colorear las películas pintándolas cuadro por cuadro. Los intentos, sobra decirlo, fracasaron por las dificultades prácticas que se planteaban en esa etapa de la evolución técnica. Pero la posibilidad de acompañar el desarrollo de la acción en la pantalla con un comentario musical *ad hoc* tuvo mejor suerte. Una pianola desgranando sus notas en la sala a oscuras, y pronto conjuntos instrumentales y hasta orquestas hechas y derechas tocando temas que se adaptaban a las peripecias de la acción o ejecutando partituras escritas especialmente para la ocasión, se convirtieron en el líquido amniótico, en el fluido dentro del cual se acomodaba la trama.

### Notas

- 1 La revolución norteamericana también fue un paso determinante hacia la gestación del nuevo orden de cosas, pero su valor residió en el ejemplo que suministraba, más que en los obstáculos que debía vencer, pues se verificó en un continente y un espacio social nuevos, carentes de rémoras feudales. Esto dio a Estados Unidos una de sus características y ventajas más originales y lo que se constituía en el fundamento de la plena e irrestricta expansión de su fuerza.
- 2 En totales absolutos, no en proporción a su población, ya que en este plano fue superado por Argentina.
- 3 Wolfgang J. Mommsen: *La época del imperialismo. Europa 1885-1919*. Editorial Siglo XXI, pág. 35 y ss.
- 4 Maurice Bardèche y Robert Brasillach: *Histoire du Cinéma*. Ed. Poche 1964.
- 5 W.S. Churchill, *La crisis mundial 1911-1918*, Janés 1944, pág. 21.