

R.F. 31020

B10. T 5092

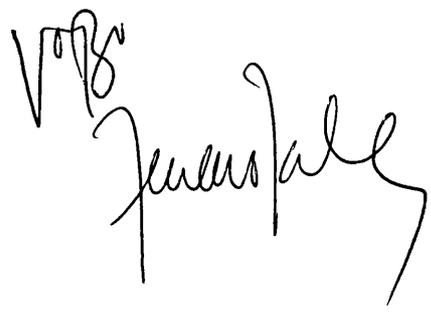
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

FACULTAT DE FILOLOGIA

DEPARTAMENT DE TEORIA DELS LLENGUATGES

**MODOS DE REPRESENTACIÓN EN EL CINE ESPAÑOL DE LOS
AÑOS VEINTE**

Cuatro ejemplos significativos



Tesis doctoral presentada por:

Antonia del Rey Reguillo

Dirigida por:

Porf. Dr. Jenaro Talens Carmona

UMI Number: U607503

All rights reserved

INFORMATION TO ALL USERS

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted.

In the unlikely event that the author did not send a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if material had to be removed, a note will indicate the deletion.



UMI U607503

Published by ProQuest LLC 2014. Copyright in the Dissertation held by the Author.
Microform Edition © ProQuest LLC.

All rights reserved. This work is protected against
unauthorized copying under Title 17, United States Code.



ProQuest LLC
789 East Eisenhower Parkway
P.O. Box 1346
Ann Arbor, MI 48106-1346

Agradecimientos:

Deseo expresar mi gratitud a personas e instituciones cuya ayuda ha sido de gran utilidad para la consecución de este trabajo. De Filmoteca Española, a Marga Lobo, siempre dispuesta a facilitar los medios para la revisión de las copias existentes en los archivos; a Alicia Potes y Dolores Devesa, sin cuya atención las búsquedas bibliográficas habrían sido más arduas, y a Alfonso del Amo, por sus valiosas observaciones sobre el coloreado de películas mudas. De la Filmoteca de la Generalitat Valenciana, a Inma Trull y a José Antonio Palao. A la Biblioteca Delmiro de Caralt. A Luciano Berriatúa, cuyos datos y puntualizaciones sobre la restauración de *Currito de la Cruz* resolvieron algunas de las dudas que me planteaba el análisis del texto. A los indumentaristas Victoria Lliceras y Fermín Pardo. A los familiares y amigos que me prestaron su apoyo moral. Y, especialmente, a Jenaro Talens, director de esta tesis, por su confianza y respaldo a lo largo del trayecto.

Q. 696870
X. 696914

A mis padres.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	11
I PLANTEAMIENTOS METODOLÓGICOS	
1. Consideraciones generales de orden epistemológico:	17
1.1 El <i>texto</i> , un concepto indispensable y controvertido	
1.2 El recorrido del análisis	
1.3 El lector/espectador no es un sujeto paciente	
1.4 El sentido como lugar del sujeto	
2. Propuesta de un modelo analítico.....	43
2.1 La prehistoria del análisis fílmico	
2.2 Rompiendo un lanza por la teoría	
2.3 La clave está en la forma	
2.4 Los filmes proyectan los modelos	
2.5 El crítico quiere ser narrador	
2.6 Por un modelo sincrético	
3. Los límites de nuestro territorio.....	61
II EL CONCEPTO <i>MODO DE REPRESENTACIÓN</i>	
4. Definición del término y estado de la cuestión.....	67
4.1 El sentido del término <i>modo</i>	
4.2 Modo y narración, un vínculo inevitable	
4.3 El punto de vista y la enunciación	

- 4.4 El polimorfismo del punto de vista
- 4.5 La especificidad del modo fílmico
- 4.6 Reflexiones sobre el término *representación*
- 4.7 El problema de la representación fílmica
- 4.8 Algunas opiniones desde la semiótica
- 4.9 La *analogía* como efecto construido

III LOS MODOS DE REPRESENTACIÓN FÍLMICOS

- 5. Nuevos enfoques metodológicos107
 - 5.1 Los textos fílmicos y su "circunstancia"
 - 5.2 La utilidad de la parcelación cronológica
- 6. Las señas de identidad del cine primitivo.....113
 - 6.1 El placer escópico del primer cine
 - 6.2 El exhibicionismo de la mirada
 - 6.3 Rechazo de la clausura
 - 6.4 Los comienzos de la linealidad narrativa
 - 6.5 Las contradicciones de una transición
- 7. El proceso de sistematización del modo clásico.....133
 - 7.1 La expansión de la industria como factor condicionante
 - 7.2 Entre el fervor popular y la búsqueda de la artisticidad
 - 7.3 Los filmes se alargan, los modos se transforman
 - 7.4 El *sistema narrador* de la mano de D. W. Griffith
 - 7.5 La culminación del sistema: el MRC

7.5.1	La composición de la escena clásica	
7.5.1.1	Movimientos de cámara y escala de planos	
7.5.1.2	Decorados y efectos especiales	
7.5.1.3	Luces, sombras y contraluces	
7.5.1.4	La dirección de actores	
7.5.2	La articulación de la narración clásica	
7.5.2.1	La linealidad narrativa	
7.5.2.2	La puntuación del relato	
7.5.2.3	Las voces del filme	
7.5.2.4	De la letra a la imagen	
8.	Los años 20: el sistema se consolida.....	187
8.1	La expansión del cine norteamericano	
8.2	Cambios en el modo de representación	
8.2.1	Velocidad de proyección y tipo de película	
8.2.2	La movilidad de la cámara amplía el espacio	
8.2.3	Hacia la realidad por los decorados	
8.2.4	Contra la dureza de los contornos	
8.2.5	La consolidación narrativa	
8.2.6	El relato autoconsciente	
9.	Modalidades específicas del cine europeo.....	217
9.1	Europa marca la diferencia	
9.2	Un intercambio constante de influencias	

9.3 Propiedades y carencias del cine europeo

IV EL CINE ESPAÑOL DE LOS AÑOS 20 EN SU CONTEXTO

10. Circunstancias políticas y sociales.....	229
10.1 La solución recurrente del pronunciamiento militar	
10.2 De vuelta al conservadurismo y la tradición	
10.2.1 El <i>feminismo</i> de la dictadura	
10.3 Desarrollo y modernización social	
10.4 El régimen se autodestruye	
11. Agentes y plataformas culturales de la década.....	245
11.1 La prensa como soporte de la literatura	
11.2 La universidad y los ateneos	
11.3 Artistas y jóvenes intelectuales, entre la modernidad y el casticismo	
12. La sociedad española frente al cine.....	257
12.1 Los escritores	
12.2 Los críticos inician su labor	
12.3 Voces contra el cinematógrafo	
12.4 En apoyo del cine español	
12.5 La aceptación popular	
13. Condiciones de producción de la década.....	285
13.1 La producción madrileña toma el relevo	
13.2 La actividad cinematográfica en la periferia	

13.3 Picaresca y penurias de la industria	
14. El balance de la producción.....	301
V ANÁLISIS DEL CORPUS	
15. Una película ejemplar: <i>La revoltosa</i> (1924).....	305
15.1 De libreto endeble a sólido guión	
15.2 Organigrama narrativo de la película	
15.2.1 Un rosario de causas, efectos y motivaciones	
15.3 Diseño de producción de un filme <i>económico</i>	
15.3.1 Topología del relato	
15.3.2 La simbólica de los objetos	
15.3.3 Esculpiendo las <i>dramatis personae</i>	
15.3.4 Volúmenes y luces	
15.3.5 La configuración espacial	
15.4 La modernidad del montaje	
15.4.1 El orden cronológico del relato	
15.4.2 Del análisis a la síntesis	
15.4.3 Las formas transicionales	
15.5 Las voces del filme	
15.6 Desde el entramado formal al sentido	
16. <i>Castigo de Dios</i> (1925): La discreción del buen aficionado.....	381
16.1 La impracticable articulación secuencial en la estructura narrativa	

- 16.2 Fuerzas que cohesionan el drama
- 16.3 La humildad del diseño de producción
 - 16.3.1 La polivalencia discursiva de los tintados
 - 16.3.2 Los iris colisionan con el encuadre
 - 16.3.3 La configuración del espacio diegético
- 16.4 La serialidad narrativa sustentada en la alternancia
 - 16.4.1 La hipertrofia del montaje alternado
 - 16.4.2 Otras opciones de la serialidad narrativa
 - 16.4.3 El desconcierto de las formas transicionales
- 16.5 Encrucijada de voces y puntos de vista
 - 16.5.1 Un arcaísmo eficaz
- 16.6 Valoración al hilo de las formas observadas
- 17. *Currito de la Cruz* (1925): La imagen en función de la palabra.....439
 - 17.1 Del texto literario a la película
 - 17.2 Estructura narrativa del filme
 - 17.3 Los pilares que sostienen la trama
 - 17.4 El ambicioso e inoperante diseño de producción
 - 17.4.1 Hacia el espectáculo por la pluralidad topológica
 - 17.4.2 Un personaje colectivo resuelto en multitud
 - 17.4.3 Los tintados como resortes del espectáculo
 - 17.4.4 La cámara sabia
 - 17.5 La serialidad narrativa subsidiaria de los rótulos

17.5.1	El montaje amputado	
17.5.2	Unas formas transicionales polivalentes	
17.6	Voces y puntos de vista internos	
17.7	El texto escrito se adueña del filme	
17.7.1	Valores funcionales de los rótulos narrativos	
17.7.2	Modalidades de los rótulos de diálogos	
17.8	Un balance final para llegar al sentido	
18.	<i>El mayorazgo de Basterreche</i> (1928): Las limitaciones de una producción doméstica.....	523
18.1	De la novela al filme	
18.2	El ordenamiento narrativo de la película	
18.3	Deficiencias y cabos sueltos en la cohesión de la trama	
18.4	Un diseño de producción acartonado	
18.4.1	La construcción de personajes, un lastre en la retórica discursiva de la película	
18.4.2	La colectividad como fondo que refuerza el sentido	
18.4.3	La configuración del espacio diegético	
18.5	Ajustes y desajustes en la serialidad narrativa	
18.5.1	La tímida impronta del montaje alternado	
18.5.2	El montaje analítico, eje de la serialidad discursiva	
18.5.3	La "rarezas" del montaje de continuidad	
18.5.4	La atrofia de las formas transicionales	
18.6	Voces y puntos de vista proyectados en la diégesis	

18.6.1 La modalidad arcaica de los rótulos

18.7 Sentido final a partir de las formas

CONCLUSIONES.....	585
Apéndice I: TABLA COMPARATIVA DE RESULTADOS.....	619
Apéndice II: DATOS TÉCNICOS DE LOS FILMES ANALIZADOS.....	625
Apéndice III: BIBLIOGRAFÍA.....	631

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de investigación se propone como objetivo principal determinar si en la producción cinematográfica española de la década de los años veinte se llegaron a consolidar unos modos de representación propios que plantearan alternativas al modelo dominante —aquel que se había ido conformando desde los orígenes hasta el final de la segunda década del siglo y, una vez sancionado por la industria Hollywoodense, a esas alturas hegemónica en el ámbito de los países productores, se impuso definitivamente— o si, por el contrario, la filmografía española del período ajustó sus modalidades discursivas al sistema formal mayoritario, limitándose a calcar los cánones fílmicos establecidos por la industria norteamericana y desplegados con todas sus variantes en las realizaciones que llevó a cabo durante la década.

Para desarrollar la tarea investigadora se ha dividido el estudio en cinco amplios apartados. El primero de ellos estará dedicado a la exposición de los planteamientos metodológicos que guiarán la tarea investigadora a partir de los principios defendidos por la semiótica del discurso que, tras haber desplazado del eje central de la reflexión teórica el problema del lenguaje, ven en la escritura, entendida como proceso de producción de sentido, el epicentro sobre el que debe pivotar la atención crítica. Con el nuevo enfoque, el texto se convierte en el espacio imprescindible desde el que ejercer la tarea analítica con la que el crítico y autor coparticipan en la tarea de otorgarle un sentido. Así, con los textos fílmicos erigidos en el elemento nuclear sobre el cual proyectar la investigación, cuyos resultados permitirán elaborar la teoría sustentadora de la tesis final, resulta imprescindible hallar un método analítico riguroso que propicie resultados fiables. En función de tal hallazgo, y puesto que no existe un método analítico universal, se revisarán las diferentes estrategias y enfoques metodológicos propuestos por los historiadores hasta decidir la adopción de un modelo

sincrético que englobe los aspectos esenciales de las teorías revisadas.

Como resultado de tal elección, el análisis operará en una doble vertiente, proyectando sobre los textos la teoría establecida y, simultáneamente, deduciendo desde la superficie de aquellos las formas de representación que allí se den cita. Todo lo cual implica una estrategia epistemológica que podríamos definir como empírico-deductiva, la cual, sin perder de vista los principios teóricos de los que parte, practica una observación exhaustiva de los textos elegidos para, a partir de los datos que obtiene con ella, establecer las conclusiones capaces de convertir las hipótesis de partida en una tesis científicamente sustentada. En dicha tesis, el concepto *modo de representación* pasa a funcionar como punto nodal de la teoría, puesto que, en última instancia, se trata de dilucidar si existen como tales unas modalidades de representación específicas de la filmografía española producida dentro del período. Por esta razón, la segunda parte del trabajo está dedicada a revisar los conceptos *modo y representación* desde la perspectiva histórica, contrastando los diferentes valores con los que han sido sucesivamente investidos por los estudiosos.

Así, una vez definida cuál es la esencia de la modalidad y la representación fílmicas, en el apartado tercero se emprenderá un recorrido por las diferentes estrategias discursivas con las que se ha ido configurando la creación cinematográfica desde los orígenes, con la intención de evidenciar las transformaciones que se han ido operando en las modalidades fílmicas desde el cine de la mostración primitiva hasta el que, pasadas dos décadas, logra consolidarse como un sistema de representación cuyas modalidades se articulan para vehicular unos relatos deudores de la tradición cultural, representada por el teatro y la literatura decimonónicos. En el trayecto que los modos fílmicos recorren hasta lograr la consolidación del sistema, no sólo se producen divergencias entre la cinematografía europea y americana, sino que las

vacilaciones e, incluso, las contradicciones son frecuentes a lo largo de todo el período, de forma tal que es usual observar en un mismo texto fílmico la coexistencia de modos arcaicos con aquellos otros de asunción reciente. Y es precisamente en el territorio de esas vacilaciones modales donde se pueden inscribir muchos de los filmes españoles del período. Ellos, como el grueso de la producción media de las restantes filmografías europeas, van incorporando con diligencia las innovaciones formales, pero mantienen al tiempo una resistencia a abandonar ciertos modos del pasado. Sin embargo, tal como se intentará demostrar en el apartado quinto con el análisis del corpus seleccionado, será precisamente en esa mixtura formal donde resida parte de sus señas de identidad.

No obstante, antes de llegar a ese punto —centro de nuestra investigación— convendrá detenerse, aunque sólo sea someramente, en analizar cuáles fueron las circunstancias sociopolíticas y culturales que determinaron las condiciones específicas de producción del cine español de la década. Pues, si bien es cierto que un estudio en profundidad de las mismas no es el objeto de esta tesis, desde el momento en que consideramos que ningún producto artístico es ajeno a la sociedad en el seno de la cual ha sido creado —y menos aún el discurso fílmico, que por sus condiciones de producción surge directamente del entramado industrial—, necesitamos ocuparnos de ellas, desde la perspectiva que supone considerarlas el marco condicionante de tal producto. Y es que tales circunstancias, combinadas entre sí, constituyen el amplio abanico de factores que estaban dando lugar al objeto que nos ocupa, el cine español del período. El repaso de todas ellas quedará comprendido en el apartado cuarto.

Y desde el marco sociocultural, sin solución de continuidad, se aborda el territorio central de esta investigación, esto es, el análisis del corpus fílmico seleccionado. Para delimitarlo, se ha partido del acervo de películas del período conservadas. Aunque seriamente diezmado, pues, al

igual que ha sucedido con las restantes cinematografías, ha sufrido pérdidas de casi el noventa y cinco por ciento de su totalidad, conserva los suficientes textos como para permitirnos determinar lo que debió ser el contenido global de la filmografía. De entre ellos, hemos seleccionado cuatro que, por sus rasgos modales y circunstancias de producción, pueden funcionar como paradigma de la totalidad, representándola sin pretensiones de exhaustividad: *La revoltosa* (1924) de Florián Rey, *Currito de la Cruz* (1925) de Alejandro Pérez Lugín, *Castigo de Dios* (1925) de Hipólito Negre y *El mayorazgo de Basterreche* (1928) de Mauro Azcona. Dentro de la década, sus fechas de realización se inscriben en el período álgido de la industria y su procedencia geográfica es proporcionalmente representativa de las áreas productoras del momento. Es decir, de las cuatro películas, las dos primeras fueron realizadas en Madrid, principal núcleo productor durante esos años; la tercera se gestó en Valencia, capital que ocupaba el segundo lugar de la actividad industrial, por el número y la actividad de sus empresas cinematográficas; y la cuarta vio la luz en la bilbaína Baracaldo, una ciudad que puede equipararse a todas aquellas que, repartidas por el territorio nacional, mantenían una creación fílmica esporádica, atomizada en pequeñas empresas, frecuentemente de producción única.

Era imprescindible también que los textos estuvieran completos, que fueran accesibles y, además de representativos de distintos géneros y ámbitos productores, debían contar con un rasgo común: ser cine popular, dirigido al grueso de la sociedad. Y puesto que, a partir de su análisis, se pretende establecer el estatuto modalizador del cine español, en un momento en el cual los modos de representación fílmicos se dan por establecidos y operan como conformadores esenciales de lo que es el medio de diversión preferido por el gran público, parecía inoperante centrarlo en filmes de factura más elitista, tal vez más originales y ambiciosos en su planteamiento, pero que no llegaron a acceder a las cadenas de distribución general y fueron ignorados por la mayoría de los

espectadores¹. En este sentido, las cuatro películas elegidas son doblemente paradigmáticas, porque, además de reflejar las diferentes prácticas productivas coexistentes en la cinematografía española del momento, disfrutaron de muy distinta suerte por lo que al éxito de público se refiere. De las cuatro, *Currito de la Cruz*, planificada como una gran superproducción, logró cosechar un enorme éxito en los países hispanohablantes. Por su parte, *La revoltosa*, resuelta con medios mucho más humildes, gozó igualmente de gran popularidad, aunque sin llegar a traspasar las fronteras nacionales. No corrió la misma suerte *Castigo de Dios*, que encarna el modelo amateurístico de producción, pues, tras su estreno en Valencia, no contó con unos cauces de distribución adecuados y pasó sin pena ni gloria. En el caso de *El mayorazgo de Basterreche*, auspiciada en una empresa cinematográfica de corte familiar, su tardía fecha de realización la hizo coincidente con la llegada de las películas sonoras y, al no poder competir con ellas, sus propietarios, tras estrenarla en las capitales vascas, renunciaron a distribuirla en Madrid y las restantes grandes ciudades, lo que limitó drásticamente sus posibilidades de éxito.

La práctica analítica revisará los filmes en su globalidad, sin priorizar unos segmentos sobre otros, y serán las peculiaridades formales individuales las que determinen, en cada caso, los aspectos específicos a los que se debe atender con mayor detenimiento. Partiendo del reconocimiento de sus circunstancias de producción, se pasará a describir la arquitectura de su organigrama narrativo, desde el texto que le sirve de base, para rastrear y definir después todas las modalidades discursivas adoptadas en los tres niveles de la práctica fílmica, que por economía metodológica se van a agrupar en los apartados de puesta en escena y puesta en serie.

¹ Un caso ejemplar es el de *El sexto sentido*, filme de Nemesio Sobrevila que ni siquiera llegó a estrenarse, hecho que llevó a su autor a desvincularse para siempre de las actividades cinematográficas.

A continuación, se revisará la inscripción de los puntos de vista en el discurso, para acabar con un análisis de las tipologías modales y funcionales que los rótulos presentan. En su andadura, el análisis combinará la descripción de las formas observadas con la interpretación que cada una de ellas vaya sugiriendo, para terminar clausurando el ciclo hermenéutico con un sumario de los modos observados, sobre el que se intentará construir el sentido de cada texto.

Así, obviando el método analítico que estudia una o varias secuencias como representantes del texto fílmico completo, se opta por aquel otro, mucho más laborioso y exhaustivo, que lo revisa en su totalidad, aun a sabiendas del reto que tal decisión supone². Y ello, por considerarlo decididamente más fiable, cuando de obtener resultados objetivos se trata, en la confianza de que su práctica permita establecer las conclusiones que determinen hasta qué punto la cinematografía española del período, al estar inmersa en una tradición cultural propia —en la que los modelos narrativos se los proporcionaba la literatura popular por un lado y la zarzuela por otro— y contar con un sistema de producción caracterizado, en buena medida, por la improvisación, la atomización empresarial y la escasez de medios, fue capaz de articular unos rasgos definitorios específicos que la alejaran del modelo dominante.

² Precisamente, la envergadura y laboriosidad del análisis han impuesto una reducción drástica del corpus —pensado en un principio para contener siete películas— al comprobar con la práctica que, de lo contrario, se sobrepasarían ampliamente los límites del trabajo.

I PLANTEAMIENTOS METODOLÓGICOS

1. CONSIDERACIONES GENERALES DE ORDEN EPISTEMOLÓGICO

Los recientes estudios de crítica textual vienen subvirtiéndose desde los inicios de la llamada "segunda semiología" los principios básicos en los que se habían cimentado durante años los análisis semiológicos de viejo cuño. Estos, deslumbrados por los avances de los estudios lingüísticos de principios de siglo, no dudaron en aplicar el modelo de la lingüística estructural al análisis de las distintas prácticas artísticas y con especial entusiasmo al discurso fílmico, pues se consideró el cine como un lenguaje cuyo funcionamiento podía ser paralelo al de las lenguas naturales¹.

De este modo, a partir de los años cincuenta se empezaron a escribir las llamadas "gramáticas del cine" que pretendían, entre otras cosas, hallar las unidades mínimas de expresión y de significación de dicho lenguaje y dar cuenta de su capacidad articuladora y combinatoria. Fue Christian Metz el que logró formalizar la idea con su teoría de *la gran sistagmática*², a partir de la que intentaba demostrar cómo en el lenguaje cinematográfico se da una organización gramatical que sólo los

¹ La propia existencia del cine como medio de expresión artística está ligada a su consideración como lenguaje desde los primeros escritos sobre el nuevo arte. Riccioto Canudo, Louis Delluc y Abel Gance utilizaron la expresión "lenguaje cinematográfico", aunque en el sentido de instrumento de comunicación universal y opuesto, en consecuencia, al lenguaje verbal. Después, en los años veinte, Béla Balázs y los cineastas soviéticos iniciaron la reflexión teórica sobre el tema. Véase en J. Aumont, A. Bergala, M. Marie, M. Vernet (1985): *Estética del cine*, Barcelona, Paidós, pp. 159-167.

² Christian Metz (1966): "La gran sintagmática del film narrativo". El texto es la segunda parte de una conferencia que tenía por título global "Consideraciones sobre los elementos semiológicos del film" y está recogido en Roland Barthes et al. (1982): *Análisis estructural del relato*, México, D.F., Premiá, pp.153-158.

modelos metodológicos de la lingüística y la semiología general permiten interpretar.

Con planteamientos semejantes, los trabajos de los teóricos que engrosaron las filas de lo que después se llamó "la primera semiología" giraron en torno a la *langue*³, el término de la dicotomía saussureana que remite al concepto de código, donde todo gira en torno al signo y a su significado. El sistema lingüístico actuaba como un corsé al que ellos se ajustaban considerando los filmes estructuras objetivables en las que se inserta el significado. En consecuencia, el trabajo del crítico consistía en descubrirlo.

A partir de 1968, los escritos de Barthes, Derrida y Julia Kristeva introducen unos planteamientos que, por su radicalidad, ponen en cuestión todo lo anterior. Con ellos surge la semiótica del discurso que otorga un papel relevante al trabajo del crítico/lector el cual va a compartir con el autor la responsabilidad sobre la obra, una vez que esta se haya transformado en texto a partir de la operación de la *lectura*. Al centrar la atención en los discursos, en las obras individuales convertidas en territorios donde se va a trabajar el sentido, se produce un tránsito de la *langue* a la *parole*, el otro concepto de la pareja establecida por Saussure. Es decir, de la pretendida objetividad del sistema pasamos a la virtualidad significativa de cada obra en sí, un espacio en el que cada crítico/lector puede proyectar su subjetividad interpretativa. Por lo que el tradicional interés por el significado se desvía ahora hacia el sentido en cuyo logro va a jugar un papel de primer orden la actividad del lector/espectador⁴.

³ La reflexión saussureana en torno a la *langue* y a la *parole*, así como otras ideas sobre el lenguaje que dieron soporte a la reflexión estructuralista sobre el análisis textual están recogidas en español en Ferdinand de Saussure (1973): *Curso de lingüística general*, Buenos Aires, Losada, 12ª ed.

⁴ De aquí en adelante, equiparamos los términos "crítico", "lector" y "espectador", dado que hablamos del "texto" en general, que engloba, a su vez, al "texto fílmico". Tales términos remitirán a la instancia abstracta que logra producir sentido ante un texto determinado.

Es Roland Barthes en 1970 el que facilita el tránsito de la "primera" a la "segunda semiología", al publicar una obra esencial, *S/Z*⁵, en la que matiza algunas de sus ideas anteriores e introduce una visión del código mucho más abierta, que permite pensar el texto como lugar de múltiples lecturas, en cierto sentido inacabables.

Los actuales estudios semióticos no han superado estas concepciones, ni han sido capaces de proporcionar un método universal de análisis, pero sí han añadido consideraciones fundamentales sobre la figura del lector/espectador y el concepto de enunciación, que ha pasado a primer plano. Todo ello a la luz del pensamiento de Benveniste y Lacan cuyas ideas, aunque surgidas dentro del movimiento estructuralista, siguen gozando de plena vigencia. Pero vayamos por partes para lograr desarrollar con orden todo lo dicho.

1.1 El "texto", un concepto indispensable y controvertido

En la trayectoria recorrida por la teoría del discurso, habría que remontarse a la década de los años veinte para encontrar las primeras reflexiones sobre el tema. Partieron del Círculo Lingüístico de Moscú y de la sociedad de estudios de la lengua poética llamada OPOIAZ, situados ambos dentro del ámbito de reflexión científica del formalismo ruso. Allí se puso en marcha el motor de un corpus teórico que llega hasta nuestros días y que en los años cincuenta se configuró en un triple modelo semiótico sobre tres bases diferentes: el modelo lingüístico estructural de Ferdinand de Saussure, el matemático de Shannon y Weaver y el sugerido por la obra de Charles Sanders Peirce.⁶

⁵ Roland Barthes (1991): *S/Z*, Madrid, Siglo XXI, 6ª ed.

⁶ De este triple modelo han hablado con más detalle Jenaro Talens y Juan M. Company (1984): "The Textual Space: On the Notion of Text", in *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, Vol. 17, Nº 2, pp. 24-36.

Los dos modelos primeros se inscriben en el campo de la semiótica de la comunicación y su objeto de estudio es el signo y la significación. Sobre la base de ellos se desarrollarán los estudios de la llamada "primera semiología". De forma distinta, Peirce se preocupa de analizar y describir las condiciones necesarias para que se produzca la significación. A partir de su modelo, se va a estudiar el texto desde la valoración de los procesos significativos que se dan en él.

Así se traza el camino para que a finales de los años sesenta las teorías textuales den un giro radical y el problema del lenguaje sea desplazado por el de la escritura que acaba situándose en el centro de la reflexión teórica. Sobretudo, a partir de los planteamientos de Julia Kristeva y otros colaboradores de la revista *Tel Quel*. Ellos, que durante los años 1967-1972 se dedicaron a estudiar a determinados escritores como Mallarmé, Joyce o Pound, entre otros, consideran el "texto" como un concepto límite que no puede ser aplicado a cualquier tipo de obra, sea literaria o fílmica. Ya no es un texto cualquier obra considerada, por así decirlo, en su fisicidad, sino un espacio, el de la propia escritura, que se concibe como un proceso de producción de sentido y, a su vez, es también el espacio potencial de la actividad de lectora, al que da lugar el texto moderno:

El texto no es un conjunto de enunciados gramaticales o agramaticales; es *lo que se deja leer* a través de la particularidad de esa reunión de diferentes estratos de la significancia aquí presente en la lengua cuyo recuerdo evoca: la historia⁷.

Roland Barthes transformó y matizó algunos de los conceptos manejados por la corriente de opinión surgida en torno a *Tel Quel*. La publicación de su obra *S/Z* en 1970 fue un hito, porque muchas ideas expuestas por él en su análisis de *Sarrasine* se revelaron después muy operativas para el análisis fílmico. El autor establece

⁷ Véase Julia Kristeva (1981): *Semiótica*, Madrid, Fundamentos, 2ª ed. pág. 20. El subrayado es nuestro.

el concepto de texto entrelazado con la noción de "pluralidad", considerando esta como la cualidad polisémica que presentan ciertas obras para posibilitar múltiples lecturas. Establece la "lexía" como unidad textual mínima que ha de servir al crítico para analizar el texto hasta llegar a encontrar la pluralidad de significados⁸.

Con todo, el autor que habló por primera vez de "textos fílmicos" fue Christian Metz en su libro de 1971 *Langage et cinéma*. En él, fiel a su concepción estructural del lenguaje, intenta precisar bajo qué principios de pertinencia tendrían que ser estudiados los filmes por la semiología. Defiende que el texto, en tanto que "objeto significante", es una "unidad de discurso" y el crítico tiene que ser capaz de encontrar todos los sistemas internos que lo conforman para, a partir de ellos, estudiar todas sus configuraciones significantes. El concepto de texto fílmico, que corresponde a la obra en sí, considerada en su materialidad de objeto físico, se opone al de sistema, que es su principio de coherencia, la lógica interna que debe trazar el analista⁹. Sin embargo, el planteamiento metziano no logró superar las intuiciones e ideas que Roland Barthes había expuesto un año antes, por contra, un concepto de texto fílmico tan dependiente de la visión lingüística saussureana y hjemsleviana como él defendía, sin apartarse de sus plantamientos anteriores, estaba a esás

⁸ Barthes analiza la novelita de Balzac operando con cinco códigos que abarcarán todos los significados del texto. Sin embargo, da la vuelta al planteamiento analítico tradicional cuando advierte que "no se trata de manifestar una estructura, sino (...) de producir una estructuración (...) pues si el texto está sometido a una forma, esta forma no es unitaria, estructurada, acabada". Véase Barthes (1980), op. cit. pp. 12-16. Cuatro años más tarde, en su análisis textual del cuento de Poe *La verdad sobre el caso del señor Valdemar*, el propio Barthes aplica el mismo sistema, pero insistiendo en que su uso de los códigos no debe entenderse en el sentido riguroso del término, sino en el de instrumento que ayuda a realizar la travesía del texto hasta lograr el despliegue de la *significancia*. El texto está recogido en R. Barthes (1990): *La aventura semiológica*, Barcelona, Paidós, pp. 323-352.

⁹ Hemos manejado la traducción española: Christian Metz (1973): *Lenguaje y cine*, Barcelona, Planeta.

alturas herido de muerte y la propia evolución de la teoría del discurso se encargaría de demostrarlo.

En cualquier caso, las ideas de Barthes y Kristeva plantean el problema de considerar la noción de "texto" de forma un tanto restrictiva, puesto que tienden a privilegiar ciertas obras, ya que sólo en algunas se encontraría el texto. Aunque lo esencial de la nueva concepción es que, al considerar este como una "práctica significativa", se centra la cuestión en la idea de "proceso". Siempre que en ese proceso haya un desbordamiento significativo, existirá el texto:

El texto, en el sentido moderno actual que intentamos dar a esta palabra, se distingue fundamentalmente de la obra literaria porque: no es un producto estético, es una práctica significativa; no es una estructura, es una estructuración; no es un objeto, es un trabajo y un juego; no es un conjunto de signos cerrados, dotado de un sentido que se trataría de encontrar, es un volumen de huellas en trance de desplazamiento.

La instancia del texto no es la significación, sino el significante, en la acepción semiótica y psicoanalítica del término¹⁰.

La radical novedad de estas teorías se centra en el hecho de que las obras artísticas no se ven aquí como productos acabados, sino como enunciados a través de los que se debate el sujeto, que es, sin duda, el autor, pero también el lector. De ahí que promuevan la práctica de la lectura por la cual dicho lector se entrega a una experiencia placentera, la del lenguaje, cuando con su acto individual de lectura propicie, paralelamente, una nueva redacción de la obra, particular y personalísima.

Consecuentemente, se postula la equiparación entre lectura y escritura, lo que equivale a convertir el comentario, a su vez, en un nuevo texto. Y todo ello girando en torno a la idea de *intertextualidad* que conecta con Bajtin y sus tesis sobre el

¹⁰ R. Barthes (1974): "La aventura semiológica", conferencia recogida en el volumen del mismo título, editado en 1990 en Barcelona por Paidós, pp. 9-14.

dialoguismo textual¹¹. Dicho autor mantiene una visión del lenguaje que le lleva a enfocar cualquier actividad verbal, sea oral o escrita, como situada dentro de un diálogo social constante y sin resolución final¹² y aunque el conocimiento de sus teorías fue muy posterior al de su escritura, en su momento supusieron intuiciones de gran alcance y anticiparon lo que después Roland Barthes y Julia Kristeva, entre otros, defenderían con rotundidad. Una de esas intuiciones consiste en su idea de la "comprensión" que para él siempre es dialógica en cierta medida:

Las relaciones dialógicas son relaciones (de sentido) entre toda clase de enunciados en la comunicación discursiva. (...) Los límites dialógicos atraviesan todo el campo del pensamiento humano. (...) La actitud hacia el sentido siempre es dialógica. La comprensión misma ya es dialógica.¹³

De alguna forma, Bajtin es más radical que los dos autores franceses cuando afirma que las relaciones dialógicas entre los textos se reproducen "ad infinitum", idea que el propio Barthes niega cuando habla del "plural limitado" que presentan ciertas obras y que se refleja en su polisemia, pues cree que no existen obras ideales que sean absoluta e infinitamente plurales¹⁴. Una creencia que rechaza el dialoguismo inacabable que defiende Bajtin y muestra una concepción del texto más reduccionista, pues

¹¹ J. Kristeva (1981): la autora se basa en Bajtin para elaborar su idea de la "intertextualidad" y del "intertexto". Así, habla del texto como "una productividad (...) una permutación de textos, una intertextualidad: en el espacio de un texto, varios enunciados tomados de otros textos, se cruzan y se neutralizan". Op. cit. pp. 147-148 y 188-194.

¹² Nos referimos a la expuesta por el autor en sus apuntes de 1959-1961 que constituyen el capítulo "El problema del texto en la lingüística, la filología y otras otras ciencias humanas" recogido en español en M. M. Bajtin (1990): *Estética de la creación verbal*, México Siglo XXI eds., 4ª ed., pp. 294-323.

¹³ M. M. Bajtin (1990): pp. 309-313.

¹⁴ Roland Barthes (1980): *S/Z*, op. cit. pp. 4-6.

le resta esa infinita multiplicidad de ecos que son los que propician la riqueza del hecho textual.

Partidarios también de la amplitud de miras con respecto a la textualidad son los profesores Jenaro Talens y Juan M. Company que han desarrollado una teoría en torno a lo que llaman "espacio textual", concepto que oponen a la noción de "texto"¹⁵. Superando las concepciones semióticas de la ya mencionada "primera generación", defensoras del texto como una "clausura" perfectamente estructurada, se alinean con los que consideran aquel desde una visión funcional, dentro del ámbito de la producción significativa. Partiendo de tal idea, proponen orientar la investigación hacia una noción de texto mucho más amplia. Lo que implica una apertura de los límites del concepto, que permite considerar "textos" no sólo los conformados a partir de los lenguajes verbales, ya sean artísticos o no, sino también aquellos que surgen de los lenguajes no verbales en esas áreas donde actúan, en denominación de los autores, los paralenguajes. Dentro de ellas cabrían todas las actividades que los sujetos desarrollan en la vida diaria, el propio discurso del cuerpo o el del deseo, entre otros.

Los autores inician su propuesta marcando una clara diferenciación entre *significado* y *sentido*. Mientras el primero tiene que ver con lo que ellos llaman el "valor semántico lingüístico" y el "valor semántico referencial", por *sentido* entienden, secundando las ideas de Garroni, "the implicit context of explicit context, that is, the product of a process as it is individualized by the appropriation/reading of what is "signified"¹⁶. Esto implica que en la lengua no se da el *sentido*, pero sí se puede producir cuando dicha lengua se actualiza en un texto que es comprendido no en cuanto manifestación de aquella, sino en cuanto vehículo de contenidos de otro nivel, de los cuales

¹⁵ Jenaro Talens y Juan M. Company (1984): *The textual Space: On the Notion of Text*, op. cit.

¹⁶ Ibid. pp. 27-28.

la lengua sólo sería expresión. Esta valoración del *sentido* resulta clave cuando la relacionan con el concepto de *real* tal como es entendido por Lacan¹⁷. Es decir, como aquello que queda fuera de la consciencia o inconsciencia del sujeto y, en consecuencia, no tiene posibilidad de ser representado por el lenguaje. Sin embargo, como señalan los autores, *lo real*, pese a su desvinculación del lenguaje y, por tanto, del significado, está directamente implicado en el proceso constante de la producción de sentidos, lo que les lleva a afirmar que el *sentido* forma parte tanto de los lenguajes como de los no lenguajes. Y con estos presupuestos construyen su teoría sobre el "espacio textual" en relación con el "texto", considerando cualquier actividad humana como práctica significativa que puede construir *sentido* en todo lo existente y proponiendo una distinción clave entre "espacio textual", "a place to which all of us have given meaning, in the effort to reconstruct/unravel the presence of the *other*", y "texto", "the result of a reading/transformational labor made over the textual space"¹⁸

Lo interesante de esta propuesta, y donde se muestra su principal aportación a la teoría del discurso, está en la manera de concebir el "espacio textual", que puede estar ordenado y fijado de acuerdo con unos límites precisos (ET), puede ser una propuesta abierta a distintas formas de organización (ET') o puede no tener ni límites establecidos, ni organización determinada, ni fijación de ninguna clase (ET"). Es sobre ese espacio, en cualquiera de sus tres modalidades donde se realiza la lectura. Allí se trabaja el *sentido* que convierte el "espacio textual" en "texto" (T). Ese *sentido* no es algo inherente al espacio textual, sino que es producido por el sujeto en la operación de la lectura, cuando genera con la actividad lectora todo aquello que, consciente o inconscientemente, constituye su razón de existencia.

¹⁷ Jacques Lacan (1966): *Ecrits*, Paris, Seuil. Cfr. J. Talens y J.M. Company (1984): op. cit.

¹⁸ J. Talens y J. M. Company (1984): pp. 31-32.

Por tanto, un mismo espacio textual puede dar lugar a tantos textos como sujetos se hayan enfrentado a él y la transformación de aquel en estos se lleva a cabo reorganizando los elementos que constituyen su sistema organizativo, que puede ser más o menos complejo, pero siempre resulta analizable empíricamente. Sobre ese sistema dado o "principio organizador" el sujeto construye el suyo propio en forma de "gesto semántico" que, en definitiva, es el que transforma el (ET) en (T)¹⁹. Para los autores, si ambos conceptos se entienden como funciones en vez de como entidades, los límites entre ellos no son rígidos, lo que permite comprender el carácter procesual de la producción de discurso en la que quedan incluidos los conceptos de autor y receptor, entendidos como elementos de tal proceso o inscripciones de discurso antes que personas físicas. El proceso de producción discursiva se renueva y se reinicia cada vez que se revisa, se corrige o relea cualquier texto existente, dando con ello lugar a uno nuevo²⁰.

Estas ideas son matizadas por Manuel Asensi que, en sus reflexiones sobre el problema de la interpretación, plantea una idea del texto como *huella* de infinidad de presencias y ausencias. En el texto habita el sentido y no se puede admitir que el intérprete/lector lo construya sobre el supuesto significado que está en el origen del espacio textual. En oposición a esto defiende lo contrario, el significado sería el resultado del trabajo de interpretación y no su origen. Para él, es el metatexto el que restringe semánticamente el texto cuando se plantea una interpretación que "construiría" uno de los inacabables sentidos del discurso²¹.

¹⁹ Para los conceptos de "principio organizador" y de "gesto semántico" véase J. Talens (1978): "Práctica artística y producción significativa" en J. Talens et al., *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Madrid, Cátedra, pp. 18-26.

²⁰ Desde este planteamiento los autores conectan con las teorías dialógicas de Bajtin a las hicimos alusión más arriba.

²¹ Manuel Asensi (1987): *Theoría de la lectura*, Valencia, Hiperión, pp. 114-125.

De cualquier modo, lo que si parece fuera de duda es que, dado que la producción del texto se relaciona directamente con la actividad del lector/espectador, la problemática del análisis se debe plantear en términos de cómo se realiza el proceso de transformación del espacio textual en texto. Por lo que ha quedado dicho, parece evidente que para poder optar a ello es necesario llevar a cabo una operación de lectura sobre el espacio textual dado, y esto nos sitúa en el ámbito del proceso hermenéutico de la interpretación, al que aludiremos a continuación.

1.2 El recorrido del análisis

Una vez se ha visto cómo el concepto "texto" es la base desde la que habría que partir al iniciar cualquier actitud lectora sobre la obra, es necesario plantearse el problema del "análisis textual". Para ello, empezaremos defendiendo la idea de que todo análisis tiene ante sí el desafío ineludible de configurar textualmente la obra ante la que se sitúa. En última instancia, ese debería ser su objetivo último, crear un texto allí donde hasta el inicio de la operación interpretativa sólo hay un espacio textual, un objeto, una obra abierta que se ofrece a la tarea del lector/hermeneuta como susceptible de ser comprendida, interpretada y, en cierto sentido, explicada²².

Desde los primeros análisis fílmicos que surgen, paralelos al nacimiento de la moderna teoría del cine, entre los años 1965-70, los críticos se sirvieron de la metodología de las ciencias humanas, esencialmente la poética, para realizar su andadura²³. Como la

²² Manuel Asensi (1987), op. cit., ha tratado el problema que plantea la aplicación del método epistemológico aplicado a las llamadas "ciencias del espíritu" que se traduce, en el caso de la lingüística, en una verdadera paradoja. Véase en pp. 11-43. El caso del arte cinematográfico creemos que es distinto y, por eso, en nuestro trabajo vamos a intentar compaginar tanto la aproximación hermenéutica como la epistemológica en la tarea del análisis.

propia teoría, esos análisis muestran una clara dependencia de las tendencias estructuralistas que pesaban sobre la reflexión fílmica en aquellos momentos y que privilegiaban el estudio de la forma por considerarlo el medio más idóneo para llegar al significado último. Sin embargo, en la actualidad ningún teórico es capaz de defender un método universal de análisis del film. Es más, se niegan a establecerlo y optan por el sincretismo entre diversas posturas metodológicas o por la experimentación analítica que se somete al cuestionamiento constante²⁴.

Cualquiera que sea el método analítico que se adopte, lo que se pretende con el análisis es restituir el tipo de orden que da sentido al texto fílmico, con la finalidad de obtener de él un mayor placer. Este sólo se consigue a través del conocimiento del filme, cuanto más exhaustivo mejor. A partir de esta óptica, el análisis se contempla desde una perspectiva intrínseca que concibe el filme

...como una obra artística autónoma, susceptible de engendrar un *texto* (análisis textual) que fundamente sus significaciones sobre estructuras narrativas (análisis narratológico) y sobre bases visuales y sonoras (análisis icónico), produciendo así un efecto particular sobre el espectador (análisis psicoanalítico). Esta obra debe insertarse igualmente en la historia de las formas, de los estilos y de su evolución²⁵.

²³ El análisis fílmico no sistematizado se dio desde los orígenes del cine, a través de los comentarios con los que los cronistas informaban sobre las películas. Tenía un carácter impresionista en modo alguno comparable al análisis actual. Sólo existen dos precedentes notables dignos antecesores de los actuales: Eisenstein, que ilustraba su teoría con análisis detallados de algunos planos de sus filmes, y Bazin, que se refiere a planos concretos para teorizar sobre rasgos estilísticos.

²⁴ Así lo han visto entre otros J. Aumont y M. Marie (1990): *Análisis del film*, Barcelona, Paidós, pp. 11-15 y Francesco Casetti y Federico di Chio (1991): *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós, pp. 28 y 29.

²⁵ Véase J. Aumont y M. Marie (1990): op. cit. pp. 18.

Nosotros creemos que esta definición es válida sólo si se le otorga al análisis textual un estatuto hegemónico que le permita englobar dentro de sí cualquier otro tipo de análisis, ya sea narratológico, icónico, psicoanalítico, o de otra clase. Es decir, a la categoría del primero deben estar subordinados los restantes, puesto que el concepto de análisis textual es mucho más amplio y generalizador, ya que se refiere a la totalidad del objeto de estudio, mientras que los restantes análisis irían dirigidos a la descripción de aspectos parciales de dicho objeto.

Así pues, el análisis textual tendría como objetivo prioritario lograr la inteligibilidad del objeto texto —en este caso el filme—. Si este se hace inteligible a nuestros ojos, quiere decir que hemos logrado su comprensión, es decir, como espectadores/lectores del filme habremos conseguido que la actividad del análisis haya dado sus frutos y estaremos en condiciones de cerrar el ciclo hermenéutico elaborando la interpretación, último estadio del análisis y que equivale a un nuevo objeto textual en forma de metatexto²⁶. Aspecto este sobre el que volveremos después.

¿Cómo lograr, en consecuencia, un método adecuado para alcanzar ese objetivo que todo analista se plantea? Si, según ha quedado dicho, no existe un método universal de análisis del filme, parece necesario e inevitable que sea el propio crítico el que deba construir su particular modelo analítico y que tal modelo varíe de un texto a otro. Esto plantea la cuestión de si es el propio texto el que reclama un método determinado al condicionar el movimiento recíproco de vaivén entre sujeto y objeto, entre el estudioso que idea un método de observación y análisis y el film que le señala los márgenes a los que puede llegar y las posibilidades que tiene como texto y que, como veremos, son infinitas.

²⁶ El análisis textual en términos de lectura ha sido estudiado por Manuel Asensi en *Theoría de la lectura*, op. cit. pp. 59-69. Allí trata con especial atención la relación metafórica que se establece entre el texto y el metatexto.

Algunos teóricos actuales desconfían de muchos métodos al uso considerados válidos hasta hoy. Es el caso de Kristin Thompson²⁷, que ha denunciado la existencia de una tradición metodológica que prioriza el método sobre el objeto de estudio y se empeña en demostrar su utilidad a toda costa, con el resultado de que, en el caso del análisis fílmico, el método llega a imponerse sobre el propio film, que se convierte así en el instrumento y no en el fin del análisis. El problema se agrava cuando el punto de llegada es conocido de antemano, como sucede con los modelos predeterminados que, en una obvia tautología, plantean que cada filme debe encajar necesariamente en determinados esquemas. Por su parte, Noël Carroll desconfía de la teoría fílmica contemporánea por considerar que sus modelos de análisis son ambiguos y ambiciosos en exceso y, por tanto, inoperantes y propone un tipo de análisis basado en cuestiones específicas que se deben dirigir sobre cada obra determinada²⁸. Parece, en consecuencia, esencial alejarse de esas actitudes reduccionistas y tratar de que el método adoptado mantenga siempre su estatuto instrumental y no se constituya como un fin en sí mismo que llegue a someter al propio texto.

Los modelos de análisis existentes plantean diferentes estrategias que van desde las que proponen abordar la obra de forma intrínseca, considerando el texto en sí mismo como un objeto independiente y singular²⁹, hasta aquellas que defienden seguir el método neoformalista, aplicado desde una perspectiva tan amplia que permita juzgar todas las preguntas que se le

²⁷ Kristin Thompson (1988): *Breaking the Glass Armour. Neoformalist Film Analysis*, Princenton-New Jersey, Princenton University Press, pp. 3-6 y 13-14.

²⁸ Noël Carroll (1988): *Mystifying Movies. Fads and Fallacies in contemporary Film Theory*, New York, Columbia University Press, pp. 226-234. El autor dedica todo el libro a rebatir detalladamente lo que considera las grandes falacias de la teoría fílmica contemporánea que, al manejar, según él, conceptos absolutamente vagos y ambiguos, arruina su pretensión de cientificidad.

²⁹ J. Aumont y M. Marie (1990): op. cit. pp. 17 y 18.

hagan al texto³⁰, pasando por las que entienden el análisis como un recorrido circular que parte del texto para volver a él³¹, o por aquellas que lo consideran desde la perspectiva del sentido que es capaz de elaborar un sujeto espectador concreto en una situación determinada³², o, incluso, por otras que proponen un modelo sincrético que aglutine diversos aspectos de los anteriores³³. En cualquiera de esos casos, parece evidente que la acción de analizar implica siempre un distanciamiento del objeto que permita, de un lado, la toma de conciencia del propio analista sobre el proceso que va a llevar a cabo y, del otro, el ejercicio de la sistematicidad y el rigor. La cuestión está en qué tipo de *distancia* se ha de mantener. La más óptima parece ser aquella que permite el análisis crítico, pero sin que llegue a suponer un obstáculo que impida al estudioso apasionarse por la obra y experimentar el análisis como un recorrido placentero.

Una vez establecida la distancia, es preceptivo comenzar el trayecto del análisis por el *reconocimiento* del objeto de estudio, lo que equivale a identificar y describir detalladamente todos aquellos elementos contenidos en las bandas de imagen y sonido que aparecen en la pantalla o se escuchan como insertados en ella. Esta fase tiene como finalidad facilitar el camino hacia el estadio siguiente, la *comprensión* o conformación del objeto texto. La lograremos con la operación inversa, es decir, integrando de nuevo todos los elementos hasta lograr reconstituir el objeto fílmico, que resultará a la vez idéntico y distinto del original, pues aparece ante nuestros ojos remodelado, clarificado y enriquecido por la tarea analítica³⁴. Así, fundida con la comprensión y como

³⁰ Kristin Thompson (1988): op. cit. pp. 6 y 7.

³¹ Francesco Casetti y Federico di Chio (1991): op. cit. pp. 17 y 18.

³² Ramón Carmona (1991): *Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid, Cátedra, pp. 45-47.

³³ Como veremos en los apartados siguientes, ese enfoque sincrético será el que se adopte en este trabajo.

una consecuencia directa de ella, emerge la meta última del análisis, la acción interpretadora, manifiestada en forma de interacción entre análisis y texto, en un intento de captar con exactitud el sentido de este último.

Sin embargo, llegados a este punto, necesitamos aludir a un aspecto fundamental, sin el cual la interpretación no podría ser del todo posible. Nos estamos refiriendo a los márgenes contextuales en los que el texto fílmico se inscribe y con los que es necesario contar, porque el filme nace y se articula dentro de ellos y en relación con ellos. Es decir, este no es un objeto aséptico surgido de la nada, sino un producto elaborado por una industria, dentro de una sociedad y una cultura determinadas. Como mercancía industrial, está sometido a intereses económicos e ideológicos y como objeto artístico, condicionado por normas artísticas y estilísticas que tienen que ver con movimientos y modas, con limitaciones genéricas, con la propia personalidad de los sujetos que lo han concebido y realizado, etc. En consecuencia, resulta, inconcebible la tarea analítica sin tener en cuenta el componente socio-histórico como universo referencial desde el cual comprender e interpretar la lógica interna que estructura el objeto filme³⁵.

En este sentido, parece más fructífero un análisis que, además de abordar el texto desde una perspectiva intrínseca, valoradora del filme como objeto estético en sí mismo, tenga en cuenta todas las circunstancias extrínsecas que, según ha quedado dicho, lo condicionan directamente.

Considerado todo lo anterior, la etapa final tendría que suponer el punto de llegada o de retorno al principio, según se

³⁴ La mayoría de los críticos coinciden en la necesidad de ese trayecto de ida y vuelta que debe realizar el análisis. Así lo han visto J. Aumont y M. Marie (1990): pp. 22-25, F. Casetti y F. di Chio (1991): pp. 21-24 y R. Carmona (1991): pp. 47-49 entre otros.

³⁵ Véase Ramón Carmona (1991): op. cit., pp. 43-47. También en Pierre Sorlin (1977): *Sociologie du cinéma*, Paris, ed. Aubier. Cfr. Ramón Carmona (1991), op. cit. pág. 46.

haya planeado el análisis como un recorrido hacia adelante o como un trayecto circular. Esto nos sitúa ante el problema de la *interpretación*, de la *clausura* y del *sentido*. Desde una visión simplificadora, si todo análisis parte de una hipótesis explorativa que prefigura el resultado final, aunque no lo determine, la interpretación consistiría en confirmar dicha hipótesis o negarla, atendiendo a las observaciones realizadas y a las conclusiones obtenidas. Con ello, el trayecto interpretativo quedaría cerrado³⁶. Pero existen pocos teóricos que consideren posible la exhaustividad interpretativa que sea capaz de agotar todos los sentidos del texto. Entre otras cosas, porque estos parecen ser inagotables, si, tal como ya hemos dicho, los textos se mueven dentro del tejido cultural de los intertextos³⁷, donde cada uno de ellos remite a otros que le precedieron y que le van a suceder. Si, además, el crítico/lector es el que confiere el sentido al texto en la tarea de la lectura, que realiza escuchando ecos de otros muchos, en un proceso de retroalimentación ininterrumpido, podemos establecer que la operación interpretativa es interminable y funciona como un intercambio constante, perpetuo e infinito de los saberes.

De ahí que estemos de acuerdo con la idea defendida por M. Asensi, quien cree que es el análisis el que debe dejarse dominar por el texto y escuchar el decir que se juega dentro de él, sin intentar dominarlo en la búsqueda de un sentido último que dé lugar al metatexto. Por esa razón, no parece oportuno hablar de restricción semántica. Cuando lo hacemos, debemos considerarla un constructo artificial fabricado por la propia interpretación que pretende inevitablemente lograr la clausura del texto. Frente a esa idea, el autor propone "poner la cultura científica en estado de movilización permanente, reemplazar el saber cerrado y estático

³⁶ F. Casetti y F. di Chio (1991): op. cit., pp. 26-31.

³⁷ Cfr. lo visto en el apartado anterior sobre M. Bajtin (1990): op. cit., para el concepto de dialoguismo cultural y J. Kristeva (1981): op. cit., para la idea de intertextualidad.

por un conocimiento abierto y dinámico"³⁸. Lo que se lograría por la "estructura lógica de la apertura" que no es sino una lectura en proceso que injerta la obra siempre en nuevos contextos y pone constantemente los textos en relación, con lo que el objeto estético se convierte en una fuente infinita de significados³⁹.

Hasta aquí, hemos intentado esbozar el problema del análisis textual y para ello hemos aludido repetidamente al sujeto lector, a esa función, si lo denominamos de modo abstracto, que es condición indispensable para la tarea analítica. Ahora llega el momento de ocuparnos de ella con más detenimiento.

1.3 El lector/espectador no es un sujeto paciente

Hemos hablado al tratar de la producción del discurso del problema de la escritura, frente a él, el hecho de la lectura opera como un contravalor. La instancia que la lleva a cabo, el lector, sería el elemento especular que situado frente al texto lo configura como tal. Esto supone considerar al lector espectador como el eje de toda la operación discursiva, *conditio sine qua non* la escritura o, lo que es lo mismo, el discurso no tienen sentido como tales. Pero detengámonos primero en la idea de sujeto.

La noción de sujeto se considera indispensable para llevar a cabo la transformación de la lengua en discurso. Así lo ha visto gran parte de la semiótica moderna⁴⁰. Sin embargo, frente a esta

³⁸ Asensi ve la clausura del objeto estético, en muchos sentidos, inevitable, tanto si es operada por el metatexto científico como por los metalenguajes sociales de diversa índole. Confiesa que no pretende soslayar esas lecturas en estado puro, sino analizarlas en relación con su objeto y cree que hay que hacer de la obra de arte "un objeto susceptible de ser continuamente leído". Op. cit. pp. 143-149.

³⁹ Ibid., pp. 130-138 y 142-162.

⁴⁰ Jorge Lozano, Cristina Peña-Marín y Gonzalo Abril (1993): *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de interacción textual*, Madrid, Cátedra, 4ª ed., pág. 89.

nos alerta Jesús G. Requena, acusándola de haber hecho caso omiso de las modernas teorías que sobre aquel se han venido elaborando. El autor cree que muchos de los semiólogos actuales todavía siguen considerando su objeto de estudio a partir del paradigma comunicacional, observando el discurso, como antes hicieran con el signo, en términos de interacción comunicativa. Para superar tal modelo, propone partir de Jakobson, que con su teoría de la función poética demuestra cómo en el discurso hay una parte —el significante— que se resite a la función comunicativa. Y es partiendo del problema del sujeto como se puede explicar dicha resistencia⁴¹.

Fue Emile Benveniste el que dejó claro que el concepto de sujeto va unido a su presencia dentro del propio discurso, al demostrar que el fundamento de la subjetividad está en el propio lenguaje. Ella vendría dada por "la capacidad del locutor de plantearse a sí mismo como 'sujeto'"⁴². Esto sólo puede conseguirlo a partir del estatuto lingüístico de la persona, por medio de los pronombres personales, que no faltan en ninguna lengua y que escapan a la categoría de los demás signos lingüísticos, puesto que no denominan entidades léxicas concretas y no remiten a más realidad que a la del discurso, "es 'ego' quien dice 'ego'"⁴³.

Por tanto, el discurso es el lugar desde el cual el sujeto consigue el doble objetivo de construir el mundo como objeto externo a él y de configurarse a sí mismo como sujeto. De ahí que pueda ser visto a la vez como productor y como producto. Sin embargo, no debe ser entendido como una realidad empírica, sino como una operación teórica llevada a cabo dentro del campo de la

⁴¹ Jesús G. Requena (1986): "¿Qué se puede hacer con ese objeto llamado texto?" en *Eutopías*, Vol. 2, Nº 1, Valencia-Minneapolis, Itto. Cine y RTV, pp. 27-37.

⁴² Emile Benveniste (1958) "De la subjetividad en el lenguaje" en *Problemas de lingüística general*, México, Siglo XXI eds., 1991, 16ª ed. vol. I, pág. 180.

⁴³ Ibidem, pp. 181-182.

lingüística y responsable directa de las operaciones que se suceden dentro del texto. Sólo podremos reconocerlo y definirlo por el proceso de la lectura. Lo que nos hace plantearnos de inmediato el tema de la *enunciación*, definida por la mayoría de los autores como la puesta en discurso de la lengua por un sujeto. Es el caso de Jorge Lozano, Cristina Peña-Marín y Gonzalo Abril:

Este principio representante cuya imagen reconstruimos al final del recorrido textual, es el sujeto de la enunciación que, en términos teóricos y metodológicos, no se confunde con el sujeto empírico (emisor, autor...) que efectivamente haya producido el texto⁴⁴.

Así considerado, el tema de la enunciación se nos muestra en términos de modo de producción. Es decir, el sujeto de la enunciación se manifestaría en el enunciado por una serie de indicios que emergerían del propio texto literario, fílmico, etc.

Por lo que se refiere a este último, autores como Casetti ven en tal sujeto el principio que fija las coordenadas del discurso fílmico, la base a partir de la que se van a definir las personas, los lugares y los tiempos del filme:

La mirada que instituye y organiza lo que enseña, es la óptica que delimita y dispone el campo, es el punto de vista desde el que se observan las cosas, el eje alrededor del cual giran imágenes y sonidos y que determina sus coordenadas y perfiles.⁴⁵

Esta definición hace coincidir al sujeto de la enunciación con el punto de vista general que gobierna todo el filme y lo diversifica en dos funciones, la del "enunciador" y la del "enunciatario", que siempre remiten a instancias abstractas implícitas en el texto⁴⁶. Ambas figuras cumplen un papel de

⁴⁴ J. Lozano, C. Peña-Marín, G. Abril (1993): op. cit., pág. 90.

⁴⁵ Francesco Casetti (1989): *El film y su espectador*, Madrid, Cátedra, pp. 41-43.

⁴⁶ Ibid., pp. 43-59.

primer orden a la hora de realizar la operación cognoscitiva de la "sanción":

Aquel momento del film en que se consigue el máximo espesor y plenitud (...) Es cuando se establecen unas comprobaciones precisas de los hechos (...) La sanción legítima (...) La sanción necesita de alguien a través de quien llegar, alguien que se sitúe fuera de los hechos y que valore desde el exterior (...) un árbitro que desde los márgenes controle el juego⁴⁷.

Casetti atribuye el papel sancionador al narratario, pero detrás de él sitúa al enunciador que es el que guía el filme en todo momento.

Desde una perspectiva distinta, se puede considerar el discurso cinematográfico como la práctica artística más idónea para hablar del sujeto de la enunciación en términos discursivos. Por su propia naturaleza, el texto fílmico es el producto de un trabajo colectivo y su dispositivo no se puede atribuir, por tanto, a un único sujeto. La articulación de ese trabajo plural se manifiesta en el montaje del filme, considerado desde este enfoque como el verdadero sujeto de la enunciación. El autor, en este caso, quedaría definido en términos de construcción textual que se va constituyendo al mismo tiempo que el texto⁴⁸.

Consideraciones de este tipo sitúan tras el concepto de sujeto de la enunciación la presencia de una instancia autoral, más o menos abstracta, responsable del sentido final del texto, con lo cual, durante el análisis, el sujeto espectador se vería abocado a la búsqueda de dicho sentido. Esta idea ha sido refutada energicamente por G. Requena que considera tal forma de entender el sujeto de la enunciación y, en consecuencia, el análisis textual un serio peligro que nos reenvía a los esquemas

⁴⁷ Ibid., pp. 151.

⁴⁸ J. Talens (1986): "El análisis textual. Estrategias discursivas y producción de sentido" en *Eutopías*, Vol. 2, Nº 1, Minneapolis/Valencia, Itto. de Cine y RTV-Institute for the Study of Ideologies and Literature.

comunicacionales de la vieja semiótica. Requena propone hablar de enunciación y no de sujeto de la enunciación, entendiendo aquella como "un *proceso productivo* (...), pero uno *carente de sujeto*: en él se engendra el discurso y en este, como su *efecto de sentido* (...), es engendrado, a su vez, el sujeto"⁴⁹. Para ello, se alinea con el pensamiento de Benveniste que considera la enunciación un acto por el que se hace funcionar la lengua⁵⁰.

Desde las perspectivas lacaniano-barthesianas que sustentan el pensamiento de Requena, habría que inscribir el proceso enunciacional en lo inverosímil del enunciado. Allí, en las quiebras de lo convencional, surge la escritura en los límites del lenguaje. Y en el lugar vacío de una o varias miradas se instaura el sujeto de la enunciación, cuando ese hueco se llena con los cuerpos del lector o espectador, ejecutores virtuales de todas las posibles miradas a ejercitar sobre el texto⁵¹. En consecuencia, la "escritura" —ese trabajo sobre el texto que genera el proceso de la enunciación— sería el lugar en el cual se fragua el sujeto. Por medio de ella, el sujeto se reconocerá y se conformará como tal en el trayecto del texto, sea desde la locución o desde la recepción. A partir de esta última, nos situamos en el espacio del lector/espectador.

Para definir esta figura, revisaremos algunos de los enfoques desde los que ha sido mostrada. Aunque en cierta forma se complementan, difieren en matices tan sustanciales que los

⁴⁹ El autor refuta en este artículo las posturas que hasta él han mantenido la mayor parte de los semiólogos europeos, entre ellos F. Casetti (1983): "Les yeux, les yeux", en *Communicationes*, 38, Paris. T. Todorov (1975): *Poética*, México, Losada. G. Genette (1972): *Figures III*, Paris, Seuil. A. J. Greimas (1984): *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos. Cfr. J. G. Requena (1987): "Enunciación, punto de vista, sujeto" en *Contracampo*, n° 42, pp. 6-41.

⁵⁰ Emile Benveniste (1970): "El aparato formal de la enunciación", recogido en *Problemas de lingüística general*, México, Siglo XXI eds., 1987, 8ª ed. vol. II, pp. 82-91.

⁵¹ J. G. Requena, *ibid.*, pp. 17-19.

convierten en casi opuestos en determinados casos. Para algunos autores, es el propio texto el que activa una serie de estrategias con las que construir al espectador. Así lo ha entendido Casetti cuando habla del espectador fílmico, quien tendría de antemano un lugar asignado por el propio filme para recorrer desde él un determinado trayecto⁵². Desde su perspectiva, las funciones asignadas al espectador son múltiples: él es quien va marcando el avance del texto, quien construye su propia versión de los hechos a partir de lo que se le ofrece, completando, en unos casos, las sugerencias del enunciador —entendido el concepto desde la idea de Casetti vista más arriba— y, en otros, rebatiéndolas o desenmascarándolas. De este modo, protagoniza la interpretación y actúa como juez al proyectar su valoración sobre el filme. En definitiva, el espectador se comporta como la instancia jurídica que define la verdad de un texto⁵³.

Aunque se asemeja a Casetti, cuando expone su concepto de "lector implícito", la postura de Wolfgang Iser aporta matices diferenciadores. Iser, desarrolla su teoría del efecto estético sobre un triángulo del que el lector es uno de los vértices, los dos restantes son el texto y la interacción que se produce entre los dos anteriores⁵⁴. El efecto estético surge en relación con la cualidad intrínseca que poseen los textos literarios, en virtud de la cual preorientan las cualidades del lector capacitado para poner en marcha el potencial de efecto que posee la obra. Lo interesante de esta propuesta es que define la existencia de la obra artística a partir de la participación del lector en su construcción:

⁵² F. Casetti (1989): op. cit. pp. 13 y 14. El autor repasa la consideración que se le ha dado a la figura del espectador a través de la teoría cinematográfica, desde Hugo Münsterberg hasta la moderna semiótica, y concluye con la idea de que tanto el lugar como la figura del espectador son plurales, pues pueden ser considerados desde muchos puntos de vista. Véase pp. 18-22.

⁵³ Ibid., pp. 169-173.

⁵⁴ Wolfgang Iser (1987) *Teoría de la lectura*, Madrid, Taurus, pp. 11 y 12.

Allí donde el texto y el lector convergen, ese es el lugar de la obra literaria y tiene un carácter virtual que no puede ser reducido ni a la realidad del texto ni a las actitudes definitorias del lector (...) sólo mediante la acción constitutiva de una conciencia que lo recibe el texto llega a su realidad, de manera que la obra artística es el proceso de constituirse el texto en la conciencia del lector.⁵⁵

Así pues, el lector con su actividad cognitiva y emotiva interactúa con el texto motivando el surgimiento del efecto estético.

La misma inspiración fenomenológica de Wolfgang Iser es compartida por David Bordwell y Kristin Thompson. Estos, desde su enfoque neoformalista, consideran que los espectadores se valen de operaciones perceptuales y cognitivas a partir de una serie de inferencias que extraen del filme y con las que van elaborando hipótesis que después se encargarán de comprobar. Todo ese proceso se lleva a cabo gracias al adiestramiento que los espectadores poseen a través de sus conocimientos y experiencia cotidiana⁵⁶.

En todas estas propuestas el lector/espectador es siempre una pieza clave que soporta la tarea de la constitución de la obra. Así planteado, resulta ser una entidad cuya existencia no remite a alguien concreto y anterior al discurso, sino que alude a una inscripción textual, a una operación o estrategia discursiva que se construye al mismo tiempo que el texto. No es alguien externo a la obra artística, sino que, en su ejercicio interpretativo, queda inscrito en ella, y es precisamente en ese recorrido analítico en

⁵⁵ Ibid., pag. 44.

⁵⁶ Véase en David Bordwell (1985): *Narration in the Fiction Film*, Wisconsin, University of Wisconsin, pp. 29-32 y en Kristin Thompson (1988): *Breaking the Glass Armour. Neoformalist Film Analysis*, op. cit. pp. 25-28. En relación con ese enfoque se puede considerar también la obra de José Antonio Marina (1993): *Teoría de la inteligencia creadora*, Barcelona, Anagrama. El autor, desde perspectivas cognitivistas, desarrolla una visión de la creatividad que parte de la inteligencia, la memoria y la experiencia del sujeto.

pos del sentido cuando el lector/espectador alcanza su estatuto de persona. Circunstancia esta que nos lleva a plantearnos qué cosa sea el sentido.

1.4 El sentido como lugar del sujeto

Hemos visto más arriba que el sujeto se constituye en el tránsito de un texto. Allí es donde emerge la subjetividad, en las prácticas de escritura y lectura, que no debemos asociar con las operaciones de codificación y decodificación propias del ámbito comunicativo. Porque la lectura y la escritura apelan al registro de la textualidad, donde se da plenamente el aspecto simbólico del lenguaje. Un espacio donde ya no funciona la economía del signo, sino la del significante ante la cual el sujeto queda escindido, acepta no saber quién es y se compromete en la tarea gozosa de la escritura o la lectura⁵⁷.

El lector ve el texto como un espacio desde donde se puede acceder a un determinado saber. En su juego estético opera una estrategia no transitiva. De hecho, se produce una relación de intransitividad entre sujeto y texto, donde lo que está en juego es el deseo. El lector/espectador cuando se enfrenta a un texto no se preocupa de lo que el autor quiso o no decir, sino de cómo el texto habla para él. Y lo hace a través de múltiples voces y múltiples ecos, en lo que se ha dado en llamar "una polifonía" que está en relación con su experiencia de lector. En el momento en que el lector ha escuchado esa multiplicidad de ecos, desentraña el sentido del texto y se reconoce en él como sujeto.

Para definir qué cosa sea el sentido hemos de aludir de nuevo a G. Requena. Este autor niega que tenga nada que ver con el significado, porque el texto se evade de la lógica comunicativa

⁵⁷ Fue Roland Barthes el que habló del gozo del texto y de cómo se producía en él la disolución del sujeto en el entramado de su textura. Véase R. Barthes (1989): *El placer del texto y Lección inaugural de la cátedra de Semiología Literaria del Colegio de Francia*, Madrid, S. XXI eds., 8ª ed. pp. 14-25 y 104.

y se sitúa en los límites de otra forma de saber. El sentido sólo podría ser definido en relación con un sujeto que proyecta sobre el texto su deseo. Afirma lo anterior basándose en la idea de que el texto artístico está muy próximo al texto onírico y el sentido de los sueños es el deseo. Lo que hace que, en último extremo, aquel sea visto como "la inscripción en el texto del deseo del sujeto"⁵⁸. Dicho deseo se va fraguando al compás del desplazamiento que el sujeto —escritor o lector— realiza en su recorrido por el texto, cuando va descubriendo los significantes⁵⁹ y se va reconociendo en ellos.

Pero el sentido no se agota en un solo desplazamiento, sino que la lectura posibilita una serie de recorridos múltiples en el tiempo y en el espacio del texto, lo que implica una pluralidad de sentidos prácticamente infinita. En consecuencia, llegan a ser inagotables. Habría tantos como sujetos o, más exactamente aún, tantos como lecturas. Como diría Iser, "en el hecho de la lectura nunca se realiza plenamente el potencial de sentido, sino que este sólo puede ser parcialmente actualizado"⁶⁰. Desde su enfoque, todos los sentidos se encierran en la obra. Es hasta ella, en su espesor inacabable, adonde el lector puede llegar una y otra vez con la seguridad de encontrar en cada incursión un sentido nuevo con el que poner a prueba sus cualidades de crítico avisado.

⁵⁸ Jesús G. Requena (1986): "¿Qué se puede hacer con ese objeto llamado texto?", op. cit., pp. 27-37. El autor alude a Freud y a su *Interpretación de los sueños* para establecer esa similitud entre lo onírico y lo estético y equiparar el sentido con el deseo del lector.

⁵⁹ La noción de "significante" debe ser entendida tal como la toman de Lacan, Kristeva, Barthes y Requena, entre otros. Como anticipadora del sentido, en una acción "paradigmática" que "rompe definitivamente la opacidad objetual de la lengua y la abre hacia ese doble fondo que hemos evocado al principio: el engendramiento del genotexto". Cfr. J. Kristeva (1981): *Semiótica*, vol. 2, op. cit., pp. 113 y 114. Del mismo modo, para la noción de "genotexto" como lugar donde se da la "significancia", ver *ibid.*, pp. 98-103.

⁶⁰ Wolfgang Iser (1987): *El acto de leer*, op. cit., pág. 47.

2. PROPUESTA DE UN MODELO ANALÍTICO

Formalizar una propuesta concreta que describa lo que queremos que sea nuestro modelo de análisis fílmico implica una revisión, aunque sea somera, de lo que ha supuesto la tarea llevada a cabo por los propios historiadores y analistas cinematográficos. Una actividad que, trazando en paralelo la historia y la teoría, no está exenta de contradicciones y de planteamientos dispares e incluso discrepantes entre sí, pero que, en su devenir, ha propiciado a los actuales estudiosos unas bases teóricas sobre las que apoyarse y a partir de las cuales desplegar la metodología que hoy parece más adecuada para lograr los fines que se persiguen.

2.1 La prehistoria del análisis fílmico

En el capítulo anterior ya ha quedado constancia de cómo la semiótica actual ha instituido el texto como el eje en torno al que deben girar los estudios de los analistas. Sin embargo, por lo que al discurso fílmico se refiere, las cosas no siempre han estado tan claras. Antes bien, durante su corta vida, los intentos de estudio del cinematógrafo han ido alumbrando una serie de historias de carácter acumulativo, causalista y lineal. Lo acumulativo vendría derivado del propio enfoque empírista con que fueron construidas, que se conformaba con la exposición de los datos, sin necesidad de analizarlos y explicarlos a la luz de un método o teoría preestablecidos. Se pensaba que aquellos hablarían por sí mismos pues su sola presencia valdría para evidenciar la existencia de la realidad fílmica. Por otra parte, los sucesos se mostraban desde una perspectiva dominada por las leyes de la causalidad, de forma que cada hecho era visto como consecuencia del anterior y germen del siguiente. En consecuencia, se obtenía una visión ingenua de lo acontecido, cercana a la narración épica,

donde los acontecimientos se sucedían dentro de una estricta linealidad, sin desórdenes ni alteraciones, y que no se planteaba la más mínima problematización de su propia escritura histórica.

Esta forma de estudiar el cinematógrafo se mantuvo hasta los años cincuenta, en lo que se ha visto como una actitud narcisista que se complacía en destacar la evolución imparable del medio fílmico y que quizá estuvo propiciada por la plenitud que alcanzó el cine clásico de Hollywood al desarrollar su modelo desde la década de los treinta hasta la citada mitad del siglo.

2.2 Rompiendo una lanza por la teoría

Con todo, es a partir de esos años cuando se empezó a crear la necesidad de configurar una teoría del cine que pudiera dar soporte y explicación a los hechos. Tres casos emblemáticos en este sentido fueron los de Siegfried Krakauer, André Bazin y Jean Mitry y, aunque no es este el lugar más propicio para desarrollar sus teorías con detenimiento, sí podemos observar que los tres autores compartieron la actitud de considerar interdependientes teoría e historia del cine. Del mismo modo, a pesar de que en algún caso enfocaron esta última desde posiciones teleológicas, partiendo de la meta a la que pretendían llegar y convirtiéndola en garante y justificación del estudio en sí, no es menos cierto que cada uno de estos intentos se propuso asentar principios que entrelazaran la dimensión diacrónica de los hechos históricos con los aspectos estéticos del arte cinematográfico.

Para Siegfried Krakauer el cine era un instrumento con el que creía comprender las tendencias psicológicas y los estados profundos de la mentalidad colectiva¹ y con tal enfoque llevó a cabo su estudio del período clásico del cine alemán, en un intento

¹ En su obra clásica *From Caligari to Hitler*, escrita en 1947, Krakauer afirma que "las películas de una nación reflejan su mentalidad de forma más directa que otros medios artísticos". Véase en la versión española de 1985: *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán*, Barcelona, Paidós, p. 13.

por demostrar cómo la sociedad alemana de la época, en su inconsciente colectivo, anhelaba la existencia de un tirano que después acabaría por tomar forma en la persona de Adolfo Hitler. Con tal presupuesto, que no puede por menos que ser visto como cargado de teleologismo, considera el filme *El gabinete del doctor Caligari* (1920) una profecía del triunfo inexorable del nacionalsocialismo. Pero si su trabajo resulta interesante en relación con lo que venimos diciendo es porque este autor no se detiene única y exclusivamente en lo sociológico, sino que fundamenta cada uno de sus análisis de los filmes del período sobre un estudio detallado de la forma, con lo que legitima, en cierta medida, las conclusiones teóricas que va elaborando.

El teórico André Bazin, a su vez, parte de una concepción ontológica de la historia del cine entendida como la culminación de otra mucho más amplia, la historia de la representación occidental. Bazin considera el invento del cine como un fenómeno idealista cuyo origen está en el mito —el de redimir al ser por las apariencias— y no en el espíritu científico. Esto le lleva a pensar que la restitución de la realidad, de la ambigüedad y la pluralidad de lo real es, en última instancia, la función principal del arte cinematográfico. Pero también su teoría está aquejada de teleología, porque construye la historia del cine desde los límites a los que quiere llegar, es decir, a partir de lo que él considera el auge del realismo que se manifiesta en unos pocos filmes del Hollywood de finales de los años treinta y principios de los cuarenta y que se consolida con el neorrealismo italiano. Así, frente a los cineastas de los veinte que "creen en la imagen" y contra el "montaje analítico" de Hollywood que, a partir de los años treinta, dirige la mirada y oculta la ambigüedad característica de lo real, Bazin va a estudiar con especial atención a aquellos otros directores que "creen en la realidad" y a todos los que se apartan de la estética del montaje analítico, hasta llegar a la ruptura que para él supone el triunfo del realismo².

² Véase André Bazin (1966): *¿Qué es el cine?* Madrid, Rialp. El autor opina que ya en los años veinte se dan dos tendencias entre los realizadores, la

El caso de Jean Mitry es diferente, pues ya no radica tanto en un enfoque teleológico como en el hecho de emprender un proyecto globalizador que por su propia naturaleza parece inviable. Se propone estudiar el cine como un objeto estético independiente. Sin embargo, su idea de la estética es más amplia que la de un semiólogo y abarca tanto aspectos sociales, técnicos, económicos, como implican las condiciones de puesta en escena de los filmes. Él, en última instancia, considera necesario construir una teoría sólida, una estética general del cine a partir de la definición de sus condiciones de existencia, por eso, paralelamente a su historia del cine traza un entramado teórico que la va guiando³.

2.3 La clave está en la forma

La importancia de estos trabajos, como se ha visto, reside en que por primera vez se pone de manifiesto la necesidad de evidenciar la interdependencia entre teoría e historia del cine, algo que se contempla de forma más tajante durante los años setenta con la emergencia de la historiografía materialista. Con el inicio de la década, Jean Louis Comolli publica *Technique et ideologie*, una serie de artículos en los que combate con rotundidad la idea que postulaba el carácter científico del nacimiento del cine⁴. Como marxista, el autor buscaba poner de

realista —con F. W. Murnau, E. Von Stroheim o R. Flaherty, entre otros— y la que modifica la ambigüedad implícita en la realidad —por medio del montaje, como la escuela soviética, o por los efectos plásticos de la imagen, caso de la escuela expresionista—. La consolidación del cine clásico en los años treinta supone el dirigismo de la mirada a partir del "montaje analítico" y la pérdida de la ambigüedad realista. Por eso defiende el "montaje en profundidad" característico de directores como O. Welles, J. Renoir y sobre todo del cine neorrealista italiano, esencialmente, de Rossellini y De Sica.

³ Jean Mitry (1989): *Estética y psicología del cine. 1. Las estructuras. 2. Las formas*. Madrid, S. XXI, 2 vols.

⁴ Los artículos fueron publicados en 1971-1972 en *Cahiers de cinéma* 229, 230, 231, 233, 234-235 y 241 y eran una respuesta de Comolli a Jean-Patrick

manifiesto todos los entramados ideológicos que cimentaron el origen del cinematógrafo y para ello estudia minuciosamente la profundidad de campo, que quedará convertida en sinécdoque de la forma artística global, y llega a la conclusión de que los principales temas ideológicos que se dieron cita en el nacimiento del cine ya se hallaban conformados antes del surgimiento de la fotografía⁵. Todo lo cual le lleva a relativizar el papel jugado por la ciencia y a desviar la atención hacia las prácticas de representación gracias a las cuales el cine habría sacralizado la función centradora del espacio, lo que equivalía a sancionar el universo humanista y burgués precisamente en un momento en que el resto de las artes lo estaba poniendo en crisis.

La originalidad del trabajo de Comolli radica en que supone un desplazamiento del interés hacia las formas de representación del espacio y en que amplió los márgenes de la génesis del cine, así como las fronteras intertextuales entre las que este había logrado configurarse como arte independiente (los espectáculos carnavalescos, teatrales, folletinescos, de tiras cómicas, etc.). De hecho, sus ideas tuvieron un eco inmediato en los teóricos posteriores. De ellos, el más entusiasta fue Noël Burch, nombre clave entre los teóricos e historiadores del cine por la aportación teórica y metodológica que supone su concepto de "modo de representación". Este propicia un criterio organizador para estudiar el paso del cine primitivo al cine clásico, al que no escapa la dimensión diacrónica y que, como se verá después, resulta fundamental para el desarrollo de este trabajo⁶. Aunque su

Lebel que había defendido en *La Nouvelle Critique* la vinculación entre el progreso científico y el origen del cine.

⁵ El autor habla de casos concretos como el de las leyes de la persistencia retiniana de las que había dado cuenta el astrónomo árabe Al Hazen (965-1038) o del de la *camera obscura* del *Quattrocento*, que produce una determinada imagen del mundo ligada a la idea de la *perspectiva artificialis* con su función centradora del espacio. Todo ello habría sido acomodado a las posibilidades del dispositivo fotográfico, lo que explicaría esa herencia del centralismo espacial tan claramente asumida por el cine clásico.

⁶ La obra más conocida de este historiador, y a la que tendremos ocasión de referirnos repetidamente, es el *El tragaluz del infinito* (1987), Madrid.

planteamiento ha sido contestado posteriormente y acusado de indefinición y teleología, tiene el valor de haber introducido por primera vez la contradicción en la historia del cine, algo de lo que no pueden prescindir la crítica y la historiografía modernas.

Los que han ejercitado una crítica más contundente contra los planteamientos de Noël Burch, acusándolo de acientificidad por no argumentar con un número de datos suficiente y porque falla en las exigencias de verificación, han sido algunos historiadores norteamericanos actuales. Es el caso de Kristin Thompson y David Bordwell, que junto a Janet Staiger desarrollan un trabajo teórico-histórico sobre el cine hollywoodense desde una tendencia que llaman neoformalista⁷. A partir de ella, proponen la utilidad de una historia que revise en paralelo la estética del cine y sus técnicas y modos de producción y la llevan a cabo al estudiar el cine clásico hollywoodense en el que según ellos, entre 1917 y 1960, las normas estéticas y el modo de producción se apoyaron mutuamente. Con una actitud metodológica muy semejante, el británico Barry Salt defiende un análisis del estilo fílmico, considerándolo en su dependencia del desarrollo tecnológico, desde una posición intelectual que el autor denomina "Scientific Realism" y que se fundamenta en las observaciones realizadas y en los datos obtenidos a partir del examen de cientos de filmes⁸.

Tras esta sucinta revisión de lo que han sido los hitos en la teoría y la historia del cinematógrafo, conviene dejar claro que, aunque pudiera parecer lo contrario, no puede establecerse una cronología o sucesión lineal para ordenar las tendencias y los métodos que se han venido dando en la historia del cine, pues

Cátedra. Allí contrapone el "Modo de Representación Primitivo" al que denomina "Modo de Representación Institucional", conceptos ambos de los que hablaremos con detenimiento en los capítulos sucesivos.

⁷ David Bordwell, Kristin Thompson & Janet Staiger (1985): *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of production to 1960*, New York, Columbia University Press.

⁸ Barry Salt (1992): *Film Style and Technology: History and Analysis*, Starword, Londres.

estos se entrecruzan y superponen. En la actualidad, además, la oposición entre historiadores y teóricos es cada vez menos perceptible. De hecho, narratólogos y semióticos han encauzado su interés en la dimensión diacrónica y cambiante de los rasgos formales, una vez que la descripción de sistemas y códigos se ha revelado infructuosa, y, por su parte, los historiadores reflexionan sobre la teoría de la historia y su periodización, atendiendo prioritariamente a los mecanismos significantes fílmicos⁹.

2.4 Los filmes proyectan los modelos

Partiendo de la tradición anterior, las tendencias actuales se manifiestan en contra del empirismo que se traduce en la mera exposición de datos, al considerar que ellos no hablan por sí solos, sino que se les hace hablar a la luz de un determinado método o de una particular concepción teórica, de ahí que se opte por una reivindicación de la teoría que sirva de guía y soporte a toda interpretación. Como punto nodal de dicha teoría el estudio de las formas fílmicas se revela inexcusable, ya sean contempladas como "modo de representación", siguiendo a Noël Burch¹⁰, o como "estilo de práctica fílmica", emulando a Bordwell y Thompson¹¹. No se puede renunciar a ese presupuesto por considerar que se sitúa en la propia base de la buscada articulación entre la teoría, el análisis y la puesta en escena.

Y en el centro de esos tres parámetros se sitúan los textos fílmicos que, en definitiva, son lo único real que críticos e historiadores poseen —aunque sólo en parte, si tenemos en cuenta la destrucción sistemática a que ha estado sometido el patrimonio cinematográfico en su conjunto—. Pero los textos fílmicos no se

⁹ Ejemplo de esto último lo proporciona la obra de André Gaudreault (1988): *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Paris, Meridiens-Klincksieck.

¹⁰ Noël Burch (1987): op. cit.

¹¹ David Bordwell, Kristin Thompson & Janet Staiger (1985): op. cit.

hallan previstos, no se corresponden con un modelo preexistente, sino que son ellos los que en todo caso construirían tal lugar. De alguna forma, el estudioso se ve obligado a actuar entre dos márgenes: los filmes, como textos únicos e irrepetibles, y los modelos abstractos inferidos a partir de aquellos. Y es que, a diferencia de lo que ocurre con los lenguajes o códigos, dichos modelos abstractos no son anteriores a los textos, sino que será el analista el que los debe ir construyendo a partir del estudio y de la descripción estructurada de los propios filmes.

Queda clara por tanto la naturaleza deducible de los modelos teóricos, que le viene dada precisamente de su no existencia apriorística. Tales modelos no se llegarán a encarnar plenamente en los filmes. Eso sólo sería posible en el supuesto de que para cada texto fílmico enunciáramos un modelo distinto e independiente. Esta idea es la que lleva a considerar los filmes como los lugares de conflicto de dichos modelos teóricos, como aquellos espacios donde los modelos pugnan por existir, por mostrarse y constituirse. Es decir, un discurso fílmico es el territorio particular y concreto desde donde puede llegar a inferirse lo general, lo abstracto, lo teórico. El modelo, en una palabra. En consecuencia, ese conjunto programático en que se constituye cada modelo sólo puede ser enunciado haciendo abstracción de los filmes concretos, obviando lo particular en beneficio de lo general y descubriendo estructuras fílmicas semejantes en textos distintos.

El analista no debe pretender encontrar el filme ideal, aquel al que se ajuste el modelo con total exactitud. Eso es solamente una posibilidad teórica. En la realidad no sólo la idea parece irrealizable, sino que incluso los textos se nos van a ofrecer como lugares en los que se articulará más de un modelo, unos espacios donde las formas y los estilos teóricos configurados en diferentes corpus programáticos, pugnarán, se entrecruzarán y alternarán con total naturalidad. En este sentido se expresa Vicente Sánchez Biosca cuando afirma que

...todo film no puede ser por menos que híbrido, pues este no sólo es el lugar donde se produce el encuentro traumático y productivo a un mismo tiempo entre distintos modelos de representación teóricos, ni tampoco únicamente lugar de perversión de aquellos, espacio de fuga constante respecto a las tipologías asentadas por los modelos, sino sobre todo el único lugar concreto, empírico, diferencial, sobre el cual es posible deducir la pureza de los modelos abstractos, de las estructuras tipo¹².

Ello le lleva a concluir que todo período histórico se ve atravesado por distintos modelos abstractos que se van entretrejiendo con la práctica cinematográfica. Una idea interesante y valiosa, pero que hace mucho más compleja y difícil la labor del estudioso que, a partir de ella, debe trabajar considerando la pluralidad, el entrecruzamiento y, en muchos casos, el sincretismo con que los diversos modelos se van a configurar en los filmes de cada etapa estudiada.

Entre esa dualidad compuesta por los textos fílmicos y los modelos abstractos deducidos a partir de ellos, sitúa el autor un tercer elemento que resulta clave para el trabajo del análisis. Se trataría de la temporalidad, la historia, la dimensión diacrónica de los filmes. Gracias a ella los textos pueden ser comprendidos en su sucesión, sus intercambios, sus avances y retrocesos, su progreso, sus transformaciones. A partir de esta nueva coordenada cronológica se podría afirmar que los modelos de representación, independientemente de su condición abstracta, se hallan sometidos al avance y evolución de dicha dimensión histórica. Esta visión ya implícita en el desarrollo del concepto de "modo de representación" ideado por Noël Burch, es precisamente la que

¹² En Vicente Sánchez Biosca (1990): *Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*, Madrid, Verdoux, p. 29. El autor insiste en el uso del término "modelo" para referirse, suponemos, al aspecto formal y programático de los sistemas fílmicos de representación a que daría lugar, en cada época o filmografía, la conjunción de los diferentes modos. En este sentido utilizamos el término a lo largo este trabajo, mientras que con "modo" aludimos a cada rasgo formal concreto y específico, sin menoscabo de que, en determinadas ocasiones, se hable del "modo fílmico de representación", otorgando a la expresión un valor genérico y abstracto.

sirve a Sánchez Biosca para revisar críticamente dicha teoría cuando la considera incapaz, no sólo de definir claramente dicho concepto, sino de describir "en positivo" el modelo más emblemático —el llamado Modo de Representación Institucional— al que sólo define por aquello que no es cuando lo compara con el Modo de Representación Primitivo, anterior al MRI, y con el cine narrativo moderno de los años sesenta, posterior a él. Con lo que, de nuevo, nos situamos ante un planteamiento teleológico de la formulación teórica. Pero lo que el autor considera más grave es la incapacidad demostrada por el propio MRI para dar cuenta de las contradicciones, deslizamientos y transgresiones que son constantes en los textos fílmicos del período clásico¹³. El problema, a nuestro juicio, queda a pesar de todo sin resolver, porque el propio autor tampoco se muestra capaz de definir el concepto de "modelo de representación", según el término que él opta por utilizar.

En cualquiera de los casos, parece claro que la tarea del historiador¹⁴ debería centrarse en

...restituir al texto fílmico, a las películas, toda su densidad, intentar desplegar sus múltiples sentidos tanto en aquello que responde a los modelos que en él se hacen visibles (el plural está conscientemente elegido) como en aquello que nos hace dudar de las certezas abstractas¹⁵.

¹³ Vicente Sánchez Biosca (1990): Op. cit. pp. 30-33. El autor revisa con detenimiento los planteamientos burchianos y, sin negar su validez, se esfuerza en mostrar sus fisuras y contradicciones.

¹⁴ A lo largo del capítulo estamos utilizando indistintamente términos como "crítico", "historiador", "analista" o "estudioso" pues, tal como hemos señalado, no se distinguen actualmente las fronteras que separan la actividad a la que cada uno de ellos alude. Por otra parte, como todos quedan englobados en la denominación "investigador", mucho más sincrética, hemos optado por equipararlos.

¹⁵ Ibid., pp. 34.

Si esta tarea, que no es otra que la de captar la singularidad de cada filme, se completa con la de deducir los modelos, el ciclo queda cerrado. Y lo que en definitiva se logra es restituir al filme su dimensión textual, considerándolo una práctica significativa —en el sentido expuesto en el capítulo anterior— que lo devuelve al registro discursivo, donde transcurre el universo de la subjetividad que hace del texto algo irrepetible dentro, a su vez, del ámbito de la intertextualidad.

Cómo lograr entonces una ordenación de los elementos tan diversos que se dan cita en los textos fílmicos si, según hemos visto, están entrecruzados con un sinfín de textos pictóricos, literarios, cinematográficos y teatrales que se intercalan en su superficie. La solución vendría dada de la mano del montaje, entendido como lo hizo Eisenstein, esto es, como un principio que da cuenta de la forma de articular todo lo que en el texto sea heterógeno —tanto atendiendo a las relaciones entre planos como intentando regular todos los elementos conjugados dentro de ellos—¹⁶. El estudioso encontraría en el análisis del montaje la mejor guía para descubrir todos los registros del filme y todas sus fisuras y contradicciones, pues el principio del montaje llama la atención sobre lo heterogéneo, más que sobre la coherencia o la transparencia de la obra.

2.5 El crítico quiere ser narrador

No se pueden abandonar las reflexiones anteriores sin aludir a la figura de Paul Ricoeur, cuya obra se convierte en punto obligado de referencia. El autor defiende que todo saber histórico procede de su comprensión narrativa —"mi tesis descansa en la

¹⁶ Sergei M. Eisenstein (1986): *La forma del cine*, México, Siglo XXI. En esta obra, que recopila algunos sus ensayos, el autor desarrolla las claves de su teoría fílmica. Con respecto a lo que venimos diciendo, son relevantes los capítulos "El principio cinematográfico y el ideograma", pp. 33-47, "La aproximación dialéctica a la forma del cine", pp. 48-64 y "Métodos de montaje", pp. 72-81.



afirmación de un vínculo indirecto de derivación por el que el saber histórico procede de la comprensión narrativa sin perder nada de su ambición científica"—. Y, dado que la historiografía se centra en la búsqueda oblicua del campo de la acción humana y su temporalidad básica, se la puede inscribir a partir de ahí en lo que llama "el gran círculo mimético" de la representación narrativa¹⁷. Esta idea introduce un giro importante en la investigación metodológica y ha dado pie, como veremos después, al desarrollo de un enorme interés por el tema de la narratividad dentro de los modernos análisis fílmicos.

Algunos autores apoyándose en las tesis de Ricoeur han derivado a planteamientos más radicales. Es el caso de Santos Zunzunegui, cuando afirma que toda operación historiográfica consiste en "crear un relato que organice el pasado", lo que nos obliga a repensar el estatuto de la historia trascendiendo el modelo tradicional y aceptando que la finalidad de cualquier actividad historiográfica no es otra que la creación de ese relato¹⁸. Eso implica desprenderse de cualquier pretensión de objetividad y también el rechazo del sueño tradicional según el cual la realidad de las cosas puede llegar a ser construida. Así, es inexcusable admitir que el hecho de que haya un analista, un sujeto investigador, condiciona la objetividad del análisis. Más aún, sin un punto de vista ordenador de los datos y sin un sujeto que les atribuye la categoría de hechos pertinentes no existe el objeto de análisis. Este sería en último término creado por el analista:

Es el mismo movimiento del historiador el que crea el objeto del análisis, al **pertinentizar** unos hechos que, automáticamente, son

¹⁷ Véase Paul Ricoeur (1987): *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*, Madrid, Ediciones Cristiandad, Vol.1, pp. 169-172.

¹⁸ Santos Zunzunegui: "De qué hablamos cuando hablamos de historia (del cine)". En J. Romaguera i Ramió y J. B. Lorenzo Benavente eds. (1989): *Metodologías de la historia del cine*, Gijón, Festival Internacional de Cine de Gijón / Fundación Municipal de Cultura de Gijón, pp. 17-23.

elevados a la categoría de acontecimientos. O, dicho de otra manera, los hechos no existen sino en función de un hipotético "punto de vista" que los ordena¹⁹.

Se sitúa así el autor en una postura extrema, aquella en que la subjetividad se erige en sumo hacedor, porque convierte la realidad en un reflejo de la propia mirada del sujeto. En consecuencia, a partir de tales supuestos, el concepto de veracidad sólo se podría aceptar entendido en términos de efecto discursivo que hace parecer verdadero lo que el crítico está interesado en mostrar como tal²⁰.

Aunque no la compartimos totalmente —una propuesta tan radical apunta peligrosamente hacia el relativismo—, lo que sí nos parece interesante de ella es su consideración del trabajo crítico como una construcción, una actividad por la que se instaura un orden y se otorga un sentido a los datos, y, sin caer en extremismos subjetivistas, sí creemos posible la existencia de una crítica y una historia *razonadas* que, basándose en los datos, negaría el relativismo a ultranza y, sin pretensiones de exhaustividad, construiría su relato de los hechos a partir de un modelo teórico razonablemente enunciado. Todo ello, sin negar el carácter singular de cualquier conclusión investigadora y la provisionalidad de todas las hipótesis. Afirmar lo contrario sería desconocer la esencia misma de la ciencia que se basa más en lanzar hipótesis sugestivas que en aportar conclusiones definitivas y totalizadoras que, en última instancia, no conducirían más que al reduccionismo²¹.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Ibidem.

²¹ A este respecto recordamos a Albert Einstein (1938): *The Evolution of Physics*, Simon and Schuster, New York, donde decía "La formulación de un problema es frecuentemente más esencial que su evolución, que puede ser tan solo un asunto de destreza matemática o experimental. Plantearse nuevas cuestiones, mirar viejos problemas desde un nuevo ángulo, requiere una imaginación creadora y marca un avance real en la ciencia". Cfr. J. A. Marina (1993): *La inteligencia creadora*, op. cit., p. 334.

2.6 Por un modelo sincrético

Lo que hemos venido diciendo hasta aquí nos ha permitido, aunque con cierta rapidez, seguir algunos de los trayectos que el análisis fílmico lleva recorridos. Ha llegado, por tanto, el momento de aventurar lo que pretendemos que sea el modelo metodológico adecuado para llevar a cabo nuestro trabajo y tal modelo sólo puede ser enunciado si no perdemos de vista el objeto de nuestro estudio, es decir, los textos fílmicos españoles de la década de los años veinte.

Partimos de la hipótesis provisional que nos lleva a considerar la cinematografía española del período como un caso muy peculiar entre sus coetáneas europeas, debido esencialmente a que sus condiciones de producción se distancian mucho de las de aquellas y, por supuesto, de la hollywoodense. Mientras que por esos años en Italia, Francia, Alemania o Suecia se había logrado recomponer la maltrecha infraestructura de la industria cinematográfica, prácticamente paralizada durante la Gran Guerra²², en España no existía como tal nada que remotamente pudiera parecersele, porque el cine español contaba con un particular sistema de producción que rondaba lo rudimentario. Por otra parte, en esos momentos, este cine está vinculado, formal y temáticamente, a unas formas estéticas enraizadas en la zarzuela y la novela popular, hechos que propician unos rasgos estilísticos peculiares que nos han llevado a preguntarnos y a intentar demostrar, como tesis de este trabajo, la posibilidad de la existencia en nuestra cinematografía de unos modos de representación propios y diferenciados.

²² En el caso italiano, dicha industria estaba sólidamente establecida desde la década anterior y en el caso alemán, con la creación de la factoría Ufa, se propicia el gran impulso fílmico de los años veinte que después, en los treinta, seguirá alentando el gobierno nazi.

Al tratarse los años veinte de una década fronteriza entre el cine primitivo y el llamado cine clásico, los modos de representación son todavía vacilantes. Además, como todo período de transición, se presta al experimentalismo de las formas y a la búsqueda de nuevos elementos y rasgos significantes. Todo lo cual nos lleva a pensar que en los filmes de los años veinte los modos narrativos y estilísticos se debaten en una pugna entre esquemas ya caducos, que se han agotado por la propia evolución y el cambio consustancial a todo discurso creativo, y la novedad formal que implica tanteos, dudas, retrocesos, pasos en falso, etc., con todo lo que entraña de dubitativo la aceptación de nuevas estructuras formales. Esto, que convierte el período en doblemente interesante, no debe engañarnos a la hora de considerar las dificultades derivadas de tal situación. Ni vamos a menospreciarlas, ni a dejarnos abrumar por su envergadura, por el contrario, las asumimos como un reto que nos da ánimo para emprender con más interés nuestra tarea.

¿Qué propuesta defendemos ante tal desafío? Sin lugar a dudas, la de un enfoque sincrético que englobe lo que creemos más válido de las tendencias revisadas hasta aquí. Desde él, inscribiéndonos claramente dentro del ámbito de la semiótica textual, erigimos los textos fílmicos, considerados como discursos, en el centro neurálgico desde donde operar en una doble dirección. De un lado, proyectando sobre ellos la teoría preexistente²³ y, de otro, deduciendo a partir de los mismos los modos específicos de representación que allí están inscritos. De lo teórico nos serviremos para el análisis de lo concreto y, a la vez, de esos espacios concretos que son los textos fílmicos llegaremos a los modelos abstractos y programáticos. Así, la reciente teoría que

²³ No debemos olvidar que, por su propia condición, todo análisis forma parte de una cadena textual en cuyo *continuum* el texto analizado no es más que uno de sus eslabones. Y precisamente esa hipertextualización o proyección sobre ellos de la teoría preexistente es lo que se denomina "escritura crítica". Véase al respecto el trabajo de Manuel Asensi (1993): "Vértigo o Bustrófedon. Una lectura de Hitchcock" en *Eutopías*, 2ª época, Vol. 19.

se ocupa del análisis textual en general y aquella que lo hace de los textos fílmicos en particular²⁴, nos propiciará las claves del análisis y por medio de él, en un movimiento recíproco de vaivén, intentaremos ir destilando de la espesura textual el máximo número de indicios y matices que nos permitan deducir las formas o modos de representación con los que caracterizar la tercera década de nuestro cine. Conforme tales modos vayan apareciendo, se convertirán para nosotros en instrumento con el que seguir desentrañando los múltiples sentidos ocultos en el tejido de los filmes.

Así pues, valiéndonos de un concepto operativo tan útil como el de *modo de representación*, y apoyándonos en los teóricos que mejor han descrito las formas y estilos fílmicos —Noël Burch y Bordwell/Thompson, fundamentalmente—, intentaremos averiguar si los modos de representación que se entrecruzan en la cinematografía española del período ofrecen desviaciones y peculiaridades originales y, en ese caso, si pueden por sí mismas ser consideradas como generadoras de un modelo autónomo o si sólo se trata de pequeñas transgresiones y fisuras que no empañan la aceptación de los cánones foráneos —entendiendo prioritariamente por tales los norteamericanos—.

Por otra parte, no podemos obviar las cinematografías europeas coetáneas, que en sí mismas constituyen un entramado textual, un panel de propuestas de gran alcance, por su originalidad y trascendencia en la historia del cine y que, aunque sólo sea por razones cronológicas, formarían parte esencial de la intertextualidad cultural que envuelve al cine español de la época. Sin pretender ni poder abarcarlas en su totalidad, por razones obvias, aludiremos a sus rasgos formales diferenciales, aunque nombrando sólo de pasada a las dos escuelas estéticas proteicas dentro de ese conjunto —el cine de la República de Weimar y a la

²⁴ A muchas de esas obras capitales hemos aludido en los dos capítulos que inician esta primera parte, otras irán apareciendo al tratar de aspectos más específicos en los bloques segundo y tercero de este trabajo.

cinematografía soviética que se gesta durante esos mismos años—, dado que ellas conforman un cine que se aparta de las producciones comunes medias, precisamente aquellas que por su ausencia de pretensiones formales vanguardistas están en condiciones de equipararse al cine español de la época, mucho más intrascendente y convencional en su factura y pretensiones.

Finalmente, para establecer unos parámetros sociohistóricos y culturales imprescindibles, dedicaremos una parte de este trabajo a dar cuenta, aunque sea mínimamente, de la situación política y social de la España de la época y de los gustos estéticos populares imperantes en la misma, para integrar en tales márgenes las condiciones políticas, ideológicas, económicas, estéticas y culturales en que se gestaba la industria cinematográfica española de aquellos años.

Y todo ello, porque no creemos que los filmes puedan ser considerados objetos asépticos que nacen al margen de la sociedad que los construye, antes bien, como ha quedado expresado en nuestro primer capítulo, los entendemos como directamente producidos y condicionados por la sociedad que los conforma preñándolos de sus ideales, sueños, tabúes, fobias y todo aquello que llena el imaginario y el inconsciente colectivo, para después pasar a consumirlos en una ceremonia de retroalimentación ininterrumpida. En este sentido, recordamos las reflexiones de Pierre Sorlin que nos sirven de respaldo:

...un film è un "prodotto culturale"... il risultato de un lavoro, un oggetto fabricato grazie alla combinazione di materiali diversi... Ma nel nostro vocabolario, produzione non equivale semplicemente a fabbricazione: si aggiunge a esso la nozione di un processo che include l'insieme dei fattori sociali collegati a la progettazione, costruzione, e circolazione dei prodotti: la fabbricazione non è che lo stadio materiale della produzione. Il cinema avrebe potuto restare un divertimento, una curiosità da fiera o un instrumento di osservazione scientifica ... il capitalismo lo ha dotato, poco dopo la sua nascita, di una base

industriale e finanziaria che gli ha permesso di divenire, nel giro di qualche decennio, uno spettacolo offerto alle masse²⁵.

En consecuencia, desde unos presupuestos teóricos asumidos al principio de la investigación vamos a intentar alcanzar los establecidos como meta de este trabajo. Así iremos construyendo el relato, dando forma a nuestro objeto de estudio a partir de este punto de vista metodológico establecido de antemano. Sin olvidarnos de la contextualización de tales textos y modelos, entendida como una referencia a la intertextualidad cultural y antropológica, algo que, entendido en términos holísticos, significa la integración de nuestro objeto de estudio en la totalidad cultural de la que el conjunto de los actos humanos formaría parte²⁶.

²⁵ Véase al respecto Pierre Sorlin (1979): *Sociologia del cinema*, Milano, Aldo Garzanti, Ed. p. 79.

²⁶ La inserción del estudio del cine dentro de la totalidad cultural en conexión con la antropología viene siendo reclamada desde varios ámbitos. En el de los estudiosos españoles, Joan M. Batllori sugiere el método culturológico que propuso Renato Barilli a partir del concepto holístico de la cultura en "Una proposta interdisciplinar; el mètode culturològic". En J. Romaguera i Ramió y J. B. Lorenzo Benavente (1989): op. cit., pp. 67-73. Desde otra vertiente, también apuestan por una conexión con la antropología V. Sánchez Biosca y V. J. Benet: "Vestigios de un cine que fue clásico. A modo de introducción", en *Archivos de la Filmoteca* nº 14, junio, 1993, pp. 7-11.

3. LOS LÍMITES DE NUESTRO TERRITORIO

Probablemente, nuestro interés por el estudio de un determinado período del cine mudo está inconscientemente relacionado con la fascinación que despierta todo aquello que de alguna forma sabemos irrecuperable. El cine "silente"¹, adquirió hace ya décadas carta de objeto fósil y, por ello, entró en el olimpo de lo aurático, lo irremplazable, aquello que los estudiosos se aprestan a recuperar². La magia de esas películas que nos traen a la imaginación un mundo que no llegamos a conocer y que, excepto en las imágenes, está ya irremediadamente perdido no es en modo alguno —hemos de confesarlo— ajena a nuestra elección.

Cronológicamente, los textos fílmicos que centran el trabajo investigador están situados dentro del período histórico de los años veinte. Esta segunda década de nuestro siglo, y tercera en la vida del cinematógrafo, constituye una etapa, dentro de la historia del cine, que se caracteriza por haber consolidado en gran medida, pese a las vacilaciones, el propio lenguaje fílmico y porque durante ella se lleva a cabo por primera vez una reflexión metaligüística con voluntad de rigor y científicidad sobre el propio cine³. De hecho, y dejando de lado aspectos subjetivos como la

¹ Así lo denominan los mexicanos, poniendo más el acento en la imposibilidad de este cine para emitir sonidos que en su incapacidad para hablar -lo que, obviamente, sí hace-.

² Utilizamos el término "aurático" en referencia al sentido que le confirió Walter Benjamin cuando trató de la pérdida del aura de las obras artísticas producidas por la técnica, por oposición a las que eran resultado de la mano del hombre. Paradójicamente, el propio cine mudo, pese a su dependencia tecnológica, se halla hoy revestido del aura que en sus orígenes le negó el autor. Véase Walter Benjamin (1973): "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" en *Discursos interrumpidos*, Madrid, Taurus, pp. 15-60.

³ Nos referimos a los trabajos de los críticos franceses y soviéticos. Ambos, desde dos vertientes distintas, se preocupan durante esta década por elaborar una teoría cinematográfica. Una visión general de todos ellos la

fascinación personal ya enunciada, son precisamente esas dos circunstancias las que convierten este período en uno de los más interesantes para el investigador que se preocupa por los problemas relacionados con las formas y modos de representación cinematográficos. Añádese a ello el que la citada década es extraordinariamente fructífera por lo que a las cinematografías europeas se refiere, si se considera el hecho de que enmarca la época clásica del cine alemán y los años de la conformación del cine soviético. Paradójicamente, también durante estos años el cine de Hollywood logra la hegemonía internacional refrendada por el apoyo incondicional que el público le presta, circunstancia que lleva aparejada la influencia formal de este cine en las restantes cinematografías. En cualquier caso, esto último no se ha estudiado aún lo suficiente como para establecer conclusiones definitivas al respecto.

Como se ha venido repitiendo en páginas anteriores, parte de las razones que nos han movido al estudio del cine español de esta década es averiguar precisamente la amplitud y profundidad que dicha influencia ejerció sobre él. Se trataría de determinar qué grado de subsidiariedad guarda la filmografía española del período con respecto a la hollywoodense, en unos años en que numerosas producciones norteamericanas llegan a la península y van acaparando la atención y los gustos de la gente. Todo ello está en relación directa con el segundo motivo central de nuestra investigación que —tal como quedó expuesto en el capítulo anterior— no es otro que el estudio de las formas o los modos de representación que configuran ese cine.

Se da la circunstancia de que las producciones fílmicas españolas que se dieron dentro del período no han sido todavía muy estudiadas en sus aspectos formales, lo que convierte el cine de esta década —visto desde tal perspectiva— en la gran asignatura pendiente de los estudiosos del cine español. Si, tal y

encontramos en Guido Aristarco (1968): *Historia de las teorías cinematográficas*, Barcelona, Lumen, pp. 113-239.

como hemos visto, hacerlo objeto de estudio supone conferirle un estatus de existencia, nada más cerca de nuestro objetivo, que pretende sumarse a los esfuerzos de aquellos que están ayudando a respetar y a amar un cine que hasta ahora, ignorado por casi todos los que no sean estudiosos, parece no existir. Y todo ello porque, inevitablemente, él es componente esencial de nuestra cultura contemporánea, que es como decir de nosotros mismos, por lo que profundizar en su estudio supondría llegar a conocernos un poco mejor.

Una vez establecidos los márgenes cronológicos se impone la necesidad de delimitar el corpus y explicar cuántos y cuáles filmes son los elegidos para nuestro estudio y en virtud de qué razones se ha operado la selección. Y es que el análisis de la totalidad estaba descartado de antemano, a no ser que aquel se planteara en términos de inventario, puesto que los filmes conservados, pese a no engrosar una nómina muy amplia, constituyen un número lo suficientemente grande como para que esa tarea resultara incompatible con los fines de la presente tesis. Había pues que operar una selección. Pero al llegar a ese punto se nos plantearon cuestiones de diverso orden relacionadas con los criterios que regulan el valor y el interés de los productos dentro del ámbito cultural. ¿Qué hace que unas determinadas obras sean consideradas más interesantes o representativas? ¿Qué criterios son los que se aplican para evidenciar tales valores? ¿Quién es quien juzga? Decidimos, en una primera determinación, realizar el análisis sobre aquellos filmes que se pudieran considerar como los más representativos de la década. Y, tratándose el cine del arte popular por excelencia, establecimos que el estatuto de dicha representatividad les vendría dado esencialmente por la aceptación del público y de la crítica. Así pues, instituiríamos a los espectadores como críticos y hablaríamos en consecuencia de cine popular.

Pero tales consideraciones suponían tropezar de inmediato con obstáculos de orden insalvable que, como todos los historiadores han puesto de manifiesto, se pueden considerar

inherentes al cine de las primeras décadas, lo que en el caso de España, dadas las circunstancias precarias de nuestra cinematografía, se prolongó hasta los años que nos ocupan. Nos estamos refiriendo a la inexistencia de datos provenientes del control de taquilla que pudieran hablarnos fiablemente de la aceptación popular hacia cada filme; a los referentes al número de las salas exhibidoras que funcionaban por entonces en el territorio nacional; a los relacionados con las fechas de exhibición de los filmes y duración de los mismos en cartel; a los que tendrían que ver con las posibles exportaciones de tales películas al extranjero—Iberoamérica, fundamentalmente— o con los resultados deducidos de supuestas encuestas realizadas entre los espectadores por la prensa especializada⁴, entre otros.

Nada de ello fue controlado en la época, por los propios hábitos de funcionamiento que se daban dentro de la cinematografía española. Probablemente, el propio cine tampoco había asumido su carácter de arte y a esa temprana edad no estaba en condiciones de calcular con visión de futuro el valor cultural que llegaría a adquirir con el paso del tiempo.

Por tanto, sólo contamos con algunos testimonios hemerográficos en los que basarnos para calibrar la popularidad y aceptación que aquellos filmes llegaron a alcanzar. Eso es como no tener nada, pues, obviamente, tales datos son opiniones fundamentadas en los gustos y las observaciones particulares de comentaristas y críticos concretos que en ningún caso proporcionan cifras exactas. De modo que, en rigor, y precisamente porque no quedan datos fiables que lo atestigüen, no podemos señalar a ciencia cierta qué filmes fueron los más aceptados y populares. Así las cosas, basarnos en semejantes opiniones para la conformación de nuestro corpus nos pareció más sesgado y menos objetivo que realizar una selección al azar o movidos, como en este caso, por razones de orden estrictamente

⁴ Una costumbre esta muy arraigada en otros países, cuyas revistas dedicaban algunas de sus secciones a informar sobre esta clase de datos.

pragmático pues, finalmente, estas son las que han acabado imponiéndose.

Si tenemos en cuenta que analizar aspectos formales de los filmes implica revisar la película una y otra vez, el estudioso del cine mudo se ve ante un grave problema por lo que se refiere a la disponibilidad de las copias. Los textos fílmicos no están al alcance de los investigadores más que en algunas filmotecas. En el caso de España, las películas de la década que nos ocupa se encuentran en su mayoría depositadas en la Filmoteca Española, allí son guardadas tan celosamente para preservar los derechos de autor, que es imposible conseguir copias en vídeo de las mismas a no ser por métodos subsidiarios de la picaresca. Además, televisión española no tiene la buena costumbre de obsequiarnos con el pase de tales películas en los espacios correspondientes, lo que marca un agravio comparativo con filmes extranjeros de la misma época que sí se programan.

¿Qué tarea le queda al estudioso ante tal situación? No vemos otra que no sea la de empeñarse con tesón y con ilusión en su propósito, pero sin esperar ni pretender milagros, es decir, empezando a trabajar con lo que hay —con las copias en vídeo disponibles— en un intento de abrir camino para que a partir de ese trabajo y de otros semejantes se vaya sensibilizando a las instituciones en favor de propiciar el mayor número de facilidades a futuras investigaciones.

A tenor de esa contingencia inexorable, nos decidimos a estudiar cuatro filmes cuyas copias en vídeo hemos conseguido por distintos cauces. Estos son, por orden cronológico de producción, *La revoltosa* (1924) de Florián Rey; *Currito de la Cruz* (1925) de Alejandro Pérez Lugín; *Castigo de Dios* (1925) de Hipólito Negre y *El mayorazgo de Basterretxe* (1928) de Mauro Azcona⁵. Estos cuatro textos son una mínima muestra del total,

⁵ En un principio, el número de filmes seleccionados doblaba esta cantidad, pero la práctica del análisis aconsejó reducirlo a las proporciones actuales, si se quería lograr la exhaustividad y el rigor perseguidos.

pero reúnen una serie de características que los hacen en buena medida representativos de lo que fue el conjunto de la producción. Cubren los cinco años centrales de la década, una banda cronológica suficientemente amplia para representarla por entero, si tenemos en cuenta que fueron los de mayor producción; provienen de autores diferentes, rasgo que les propicia una heterogenidad más representativa de la globalidad a la que pertenecen; proceden, a su vez, de distintos puntos geográficos —Madrid, Valencia, Euskadi—, dato interesante para la diversidad que buscamos; y alguno de ellos, como *Currito de la Cruz*, por lo que sabemos, constituyó un éxito de grandes proporciones.

A partir de este abanico vamos a intentar obtener el mayor número posible de conclusiones que se puedan convertir en confirmación de las hipótesis de partida. Manifestando humildemente que nuestra tesis sólo pretende lanzar aquellas con la esperanza de que se transformen en propuestas de las que pueda derivarse un número abierto de interrogantes que, a su vez, permita continuar esta labor concebida desde aquí con la principal pretensión de que actúe como la llave capaz de abrir la puerta de un estimulante campo de investigación.

II EL CONCEPTO "MODO DE REPRESENTACIÓN"

4. DEFINICIÓN DEL TÉRMINO Y ESTADO DE LA CUESTIÓN

El intento de definir el concepto de *modo de representación* plantea serias dificultades, pues, como ya ha quedado dicho y por lo que al modo de representación cinematográfico se refiere, ni el propio Noël Burch, aun siendo el que lo propuso para aplicarlo al hecho fílmico, se detuvo a explicarlo con claridad y a delimitar sus rasgos definitorios. Para calibrar el sentido de esta denominación desde todos los puntos de vista y poder describir en alguna medida los problemas que su complejidad plantea, parece útil analizar por separado cada uno de sus dos elementos significativos.

4.1 El sentido del término *modo*

Es la propia tradición teórica humanística la que, desde Aristóteles, utiliza la expresión *modo* para designar las diferentes formas literarias y artísticas. De ahí que resulte obligatorio acudir a la *Poética* para buscar alguna luz que clarifique el problema. El texto aristotélico no ahorra trabajo a los eruditos, sino que se presta a todo tipo de sutilezas y filigranas interpretativas, pero, no obstante, sí parece posible extraer de él algunas conclusiones válidas para nuestro propósito. Una de ellas es la idea de que el concepto de *modo*, dentro de las prácticas poéticas o literarias, se refiere a *una forma de imitar la realidad*, algo que lo conecta directamente con las tendencias de la propia naturaleza humana, puesto que, como el propio Aristóteles se encarga de añadir, "imitar es algo connatural en el hombre desde la infancia" y, hasta tal punto, que lo que le desagrade en la vida real le causa placer al verlo imitado. Idea esta última que podría muy bien explicar cómo se puede experimentar un goce contemplando determinadas situaciones representadas en textos artísticos —teatrales,

cinematográficos, pictóricos, etc.— cuando su visión o vivencia en tanto hechos reales sería objeto de repulsa para la mayoría de las personas¹.

Si recurrimos al diccionario, nos interesa la definición que del término "modo" nos da el filólogo Joan Corominas: "medida para medir algo, moderación, *límite*, manera, *género*"². Observando esta cláusula definitoria, creemos necesario detenernos en los dos términos subrayados. Por una parte, la idea de límite se nos muestra reveladora pues prefigura, de alguna manera, lo que de normativo entraña el concepto de modo. Es decir, límite tiene que ver con marco, con restricción, con barrera, con precepto. Con norma, en una palabra. En consecuencia, una de las primeras matizaciones semánticas que encierra el término proviene del flanco de la normatividad. Lo que significa que una forma de entenderlo y definirlo puede ser considerándolo como un conjunto de normas con las que llevar a cabo determinada tarea artística. En esta dirección se ha expresado David Bordwell quien, en su intento de explicar cómo han emergido las diferentes opciones narrativas dentro de las diversas tradiciones fílmicas, define el término como "a historically distinct set of norms of narrational construction and comprehension"³. Es el estatuto de la normatividad el que confiere al modo su peculiar carácter que lo

¹ Véase Aristóteles: *Poética*, Barcelona, Ed. Bosch, 1987, pp. 22-24. El planteamiento aristotélico diferencia dos modos de imitación o mimesis, la que se realiza narrando en primera o tercera persona -que equivaldría a la diégesis, aunque Aristóteles utiliza raramente este término- y la que imita directamente del natural, obrando y actuando -el teatro-. Aunque las interpretaciones sobre la distinción aristotélica han sido múltiples y enfrentadas, una de las más interesantes y concluyentes, pues de algún modo ha zanjado la cuestión, es la expuesta por André Gaudreault (1989): *De littéraire au filmique. Système du récit*, Paris, Méridiens Klincksieck, como tendremos ocasión de comentar más adelante.

² Joan Corominas (1976): *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*, Madrid, Gredos. El subrayado es nuestro.

³ David Bordwell (1985): *Narration in the Fiction Film*, op. cit., p. 150. El autor diferencia entre "normas extrínsecas", de carácter general y aplicables a los films que se inscriben dentro de un modo concreto, y "normas intrínsecas", mucho más singulares, pues son propias de cada filme concreto. Pero volveremos sobre esto en los capítulos sucesivos.

hace diferente de todos los restantes, ya que el conjunto de principios narracionales y de recursos propios otorga a cada modo su razón de ser. Además, tales principios equivalen a una gama de opciones composicionales de la que el cineasta se sirve para su trabajo creador.

Por otra parte, llama la atención la equiparación que Corominas establece entre modo y género, pues no resulta válida por lo que al discurso fílmico se refiere. El propio Bordwell se encarga también de delimitar semánticamente el concepto de *género*, rechazando tal equivalencia y marcando claras diferencias entre ambos:

I also intend to signal the widely accepted difference between mode and genre. A genre varies significantly between periods and social formations; a mode tends to be more fundamental, less transient, and more pervasive. In this spirit, I will consider modes of narration to transcend genres, schools, movements, and entire national cinemas. Finally, the notion of a plurality of modes allows us to grasp different systems of conventions.⁴

Según esta definición, todo modo narrativo es considerado como un concepto amplio y abstracto que se mantiene vigente a través de sucesivos períodos de tiempo, mientras que el término género alude a algo mucho más mudable y efímero. En consecuencia, ambos términos no son equiparables, sino que se da entre ellos una relación de dependencia que se traduce en el hecho de que los márgenes del segundo estarían contenidos en los del primero. Es decir, a lo largo de su existencia cronológica, un modo es capaz de generar en su interior una variedad de géneros, tendencias y escuelas sucesivas.

Una vez hechas estas salvedades, continuamos con nuestro intento de analizar todos aquellos aspectos que tengan que ver con el problema central que nos ocupa y uno de ellos está

⁴ Ibidem.

relacionado con la idea de pluralidad, en tanto en cuanto no se debe entender que los modos se suceden ordenadamente en el tiempo; antes bien, lo que se da es una coexistencia de modos diferentes, una pluralidad que deriva en un número de normas y convencionalismos que paradójicamente impiden hablar de "lo convencional" como concepto genérico aplicado al cine, pues lo que para un modo podría ser convencional dejaría de serlo para otro⁵. La misma existencia de esa pluralidad es la que explicaría el hecho de que un determinado filme pueda ser deudor de más de un modo narrativo, al estar concebido de acuerdo con varios modelos o normas provenientes de un grupo de ellos que operarían entrecruzados en un mismo período histórico.

Otro aspecto a considerar es el relacionado con la noción de mutabilidad, que nos lleva a preguntarnos si los modos sufren alteraciones, cambios, fisuras y evoluciones a lo largo de su historia o no. Por lo que se refiere a los cinematográficos, los propios filmes son los que se encargan de propiciar las repuesta, puesto que el análisis riguroso de una buena cantidad de ellos ha llevado al historiador norteamericano a responder afirmativamente, al considerar que la mayoría de los modos ha cambiado a lo largo del tiempo. En consecuencia, se puede asegurar que cualquiera de ellos experimenta una transformación paulatina en relación con su propia cronología.

De hecho, y siguiendo a Mukarovsky, las transformaciones pueden ser traumáticas y producirse de una forma radical. Entonces se convierten en "desviaciones" de la "norma reinante" y son ellas, entendidas como sublevaciones frente a los principios establecidos, las que en última instancia hacen avanzar la historia del arte al forzar el paso a nuevas escuelas, movimientos y etapas⁶. Pero siguiendo una inercia que propicia la propia

⁵ Bordwell se preocupa de "lo convencional" en este mismo sentido. Ibid., pp. 150 y ss.

tradición artística, esas mismas desviaciones, según Bordwell, tienden a organizarse constituyendo otro grupo de normas extrínsecas alternativo al sistema canónico y obviamente minoritario. Este convencimiento es el que respalda al autor para creer que gracias a la relativa estabilidad y coherencia de las normas puede tener lugar la producción y comprensión del hecho fílmico, pues ellas proporcionan a los realizadores modelos de construcción fílmica y capacitan a los espectadores para aprender y aplicar diversos "schemata" encaminados a la comprensión de los filmes.

El reconocimiento de las normas por oposición a las desviaciones vendría dado por la frecuencia. A mayor frecuencia en la repetición de un rasgo con respecto a un solo filme o en relación a varios, más evidencia existe de que se trata de un principio normativo. Pero no sólo hay que considerar los datos cuantitativos, sino que estos deben, a su vez, interpretarse a la luz de otros dos aspectos, la prominencia y la relevancia. El primero estaría en relación con la forma en que ciertas normas extrínsecas se alteran por razones estilísticas y expresivas y el segundo, se refiere a la alteración de la norma intrínseca en un filme determinado, pues puede darse el caso de que el propio texto fílmico contravenga su propia norma intrínseca por los mismos motivos⁷.

Sin embargo, tras estas reflexiones sobre el concepto de modo artístico y cinematográfico, seguimos sin encontrar las claves que nos permitan contestar una pregunta que planea insistentemente sobre todo lo dicho. Nos estamos refiriendo a *si existe de hecho un modo narrativo específicamente*

⁶ Jan Mukarovsky : *Aesthetic Function, Norm and Value as Social Facts*, trans. Mark E. Suino (Ann Arbor: Michigan Slavic Contributions, 1979), p. 33. Cfr. David Bordwell (1985): op. cit., pp. 150 y 349.

⁷ El autor dedica el capítulo octavo de su obra a desarrollar esta idea de la interrelación existente entre los sistemas de normas que configuran los modos y la forma en que tales sistemas crean y dirigen los "schemata" de comprensión de los espectadores. A partir de su teoría cognitivista de la percepción y la comprensión. Véase en Bordwell (1985) op. cit., pp. 149-155.

cinematográfico. Bordwell no se la plantea en términos tan estrictos, sino que da por hecho tal existencia y, a partir de lo que observa, va caracterizando lo que él considera que son los modos fílmicos. No obstante, durante mucho tiempo ha resultado difícil hablar de lo específicamente cinematográfico, sobre todo en lo que a la narratividad se refiere, pues los críticos, condicionados por la propia tradición humanística, no han podido sustraerse a lo largo de los años a la influencia de la teoría literaria y la han situado como telón de fondo de muchos de los análisis fílmicos, con el resultado de que la propia especificidad modal del cine quedaba al margen de sus estudios.

4.2 Modo y narración, un vínculo inevitable

Desde ese ámbito de la teoría literaria, una de las voces más influyentes ha sido la de Gérard Genette⁸ quien relacionó el modo con los grados y la forma más o menos directa de dar la información. Es decir, según su concepción, el modo tendría dos propiedades características, la distancia que se mantiene con lo que se cuenta y la perspectiva que se establece respecto de la historia que se narra. En relación con esta última, no es casual que a la hora de definir dichas propiedades el autor utilice un ejemplo que está relacionado con el acto de ver una imagen:

"Distancia" y "perspectiva", así denominadas y definidas provisionalmente, son las dos modalidades esenciales de esa *regulación de la información narrativa* que es el modo, como la visión que tengo de un cuadro depende, en precisión, de la distancia que de él

⁸ Gerard Genette (1989): *Figuras III*, Barcelona, Lumen. El estudio de los modos narrativos ocupa el capítulo cuarto de esta obra, pp. 219-269. Genette apoya sus reflexiones en la diferenciación clásica que Tzvetan Todorov estableció entre los conceptos de historia y discurso en "Las categorías del relato literario", artículo recogido en Roland Barthes et al. (1982): *Análisis estructural del relato*, op. cit., pp.159-195.

me separe y, en amplitud, de mi posición respecto de determinado obstáculo parcial que lo oculte más o menos⁹.

La distancia —y Genette recuerda los modos narrativos expuestos por Platón en el Libro III de la *República*¹⁰— se manifiesta en la forma en que el narrador cuenta los hechos, bien por medio de un discurso narrativizado —de hecho, el más distante, general y reductor—, bien valiéndose del estilo indirecto —donde, aunque menos, también se percibe su presencia— o a través de un discurso más mimético, cuando el narrador finge ceder la palabra a su personaje. La perspectiva, por su parte, tiene que ver con el modo de regular la información, actividad que procede de la elección de un punto de vista a partir del cual se muestran los hechos. Es justamente ese *punto de vista* el que Genette vincula de forma especial con el modo narrativo, hasta tal grado que, para él, este depende de la *focalización* que se vaya estableciendo en el relato. Dicha focalización puede ser interna o externa a dicho relato, fija, variable o múltiple y, en determinados contextos, un cambio en esta coordenada puede ser considerado como una infracción momentánea del código que rige tal contexto narrativo¹¹. Por otra parte, se da en el autor una voluntad explícita de rechazar todas las confusiones que se cometen al mezclar los conceptos de modo y voz: "la mayoría de los trabajos teóricos sobre ese tema (que son esencialmente clasificaciones) sufren, en mi opinión, de una enojosa confusión entre lo que aquí llamo *modo y voz*"¹². Para él ambos son independientes y,

⁹ Ibid. p. 220.

¹⁰ En dicho libro, como es sabido, Platón abordó por primera este problema oponiendo dos modos narrativos el del "relato puro", cuando el poeta habla en su propio nombre, y el de "relato de imitación" o "mímesis" cuando pretende transmitir que no es él quien habla, sino un determinado personaje.

¹¹ El autor en su estudio establece, con relación a la distancia y a la perspectiva, una clasificación detallada y amplia de las variantes posibles, intentando cubrir el mayor número de casos y sintetizar, al mismo tiempo, lo dicho por otros autores. Véase en pp. 223-252.

¹² Ibid., p. 241.

mientras el modo está relacionado directamente con el punto de vista y responde a la pregunta "¿quién ve?", la voz tiene que ver con la instancia narrativa y responde a la pregunta "¿quién habla?"¹³.

En esa relación entre la voz y el sujeto que la produce considera a este no sólo en su vertiente de ser agente o paciente, sino sobre todo en la de transmisor de la acción. Y, paralelamente a Benveniste que, al tratar de la subjetividad en el lenguaje y de la instancia productora de los enunciados, definió el concepto de *enunciación* —tal como ya quedó visto en la primera parte de este trabajo—, Genette propone, en el terreno de la poética, el concepto de *narración* para nombrar a esa otra instancia productora del discurso narrativo. Ella no se mantiene idéntica e invariable a lo largo del relato, sino que puede sufrir modificaciones y estas, por su parte, están sujetas a tres categorías, el tiempo de la narración, el nivel narrativo y la persona. En cualquier caso, lo que llama la atención en toda esta propuesta teórica es que se identifique sin ningún reparo dicha instancia narradora con el autor físico del relato, de igual manera que la instancia lectora se identifica con el lector real: "El señor de Renoncour [en referencia al personaje de Prévost] y Crusoe son narradores-autores y, como tales, están en el mismo nivel narrativo que su público, es decir ustedes y yo"¹⁴. Como si Genette decidiera ignorar el estatuto de ente abstracto que dicha instancia, por definición, debe tener. Y esto no ha pasado desapercibido a otros estudiosos que, como en el caso de André Gaudreault, lo han hecho notar¹⁵.

¹³ Genette marca en la propia distribución de su libro esa diferencia y distancia entre modo y voz. A la voz le concede un capítulo independiente del libro -el quinto- que ocupa las pp. 270-321.

¹⁴ Ibid., p. 285. La cláusula explicativa es mía.

¹⁵ André Gaudreault (1989): *Du littéraire au filmique. Système du récit*, op. cit., p.86. El autor considera "péché 'mortel'" la identificación entre autor y narrador, algo que en el caso del cine tendría aún menos sentido: "Dans un domaine où la plupart des récits sont livrés sans l'intermédiaire d'un narrateur attesté et explicite (c'est le cas du cinéma) (...) Où aboutira-t-on, narratologiquement, si l'on décrète au départ que le narrateur de *Birth of a*

Del planteamiento genettiano emanan dos consecuencias, por una parte, queda clara la vinculación que se da entre modo y narración, lo que nos va a obligar a contar con la narratología a la hora de abordar el tema de la especificidad modal fílmica. En segundo lugar, el énfasis puesto en la noción de punto de vista y sobre el concepto de focalización es una de las aportaciones más valiosas del autor y se va a constituir en elemento clave de la moderna teoría narratológica, hasta tal punto que la mayoría de los estudiosos posteriores la tendrán en cuenta a la hora de desarrollar sus tesis, aunque no coincidan totalmente con otros postulados de Genette.

Como cualquier disciplina en situación de efervescencia, la narratología está viendo sometidos sus conceptos fundamentales a una hipertrofia clasificatoria. Los autores no dudan en establecer tipologías diversas, en un intento de matizar las variadas clases de instancias narrativas a que da lugar una casuística tan amplia como la que propician la literatura y el cine. Sin embargo, no siempre es fácil discernir entre tal cantidad de términos que, aunque parecen nombrar los mismos conceptos, lo hacen sin definir bien sus límites y, como resultado, aquellos se superponen y entrecruzan creando en muchos casos confusión. A este respecto, consideraremos algunos ejemplos significativos como el de Seymour Chatman¹⁶, el cual presenta un modelo teórico, también a partir del estructuralismo, que se puede, en cierta medida, y sólo aparentemente, situar en las antípodas del que acabamos de revisar. Chatman, contradiciendo a Genette, identifica modo con *discurso* y relaciona este, a su vez, con la voz narrativa, la instancia narradora que él llama "autor implícito", sin embargo, coincide con aquel cuando sitúa el punto de vista como uno de los tres elementos sin los cuales no se podría entender tal concepto de modo/voz:

Nation s'appelle David Wark Griffith et celui de Jules et Jim François Truffaut?".

¹⁶ Seymour Chatman (1990): *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid, Taurus.

Para entender el concepto de la voz del narrador (inclusive su "ausencia") hay que empezar por considerar tres puntos: la interrelación de las diversas partes con la transacción narrativa, el significado de "punto de vista" y su relación con la voz, y la naturaleza de los actos de habla y pensamiento como una subclase de los actos en general. Estos temas forman un prolegómeno necesario al análisis de la voz del narrador, sobre la que se basa cualquier discusión del discurso narrativo.¹⁷

Diferencia al autor real de la instancia narradora y propone la categoría de "autor implícito" para designar a aquel autor reconstruido por el lector a partir de la propia narración. Tal autor implícito existe siempre, incluso en el caso de que no haya habido un autor real convencional, y encuentra su correspondencia en la figura especular del "lector implícito" o, lo que es lo mismo, el público presupuesto por la propia narración, otra instancia inherente por igual al proceso narrativo. Ambas figuras son consideradas por el autor como inmanentes a la narración¹⁸.

Chatman marca también diferencias entre la voz y el punto de vista, pero en el sentido de que mientras aquella se mantiene siempre fuera de la historia, este puede en algunos casos darse dentro de ella, cuando constituye el punto de vista de un personaje concreto¹⁹. Esta idea nos parece mucho mejor desarrollada por Genette cuyas tipologías sobre la voz narrativa y la focalización son más ricas, ya que tanto en los textos literarios como en los fílmicos existe una proliferación de voces que no puede quedar reducida a la sola voz del autor implícito.

¹⁷ Ibid., p. 158.

¹⁸ Ibid., pp. 157-162

¹⁹ Ibid., pp. 162-166.

4.3 El punto de vista y la enunciación

En cualquier caso, ha sido necesario que los estudios narratológicos se centraran más exclusivamente en los textos fílmicos para que los conceptos de punto de vista y voz narrativa adquirieran otra dimensión más ajustada al nuevo campo de estudio. Francesco Casetti²⁰ recuerda el debate teórico que se ha venido dando entre los estudiosos del cine en torno a lo visual y lo verbal, dicotomía cuyos términos se asociaban respectivamente con lo sensible y lo inteligible, la inmediatez y la abstracción, el pensamiento sensorial y el pensamiento lógico, hasta concluir con la idea de que la imagen —el cine— monopolizaría el nivel de las emociones y la palabra —la narración escrita— apelaría a la racionalidad. Frente a tal debate, nos alerta el autor y nos propone "relativizar la separación entre hechos referentes a la imagen y hechos referentes al sonido"²¹, porque, en definitiva, lo que cuenta es el enunciado del que todos ellos son portavoces y, en último extremo, el sujeto del mismo. Con esta última idea el problema retorna al territorio de *la enunciación*, un concepto teórico del que tratamos más ampliamente en el primer capítulo de este trabajo. Lo importante ya no es quién ve o quién habla, sino qué enunciación, qué se hace portavoz de la misma.

Casetti, sumándose a la propuesta de Genette, ve la marca general de la enunciación en el concepto del punto de vista. Por eso, no cree posible equiparar este con la voz a la que considera, igual que a la mirada, "algo más particular y restringido que representa un momento ya figurativizado". Al punto de vista, además, habría que otorgarle un sentido de pluralidad, pues dentro del filme se multiplica paralelamente a los encuadres, a los campos, angulares, inclinaciones y cualquiera otra fuente de información que esté condicionándolo. De ahí que considere lícito pensar en una superposición de puntos de vista, pero coordinados

²⁰ Francesco Casetti (1989): *El film y su espectador*, op. cit.

²¹ *Ibid.*, p. 60.

en un proyecto general dado por la propia enunciación fílmica²². Por lo que atañe a esta última, desde el momento en que entra en juego el punto de vista, habría que tener en cuenta lo que el autor llama "los operadores lógicos": un gesto de apropiación mediante el cual se ve —"yo"—, un gesto de destinación con el que se lleva a ver —"tú"— y un qué o quién es visto —"él" o "ello"—. Estas tres categorías abstractas están interrelacionadas y el punto de vista es el catalizador en el que van a confluír, porque a través de él se observa, se muestra y se ve. Según la relación que cada uno de los operadores lógicos establezca con los otros dos y la posición que asuma dentro del conjunto, se producen cuatro tipos de relaciones que dan lugar a la modelización del espacio narrativo, lo que el autor denomina "la geografía del espectador", y cada uno de ellos está legitimado por la enunciación, cuya actividad modela el discurso y los contornos o límites en que este se mueve. De esta forma, el propio proceso enunciador va modelando al enunciatario, porque el enunciado se delinea proyectándose hacia una meta que no es otra sino el "tú" receptor del discurso. Esto es lo que Casetti llama la "aspectualización", "el proceso por el que un ojo ideal modula sobre sus propias actitudes o sobre sus propias finalidades lo que tiene que recorrer, dispone lo que tiene delante según una determinada perspectiva"²³.

En esta vuelta de tuerca que se da al proceso enunciador, la idea según la cual el estatus del espectador ya está configurado por la propia actividad enunciativa —lo que viene a significar que ya está trazado de antemano— no puede ser admitida por nosotros en unos términos tan estrictos. Pues, según expusimos con más detalle en el capítulo primero, durante el proceso enunciatario se fraguan los sujetos, tanto el del enunciatario como el del enunciatario, dado que ambos, desde sus respectivas instancias, construyen el objeto textual y en esa actividad en la

²² Ibid., p. 61.

²³ Ibid. Para el concepto de los "operadores lógicos", pp. 78-79 y 80-84. Para la idea de modelización espacial o "aspectualización", pp. 100-104.

que los dos participan se va fraguando el sentido, tanto por parte del que da —el enunciatario— como por la del que recibe —el enunciador—. Y es precisamente ese intento común el que posibilita la emergencia de la enunciación, al tiempo que activa un juego especular en el que cada instancia narrativa refleja y se ve reflejada en las demás. Por esta razón, nuestra postura se sitúa más cerca de posiciones como la de Santos Zunzunegui²⁴ quien, partiendo de la consideración del punto de vista como un efecto retórico de sutura entre planos, afirma que este no puede ser llevado a cabo sin la participación decisiva del espectador. El autor plantea el punto de vista en relación con la noción de tiempo, agente imprescindible cuando se produce el paso de las imágenes estáticas a las dinámicas —primero con los filmes de toma única y posteriormente con los multicelulares—, y el tiempo, a su vez, se vincula directamente con la idea de narración que, en ningún caso, es separable del punto de vista. Puesto que aquella resulta de la visión —o el punto de vista— que alguien da sobre unos hechos determinados. Zunzunegui no niega, de hecho, el carácter dirigista del enunciador con respecto al enunciatario, pero sí defiende su estatuto de sujeto agente al atribuirle la capacidad de suturar las imágenes gracias a la interiorización y asunción de ese procedimiento retórico cinematográfico del montaje:

...el microcircuito del *punto de vista*, como programación del espectador surge a través de un mero efecto de *yuxtaposición*.

Sólo la contigüidad en la cadena sintagmática garantiza la atribución de lo visto en el Plano B al personaje que vemos en el Plano A. (...). Lo que testimonia el carácter retórico de este procedimiento narrativo y (...) que su interiorización por parte del espectador tiene que ver con la asunción, históricamente progresiva, de un contrato de lectura que el cine clásico tiende a anudar entre autor y espectador.²⁵

²⁴ Santos Zunzunegui (1987): "¿Qué punto de vista?" en *Contracampo*, nº 42, pp. 42-51.

²⁵ *Ibid.*, p. 51.

4.4 El polimorfismo del punto de vista

A este respecto, la visión ofrecida por François Jost en su estudio de narratología comparada sobre el filme y la novela²⁶ puede considerarse complementaria de las anteriores. El autor, que sigue muy de cerca los planteamientos genettianos, también identifica el concepto de modo con el de punto de vista, una categoría que "en tant que concept narratologique, ne prend son sens qu'à l'interieur du récit"²⁷. Pero, al describir los dos modos que tiene el narrador de aprehender la realidad, obvia referirse a los conceptos de mimesis y diégesis y, en su lugar, habla de "ver" y "saber". El primero se relaciona con la percepción y proviene de un narrador que describe como si hubiera sido testigo de los hechos. El segundo tiene que ver con el pensamiento, cuando el narrador se deja llevar por la libertad que le propicia la dimensión discursiva y se erige en el juez que atestigua y sabe cuál de las posibilidades que ofrece la historia es la verdadera. El deslizamiento entre el ver y el saber es continuo, tanto en el cine como en la novela, aunque en esta última —debido a la peculiaridad de su propia materia de la expresión— la tendencia a pasar del primero al segundo es más fuerte que en el cine: "Du voir au savoir, le glissement est d'autant plus facile que, à l'inverse du cinéma, le roman ne peut que suggérer le regard au moyen des mots"²⁸.

En su intento por configurar la modalidad narrativa fílmica, se pregunta Jost en qué medida el plano se parece al enunciado, puesto que, si la imagen carece de toda posibilidad semiológica

²⁶ François Jost (1989): *L'oeil-caméra. Entre film et roman*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon.

²⁷ Ibid., p. 18.

²⁸ Ibid., p. 17.

para significar la persona gramatical, no resulta probable su capacidad discursiva:

S'il est possible d'anuler toute distance entre le filmé et le réel, ce n'est pas seulement parce que l'analogie de l'image avec la réalité occulte les codes techniques (focale, duplication, etc.), c'est aussi parce que l'énoncé iconique manque de critères grammaticaux que lui permettraient de signifier la différence entre transcription de la réalité et discours sur la réalité.²⁹

De ahí que exista de hecho una dificultad para marcar el grado de deixis de un plano, lo que a su entender propicia como consecuencia narratológica una posible confusión entre focalización y narración. Para evitarla, propone delimitar las diferencias entre "contar" y "ver" y redefinir el concepto de *focalización*, que en literatura se relaciona con los problemas del saber narrativo y en cine connota también la elección de la focal con la que se mediatiza la representación.

Dado que el cine trabaja con dos registros: "il peut montrer ce que voit le personnage et *dire* ce qu'il pense"³⁰, cree que metodológicamente es más operativo tratar todas las cuestiones del punto de vista manteniendo un equilibrio entre lo visual y lo mental. En consecuencia, para poder diferenciar la actitud narrativa que se da con respecto al personaje principal, en función de las informaciones verbales y visuales, propone los términos *focalización*, para designar "ce qui *sait* un personnage", *ocularización*, para "caractériser la relation entre ce que la caméra montre et ce que le héros est censé voir" —es decir, designa tanto lo que se mira como el ojo que está mirando aquello que la cámara muestra—, y *auricularización*, para señalar lo que él llama el "punto de vista sonoro", aspecto que tiene que ver con las relaciones que se establecen entre la banda de sonido y el

²⁹ Ibid., p. 21.

³⁰ Ibid., p. 22.

personaje³¹. A partir de esos tres parámetros, se puede plantear la lectura del filme analizando lo visto y lo oído en términos narratológicos. Cuidando siempre de incluir la dimensión verbal, incluso en el filme mudo, donde aparece vehiculada por los rótulos y articulada en muchos casos por las ocularizaciones contextuales. De este modo, las categorías "ver" y "oír" se reagrupan respectivamente bajo los términos de ocularización y auricularización, mientras que el "saber" resulta ser una entidad más compleja que aglutina las dos anteriores, es decir, de un lado, lo que el personaje ha visto y, de otro, lo que ha oído o dicho. Así considerado, el saber nos reenvía al concepto de focalización, entendido en su sentido más amplio, cuando no sólo nombra lo que el personaje sabe, sino la posición que adopta el narrador con respecto a él. Lo que implica, a su vez, conocerlo, en el sentido de identificarse con él y estar al tanto de lo que sabe, de sus percepciones, sus sentimientos y sus pensamientos. De todo este planteamiento, Jost extrae la idea de que la focalización es un fenómeno polimorfo, una componente intersemiótica cuyo desarrollo requiere como mínimo una tipología de los casos más comunes que para él se resumen en tres, la focalización externa, la focalización espectral y la focalización interna³².

Lo interesante de tal propuesta teórica, a nuestro entender, reside en el hecho de haber conseguido transformar conceptualmente la categoría del punto de vista al poner el acento en ese polimorfismo que reivindica lo auditivo como valor paralelo al puramente visual y haber dejado claro que ambos son complementarios dentro de los límites del discurso cinematográfico. A partir de Jost el análisis fílmico empieza a oír allí donde antes sólo veía³³.

³¹ Para las citas y el desarrollo del concepto de auricularización, véase *ibidem*, pp. 22 y 23.

³² El autor desarrolla su teoría de la focalización como fenómeno polimórfico en las páginas que van de la 69 a la 72 y su tipología de la focalización, desde la 73 a la 82.

4.5 La especificidad del modo fílmico

Mientras los autores anteriores se han ocupado prioritariamente de la categoría narrativa del punto de vista, André Gaudreault reflexiona sobre la noción de narrador preguntándose "qui parle dans un film?", pues considera que la narratología sólo puede avanzar en la medida en que las instancias del relato sean definidas con precisión y en tanto en cuanto se produzca una "desencarnación" de las mismas. Todo ello le lleva a criticar a aquellos estudiosos que obvian la figura del narrador o a los que crean confusión identificando las funciones abstractas con seres de carne y hueso³⁴. En un intento por delimitar la especificidad modal de los textos fílmicos, trata de definir las fronteras que separan los tres tipos de relatos —escritural, escénico y fílmico— partiendo de revisar con todo rigor el problema de la oposición que se da entre los conceptos de *mimesis* y *diégesis*, tal como fueron expuestos por Platón y Aristóteles quienes los pensaron para hacer referencia a un tipo de relato oral que, por el aspecto espectacular que implica, se desmarca del escrito y desemboca en el surgimiento de una nueva y peculiar forma de relato, el relato escénico. En su brillante estudio, Gaudreault demuestra que Platón y Aristóteles no hacen el mismo uso de los dos términos y, lo que es más importante, que los dos conceptos en modo alguno se oponen, como tantas veces se ha querido hacer ver: "Platon et Aristote

³³ Aunque otros autores habían tratado el tema del sonido en el cine con anterioridad, como es el caso de Michel Chion con obras como *La voix au cinéma*, Paris, Editions de l'Etoile, 1982, creemos que ha sido François Jost el que, al equiparar la dimensión auditiva con la visual dentro del ámbito de la modalidad fílmica, le ha conferido una dimensión nueva en el terreno de la narratología.

³⁴ Véase André Gaudreault (1989): *Du littéraire au filmique. Systhème du récit*, op. cit. Por lo que a sus críticas se refiere, estamos aludiendo a sus comentarios sobre David Bordwell, quien fundamentaría su *Narration in the Fiction Film* "sur une certaine forme d'exclusion du narrateur filmique", y a los que dedica a Genette, porque identifica a la instancia autoral con el "être de chair" que escribe la obra. En pp. 85-87.

utilisaient les mêmes mots pour des concepts différents. Il y aurait donc deux *diègesis* et deux *mimèsis* (...) les deux dispositifs que Platon et Aristote nous ont légués se complètent même très bien". Es decir, la mimesis y la diégesis no sólo no se oponen, sino que esta es una de las formas que puede adoptar aquella³⁵.

En este sentido, el razonamiento anterior aporta una idea muy valiosa y clarificadora con respecto al hecho fílmico, pues si la diégesis es una forma de mimesis y la representación, por su parte, se relaciona con el hecho mimético de la mostración, es lícito deducir que representación y narración pueden equipararse y, en la medida en que el teatro es una forma de narración, por lo que al cine se refiere, sería lícito afirmar que la narración fílmica es así mismo una forma de representación.

Para estudiar el hecho fílmico, Gaudreault parte de la estrecha relación que este mantiene con el teatro, al ser como él un arte dramático cuyas historias se estructuran en actos y son imitaciones que los actores realizan sin necesitar un narrador exterior que las presente. No obstante, también reconoce que el cine, por su propia naturaleza —que le lleva a constituirse en una serie de imágenes sucesivas en transformación—, está ligado a la narratividad. De esta idea infiere una de sus más sobresalientes hipótesis al afirmar que el cine no ha querido desarrollar un modo específico de narrar y se ha valido de sus propios medios técnicos para combinar aspectos de los dos modos narrativos ya existentes:

L'une des hypothèses essentielles de ce livre, c'est que le cinéma a réussi à développer un mode de transmission du narrable qui lui est tout à fait spécifique puisqu'il combine allègrement et organiquement, par ses propres moyens, l'équivalent filmique des deux modes respectifs du récit scriptural (la narration) et du récit scénique (la mostration)³⁶.

³⁵ El autor trata este problema con especial atención en los capítulos cuarto y quinto de la obra. La cita corresponde a la página 56.

Esto confirma que el modo cinematográfico es ecléctico ya que combina las formas específicas de narrar con las propias de mostrar. Algo que está relacionado con la peculiar doble articulación cinematográfica, que Gaudreault ha denominado "procedé" y "procedure". La primera se refiere a la producción de enunciados narrativos mínimos y autónomos entre sí, que resultan de la articulación entre fotograma y fotograma, y la segunda se funda en la articulación de aquellos para producir así un relato de nivel superior³⁷. Por eso mismo, se puede afirmar, en consecuencia, que la especificidad del cine reside precisamente en ese rasgo modal que le hace precisar de dos instancias fundamentales, un mostrador y un narrador, cuyas funciones sucesivas y complementarias se sintetizan en una. El mostrador es el que da lugar, durante el rodaje, al relato fílmico pluripuntual³⁸, cuando reúne una multitud de microrrelatos que son los planos, cada uno con su autonomía narrativa. Por su parte, el narrador se encarga de anular dicha autonomía al instaurar sobre ellos una continuidad durante la operación del montaje. Esa doble instancia que combina mostrador con narrador es la que hace hablar a Gaudreault del "meganarrador", que concibe como una entidad sintetizadora capaz de fundir en uno los dos modos de la comunicación narrativa, aquel que muestra y aquel que narra. Se da, en cualquier caso, una especificidad propiamente cinematográfica de la mostración fílmica con respecto al teatro, ya que, a diferencia de este, el mostrador cinematográfico inscribe siempre un punto de vista, encuadra los objetos profílmicos privilegiando unos sobre los otros, tiene en sus manos opciones

³⁶ Ibid., p. 55.

³⁷ Partiendo de Metz y de Lotman, el autor desarrolla los conceptos de "procedé" y "procedure", desde los dos niveles de relato que se dan en el cine que, a su vez, estarían relacionados con los dos regímenes de la comunicación narrativa, el mimético y el diegético. Pp. 43-50.

³⁸ Este concepto fue sugerido por Eisenstein para contraponer el cine realizado con cambios de puntos de vista, frente al que se rodaba desde un punto de vista único por medio de una cámara fija y que llamó unipuntual. Cfr. Yuri Lotman (1979): *Estética y Semiótica del cine*, Barcelona, Gustavo Gili, pp. 68 y 79. *

técnicas como la elección de las focales y la abertura del diafragma y transforma los volúmenes profílmicos en una superficie plana, la pantalla. Esto implica el que la mostración filmográfica —el encuadre, el punto de vista— sobredetermine siempre la mostración profílmica, que es lo equivalente en el cine a la mostración escénica³⁹.

De hecho, a partir de ese planteamiento, el autor considera que el proceso discursivo del cine, su especificidad modal, lo aleja de aquello que tenía en común con el teatro, como los decorados, los actores, etc., y lo aproxima al relato escritural, aunque el dispositivo enunciador de la escritura sea infinitamente más sencillo que el cinematográfico, que resulta de una serie de complejas manipulaciones provenientes de los tres niveles de interacción que según Tom Gunning dan lugar al discurso fílmico, "the profilmic; the camera determined; and the processes of editing and printing"⁴⁰. Cada uno de esos tres niveles manipulativos, a su vez, alejan a la obra fílmica de la realidad en tres grados, que se corresponden respectivamente con la puesta en escena del mostrador profílmico, la puesta en cuadro del mostrador filmográfico —la operación de rodaje— y la puesta en cadena del narrador filmográfico —responsable a su vez de la operación del montaje—. Y en la dialéctica que se establece entre la mostración y la narración se resuelve la operación sistematizadora del relato fílmico⁴¹.

³⁹ Gaudreault opone "profílmico" a "filmográfico", relacionando el primer término con la definición de Etienne Souriau: "tout ce qui s'est trouvé devant la caméra et a impressionné la pellicule" y entendiendo el segundo como "tout effet, quel qu'il soit, résultant de l'appareillage cinématographique et qui, sans affecter de manière concrète le profilmique lors du tournage, transforme la perception de le spectateur en aura lors de la projection". Véase en André Gaudreault (1989): op. cit., p. 117.

⁴⁰ Tom Gunning (1986): *D. W. Griffith and the Narrator-System: Narrative Structure and Industry Organization in Biograph Films, 1908-1909*, New York, New York University. Cfr. Gaudreault, ibid., p.118.

⁴¹ André Gaudreault (1989): op. cit., pp. 187-191.

Queda claro, por lo visto hasta aquí, que la especificidad del modo narrativo fílmico es deudora tanto del hecho diegético como del mimético y que la representación tiene también que ver con la narración. Con lo que, en cierta medida, vamos delimitando el sentido del segundo término que nos propusimos definir al tratar del *modo de representación cinematográfico*. Nos referimos, claro está, al concepto de "representación", contemplado a partir de ahora bajo una nueva luz que lo proyecta hacia el ámbito de la diégesis. Pues aunque el término en sí mismo se inscriba dentro de los límites de diversos campos de la actividad artística -como el teatro, las artes visuales, o la escritura, entre otros- el propio carácter de este trabajo aconseja ceñir nuestras reflexiones al ámbito de la representación cinematográfica.

4.6 Reflexiones sobre el término *representación*

El estudio del término *representación* nos emplaza de inmediato ante el reto de intentar dotarlo de una definición que permita delimitar de alguna forma un concepto esencial en el ámbito de la teoría fílmica, pero, por ello mismo, harto problemático y complejo.

Obviando enumerar todas las definiciones que sobre esta palabra recoge el diccionario, nos detendremos sólo ante dos de ellas que resultan especialmente significativas, aquella que da el diccionario de la Real Academia al equipararla a "figura, imagen o idea que sustituye a la realidad"⁴² y la que propone María Moliner cuando la identifica con la "idea o imagen de una cosa que se tiene en la mente"⁴³. Ambas establecen una relación directa entre el término *representación* y la imagen, entendiendo este concepto en una doble vertiente. A partir de la primera definición, considerándolo una imagen que se reproduce

⁴² RAE: *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe.

⁴³ María Moliner: *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos.

mentalmente al recordar su referente físico. A partir de la segunda, viéndola en relación con lo imaginario, de forma más abstracta e ilusoria, como una imagen que puede ser construida mentalmente sin necesidad de aludir a un referente directo o real. Desde esa bidimensionalidad, se percibe de inmediato la paradoja implícita que el concepto de representación comporta: de un lado se vincula a un referente con respecto al cual cumple una función vicaria, pues lo sustituye; de otro, se distancia de él al ser capaz de construir un mundo que tiene carácter de naturaleza por sí mismo. Esa valoración del mismo término a partir de dos caras opuestas se percibe también en el trazado de lo que ha sido su propia consideración histórica.

Tradicionalmente, el concepto de representación ha sido vinculado con el de semejanza, principalmente desde el Renacimiento —cuando, tal y como fue expuesto en páginas anteriores, se ideó el sistema de la *perspectiva artificialis* para lograr el efecto tridimensional en la representación pictórica—⁴⁴, pero a partir de las aportaciones que Gombrich realizó con sus estudios sobre la imagen pictórica, esa vinculación fue tajantemente cuestionada y rebatida desde la tesis que defendía y demostraba cómo la imagen también se construye sobre convencionalismos al existir una suerte de lenguaje de la representación pictórica⁴⁵. Este autor vio funcionalidad donde hasta entonces sólo se había hablado de semejanza al afirmar que la condición para que se dé la representación no reside en la semejanza que esta guarde con el objeto, sino en el hecho de que

⁴⁴ Véase al respecto el apartado 2.3 de esta tesis. Por otra parte, sobre el tema de la perspectiva, el estudio *Die Perspektive als "Symbolische Form"* publicado por Erdrwin Panofsky en 1927 se ha convertido en un clásico. Aunque se ocupa concretamente del proceso de surgimiento de la perspectiva, sus conclusiones ponen de manifiesto la dependencia existente entre la representación espacial y la ideología de cada época. Hemos manejado la edición española, *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Tusquets, 1973.

⁴⁵ E. H. Gombrich defiende estas ideas en su obra *Art and Illusion* publicada en 1960. Ella motivó el surgimiento de posturas muy radicales defensoras del antirreferencialismo de la imagen.

ambos puedan cumplir una función semejante. De ahí que se asocie el concepto de representación con el de una función de sustitución.

Esa valoración de Gombrich supuso la derivación del concepto hacia horizontes más amplios. Así, unos años después Roland Barthes retomó la idea negando toda identificación de representación con imitación o semejanza y afirmando que el sentido de dicha palabra iba más allá, hasta el extremo de llegar a equipararlo con el proceso de la significación. Puesto que "la significación se produce siempre que una cosa, *materialmente presente* ante la percepción de un destinatario, *represente* otra a *partir de reglas subyacentes*"⁴⁶. En este sentido, dentro del proceso de la significación es inevitable el desplazamiento hacia el concepto de signo para situarnos en el espacio concreto del signo icónico, que está en la base del discurso fílmico. Según la conocida definición de Charles Peirce, los iconos se diferencian de los símbolos en que mientras estos son el producto de una convención social, aquellos resultan de su semejanza objetiva con el referente. Una máxima que desplaza la clave del problema al concepto de *semejanza*, lo que nos conduce a la necesidad de definirlo con claridad y a preguntarnos si ella es en realidad un *efecto producido* y que, por tanto, también debe aprenderse, en cuyo caso estaríamos de nuevo dentro de los márgenes de lo convencional. Esto es lo que afirma Umberto Eco, quien desde una drástica postura antirreferencialista sustentada en Gombrich afirma que los iconos, como el resto de los signos, funcionan sobre convencionalismos sociales, pues se constituyen a partir de rasgos que están codificados culturalmente.

Sin embargo, es el propio Gombrich el que alerta, en obras posteriores, contra manifestaciones tan drásticas y no duda en

⁴⁶ La cita pertenece al *Tratado de semiótica general* de Umberto Eco y está recogida en Santos Zunzunegui (1992): *Pensar la imagen*, Madrid Cátedra, p. 59. En el capítulo V de este libro, el autor trata el concepto de representación y lo enfoca derivándolo hacia el problema de la significación en el ámbito de la semiótica. En pp. 55-62.

desmarcarse de aquellas tesis que, como las de Nelson Goodman, defienden el completo relativismo. Frente a ellas sostiene que

la tradicional antítesis entre "naturaleza" y "convención" se revela engañosa. Lo que observamos es más bien un continuo entre las facultades que poseemos de manera natural y las que resultan casi imposible de adquirir.⁴⁷

Cree que en el hombre existen capacidades innatas para reconocer determinados rasgos significativos y es precisamente ese innatismo el que le sirve para categorizar el mundo en que vive desde "ciertos principios de significado equivalente que le permiten sobrevivir"⁴⁸. Partiendo de esas consideraciones, propone sustituir la palabra "parecido" por la idea de "equivalencia" afirmando que es el significado el que nos lleva a la convención y no la convención hacia el significado, esto le hace ver

poco probable que avancemos hacia una mejor comprensión del funcionamiento de las imágenes si no partimos del supuesto de que nuestros sentidos nos fueron dados para aprehender no formas sino significados. Se diría que nuestra mente está ávida de significados que no cesa de buscar e integrar en su afán insaciable⁴⁹.

Al expresarse en este sentido, el autor evidencia que la discusión entre naturaleza y convención debe ser revisada y planteada desde otra perspectiva. Él opta por enfocarla desde el cognitivismo y el innatismo de la percepción.

⁴⁷ E. H. Gombrich (1987): *La imagen y el ojo*, Madrid, Alianza, p. 265. El libro sirve al autor para rectificar algunos de sus planteamientos anteriores y para rebatir las tesis sobre el relativismo puro que expone Nelson Goodman en *Langages of Art, An approach to a Theory of Symbols*, New York, 1968. Cfr. Gombrich op. cit.

⁴⁸ Ibid., p. 268.

⁴⁹ Ibid., p. 271.

Pero a la hora de extraer conclusiones lo que no ofrece duda es que, bien se vaya del significado a la convención, bien de la convención al significado, el hecho es que la representación como todo mecanismo relacionado con el sentido se sustenta sobre unas bases discursivas que es imposible ignorar y que están en relación con pautas que —de lo general a lo particular— podemos definir como culturales, artísticas, genéricas y de creación individual.

4.7 El problema de la representación fílmica

En cualquier caso, la dualidad que nosotros planteábamos en un principio, con respecto a los valores del término representación, se mantiene, pues las dos tendencias antedichas que contemplaban, de un lado, la representación como actividad que tiende a imitar fiel y meticulosamente el mundo y, de otro, como actividad que trata de construir un mundo en sí mismo, se han venido alternando en el marco de la creación artística, y, por lo que al cine se refiere, el hecho es especialmente significativo. Desde el campo de la propia reflexión sobre el discurso fílmico la bipolaridad ha sido tan patente que ha llegado al extremo de constituirse en una dicotomía cuyos paradigmas teóricos están configurados en los escritos de André Bazin y Rudolf Arnheim. Respecto del primero, todo el trabajo teórico que desarrolló como crítico cinematográfico estuvo orientado a describir el cine como un instrumento reproductor de la realidad. Es decir, según su interpretación, "la historia de las artes plásticas está esencialmente unida a la cuestión de la semejanza o, si se prefiere, del realismo"⁵⁰, y entre ellas, la pintura, con la invención de la perspectiva, tuvo como una de sus dos aspiraciones "un deseo totalmente psicológico de reemplazar el mundo exterior por su doble"⁵¹. Por tanto, el nuevo arte no habría hecho más que

⁵⁰ André Bazin (1966): *¿Qué es el cine?*, op. cit., p. 14.

⁵¹ Ibid., p. 15.

culminar una tarea que las artes plásticas tenían asignada y sólo habían realizado con dificultades.

Porque la pintura se esforzaba en vano por crear una ilusión y esta ilusión era suficiente en arte; mientras que la fotografía y el cine son invenciones que satisfacen definitivamente y en su esencia misma la obsesión del realismo.⁵²

De ahí que, con su advenimiento, el cine alcanzara un objetivo que se había estado persiguiendo largamente, hasta tal punto, que incluso habría llegado a afectar la naturaleza de su mismo origen. Nos estamos refiriendo al mito del realismo integral que, según Bazin, dirigió la invención del cine ⁵³. Y todo ello, claro está, habría sido debido al carácter de "objetividad irrecusable" que posee la imagen cinematográfica, algo que le hace presentar como doblemente atractivas las imágenes inverosímiles y que neutraliza la oposición entre cine documental y cine fantástico⁵⁴.

Por su parte, Rudolf Arnheim, algunos años antes había expresado su convencimiento de que el cine era un arte como cualquier otro -aunque con autonomía estética- y sólo en virtud de sus posibilidades técnicas y del irrealismo logrado por el mensaje fílmico había llegado a alcanzar ese estatuto artístico. Aunque, paradójicamente, no tiene inconveniente en reconocer

⁵² Ibid., p. 16. Bazin va a insistir repetidamente en las diferencias existentes entre pintura y cine a la hora de representar la realidad, imitándola. Diferencias que siempre se fallan a favor del último. Véase, a propósito, el capítulo "Pintura y cine" en el que el autor compara el marco de los cuadros con los límites de la pantalla, mientras los primeros polarizan el espacio hacia dentro, actuando como una fuerza centrípeta, los segundos son "una *mirilla* que sólo deja al descubierto una parte de la realidad" haciendo que la pantalla sea centrífuga y que todo lo que muestra quede "infinitamente prolongado en el universo". Pp. 268-273.

⁵³ En el capítulo "El mito del cine total" el autor defiende la primacía del mito sobre la técnica, en relación a las causas que llevaron al surgimiento del nuevo invento. Pp. 21-27.

⁵⁴ Ibid. Capítulo III, "Vida y muerte de la sobreimpresión", pp. 28-32.

que "el cine deriva su fuerza principal del realismo del medio fotográfico"⁵⁵, esto no le impide añadir que el encuentro entre la realidad y cualquier arte tiene un carácter muy precario y que "las mismas propiedades que impiden que la fotografía y el cine consigan la reproducción perfecta actúan como los moldes necesarios de un medio artístico"⁵⁶. De ahí que Arnheim refute las opiniones que ven el cine y la fotografía sólo como medios técnicos que se limitan a reproducir mecánicamente la realidad -porque implícitamente ellas negarían el estatuto artístico de ambos- y con tal refutación pretende demostrar precisamente lo contrario:

Incluso en la reproducción fotográfica más simple de un objeto perfectamente simple es necesaria una sensibilidad hacia su naturaleza que va más allá de toda operación mecánica (...) en la fotografía y el cine artísticos en modo alguno se escogen siempre los aspectos que presentan mejor las características de un objeto determinado; otros aspectos a menudo son seleccionados deliberadamente con el fin de obtener efectos específicos.⁵⁷

A partir de ese presupuesto, el autor se detiene en una enumeración exhaustiva de todos aquellos aspectos relacionados con la percepción humana que pondrían de manifiesto cómo el cine consigue producir en el espectador un efecto que "no es totalmente bidimensional ni totalmente tridimensional, sino algo intermedio"⁵⁸ y que le lleva a la conclusión de que "las imágenes cinematográficas son al mismo tiempo planas y sólidas"⁵⁹. De ese análisis detallado sobre cómo el cine consigue merced a distintas soluciones técnicas lograr con las tomas fotográficas efectos de

⁵⁵ En Rudolf Arnheim (1986): *El cine como arte*, Barcelona, Paidós, p. 11.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 14.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 21.

⁵⁸ *Ibidem.*

⁵⁹ *Ibidem.*

similitud o alejamiento con respecto a los objetos reales, extrae el convencimiento de que "es totalmente falso (...) afirmar que la representación circunscrita de la pantalla es una imagen de nuestra visión circunscrita de la vida real"⁶⁰. Contrariamente a lo que con posterioridad iba a defender André Bazin, el teórico alemán considera que los márgenes de la pantalla suponen restricciones con respecto a la visión natural, pero eso no lo entiende como una limitación, sino que lo convierte, por el contrario, en garantía y condición de artísticidad. Quizá por esta razón, Arnheim concede al hecho de la delimitación de la imagen causada por los márgenes de la pantalla la misma importancia que al recurso técnico de la perspectiva en la pintura, porque, según él

permite destacar y dar particular importancia a determinados detalles, y, a la inversa, permite omitir cosas sin importancia, introducir sorpresas visuales repentinamente, presentar reflejos de cosas que están ocurriendo "afuera".⁶¹

Es decir, si para el crítico francés el cine sólo constituye un medio —sin duda el más perfecto— de reproducción e imitación de la realidad, para el teórico alemán se transforma en una actividad cuya carta de naturaleza obtiene un estatuto de superior categoría en virtud de sus propias cualidades formales, las que, en cualquier caso, son las que deciden que la materia fílmica es algo más que un simple instrumento de imitación y reproducción. En este sentido, las referencias de Arnheim a Pudovkin añaden un dato más que confirma su visión del cinematógrafo, pues, aunque se muestra de acuerdo con el autor soviético en valorar

⁶⁰ Siempre basándose en las leyes de la percepción psicológica, Arnheim afirma que en la práctica el campo de visión es ilimitado debido a la movilidad de nuestros ojos y cabeza, mientras que en el cine ni siquiera con las ayudas del *travelling* o la panorámica se podría reemplazar el alcance de dicha visión. Véase en pp. 24 y 25.

⁶¹ *Ibid.*, p. 59. Según explicamos en nuestra cita 52, Bazin otorgaba un valor muy diferente a la delimitación que los bordes de la pantalla imponen sobre la imagen fílmica.

las posibilidades artísticas del montaje, no deja por ello de matizar el sentido de algunas de sus afirmaciones —como aquella en que sostiene que "el montaje es la base del arte cinematográfico"⁶²—, insistiendo en su demostrada idea de que "ni siquiera una toma aislada es, en sentido alguno, una mera reproducción de la naturaleza"⁶³ y cómo incluso en ella "existen diferencias sumamente importantes entre la naturaleza y la imagen cinematográfica"⁶⁴. Esto último le lleva a advertir "cuán seriamente se deben considerar los procesos artísticos formativos"⁶⁵ y cómo los teóricos soviéticos han ido demasiado lejos en su entusiasmo al considerar que el montaje es el único rasgo de importancia artística en el cine.

En consecuencia, a partir de esta doble visión teórico-crítica, también el cine, considerado desde el prisma de la representación, refleja la bipolaridad sobre la que venimos reflexionando a lo largo de este capítulo y ello se manifiesta en las dos formas en que es entendido y valorado por sus propios teóricos, que se debaten entre la visión de un cine que representa imitando la realidad y la de aquel que lo hace tratando de construir otra realidad distinta, más próxima a lo artístico y por ello mismo a lo imaginario. En este segundo caso, el papel jugado por el cine, entendido en términos freudianos, se aproximaría al de un mecanismo productor de belleza y estaría más en consonancia con el que el arte y la cultura en general vienen a desempeñar dentro de la sociedad, como elementos que ayudan a sublimar la frustración producida por la imposibilidad de vivir una vida regida por el "principio del placer" y que nos protegen,

62 La cita pertenece al "Prefacio" que V. I. Pudovkin escribió para el libro *Regie und Film-Manuskript* (Berlín, 1928) y está recogida en R. Arnheim (1986), p. 68.

63 Ibidem.

64 Ibidem

65 Ibidem.

atenuándolo, del sufrimiento producido por la propia naturaleza y por el que nos ocasionan las relaciones con los demás individuos⁶⁶.

4.8 Algunas opiniones desde la semiótica

Los diferentes enfoques mantenidos desde las dos posturas revisadas hasta aquí equivalen a lo que desde una perspectiva semiótica se ha llamado "cine de la realidad" y "cine de la imagen" y tienden a considerarlo como un "instrumento reproductor y mediador de un discurso presente ya en las cosas 'filmadas'" —en el primer caso— o a entenderlo como si se tratara de "un lenguaje autónomo que utiliza la materialidad de lo real para conseguir una forma discursiva independiente" —en el segundo—⁶⁷. Como el propio Bettetini se encarga de exponer, la semiótica ha evidenciado esa bipolaridad de posturas de que venimos hablando al enfrentarse al problema de la *analogía*. Así, al repasar la trayectoria del discurso semiótico sobre el cine, observa que en su origen soporta la presión del presupuesto saussuriano y, al intentar ajustarlo a ese modelo, llega a concebir el cine como un medio de reproducción, obviando la actividad de representación que comporta. No obstante, gracias a la relectura de los textos de Peirce, se supera ese primer estadio "conceptual" en que se hallaban sumidos los estudios semióticos sobre la imagen y se intenta centrarlos en el problema del iconismo, dando paso a un nuevo estadio que le hace hablar de una semiótica "objetual" que se fundamenta en la definición peirciana del término "signo". Como resultado, la historia del cine basó su

⁶⁶ El papel de la cultura y del arte como agentes con los que el ser humano intenta huir del sufrimiento y la frustración que le causa el hecho de verse subyugado por el "principio de la realidad" en detrimento del "principio del placer", al que naturalmente aspira, fue analizado en 1930 por Sigmund Freud en *El malestar de la cultura*. Véase la edición de Alianza Editorial, 1993, pp. 26-27 y 33-34.

⁶⁷ Gianfranco Bettetini (1977): *Producción, significante y puesta en escena*, Barcelona, Gustavo Gili, p. 27.

análisis en las tres modalidades peircianas de significación y, de acuerdo con ellas, encontró tres modos de composición del signo fílmico que denomina respectivamente "cine del *índice*" —el llamado cine realista—, "cine del *icono*" —el que se sitúa tanto fuera de los márgenes del realismo como del simbolismo— y "cine del *símbolo*" —aquel que enmarca sus acciones en el ámbito de la abstracción y la connotación—⁶⁸.

Independientemente de la simplicidad con la se aplicó la teoría peirciana al análisis fílmico, la vuelta a ella significó aceptar que el signo se instituye a partir del objeto —que asume desde ese momento la función de materia prima— y que es siempre fruto de un trabajo de abstracción ante la realidad. Es decir, se supera así el modelo teórico de Ogden y Richards, cuyo signo representa al objeto intentando reproducirlo y se da paso al concepto de signo de Peirce que "utiliza al objeto para realizarse en autonomía significativa" para, transformándolo y elaborándolo, llegar a convertirse en una entidad sustancialmente diferente a los materiales de partida⁶⁹. Esta revisión ayudó, por otra parte, a replantear el propio concepto de signo cinematográfico y desde ese esfuerzo se llevaron a cabo los estudios de Garroni⁷⁰ y Metz⁷¹. Ambos resaltan el hecho de que el sistema de la comunicación

⁶⁸ Ibid., pp. 26-29. Bettetini se encarga también de denunciar en esta clasificación lo que a su juicio es un fallo y una divulgación parcial y precipitada de la teoría semiótica de Peirce, por lo que supone de "identificación del referente 'objeto' de la significación con una realidad concreta".

⁶⁹ Ibid., p. 30. En este sentido, el autor insiste en señalar que esa oposición *relativa* entre los modelos saussuriano y peirciano ha dado lugar, respectivamente, a dos tipos de semiótica, la que "analiza la cultura como *lenguaje sobre los objetos*" y la que "analiza los objetos en tanto que *hablados por una cultura*". Ambos no son excluyentes, sino que se complementan.

⁷⁰ E. Garroni (1975): *Proyecto de Semiótica*, Barcelona, Gustavo Gili. El autor niega el concepto de especificidad fílmica, desde la idea de que no existe manifestación semiótica que pueda ser considerada pura y homogénea. Véase en pp. 339-345.

⁷¹ Ch. Metz (1971): *Lenguaje y cine*, op. cit.

fílmica es esencialmente complejo debido a que en su interior, según ellos demuestran, operan articulados y entretajidos diferentes tipos de códigos, pertenecientes unos a la propia organicidad del sistema cinematográfico y otros al propio filme desde el que se vinculan, a su vez, a otros sistemas de comunicación muy diversos.

Y es a partir de estas reflexiones como habría que plantearse de nuevo el concepto de representación, que arrastra, en el caso de la imagen icónica, al de analogía, pues al decir de Bettetini parece evidente que

pese a todos los exorcismos, subsiste una inmanente relación de similitud formal entre la imagen y una porción de la realidad, que condiciona cualquier estudio sobre el lenguaje cinematográfico.⁷²

Sin embargo, es necesario introducir matizaciones al respecto, porque lo que sí se desprende de la teoría del cine llevada a cabo a partir de la recuperación de Peirce⁷³ es que este nuevo medio de expresión es visto como un lugar de discurso autónomo, no tanto al servicio de la reproducción de la realidad, como interesado en realizar un ejercicio semántico y de comunicación independiente de esa servidumbre reproductiva. En consecuencia, y por esa misma razón, la analogía podría entenderse como una característica del modo de significar del objeto fílmico, pero también, y sobre todo, como "el producto de una cierta actividad operativa"⁷⁴, que, al actualizar un número determinado de códigos consigue producir un calculado efecto discursivo.

⁷² Ibid., p. 32.

⁷³ Y aquí hay que recordar no sólo a los ya citados Emilio Garroni y Christian Metz, sino también a Umberto Eco, al propio Bettetini y a Francesco Casetti, entre otros.

⁷⁴ Gianfranco Bettetini (1977), op. cit., p. 34.

Pero procedamos paso a paso, porque hay que recordar primero cómo la doble y contrapuesta actitud que en el campo teórico sustentan las posturas paradigmáticas de Bazin y Arnheim, por una parte, y las corrientes semióticas de tendencia saussuriana y peirciana, por otra, encuentra su parangón en el propio ámbito del discurso fílmico. En efecto, también allí los cineastas han intentado la representación del mundo a partir de diferentes planteamientos que se podrían resumir en dos. El que se sustenta sobre la base de la evidencia y de la semejanza entre lo representado y la representación, cuya estrategia sería equivalente a la de una *traducción* y cuyo objetivo es lograr reproducir la realidad con el máximo grado de fidelidad; y el que se basa en la ilusoriedad y el espejismo de la imagen para crear una realidad nueva con entidad e independencia propias, y que equivale a una acción de *sustitución*, ya que ese mundo creado llega a suplantar aquello que se pretende representar dando lugar, por medio de las imágenes, a una realidad distinta, alternativa y abstracta cuya finalidad sería la de desarrollar una reflexión crítica sobre ese referente con el fin de lograr, en alguna medida, su comprensión o su mejora⁷⁵.

Cada uno de estos planteamientos implica la asunción de un estatuto diferente por parte de la cámara. En el primer caso, esta se constituye en dispositivo neutro y transparente, cuya presencia debería pasar desapercibida, puesto que lo que interesa es traducir la realidad a través suyo. En el segundo, asume la función de un mecanismo prepotente que no duda en evidenciar su actividad y su poder para construir un universo de sentido ajeno al real, dado que lo que interesa ahora no es mostrar la realidad tal y como es, sino la construcción diferente que sobre ella se ha realizado. Mientras en el primer caso la cámara intenta traducir la ausencia del referente haciéndolo parecer presente, en

⁷⁵ Esta doble postura la explican Casetti y Di Chio cuando hablan de la doble vocación "reproductiva" y "productiva" que atraviesa el cine, aquella basada en la fidelidad mimética y esta en una reelaboración creativa de los datos originales. En F. Castti y F. Di Chio (1991): *Cómo analizar un film*, op. cit., p.123.

el segundo, se esfuerza en sustituirlo y en marcar la distancia con respecto a él⁷⁶. Partiendo de esa dualidad, se pueden diferenciar diversas opciones en las formas de organicidad de los textos fílmicos.

Pero para reconocerlas debemos retomar el concepto de analogía, si aceptamos la propuesta de que "todo el mecanismo de la representación gira en torno a la opción entre una intencionalidad analógica fuerte (...) y una débil"⁷⁷. Desde este presupuesto, y teniendo en cuenta los tres niveles fundamentales sobre los que se articula la imagen fílmica —es decir, la puesta en escena, la puesta en cuadro y la puesta en serie—⁷⁸, se ha hablado de tres regímenes o formas de representación en el cine. La *analogía absoluta*, el primero de ellos, limita al máximo los artificios y las manipulaciones técnicas y, bajo su tutela, la puesta en serie cuenta con un elemento discursivo característico que se constituye en su símbolo; nos estamos refiriendo al plano secuencia, el cual actúa registrando la realidad por medio de la representación en profundidad o desvelándola progresivamente gracias a los movimientos de cámara. Por su parte, la *analogía negada* opera a distancia de la realidad, evitando cualquier tipo de relación con ella, y se adjudica como elemento definitorio el montaje, llevado hasta el extremo de operar fracturas exhibicionistas e insalvables en la cadena fílmica, que propician una ruptura de la continuidad hasta producir, como fin último, un efecto de opacidad y abstracción en el discurso fílmico. La *analogía construida*, por último, compendia los dos tipos anteriores, pues aunque actúa distanciándose de la realidad

⁷⁶ Ibidem.

⁷⁷ Ibid., p. 165.

⁷⁸ Mientras Casetti y Di Chio citan estos tres niveles, manteniendo la distinción entre "puesta en escena" y "puesta en cuadro" propuesta por Eisenstein, otros autores reducen tales niveles a dos, el de "puesta en escena" —que aglutina a la "puesta en cuadro"— y el de "puesta en serie". Es el caso del colectivo Ramón Carmona (1991): *Cómo se comenta un texto fílmico*, op. cit. En los capítulos IV y V.

—como en la analogía negada—, lo hace con el fin de reconstruirla —aspecto que la asemeja a la analogía absoluta—. Sin embargo, se trata tan sólo de un efecto de sentido que dará lugar a otra realidad distinta pero narrativamente más eficaz y más interesante. Su rasgo discursivo es el *découpage* y su pretensión es lograr una verosimilitud y transparencia que evite percatarse de que lo que se ha logrado es una realidad recreada⁷⁹.

4.9 La analogía como efecto construido

Después de todo este trayecto teórico a través del que hemos intentado revisar algunos de los problemas que entraña el concepto de representación fílmica, llega el momento de extraer conclusiones y la que se revela con mayor fuerza, contra lo que pudiera parecer, no se desprende directamente de la dualidad que hemos venido revisando. Esto es, no creemos que el problema de la representación resida exactamente en conocer la clase de analogía que se pretende lograr por medio de ella. Y esto, sencillamente, porque, tras todo lo expuesto, hemos llegado al convencimiento de que la analogía como tal no existe, sólo tendría opción de existencia como "efecto de construcción". Aun en el supuesto de que la imagen reprodujera con exactitud el mundo real —idea que carece de rigor científico, como ya demostró Arnheim—, la operación de selección que el director lleva a cabo —primero eligiendo los encuadres a los que la cámara tiene que "mirar" y, después "cosiendo" los planos obtenidos en el momento posterior de la puesta en serie— descubre un trabajo y una voluntad subjetivos que se esconden detrás de esa pretendida objetividad analógica. Y a este respecto, el ejemplo por excelencia lo proporcionan el cine documental y las imágenes de los noticiarios. Sobre ambos escribió Béla Balázs en los años cuarenta

⁷⁹ En Francesco Casetti y Federico di Chio (1991), pp. 164-169.

cuando, al comentar los intentos de lograr un cine puro emprendidos por el director ruso Dziga Vertov⁸⁰, afirmaba que

los films compuestos por estas imágenes reales suelen ser los más subjetivos. Carecen de argumento, pero tienen un personaje central, un protagonista. Un protagonista invisible, que es el mismo realizador observando a través del *ojo cinematográfico*. Todo lo que ve traiciona su subjetividad, ya que caracteriza y refleja su realidad y no otra.⁸¹

Unido al anterior, el mismo autor destaca un segundo elemento clave que obstaculiza el logro de esa supuesta analogía. Nos estamos refiriendo al montaje de los planos, que actúa en correspondencia con la percepción y la inteligencia humanas, de resultas de lo cual esa "sucesión de imágenes produce asociaciones en el espectador y estas toman una dirección determinada, un supuesto sentido"⁸². Así pues, no existe sólo una voluntad del director del filme para dar un sentido a sus imágenes, sino que también los propios espectadores lo construyen de acuerdo con su particular capacidad perceptiva e intelectual. Por ello mismo, aun en el supuesto de que "el film muestre una serie ininterrumpida de fragmentos de realidad fotografiados fielmente, sin intención" la analogía nunca existiría, porque "las relaciones entre las diversas imágenes provocarán inevitablemente en el espectador asociaciones, respondiendo a leyes psicológicas fundamentales", pues "es una función fundamental de la conciencia humana el descubrir la causa necesaria y el sentido, en el marco de las categorías kantianas de

⁸⁰ Dziga Vertov se esforzó por lograr lo que él llamaba *kino gladz* —es decir, "cine ojo"—, que entendía como "un movimiento que se intensifica incesantemente a favor de la acción por los hechos contra la acción por la ficción, por muy fuerte que sea la impresión producida por esta última". En "Del cine-ojo al radio-ojo" recogido en VVAA (1988): *El cine soviético de todos los tiempos 1924-1986*, Valencia, Ed. Filmoteca Generalitat Valenciana, p. 39.

⁸¹ Béla Balázs (1978): *El film. Evolución y esencia de un arte nuevo*, Barcelona, Gustavo Gili, pp. 134-135.

⁸² *Ibid.*, p. 137.

la causalidad"⁸³, según ellas, de forma teleológica, se identificaría la causa de las cosas con su fin.

Un enfoque más reciente sobre el mismo tema y que aporta matizaciones interesantes lo proporciona la reflexión teórica centrada en el "efecto referencial" y su relación con la puesta en escena⁸⁴. Según ella, si se realiza un recorrido por los primeros filmes de la historia del cine, se detecta en ellos cómo, a partir de los producidos por Edison y los destinados a los nickelodeons, la simple operación mecánica de reproducir la imagen se transformó en un efecto significativo con el fin de presentarla como si se tratara de la propia realidad. En ese proceso se ha visto el origen desde el que surgió la clásica dicotomía entre el filme de ficción y el filme documental, cuyas diferencias sólo son evidentes si cada uno de ellos se interpreta como el producto de un efecto referencial. A partir de esa idea, la oposición se sitúa no ya "entre diferentes realidades referenciales, sino entre formas de producirlas como efectos diferentes"⁸⁵. Sólo así, afirma el autor, es factible entender

cómo, con materiales referencialmente ficticios, es posible elaborar un film documental, del mismo modo que, con materiales referencialmente documentales, resulta posible construir un film de ficción; y cómo, en ambos casos, el sentido del texto no depende tanto de dichos materiales cuanto del conjunto de operaciones que los articulan.⁸⁶

Consecuentemente, visto lo anterior, se impone la necesidad de desentrañar los dispositivos fílmicos por medio del análisis

⁸³ Ibidem, para las tres citas.

⁸⁴ Nos referimos a los textos que sobre el tema firma Jenaro Talens en (1985): "Documentalidad vs. ficcionalidad: el efecto referencial" en *Revista de Occidente* n° 53, pp. 7-12 y en (1987): "The Referential Effect", *M/MLA*, *miméo*.

⁸⁵ J. Talens (1985), op. cit., pp. 11 y 12.

⁸⁶ Ibid., p. 12.

textual, mucho más efectivo, según venimos mostrando desde el capítulo primero de este trabajo, que cualquier otro enfoque de tipo argumental, genérico, sociológico o historiográfico que, en el mejor de los casos, sólo puede servirnos para trazar el marco contextual en el que insertar los textos fílmicos.

Para terminar, y puestos a elaborar unas conclusiones a partir de todo lo dicho hasta aquí a propósito de la representación, podríamos comenzar reconociendo que el arte cinematográfico es uno de sus mejores artífices, dada su capacidad para crear la ilusión de realidad y para construir un imaginario autónomo⁸⁷. Por otra parte, afirmar, como hemos hecho, que la representación es un proceso de producción de sentido implicaría admitir que todo trabajo de representación es un discurso sobre la realidad, aunque tal realidad sólo se deba entender como construida y organizada sobre un determinado efecto discursivo —que, en último extremo, estaría arrojando una tendencia ideológica subyacente, en mayor o menor grado—. Por añadidura, si, como acabamos de reconocer, representar es elaborar un discurso sobre la realidad, sólo tendríamos que dar el siguiente paso y haríamos posible la equiparación del término representación con el de diégesis.

De resultas de todo ello, nos encontramos de nuevo, y casi sin proponérselo, con un término —*diégesis*— que se convierte en núcleo sobresaliente de esta reflexión, pues no podemos perder de vista que en uno de los apartados anteriores lo descubrimos también claramente emparentado con el de modo⁸⁸. En cuyo caso, una expresión como la de *modo de representación* no dejaría de ser tautológica. De cualquier manera, la representación entendida en su sentido abstracto sólo es operativa en el ámbito de la teoría. Cuando nos trasladamos al territorio de lo concreto, el de la

⁸⁷ En este sentido, si nos remitimos a las definiciones que sobre el término representación recogíamos al principio de este apartado, en la página 81, podemos afirmar que el cine cumple sus requisitos rigurosamente.

⁸⁸ Recordemos que se trata del apartado 4.5 de este mismo capítulo.

práctica fílmica, descubrimos que no es ni única, ni tiene unos límites definidos, sino que existen formas y modos que la convierten en un proceso creativo complejo, dinámico y cambiante de acuerdo con los diferentes momentos de la historia del arte cinematográfico.

Es así, desde la práctica concreta reflejada en los textos fílmicos, como se han ido conformando los diferentes tipos o modos de representación cinematográfica que han emergido a lo largo de la historia del cine. Y de ellos es de los que vamos a ocuparnos en los capítulos que continúan este trabajo.

III LOS MODOS DE REPRESENTACIÓN FÍLMICOS

5. LOS NUEVOS ENFOQUES METODOLÓGICOS

Desde su origen, la producción fílmica ha sufrido cambios constantes en su forma de expresión. A la luz de los estudios de los primeros historiadores, esos cambios se interpretaban como eslabones sucesivos de una supuesta cadena evolutiva fílmica, que habría alcanzado su culminación con la consecución del sistema formal de representación del llamado cine clásico. Desde tal valoración, claramente teleológica, el cine de los primeros tiempos sólo era el elemento inicial de esa sucesión y, en consecuencia, fue considerado tosco e imperfecto dentro de su primitivismo. Las películas que tienen cabida en el marco de este cine eran vistas como textos rudimentarios a los que sólo se juzgaba en negativo, por todo aquello de lo que supuestamente carecían, al compararlas con las que fueron producidas con posterioridad.

5.1 Los textos fílmicos y su "circunstancia"

Un estudio de esta naturaleza no dejaba de ser tendencioso y maniqueo y así lo vieron las nuevas generaciones de críticos que alzaron sus voces en la defensa de un cine al que consideraban mal tratado y mal juzgado, sencillamente, por mal estudiado. Desde esa postura crítica, han intentado valorarlo por lo que en sí mismo es, obviando comparaciones que carecen de sentido y que sólo dan visiones sesgadas de los textos fílmicos. De ahí que aboguen por una aproximación a los primeros filmes más objetiva y empirista, que permita tratarlos simplemente como el

cine "diferente" que es, y al que no hay que idealizar¹, pero tampoco menospreciar.

Desde esta perspectiva, es significativo el hecho de que, durante las últimas décadas, los trabajos de los estudiosos se hayan centrado perseverantemente en los primeros momentos de la andadura del nuevo medio de expresión, aquellos años en los que se fue fraguando lo que en un principio se llamó el "lenguaje del cine" y hoy preferimos llamar su "modo o sistema de representación". Tales investigadores no dudan en reivindicar un nuevo enfoque para los estudios fílmicos que permita extraer conclusiones cuyo rigor científico supere el hasta ahora existente y, en consecuencia, por la misma razón, defienden un estudio exhaustivo de los filmes del período primitivo que aún se conservan. Esa misma idea es la que les ha llevado a revisar muchas de las opiniones que sobre esos primeros textos fílmicos se han ido vertiendo a lo largo de los años y que tradicionalmente se aceptaron sin cuestionamiento alguno. Hoy sabemos que muchas de ellas se elaboraron básicamente a la luz de documentos hemerográficos coetáneos de los filmes, pero sin que estos últimos fueran debidamente examinados, unas veces por no estar al alcance del estudioso y otras, porque inexplicablemente tal actividad fue obviada por innecesaria. Probablemente, se precisaba del empuje vigoroso que propició el interés por el análisis textual surgido en los años sesenta —bajo la influencia teórica de los formalistas rusos— para que los estudios sobre el cine dejaran de ser meros comentarios históricos y sociológicos. Sin que esto último quiera decir que esos dos aspectos deban quedar excluidos totalmente del análisis actual.

En modo alguno. Antes bien, lo que hoy se defiende desde la nueva teoría crítica, como ya se dejó dicho más arriba, es una

¹ Cierta tipo de crítica vinculada a los movimientos de la vanguardia fílmica valoró este cine como la manifestación de un arte todavía no contaminado por el pecado original que, según ellos, supuso todo el aparato retórico del cine institucional. Contra esa actitud se manifiesta Noël Burch (1985): "Primitivismo y vanguardias, un enfoque dialéctico" en *Itinerarios*, Bilbao, Ayuntamiento, pp. 163-190.

postura intermedia que permita insertar los estudios textuales en el marco socioeconómico que sirvió de plataforma a los filmes para, desde él, poder desarrollar unos cambios formales tan relevantes que permitieron constituir un modo propio de representación y, por tanto, de expresión. Un ejemplo de esta nueva actitud lo propician, entre otros, autores como Kristin Thompson, David Bordwell, Barry Salt o Tom Gunning. Este último se ampara en los propios estructuralistas para afirmar que, cuando se emprende el estudio de los textos fílmicos, no se debe excluir ninguna consideración exterior que tenga que ver con ellos².

También este trabajo, se alinea en torno a la misma creencia, por entender que ni los filmes son entidades que se puedan considerar cerradas en sí mismas, constituyentes de un mundo que empieza y acaba con ellos, ni están aislados, por tanto, de la sociedad y la época que los producen. Muy al contrario, desde estas páginas se cree que sólo interpretándolos a la luz de la encrucijada de factores históricos, sociales, económicos, industriales y culturales que los envuelven podremos entenderlos desde nuestras particulares condiciones espectatoriales y responder a algunas de las muchas preguntas que entrelazadas en sus imágenes nos dirigen.

Así pues, cuando se trata de dilucidar cómo se han constituido los modos de representación fílmicos no queda más elección que acudir a los textos en busca de respuestas, aunque estas sólo deberán ser interpretadas a tenor de todos los datos que se conozcan sobre las condiciones generales de producción, distribución y exhibición en que tales textos fueron creados. Sería tarea del crítico descubrir nuevos métodos de análisis y

² Este autor planteó su estudio sobre Griffith y sus años en la Biograph sustentándolo en la idea de que los cambios habidos en la narrativa fílmica del período eran una respuesta a los que se estaban dando en la industria fílmica y, de rechazo, en la sociedad americana del momento. En Tom Gunning (1991): *D.W. Griffith and the Origins of American Narrative Film. The Early Years at Biograph*, Chicago, University of Illinois Press, pp. 10-14.

acercamiento a los filmes, para desentrañar las claves de lo que, en palabras de David Bordwell, es la "poética histórica del cine", determinada por sus condiciones de producción. Y es que sólo ellas explicarían buena parte de las preguntas que el estudioso se plantea³.

5.2 La utilidad de la parcelación cronológica

En cualquier caso, sea cual sea el modo de representación fílmico, parece obvio que el sistema formal que lo constituye no se manifiesta por igual desde las primeras películas, sino que es a través de los años y paralelamente al desarrollo de la industria, como va reuniendo y dando forma a sus señas de identidad, en un proceso paulatino de creación de sucesivas propuestas formales que le lleva a rechazar unos rasgos y a seleccionar otros que pasan a engrosar el sistema general. De tal evidencia se desprende la necesidad de establecer unas etapas cronológicas donde enmarcar los rasgos estilísticos propios de cada momento, aun siendo conscientes de que tales límites temporales son meramente orientativos y sólo hay que concederles su justo valor de elemento metodológico puramente auxiliar, porque ni el surgimiento y uso de los estilemas fílmicos se puede compartimentar de una forma tan drástica, ni, si así fuera, sería fácil llegar a un acuerdo sobre las fechas exactas —no se puede ignorar el alto porcentaje de filmes perdidos que impide la obtención de datos estadísticos exactos—. De hecho, los historiadores que hasta ahora se han ocupado de este cine han establecido sus propias parcelaciones temporales y bien es verdad que, aunque estas no suelen coincidir, tampoco las diferencias suelen sobrepasar el margen de los dos años.

³ David Bordwell (1991): *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Cambridge/Massachusetts, Harvard University Press, pp. 266 y ss.

Dos trabajos de los que se ha servido la presente investigación son un ejemplo al respecto, nos referimos al de Barry Salt⁴ y al que recientemente han publicado Kristin Thompson y David Bordwell⁵. Ambos se ocupan de la totalidad de la historia del cine. El primero contiene un análisis del estilo y la tecnología fílmicos desde una posición intelectual que su autor define como "Scientific Realism" y que se fundamenta en las observaciones realizadas y en los datos obtenidos a partir del examen de cientos de filmes. El segundo, por su parte, recorre la historia del cine intentando averiguar de qué forma han cambiado o han llegado a normalizarse a través del tiempo los modos del medio fílmico, cómo han respondido a las condiciones de la industria y en qué circunstancias emergieron dentro de esos modos las tendencias fílmicas internacionales. Para llevar a cabo ambos estudios, dada su amplitud cronológica, les ha sido necesario parcelarlos por etapas temporales, y aunque los límites establecidos no son coincidentes, sin embargo, se aproximan lo suficiente como para no contradecirse, de tal manera que a la hora de fechar las innovaciones formales que se van produciendo las referencias son exactas o complementarias.

En este sentido, y por lo que a este trabajo se refiere, sólo se datarán los aspectos que de no hacerlo así perderían parte de su significado y, con el mismo criterio, las barreras cronológicas entre las sucesivas etapas tendrán carácter orientativo y serán lo suficientemente flexibles como para moverse dentro de un margen de dos o tres años. Teniendo siempre en cuenta que nuestro propósito es determinar de qué forma, desde los orígenes del cine, se fueron estableciendo unos rasgos de estilo característicos que llegaron a constituir un sistema o modo de representación. Por esa razón, se ha planteado la necesidad de revisar cómo y cuándo van surgiendo esos estilemas que se

⁴ Barry Salt (1992): *Film Style and Technology: History and Analysis*, Starword, Londres.

⁵ Kristin Thompson, David Bordwell (1994): *Film History. An Introduction*, McGraw-Hill, Inc.

consideran las señas de identidad del medio fílmico. Para enmarcarlos, se han establecido las siguientes etapas cronológicas en el período de tiempo que abarca los años que van desde los orígenes del cine hasta el final de los años veinte —década objeto de este estudio—: la primera abarca desde los orígenes a 1905, cuando el cine muestra unos rasgos formales balbuceantes y contradictorios; la segunda se extiende desde 1905 hasta los años inmediatamente anteriores a la 1ª Guerra Mundial, límites que encierran un período rico en innovaciones y con vocación internacionalizadora; la tercera se ocupa de los años que van de 1914 a 1919 en los que la industria norteamericana asume la hegemonía; y, por último, la cuarta examina la década de los veinte que se revela rica y compleja por la emergencia de potentes cinematografías nacionales que rompen la unidad estilística anterior⁶.

⁶ Al establecer esta parcelación cronológica se ha tratado de simplificar al máximo, pues no se pretende tanto fijar una datación exhaustiva de cada uno de los cambios formales habidos a lo largo de la historia de la producción fílmica, como señalar la propia emergencia de dichos cambios a lo largo del tiempo.

6. LAS SEÑAS DE IDENTIDAD DEL CINE PRIMITIVO

Por lo que respecta al cine primitivo, los estudiosos se han esforzado por atribuirle unos rasgos formales que permitan resolver la cuestión de su propia caracterización como corpus de filmes o etapa cronológica con identidad propia dentro de la historia del cine. Al respecto, hay algo que resulta evidente y es que nuestra experiencia de espectadores nos permite reconocer un filme de esa época como diferente de los demás, hasta tal punto, que sin gran esfuerzo por nuestra parte, podríamos enumerar algunos rasgos de lenguaje característicos del cine de esos años. Pero la cuestión es si eso es suficiente para hablar de un sistema formal coherente y específico que permita pensar en un modo de representación propio y peculiar.

6.1 El placer escópico del primer cine

Si procedemos paulatinamente, desde el momento en que nos detenemos a observar las primeras películas, lo que resulta obvio es que estamos tratando con un cine concebido y disfrutado desde actitudes que nada tienen que ver con las actuales. Por lo tanto, no parece útil y consecuente juzgarlo y estudiarlo con los mismos cánones con los que enjuiciamos el cine hegemónico que ha perdurado hasta nuestros días. Sin embargo, esto es lo que sistemáticamente se ha venido haciendo, con el resultado inevitable de proyectar una visión inexacta del papel que ese cine cumplió en su momento. Conscientes de ello, los investigadores han tratado de corregir ese enfoque, y una fecha que al respecto marca un antes y un después es la de 1978, año en que, al calor del congreso que la FIAF celebró en Brighton, tuvo lugar el *Symposium "Cinéma 1900-1906"* que constituyó un marco de reflexión, primero en su género, sobre el cine primitivo, algunas

de cuyas ponencias y conclusiones sentaron un precedente cuyos ecos llegan a nuestros días¹.

Una de estas últimas tiene que ver con la convicción de que ese cine, ya desde sus propios modos de exhibición, mostró un *desinterés por crear un mundo narrativo autosuficiente*. Muy al contrario, lo que pretendía era asombrar, maravillar y producir un placer escópico que el público iba buscando cuando se dirigía a esas barracas de feria o locales de diversión donde el cine sólo era uno más de los medios allí exhibidos, que en su conjunto componían un gran espectáculo en el que los asistentes se aprestaban a participar con fruición. Sin embargo, desde muy pronto, el nuevo invento iba a evidenciar una especificidad frente a los restantes, que no era otra que su habilidad para mostrar. Esto lo situaba dentro de los intereses de una época inmersa en una revolución perceptiva, en virtud de los numerosos descubrimientos que se estaban llevando a cabo, y lo transformaba en una atracción en sí mismo, útil para dar a conocer los artilugios, máquinas, y proyectos que fascinaban a sus contemporáneos, y capacitado para colocar el mundo al alcance de cada cual². Esa capacidad divulgadora explica el dato de que aproximadamente hasta 1906 el número de filmes de actualidades —cuyos modelos primigenios habrían sido las creaciones de los hermanos Lumière— superaba a los de ficción en un amplio margen, con independencia de que ya por esas fechas un cineasta como Méliès hubiera demostrado la capacidad fabuladora del cine y la atracción que el público sentía por sus filmes de magia y trucos.

Aunque los dos modelos cinematográficos representan una idea del cine muy dispar, eso no evita que ambos se consideren primordialmente un medio para presentar series de imágenes a la

¹ Las ponencias de ese congreso están recogidas en Roger Holman (ed.) (1982): *Cinema 1900-1906: An Analytical Study*, Bruselas, FIAF, 2 vols.

² Así lo ha visto Elena Dagrada (1990): "Through the Keyhole: Spectators and Matte Shots in Early Cinema", en *Iris* nº 11, pp. 95-106.

audiencia, que quedaría fascinada gracias a su exotismo, en el primer caso, y a su poder ilusorio, en el segundo. Basándose en tal actitud espectral, algunos estudiosos han intentado demostrar cómo ese primer cine planteaba y mantenía un tipo de relación con su público muy diferente a la que existiría en décadas posteriores. Así, Tom Gunning ha considerado que el espectador veía en él sobre todo un medio de estimulación y provisión de sensaciones escópicas e imaginativas. Hecho que le ha llevado a denominarlo "cine de atracciones"³ y que estaría definido por "its ability to *show* something"⁴. Desde esta concepción, la experiencia del espectador de cine se relacionaba más con la que se vive en un parque de atracciones donde el asistente es sujeto receptor de los más variados estímulos:

The cinema of attractions directly solicits spectator attention, inciting visual curiosity, and supplying pleasure through an exciting spectacle—a unique event, whether fictional or documentary, that is of interest in itself—⁵.

6.2 El exhibicionismo de la mirada

La característica más llamativa de este primitivo cine se deriva de su solicitud hacia el espectador y consiste en un *exhibicionismo* intencionado que lo aleja de toda ilusión de realismo y transparencia, pero que le permite mantener una

³ El término "atracción" está tomado de Eisenstein que, como es sabido, lo utilizó para denominar el "montaje de atracciones" teatral que estuvo poniendo en práctica antes de dedicarse definitivamente al cine. Gunning, aun a sabiendas de las diferencias existentes entre la fórmula del realizador soviético y la del cine primitivo, cree que entre ambos existen coincidencias básicas consistentes en su capacidad para sorprender y maravillar.

⁴ Tom Gunning (1990): "The Cinema of Attractions. Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde" en Thomas Elsaesser: *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*, Londres, British Film Institute, pp. 56-62.

⁵ *Ibid.*, p. 58.

situación de igualdad con su espectador. Ese hecho se pone en evidencia en las frecuentes miradas de los actores hacia la cámara, rasgo característico de un cine "that displays its visibility, willing to rupture a self-enclosed fictional world for a chance to solicit the attention of the spectator"⁶. Las miradas a la cámara, que se verían drásticamente prohibidas a partir de 1910, sirven en esos primeros años para inscribir la presencia del espectador en el propio texto fílmico. Como ha visto Elena Dagrada, ya fueran furtivas, descaradas o intencionadamente dirigidas a la audiencia, ellas encerraban una idea de complicidad y evocaban la mirada del espectador cuya presencia y participación era entendida como una parte esencial de su propia actuación⁷. En realidad, dichas miradas formaban parte de la experiencia espectral de la audiencia, pues se limitaban a seguir la tradición del vodevil y el teatro de variedades. Pero, además, en sí mismas revisten extraordinaria importancia por la repercusión que su existencia pudo tener en la propia forma fílmica, porque si de un lado evidenciaban el mutuo reconocimiento entre actor y espectador, de otro, condicionaron las técnicas de filmación, ya que la inmovilidad del espectador asignaba a la cámara una plaza igualmente inmóvil. Para aquellos actores, la cámara representaba al espectador ideal y se ignoraba conscientemente su mediación técnica. Como ha visto André Gaudreault,

le premier commandement auquel l'acteur obeit, dans le cadre-là, c'est de "jouer la comédie" de l'inexistence du dispositif de prise de vue (et partant, à un bout de la chaîne, de l'inexistence de l'instance narratorielle, soit du narrateur, et, à l'autre bout, de l'instance spectatorielle, soit du spectateur)⁸.

⁶ Ibid., p. 57.

⁷ Elena Dagrada (1990), op. cit., p. 98.

⁸ André Gaudreault (1988): "Ce que je vois de mon ciné... ou le regardant regardé" en *Ce que je vois de mon ciné...*, Paris, Meridiens Klincksieck, pp. 13-17.

Tal desprecio del dispositivo fílmico y de las instancias narrativas implicaba, de hecho, un estatuto de igualdad entre actor y espectador cuyos papeles podían llegar a identificarse. Esto se refleja en el modo de construcción del punto de vista que se observa en muchos de los primeros filmes cuyo personaje principal es alguien que mira a hurtadillas. La función principal de estas películas, que prácticamente nacieron con el cine, la ha visto Noël Burch en la forma explícita en que logran constituir al espectador en *voyeur*. Este autor considera que, junto con las representaciones fílmicas de la Pasión, son *las películas de mirón* "uno de los primeros arquetipos del lenguaje cinematográfico"⁹. La primera en su género se filmó ya en 1896 con el título de *Le Coucher de la mariée* y en un solo plano mostraba la escena de una mujer que se desnuda mientras un hombre, escondido a su mirada, la observa. Su rotundo éxito propició numerosas versiones del mismo tema y convirtió el recurso formal del aparte en una práctica común que se mantuvo vigente —al menos en algunas cinematografías como la francesa— durante toda la era primitiva.

Entre los años 1901 y 1906, surgen variantes del género que logran articular más de una toma, por el procedimiento de ir alternando los planos que presentan el personaje que mira a hurtadillas por algún orificio o instrumento —un ojo de cerradura, un catalejo, un simple agujero, etc.— con los del objeto mirado, que llega a aparecer en la pantalla enmascarado con todo tipo de trampanojos para simular una analogía icónica con el instrumento ligado al ojo que mira. Precisamente, el *cache* que, en la pantalla envuelve al objeto de la mirada se comporta como índice de la misma¹⁰. Por otra parte, los planos de esos objetos se han considerado como una reproducción de las vistas que los espectadores estaban acostumbrados a encontrar en los "peep shows", linternas mágicas, mutoscopios o cualquier otro medio de

⁹ Noël Burch (1987): *El tragaluz del infinito*, op. cit., p. 218.

¹⁰ François Jost (1988): "L'oeil était dans la caméra..." en André Gaudreault: *Ce que je vois de mon ciné...*, op. cit., pp. 27-32.

distracción *voyeurística* característico de la época. Allí, los propios instrumentos actuaban como una extensión del ojo que miraba a través de ellos, de la misma forma que en el cine la cámara se comporta como una extensión del ojo del espectador.

En cualquier caso, lo que importa aquí es el hecho de que cada uno de esos planos subjetivos no reproducirían tanto la mirada del personaje —que por el momento carece de entidad propia y se limita a ser un trasunto del que está sentado frente a la pantalla— como la del propio espectador, cuya mirada acaba ocupando la posición de aquel. La prueba de ello la tendríamos en el hecho de que los encuadres de esos planos subjetivos no respetan ninguna regla de verosimilitud que pudiera hacerlos corresponder con la posición, la perspectiva y la distancia desde la que alguien está mirando, sino que su composición fija y frontal trata de ser la más idónea para la audiencia, sin pretender representar ningún punto de vista ficcional¹¹. En realidad, la delegación de la mirada al propio personaje se efectúa en el cine primitivo de forma muy progresiva, pues si en un principio son los propios *caches* los que ligan la mirada del que mira y lo mirado, consiguiendo lo que François Jost llama "*une linéarisation indiciaire* des plans qui permet de les relier par le regard"¹², más tarde, en el momento en que la incidencia angular de la toma se regule de acuerdo con el ojo del personaje que está mirando, ese índice de la mirada subjetiva tenderá a desaparecer. Puesto que ya no hay contradicción entre los puntos de vista de personaje y espectador, el *cache* se hace innecesario.

Por otra parte, la pulsión escópica que está en el origen del cinematógrafo y en los filmes de mirón es también la responsable directa de buena parte de las "figuras sintácticas" a las que el narrador fílmico empezó a recurrir ya en aquellos años¹³. Tal es el

¹¹ Elena Dagrada (1990), op. cit., p. 101.

¹² François Jost (1988): op. cit., p. 31.

caso del sintagma alternante —dicho en términos metzianos— que, en su variante de *montaje alternado*, muestra sus primeros ejemplos, precisamente, en estos filmes de planos subjetivos, pues, citando de nuevo a Gaudreault,

on doit admettre que les "films à plans subjectifs" que montrent dans un premier temps le *sujet regardant* et, dans un deuxième temps, l'*objet regardé* constituent le seul "genre" que présuppose, dans le principe même de sa "mise-en-intrigue", une alternance¹⁴.

De la misma forma, en el interés espectral por ver de cerca el objeto de su deseo, es donde habría que buscar también el inicio del análisis espacial que, en el plano del significante, se tradujo en la utilización muy temprana del *raccord en el eje*, recurso que implicaba una variación escalar entre dos planos obtenida merced al avance de la cámara, para poder mostrar, en el segundo, a mayor escala, aquello que se observaba en el primero. Pero lo que no parece aceptable es relacionar esta clase de filmes con el invento de la cámara subjetiva, sino que por sí mismos constituirían "uno de los principales modos sobre los que el cine primitivo actúa 'ingenuamente', en superficie, por decirlo así, lo que será ocultado en la propia factura de la película institucional"¹⁵. Que no es otra cosa que el estatuto invulnerable del espectador/mirón.

6.3 Rechazo de la clausura

Otra característica que sumada a las anteriores contribuye a definir estos primeros filmes es la denominada *autarquía del*

¹³ Tanto la expresión "figuras sintácticas" como el término "narrador fílmico" hay que entenderlo en el sentido con que los utiliza André Gaudreault (1988) en "Ce que je vois de mon ciné... ou le regardant regardé", op. cit., pp. 14.

¹⁴ Ibid., p. 15.

¹⁵ Noël Burch (1987): op. cit., p. 227.

*cuadro*¹⁶, es decir, el hecho de que los planos sean autónomos y autosuficientes, no mantengan una linealidad ni correlación entre ellos y, por eso mismo, imposibiliten el poder hablar de relato en estos momentos, a no ser que se haga en el sentido de "relato simple"¹⁷, entendiendo por tal aquel que presenta puntualmente una porción de la historia. Desde ese punto de vista, cualquier plano sería un relato. Pero dejando a un lado esa consideración extrema, se ha visto cómo el espectáculo cinematográfico, en sus orígenes, combinaba dos prestaciones narrativas simultáneas: una mostración visual propiciada por las imágenes y una narración verbal a cargo del comentarista que hacía las funciones de narrador, sustituyendo a un montaje rudimentariamente utilizado¹⁸. Esto lleva a Noël Burch a afirmar que el filme primitivo, construido por la suma de cuadros autárquicos, centrífugos y sin orientación hacia una clausura, apelaba siempre a una *instancia narradora exterior* que, o bien existía en la mente del espectador —conocedor en muchos casos de la historia—, o se constituía en la boca del charlatán que iba explicando los hechos al lado de la pantalla. En cualquier caso, la figura del comentarista suponía un primer intento de organizar todos los signos desperdigados por la pantalla que requerían del espectador una "lectura topológica", pues sus palabras trataban de linealizar la articulación de las imágenes y servían "para poner orden en el 'caos' perceptual de la imagen primitiva"¹⁹. Poco a poco, esta figura iría siendo sustituida por los intertítulos que hicieron su aparición en 1903 y, desarrollados en sumarios más adelante,

¹⁶ La expresión es de Noël Burch (1990): "A Primitive Mode of Representation?" en Thomas Elsaesser: *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*, op. cit., pp. 220-227.

¹⁷ A. J. Greimas, J. Courtès (1979): *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, p. 137.

¹⁸ La combinación de mostrador y narrador verbal en el cine primitivo ha sido considerada una herencia de la linterna mágica. Véase André Gaudreault (1989): *Du littéraire au filmique*, op. cit., pp. 159-160 y 164-167.

¹⁹ Las dos citas entrecorilladas corresponden a Noël Burch (1987): op. cit., pp. 160 y 165, respectivamente.

constituyeron, paradójicamente, un arma de doble filo, pues aunque en cierto sentido su función equivalía a la del comentarista —supliendo ambos la del todavía inexistente montaje— por la misma razón, retrasaron su aparición, ya que, al anticipar el contenido narrativo del cuadro siguiente y eliminar el posible suspense, consiguieron obstaculizar la linealidad de la narración durante los diez años siguientes²⁰.

Sin embargo, aunque es innegable esa ausencia de clausura en los primeros filmes, el propio autor observa que, a partir de 1900, el número de películas que mostraban un esbozo de final parecido a la clausura institucional iba en aumento. Su fórmula consistía en conducir de forma un tanto precipitada y rudimentaria la narración a su fin, aunque eso no suponía una construcción global de todo el texto fílmico orientado desde el comienzo hacia un determinado final. La mayoría de esos finales, dado el carácter punitivo que presentaban, se podrían considerar derivaciones de un filme tan temprano como *L'arroseur arrosé* de los hermanos Lumière. El mismo Burch sugiere que en ese final castrador podría encontrarse parte del simbolismo global del cine primitivo. A pesar de que dicho final no es originario del cine en sí mismo, sino que estaría heredado directamente del circo y de ciertos números de music-hall. Otros finales se inspiraron en las apoteosis de Méliès para cerrar las películas, pero tanto estos como aquellos eran formas de acabado que suponían ya cierta apertura y autosuficiencia²¹.

Un paso más en dirección hacia la clausura institucional vino dado por lo que se ha definido como *el plano emblemático*. Podía aparecer al principio o al final del filme y se trataba de un plano medio, más cercano que el plano general habitual. Tenía una clara función semántica, "to introduce the film's main concern at the beginning (...) or to summarise the film's 'point', e.g. its moral (...)

²⁰ En Noël Burch (1990): "A Primitive Mode of Representation?", op. cit., pp. 221-222.

²¹ Ibid., p. 222-223.

or its 'joke', at the end"²². Los planos emblemáticos emergieron en 1903 y se ha explicado su existencia por la necesidad de establecer un contacto visual y personal entre actor y espectador. Al principio su función estuvo más relacionada con el usual rechazo de la clausura, pues tenía que ver con una presentación de los personajes y vagaba por los bordes del texto sin encontrar un emplazamiento fijo. Más adelante, cuando asumió la función de resumir el sentido del filme, fue transformándose en un anclaje de la producción diegética y empezó a presuponer el final institucional²³. En cierta medida, esos planos emblemáticos de presentación de los actores tenían mucho que ver con la *ausencia de la persona clásica*, expresión con la que Burch trata de definir la carencia de personajes principales en ese primer cine. Porque los actores aparecían tan lejos en la pantalla que sólo se podían hacer entender por movimientos y ademanes. De alguna manera, estaban condenados a mostrarse como un cuerpo sin rostro. En consecuencia, con el uso de primeros planos y planos medios de los actores, se estaría estableciendo un contacto entre el público y esos personajes a los que hasta entonces no había podido acercarse.

A tenor de lo visto, se puede afirmar que, en cierta medida, todo en el primer cine estaba orientado a lo que llamaremos el *borrado de la individualidad* puesto de manifiesto a través de una doble negación, la de los actores/personajes y la de los autores/realizadores. Pues si, tal como hemos visto, no se concebía al actor como alguien distinguible y reconocible por el público, sino que se lo presentaba como una figura coral sin identidad ni rostro propios, tampoco el autor del texto fílmico tenía ningún derecho de propiedad sobre él, sino que el filme, una vez dado a

²² Ibid., p. 223.

²³ Véase también sobre el mismo tema el trabajo, ya clásico, del mismo autor "Porter o la ambivalencia" donde estudia el plano medio de Barnes, el jefe de los bandidos de *The Great Train Robbery*, que podía ser colocado opcionalmente al principio o al final del filme. En Noël Burch (1987): *Itinerarios*, op. cit., pp. 111-114.

conocer, quedaba a merced de todo tipo de plagios que solían cristalizar en numerosas variantes de la idea original. Y todo ello porque la noción de propiedad artística no se concebía para el cine y se producía en consecuencia un fenómeno de intertextualidad explícita —lo que se ha denominado "circulación de signos"²⁴— que no limitaba ningún derecho de autoría y propiedad intelectual. De hecho, no existían reglas fijas para registrar el *copyright* de los filmes por lo que en un principio estos se inscribían bajo el régimen de fotografías fijas.

Sin embargo, un asunto que puede parecer marginal en relación a lo que venimos tratando, debido a su raíz jurídica, se convierte en una cuestión nodal si se tiene en cuenta que a través de él está en juego la propia naturaleza del megamostrador fílmico²⁵. Así es, en efecto, pues, en el laberinto de recursos interpuestos para defender la propiedad intelectual de las realizaciones fílmicas, fue esencial, como resultado directo de tales pleitos, la forma acordada para registrar los filmes. En efecto, aunque en un principio se decidió que cada fotograma se registrara por separado, negando así la aparente continuidad del filme —es decir, la articulación entre fotograma y fotograma y aquello que hacía posible la locución del megamostrador—, sin embargo, con posterioridad, se logró registrar la obra fílmica como totalidad, considerando que la continuidad de las imágenes formaba una unidad de sentido. Pero ello tuvo lugar pasados unos años, en 1905, cuando el juez Lanning estableció que

même si elles étaient prises à partir de différents points de vue,
"une série d'images pouvant être projetées dans un mouvement de

²⁴ La expresión es una vez más de Noël Burch y con ella define la libre circulación de ideas e imágenes que se dio por aquellos años. Véase *ibidem*, pp. 123-124 y en "A Primitive Mode of Representation?", *op. cit.*, p. 224.

²⁵ Recordemos que el término "megamostrador" remite a una entidad que aglutina las funciones del mostrador profílmico y del mostrador filmográfico, tal como fue definido por André Gaudreault. El mismo autor trata pormenorizadamente el tema de los primeros documentos judiciales sobre los derechos de la propiedad fílmica en el capítulo décimo de *Du littéraire au filmique. Système du récit*, *op. cit.*, pp.133-146.

rapide succession sur un écran et *racontant une seule et même histoire* et de manière cohérente" pouvaient être enregistrées au copyright comme *une seule et unique entité* photographique²⁶.

Esta resolución suponía un paso adelante de gran importancia no sólo práctica, sino también teórica, pues implícitamente representaba el reconociendo de la existencia del narrador filmográfico.

6.4 Los comienzos de la linealidad narrativa

Sea como fuere, la actitud que prevaleció durante los primeros años del siglo de considerar el plano como un cuadro autónomo y una unidad autárquica, no sólo se iba a alterar con los nuevos fallos de la jurisprudencia, sino que, paralelamente, por aquellas fechas, el propio aparato de la producción cinematográfica puso en circulación un nuevo tipo de filme que contribuiría al cambio de esa valoración. Nos estamos refiriendo a los *filmes de persecución* que se popularizaron en torno a 1903. Sobre su papel en la historia de la evolución de la forma y narratividad fílmicas las opiniones coinciden absolutamente: ellos habrían supuesto "el primer paso hacia *la ubicuidad psicológicamente racional* de la Institución"²⁷ y, por otra parte, motivarían "l'appel de l'espace hors champ, auquel la caméra allait bientôt accepter de répondre de plus en plus fréquemment", de esta forma, se iba a "forcer un recours plus systématique à la juxtaposition 'organique' de plans divers"²⁸. Ello mismo iba a propiciar una práctica obligada del *raccord* entre los diferentes

²⁶ Ibid., p. 145.

²⁷ Noël Burch (1988): *El tragaluz del infinito*, op. cit., pp. 157-158.

²⁸ André Gaudreault (1989): *Du littéraire au filmique. Système du récit*. op. cit., p. 139.

planos con la que se estaba dando paso al desarrollo del montaje y, en consecuencia, a la emergencia del narrador filmográfico²⁹.

El filme de persecución tiene un origen muy temprano, según Noël Burch, quien lo sitúa en 1898, fecha en que George A. Smith rueda *Miller and Sweep* donde se muestra por primera vez una persecución en un sólo plano. Pero, aunque a partir de 1903 el género se populariza con películas articuladas ya sobre varios segmentos, de hecho, las persecuciones se construyen manteniendo todavía la autarquía del plano primitivo, pues todos los participantes en la persecución deben ser vistos saliendo de campo y también entrando en él en el plano siguiente y sólo cuando se empiecen a dar *cortes en movimiento* —en ese mismo año— se podrá hablar del "principio de la salida de la 'esfera primitiva', de la desaparición de la autarquía"³⁰. Esta va siendo sustituida por las primeras concatenaciones entre los planos que se construyen paulatinamente a partir de las diferentes variantes del *raccord* indicial —el de dirección, el de posición y el de mirada—. Dichas concatenaciones de "orden indicial" funcionaban por oposición a aquellas otras de "orden simbólico" que ya habían sido codificadas gracias al discurso de los comentaristas.

Por su parte, un autor como Tom Gunning cree que el filme de persecución constituye un género específico dentro de lo que es el cine primitivo. Lo denomina "relato de continuidad" y observa su rasgo distintivo en su capacidad para naturalizar la disrupción del corte entre planos por medio de la continuidad dentro de la historia. Tal continuidad la hace posible el movimiento de los personajes que actúa de puente entre los planos.

The end of one shot is signalled by characters leaving the frame.
while the next shot is inaugurated by their reappearance. (...) the brief

²⁹ Ibidem, p. 140.

³⁰ Noël Burch (1978): op. cit., p. 160.

ellipsis of his action between shots is minimized rather than emphasized³¹.

Así, el desplazamiento de los actores entre los planos define el espacio mostrado en la pantalla como parte metonímica de una totalidad más amplia e inscribe un doble sentido en el texto fílmico. De un lado, una continuidad espacial que no se vería afectada por el cambio de plano y, de otro, una sucesión temporal que tendería a negar cualquier tipo de elipsis que se pudiera haber producido en el fuera de campo al que apunta la dirección de los que corren.

En consecuencia, parece obvio por todo lo anterior que los filmes de persecución jugaron un papel esencial en la transición desde el primitivismo fílmico al nuevo modo cinematográfico orientado a la narratividad. Al mismo tiempo, establecieron nuevas formas de relación con los espectadores quienes, merced al diferente tratamiento del tiempo y espacio fílmicos, se veían más directamente implicados en las expectativas que la película iba creando y "no longer simply observing the action or directly addressed by an attraction, the spectator now knitted together the space and time of the film following the logic of the narrative"³². En esa participación activa que estos filmes exigían del espectador, ha encontrado Gunning la explicación de un éxito por lo demás sorprendente, si se tiene en cuenta la simplicidad y la naturaleza predecible de estas historias.

³¹ Tom Gunning (1990): "Non-Continuity, Continuity, Discontinuity. A Theory of genres in Early Film", en Thomas Elsaesser, *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*, op. cit., pp. 86-94. El autor distingue cuatro géneros en el cine primitivo: "el de plano único", "el de la no continuidad narrativa", "el relato de continuidad" y "el relato de la discontinuidad". Ellos se desarrollan en un margen temporal de quince años, los que van de 1895 a 1910.

³² Tom Gunning (1991): *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Films*, op. cit., p. 67.

6.5 Las contradicciones de una transición

Durante los años que siguen, las producciones fílmicas alternarán aspectos del más puro primitivismo con otros que anuncian el nuevo modelo emergente, como si el camino que conducía a la consagración de la nueva forma narrativa, que más o menos conscientemente recorrían los realizadores, fuera tan resbaladizo que obligara a dar, de tanto en tanto, algún paso hacia atrás. A este respecto, dos aspectos formales se evidencian como síntomas representativos de esas vacilaciones, el que tiene que ver, precisamente, con la construcción de la continuidad narrativa y el relacionado con la configuración del espacio habitable dentro del plano.

Aunque entre 1903 y 1904 el género de persecución parece quedar consagrado, la expresión de la continuidad narrativa no deja de ser todavía vacilante y llena de contradicciones. Un ejemplo paradigmático de esta situación lo representa la figura de un realizador que tradicionalmente ha sido reconocido como el iniciador de la modernidad fílmica, en el sentido de que a él se le atribuye el uso consciente del montaje alternado, que permitía contar una historia más compleja que las que hasta entonces se habían narrado. Nos estamos refiriendo al cineasta norteamericano Edwin S. Porter, cuya canonización como figura cumbre en la historia del cine le llegó de la mano de Lewis Jacobs, cuando afirmó que él fue quien "descubrió que el cine como arte se basa en la sucesión continua de encuadres solos" y que también él lo "diferenció de las formas teatrales dotándolo del principio del montaje"³³. La valoración hecha por el estudioso norteamericano se mantuvo vigente durante años y fue necesaria la revisión de la obra del cineasta para descubrir en ella numerosas contradicciones que negaban el rango que se le había otorgado.

³³ Lewis Jacobs (1972): *La azarosa historia del cine americano*, Barcelona, Lumen, vol. I, pp. 65. Cuando en 1939 el autor publicó por primera vez su texto, dejaba sentada una verdad que llegó a convertirse en absoluta y tardaría muchos años en ser rebatida.

Así, hoy sabemos que en realidad el mérito de Porter, más que en la aportación de innovaciones propias, reside en haber sabido desarrollar las de otros directores anteriores como Méliès, Smith o Williamson. Dado que, a partir de 1900, año en que inicia su trabajo en la Edison Company, pudo disponer de un verdadero arsenal de copias acumuladas por la compañía y estudiar a fondo sus técnicas³⁴. Sin embargo, no parece que Porter llegara a dominar por entero las técnicas del montaje alternado, si se tienen en cuenta los datos aportados por Barry Salt, quien demuestra que su verdadera aportación original consistió en el plano emblemático, pero niega sin reservas su pericia con respecto a otras técnicas, afirmando que

there is not question but that Porter was one of the major figures of the period, but on the other hand, there were a number of the other film-makers of whom the same could be said (...) Porter did not originate any of the basic features of film construction (...) indeed not only did he not invent these things, but when others had developed them, he clearly had some difficulty handling them properly³⁵.

Por su parte, Noël Burch ha enmarcado el estudio de su obra dentro de una visión del cine primitivo que lo considera sometido a una triple influencia: la ejercida por los modos de representación de las tradiciones populares, que nutrió esencialmente sus primeros años; la que presionó sobre él desde los modos de representación burgueses, que, con mayor prestigio social, acabó ganando la batalla; y la marcada por el "cientifismo", que desde los orígenes del cine no pretendía restituir el

34 Kristin Thompson, David Bordwell (1994): *Film History. An Introduction*, op. cit., pp. 22-24. Los autores le otorgan el mérito de ser uno de los primeros realizadores que contribuyó a que la industria se concentrara en los filmes de ficción.

35 Barry Salt (1992): *Film Style and Technology: History and Analysis*, op. cit., p. 61. El autor demuestra cómo Porter probablemente conoció el filme británico *Daring Daylight Bruglary* de principios de 1903, que utiliza con corrección la técnica del montaje alternado y que fue distribuido por la Edison Co. en EEUU con el título de *Daylight Robbery* algunos meses antes del rodaje de *The Great Train Robbery*.

movimiento, sino analizarlo. El autor considera que esta triple presión existente desde los orígenes se puso de manifiesto en las actitudes tan dispares que frente al cine adoptaron Edison y los Lumière, pues mientras el primero pretendía "reproducir la vida" con sus películas, los segundos, con sus filmes documentales y sus peculiares *cuadros narrativos*

iban a fundar un tipo de vista panorámica, una imagen acéntrica, no "dirigista", que deja a la mirada más o menos "libre" para vagar en el total encuadrado, para organizar los significantes como desee (como pueda); una imagen donde, además, la silueta de los personajes no predomina jamás sobre su entorno sino que, por el contrario, *se inscribe en el mismo* en todo momento³⁶.

Este último modelo fue mayoritario en la época y, paradójicamente, se aprecia en muchas de las películas que Porter rodó con la Edison Company. En cualquier caso, las formas culturales tan dispares que enmarcaron los orígenes del cine habrían sido en último extremo las responsables de las contradicciones en las que se gestaron los primeros filmes y, entre ellos, los de Edwin S. Porter.

Para demostrarlo, Burch ha expuesto la idea de que este realizador simultaneó la realización de películas que supusieron un avance en el desarrollo de la narratividad fílmica, como *The Life of an American Fireman* (1903), con otras del más puro primitivismo realizadas ese mismo año. En efecto, al observar un filme como *Uncle Tom's Cabin*, vemos que ofrece un modelo de montaje elemental en forma de sucesión de cuadros sin ningún nexo de continuidad espacial o temporal, lo que la equipara a películas muy anteriores como las populares versiones de la Pasión. Sin embargo, un filme del mismo año, *The Life of an*

³⁶ La concatenación de fuerzas que envuelven la producción del cine primitivo la ha estudiado con detenimiento Noël Burch en (1987): "Porter o la ambivalencia", op. cit., y con posterioridad, más extensamente, en *El tragaluz del infinito*, op. cit. La cita corresponde a la página 116 del primer título.

*American Cowboy*³⁷ muestra ya la ambivalencia en la que se mueve el director, pues si, por una parte, comienza exponiendo una sucesión de cuadros sin nexo de unión aparente, hacia los dos tercios del metraje se convierte en una típica película de persecución donde se hace un esfuerzo por crear una continuidad entre los planos propiciada por el vínculo de la proximidad. Otro ejemplo relevante lo propicia *The Great Train Robbery*, cuya estructura concatenada entre planos se extiende a todo el filme, con la excepción de un plano —el ya mencionado PP de Barnes, jefe de los bandidos— que, en interpretación de Burch, evidenciaría de nuevo la huella primitiva inexorable, "por lo que tiene de *abierto* y, paradójicamente, de 'distanciador'"³⁸.

Por lo que respecta al filme *The Life of an American Fireman* es considerado el ejemplo más interesante, dada la innovación que suponía para la época el que se filmara una misma acción desde dos perspectivas diferentes —nos referimos a la secuencia de la salvación del niño y su madre por los bomberos, mostrada desde el interior de la casa y después repetida en una toma filmada desde fuera de la misma—³⁹. Para Burch, la explicación de esta redundancia, que rompe de forma abrupta la linealidad secuencial, habría que encontrarla en el hecho de que Porter decide hacer una concensión al público no familiarizado

37 En lo referente a esta última película el propio autor, al final del trabajo, corrige su fecha de producción que pudo ser la de 1906, con lo que su tesis principal quedaría reforzada.

38 Noël Burch (1987): "Porter o la ambivalencia", op. cit. p. 123. Sabemos que planos de este tipo se ofrecían a los explotadores de los Nickelodeons para que los colocaran opcionalmente al principio o al final del filme. Para el autor "este plano no entra en la película, simplemente propone crear un nuevo tipo de vínculo entre espectador y pantalla". El bandido sería "una nueva transformación del narrador".

39 De las polémicas suscitadas sobre el montaje de esta película se hizo eco Román Gubern (1974): *Mensajes icónicos en la cultura de masas*, Barcelona, Lumen, pp. 84-89. Él acaba aceptando la versión de Lewis Jacobs y publica un *découpage* del film rotundamente contestado por el que Burch defenderá algunos años después, apoyándose en datos más recientes y fiables.

todavía con la concatenación espacio-temporal que propiciaba el montaje. Algo que, según él, diría mucho "sobre la *alteridad* de las relaciones que mantenían esas primeras películas con los espectadores que las veían"⁴⁰.

Por otra parte, si la representación de la continuidad narrativa basada en la linealidad temporal se nos muestra cargada de contradicciones, algo similar sucede a la hora de construir "el espacio habitable" dentro del plano en el que los actores se mueven. Durante la primera década del siglo convivieron dos modos diferentes de representación espacial que se podrían sintetizar en la oposición *profundidad versus platitud*, aunque sólo el primero de ellos acabará imponiéndose definitivamente en los años posteriores. Cada uno de estos modos hereda sus formas de uno de los modelos de cine ya citados como frecuentes en la época, el del cine tendente a la objetividad de los noticiarios y el que intentaba construir una ficción narrativa.

Así, en las películas derivadas del modelo Lumière, es frecuente encontrar una reproducción perfecta de las reglas de la perspectiva definidas por Alberti; sin embargo, aquellas otras que optaban por la ficción, debido a las condiciones de producción y exhibición de este cine, unidas a los modelos populares que lo sustentaban, evidenciaban en muchos autores "una soberbia indiferencia hacia lo que hoy se nos aparece como la vocación tridimensional del cinematógrafo"⁴¹. Y tal indiferencia dio lugar a la reconocida platitud visual de la imagen primitiva cuyos factores determinantes, al menos hasta el año 1906, fueron esencialmente de orden lumínico, estético y técnico. Los primeros hacen referencia a la iluminación usual en la época, primordialmente vertical y que afectaba por igual a todo el espacio filmado sin provocar contrastes y claroscuros que dieran sensación de relieve. Por su parte, las razones de orden estético y técnico se

⁴⁰ Noël Burch, *ibid.*, p. 125.

⁴¹ *Ibidem*, p. 173.

condicionan mutuamente, pues si bien es cierto que el prejuicio y la costumbre de la visión teatral condicionaba a la cámara a permanecer fija, simultaneando la frontalidad y la horizontalidad e impidiendo los cambios escalares, de hecho, no es menos cierto que el propio utillaje técnico era tan pesado que en un principio no propiciaba la variedad de movimientos necesaria para multiplicar la variación escalar⁴². En segundo lugar, el uso de los telones de fondo pintados es habitual y si a ello se le suma el emplazamiento de los actores, siempre alejados de la cámara, y cuyos movimientos suelen ignorar los desplazamientos axiales o en escorzo, podemos explicarnos de dónde proviene dicha sensación de platitude tan frecuente en el primer cine.

Tal sensación acabará siendo anulada cuando la práctica y la técnica fílmicas permitan desarrollar otras claves que posibiliten la construcción del espacio habitable. Sin embargo, no se puede ignorar que, en esos mismos años, se produce una convivencia insólita entre los dos modelos, que, en algunos casos, llegan a cohabitar en un mismo filme cuando en él se alternan planos filmados en exteriores con otros elaborados en el estudio. Y son precisamente ejemplos como esos los que nos llevan a hablar de las paradojas constantes de este cine de los primeros tiempos.

Sean cuales fueren estas, creemos que resultan comprensibles, teniendo en cuenta que lo que estaba en juego era la sustitución de las antiguas formas narrativas que habían operado desde los orígenes del cine por otras nuevas que se apoyaban en los modos de representación provenientes de la cultura burguesa. Y eso requería un cambio de actitud ante los filmes a partir de tres frentes: desde la realización, por parte de los cineastas, que necesitaban práctica para alcanzar la destreza suficiente que demandaban los nuevos modos; desde la contemplación, por parte del público, que tenía que cambiar su forma de acercarse a los filmes y de "mirarlos"; y desde de la industria fílmica, que, como motor principal, se aprestaba a poner

⁴² Ibidem, p. 175.

en marcha la máquina productora que daría lugar a lo que después se denominaría la Institución.

7. EL PROCESO DE SISTEMATIZACIÓN DEL MODO CLÁSICO

El período de consolidación formal del cine clásico abarca varios años durante los que el nuevo modo se fue gestando en un proceso ininterrumpido cuyas raíces estaban asentadas en aquellas formas fílmicas que, ya desde los primeros tiempos, mostraron una predisposición a la continuidad narrativa. De hecho, no se puede hablar de ruptura entre el denominado "cine primitivo" y el que llamamos "clásico", sino que progresivamente fueron emergiendo desde los intersticios de la industria fílmica unas formas tendentes a la narratividad que acabaron por cristalizar en un sistema o modo de representación que sólo entendido de forma abstracta puede ser analizado y definido como tal, pues ya desde esos años, al manifestarse en los filmes concretos, presenta desviaciones y anomalías que impiden considerarlo un sistema monolítico.

Difícil resulta por tanto —teniendo en cuenta esa paulatina y continuada progresión— establecer parcelaciones cronológicas o etapas que delimiten con exactitud cómo y cuándo se van produciendo los cambios hacia las nuevas formas, y mucho menos fácil es hablar del momento definitivo en que estas se consideran consolidadas. Sobre todo, porque, si se tiene en cuenta que, precisamente, buena parte de las películas de las primeras décadas se hallan irremediabilmente perdidas por desaparición o deterioro irreversible, parece evidente que el llegar a conclusiones absolutas e incontestables especialmente en lo que a la datación de los fenómenos se refiere se revela una aspiración inútil. Sin embargo, como el proceso de transformación estilística es progresivo en su sucesión, los historiadores han establecido períodos que, sin llegar a coincidir exactamente, se aproximan lo suficiente como para poder utilizarlos desde este trabajo bajo una

perspectiva sincrética¹. Teniendo siempre presente que la intención que lo guía no es en absoluto la delimitación cronológica exhaustiva y que, en consecuencia, sólo se citarán fechas concretas cuando sean una referencia imprescindible a la hora de situar cómo surgen, se transforman o llegan a consolidarse los rasgos estilísticos del sistema.

7.1 La expansión de la industria fílmica como factor condicionante

La segunda mitad de la primera década del siglo supuso cambios importantes en el funcionamiento de la industria fílmica², estos fueron debidos esencialmente a que por esos años se inició un período de estabilización y reorganización interna que le permitió aumentar la producción de filmes y dar así satisfacción a la demanda de los exhibidores quienes se estaban viendo en dificultades, porque no podían responder al interés de un público, cada vez más atraído por el nuevo arte, ofreciéndole novedades con la rapidez y la frecuencia necesarias. Es precisamente en ese aumento del interés espectral donde se debe ver uno de los factores que expliquen los cambios decisivos que se suceden dentro del período. A tan gran seguimiento por parte del público la industria intenta corresponder con una oferta cada vez más diversificada y abundante.

Todas estas circunstancias, articuladas entre sí a modo de círculo en el que ya no se distingue la causa y la consecuencia,

¹El trabajo de Barry Salt (1992): *Film Style and Technology: History and Analysis*, op. cit.; la trilogía editada por Charles Harpole (1991): *History of the American Cinema*, University of California Press, 3 vols.; así como la reciente obra de Kristin Thompson y David Bordwell (1994): *Film History. An Introduction*, op. cit., establecen etapas coincidentes, pues los desajustes entre ellas resultan irrelevantes al fluctuar en torno a los dos años.

² Para Barry Salt, tales cambios se inician con toda claridad a partir de 1903. Véase en el capítulo 8 de *Film Style and Technology*, pp. 40-61, y también en su artículo "Film Form 1900-1906", en Th. Elsaesser (1990): *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*, pp. 31-44.

están en la base de la fuerte expansión que la industria fílmica vivió en aquellos últimos años de la primera década del siglo. Ellos, igualmente, fueron testigos de la construcción de salas permanentes dedicadas al cine, símbolos de la consolidación de la nueva industria, donde se intentaba ofrecer al público programas de más calidad y mayor duración. En consecuencia, la longitud de los filmes aumentó, pues empezaron a sumar más planos en su afán por narrar unas historias cada vez más complejas. Tal complejidad de los argumentos, a su vez, obligó a los realizadores a esforzarse por explorar nuevas técnicas que propiciaran mayor claridad e información narrativa. Y con tal cúmulo de circunstancias activadas, simultánea y paralelamente, desde diferentes ámbitos se estaba contribuyendo a que el medio fílmico diera un paso más en su esfuerzo por lograr la mayoría de edad.

Se inicia así en la historia del cine una era donde los cambios fueron decisivos en todos los frentes y se sucedieron interactuando entre sí, condicionándose mutuamente en su evolución. Por lo que respecta a la propia infraestructura industrial, a partir de este período se fue consolidando mientras sentaba las bases del nuevo sistema de producción, distribución y exhibición y determinó con este cambio muchas de las variaciones formales y estilísticas que afectaron al tejido físico de los filmes, y no sólo a ellos, sino al propio modo de entender su sentido y su finalidad como medio de expresión. Hasta tal punto las transformaciones fueron de envergadura, que algunos historiadores han llegado a la conclusión de que "perhaps no other era has seen such extensive changes in films' formal and stylistic traits"³.

El marco geográfico donde se desarrolla la potente industria cinematográfica de estos años lo conforman los Estados Unidos y algunos países europeos, esencialmente Francia, Italia y

³ K. Thompson y D. Bordwell (1994): op. cit., p. 26. Los autores se refieren exactamente al período comprendido entre 1905 y 1912 que ellos definen como el de "la expansión internacional del cine".

Dinamarca. Los cuatro son grandes potencias en la producción de filmes, aunque Francia es el líder en expansión e importación mundial, al menos hasta 1912, fecha en que el oligopolio norteamericano de la MPPC (Motion Pictures Patents Company) frena algo su despliegue en Norteamérica, aunque sea el estallido de la 1ª Guerra Mundial el que le cause el golpe definitivo, anulando su potencial en favor de la industria de Hollywood.

Pero si la época se caracteriza por una generalización de las tendencias estilísticas y por un intercambio de ideas propiciado por la absoluta movilidad de los propios filmes, que circulan libremente de un país a otro, sin cortapisas comerciales ni legales, eso no significa que las circunstancias de producción y exhibición existentes en cada estado fueran similares. Muy al contrario, ya en estos años se pueden observar diferencias en este sentido que hacen que mientras en la industria fílmica norteamericana se consolide un fenómeno como el de los *nickelodeon*, en la francesa se vaya gestando el *film d'art* y, en la italiana, se asiente la primera infraestructura mundial de grandes salas de exhibición. Esto viene a significar que cada país va a ejercer influencia en un determinado sentido, a partir de sus propias formas de producción y exhibición, y que del intercambio de todas ellas se irá afianzando una forma ecléctica de funcionamiento de la industria fílmica que se va a mantener hasta el inicio de la 1ª Guerra Mundial.

7.2 Entre el fervor popular y la búsqueda de la artisticidad

En el año 1905 la multiplicación del número de salas de exhibición en Norteamérica reviste gran importancia, como ya quedó dicho, por la repercusión directa que el fenómeno tiene en el sistema de funcionamiento de la industria fílmica. La mayoría de aquellas salas se consiguieron acondicionando superficialmente como salones de cine pequeños almacenes que iban a dar cabida a un público poco exigente, que por el módico precio de un níquel

tenía derecho a ver un programa cinematográfico que podía durar entre quince y sesenta minutos. Tales recintos, que en razón de su precio recibieron el nombre de *nickelodeons*, tuvieron repercusiones de diferente orden. Pues si desde el ámbito espectadorial supusieron la forma definitiva de acercar el cine a las masas populares —que a partir de su puesta en marcha pasaron a ser fervientes partidarias del nuevo arte—, en el terreno económico, consecuentemente, constituyeron un éxito de tal envergadura que permitió la capitalización de algunos sectores de la industria fílmica, lo que con el tiempo derivaría en el origen de las grandes productoras. Y lo que es más interesante, su forma de exhibición —casi sin gastos para los dueños, que alquilaban las películas en lugar de comprarlas— permitía una variedad tal en los programas que el público se acostumbró a ella y desencadenó una demanda tan fuerte de filmes que condicionó y estimuló el desarrollo de la propia industria. Pero la transformación de la infraestructura de la producción fílmica supuso, además, cambios formales en los filmes al alargar su duración e introducir modificaciones de forma y estilo.

Aunque aún hoy es muy difícil calibrar exactamente cuál fue el grado de influencia de los *nickelodeons* en la evolución de los modos fílmicos, que la hubo es algo innegable y en este sentido se expresa Barry Salt cuando señala que

that audience response was heeded by the exhibitors and distributors, and presumably transmitted back, however imperfectly, to the producers, so constituting some kind of selection pressure on the evolution of the forms⁴.

Paralelamente a las consecuencias señaladas, el éxito de esas salas tuvo repercusiones sociales directas manifestadas a través de la actitud de la opinión pública, que dejó sentir su preocupación por el contenido de las películas y la moralidad de sus temas hasta tal grado, que motivó la aparición de las ligas de

⁴ En Barry Salt (1992): *Film Style and Technology*, op. cit., p. 62.

censura. Con todo, el auge de los *nickelodeons* perduró durante años, aproximadamente hasta 1908, fecha en que empezaron a ser oscurecidos por los grandes salones de exhibición que se comenzaron a construir con la intención de captar a un público más selecto. Es entonces cuando se inicia su lento declive.

Mientras tanto, llama la atención el comportamiento de las compañías productoras europeas. En un principio, para atender la gran demanda americana de películas, estas compañías se sumaron al empeño productivo y algunas como las italianas alemanas y danesas iniciaron su producción de filmes de ficción. Sin embargo, conforme sus industrias se iban consolidando, se fueron revistiendo con unos rasgos diferenciales específicos. Así, Italia con su sistema de salas de exhibición permanentes, que fueron dotando al cine de prestigio entre los espectadores, emprendió un proceso de producción de filmes históricos de larga duración que marcó las señas de identidad de su filmografía. Mientras tanto, Dinamarca de la mano de su productor Ole Olsen pudo contar con la compañía Nordisk cuyas películas en forma de *thrillers*, dramas y melodramas sensacionalistas con excelentes actores y cuidada factura, se distribuyeron ampliamente en el exterior. Por su parte, la industria francesa, que seguía siendo el líder en producción y exportación de filmes, se dejó seducir por el interés que estaba suscitando el concepto de lo artístico asociado a los filmes. La palabra "arte" se relacionaba cada vez más con el concepto de filme y esa actitud empujó a algunos realizadores a buscar la originalidad creadora en su trabajo. A partir de ese empeño surgió la compañía francesa *Les Films d'Art* que produjo su primera película en 1908. Su finalidad era radicalmente artística y su programa se fundamentaba sobre bases estéticas que implicaban que sus filmes tuvieran argumentos de escritores reconocidos, que estuvieran interpretados por actores profesionales de la escena y sus bandas sonoras fueran obra de famosos compositores. La compañía sólo duró hasta 1911, pero

sus planteamientos estéticos tuvieron notable repercusión y se vieron imitados por otras firmas como la americana Vitagraph⁵.

De alguna forma, el cine europeo se desmarcaba de las producciones americanas. Su deuda con la literatura y el teatro parece mucho más acusada en esta época que las de aquellas, pero es quizá una falsa apreciación, porque el intercambio de ideas y estilos era constante a través del propio intercambio de los filmes, que se producía sin ninguna cortapisa comercial o legal. En este sentido, pronto las productoras americanas asumieron muchos de los rasgos del cine europeo y este, a su vez, acusó también la influencia que le llegaba del otro lado del océano, incorporando a sus producciones características cinematográficas específicas de aquel cine. Este flujo constante de rasgos estilísticos en todas direcciones hace muy difícil desentrañar cuál es el origen de determinados recursos formales, tanto más cuando existe la impresión de que, en algunos casos concretos, es probable que los cineastas llegaran a soluciones estilísticas semejantes por caminos diferentes, aunque con un alto porcentaje de simultaneidad cronológica. Pero lo que no ofrece lugar a dudas, y de ahí que se insista en ello, es que la consolidación de la infraestructura industrial sirvió de estímulo y de motor para agilizar las innovaciones y los cambios de registros formales tan numerosos durante estos años.

Sin embargo, al final del período, la posibilidad de intercambio de filmes, y en consecuencia de ideas, se va a ver amenazada por ciertas transformaciones que se produjeron en la industria norteamericana y que tuvieron como consecuencia directa un oligopolio comercial que acabó con ellas. La raíz de este hecho se percibe en la peculiar forma de expansión de la industria norteamericana, surgida de numerosas batallas legales y

⁵ La producción emblemática de Film d'Art es *L'Assassinat du Duc de Guise* (1908), precisamente la primera película de la firma. Cumpliendo las aspiraciones artísticas de la compañía, tuvo una realización muy cuidada y contó con una partitura especialmente compuesta para ella por Saint-Saens.

comerciales libradas entre las marcas productoras con la finalidad de lograr la hegemonía sobre las restantes. El conflicto no era nuevo y es bien sabido que Edison, desde 1897, había intentado neutralizar a sus rivales con sus denuncias y juicios. A semejantes ataques, sólo una compañía se atrevió a enfrentarse, desobedeciendo sus órdenes y llevándolo también por su parte a los tribunales. Fue la *American Motion and Biograph*, que mantuvo durante años su enfrentamiento con Edison en una lucha que se ha descrito como "la guerra de las patentes" y que propició una situación caótica en la industria hasta que se llegó a un acuerdo entre ambas, de resultas del cual en 1908 se fundieron en el oligopolio de la *Motion Pictures Patent Company*. Tal decisión revestía una especial trascendencia, porque en la práctica suponía que la situación de libre intercambio en la importación y exportación de filmes iba a variar sustancialmente. Y todo porque el *trust*, en beneficio propio, empezó a dictar una serie de normas que coartaban la libertad comercial de la que habían disfrutado hasta entonces las grandes productoras europeas. Una de ellas limitaba drásticamente la importación de filmes extranjeros hasta el extremo de que sólo las productoras francesas Pathé, Méliès y Gaumont quedaron libres de restricciones que, sin embargo afectaron seriamente a las firmas italianas y danesas.

Con todo, de las normas establecidas por el consorcio empresarial, la que posiblemente afectó más directamente a los propios modos fílmicos fue la que establecía un programa semanal de lanzamientos que, además, determinaba para los filmes la medida estándar de una bobina, con lo que ello suponía de reglamentación formal en el orden de la duración y de la construcción de las historias, pues obligaba a guionistas y a realizadores a estructurar sus películas de larga duración en capítulos ajustados al tamaño de dichas bobinas, lo que implicaba secuencializarlas de forma obligada y desarrollar las historias de un modo similar al de las novelas por entregas que aparecían en la prensa. La hegemonía del *trust* duró hasta 1912, año en que el gobierno empezó a actuar legalmente contra él, frenando y declarando ilegales muchas de sus normas, hasta conseguir en

1915 ganar el caso y hacerle perder su influencia en favor de las compañías independientes. Al tiempo, la MPPC intentó mejorar por todos los medios la imagen pública de las películas, porque aspiraba a convertir el cine en el espectáculo culto y respetable que podía atraer a las clases acomodadas. No se escatimaron esfuerzos en la construcción de grandes y lujosos teatros y, del mismo modo, se buscaron argumentos y temas basados en la literatura y el teatro, siguiendo la influencia del *film d'art*. Con esta actitud se estaba propiciando la adopción de los modos de representación burgueses que acabaron por triunfar sobre los que, procedentes de ámbitos más populares, habían sido propios de los años anteriores.

7.3 Los filmes se alargan, los modos se transforman

Según ha quedado expuesto, paralelamente a las transformaciones habidas en la industria, se fueron desarrollando ciertos cambios estilísticos, muchos de ellos iniciados en los años precedentes y otros que surgieron en esta etapa por primera vez. Definitivamente, los *rótulos narrativos* quedan sistematizados, igual que los *raccords en el eje* que se habían usado por primera vez en 1903⁶. Del mismo modo, desde 1906 se empiezan a dar rudimentarios *montajes alternados*, resueltos con mucha más maestría por la Pathé que por las compañías norteamericanas⁷. Por su parte, la psicología de los personajes se va a ir complicando paulatinamente, siempre en función del alargamiento de las historias, algo que desde 1908 es un hecho a imitación de las realizaciones italianas y danesas que se habían decantado por los

⁶ El *raccord en el eje* que se había iniciado en ese año con el filme *Mary Jane Mishap* del británico Smith, como una forma de pasar del plano general al plano medio, queda asumido durante estos años como una práctica convencional hasta llegar a ser dominante en 1912. En Tom Gunning (1992): "Non-Continuity, Continuity, Discontinuity: A Theory of Genres in Early Films", op. cit.

⁷ En Barry Salt (1992): *Film Style and Technology*, op. cit. p. 60.

filmes de varias bobinas. Precisamente, el auge de los *features* o filmes de larga duración es otro factor motivador del gran desarrollo de los recursos narrativos. De resultas del alargamiento y complicación de las historias, los realizadores extraen una lección: deben guiar a los espectadores estableciendo una cadena de causa efecto que vaya haciendo progresar la narración hacia su final. Así se gesta una forma narrativa basada en la causalidad que tiende a convertirse en mayoritaria a partir de esos años y constituirá el rasgo esencial del esquema narrativo del modo de representación clásico.

Estos nuevos modos narrativos han sido vistos representados en la filmografía de un realizador que la tradición de estudiosos del cine ha venido considerando emblemático. Tal hecho, en buena parte, procede de la publicidad que el propio personaje hizo de sí mismo en un determinado momento de su carrera, cuando afirmó que muchos de los descubrimientos formales de esos años le pertenecían en exclusiva. Nos estamos refiriendo, claro está, a David Wark Griffith⁸ cuya figura, sin merma de la importancia real que le corresponde, ha sido valorada en su justa medida por recientes estudiosos. Tales valoraciones han puesto de manifiesto que, simultáneamente al trabajo de Griffith, otros muchos realizadores estaban explorando técnicas fílmicas similares, por lo que la paternidad que él se atribuye es cuando menos inexacta. Como apunta Barry Salt, la sobrevaloración que se ha hecho de su figura podría deberse al hecho de que, contrariamente a lo que sucede con otros realizadores, la obra de Griffith es mucho mejor conocida, sencillamente, porque se ha conservado un buen número de los filmes que dirigió para la Biograph, aproximadamente tres veces más de los que se conoce del resto de los directores del mismo período. Así lo advierte el autor,

⁸ En diciembre de 1913, tras haber abandonado la Biograph, Griffith insertó en el *Dramatic Mirror* de Nueva York un anuncio con el que buscaba trabajo y desde el que reclamaba la paternidad de la revolución formal que se estaba dando en el cine.

"the unrepresentative survival of films is particularly severe for the years 1907 y 1908 —from those years there seems to be only a few score films from American production companies other than Biograph in the world's archives. In particular, there are only about a dozen films from the Vitagraph company, which already had a larger output than Biograph, and maintained this position through the period under consideration"⁹.

Eso no impide, sin embargo, reconocer en Griffith una imaginación y una habilidad que combinadas con su ambición personal lo convirtieron en el realizador americano más relevante de la época. Sin embargo, para valorar sus logros con rigor, habría que desvincularlo de la visión tradicional que de él se ha ofrecido durante décadas. Es lo que ha propuesto Tom Gunning para quien esa imagen estereotipada obstaculiza la comprensión no sólo del trabajo del realizador, sino también la de la transformación del discurso fílmico en la que él tomó parte¹⁰. Él ve dos razones en la base de esa incompreensión: una de ellas proviene de la visión distorsionada que se da del trabajo de los realizadores que precedieron a Griffith, cuando equivocadamente se afirma que sus películas reproducen primordialmente los modos teatrales de representación, y la otra deriva de la simplificación con que se explica el origen de las innovaciones estilísticas, al entenderlas como una reacción contra los mencionados métodos teatrales.

En lugar de dar crédito a esas explicaciones, el autor considera que los cambios sufridos por los modos narrativos durante estos años habría que entenderlos con más exactitud como "a transformation from a cinema of attractions to one based on narrative integration"¹¹. Pues a su juicio el cine primitivo

⁹ Barry Salt (1992): op. cit., pp. 62 y 63.

¹⁰ Tom Gunning (1991): *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film*, op. cit. Con este riguroso trabajo que analiza el cine de Griffith en la Biograph durante 1908 y 1909, su autor propone una valoración del cineasta que parece ajustarse más a la realidad y que coincide con otras valoraciones recientes de diferentes estudiosos.

anterior a 1907 no era tan heredero del teatro como se ha dicho, sino que recibió mayor influencia de la representación visual de la continuidad narrativa propia de la linterna mágica. Por esa misma razón, cree que el término teatralidad es muy poco específico y peligrosamente ahistórico si, como ya quedó demostrado, en el cine primitivo se potenciaron más los efectos visuales que los diálogos y, aunque no se pueda negar la existencia de tales elementos teatrales, hay que hacerlo a sabiendas de que ellos actuaban combinados con otros procedentes de tradiciones ajenas al teatro, como el mismo trabajo de Méliès demuestra¹². En consecuencia, antes de 1907, la teatralidad era uno más de los modos dominantes en el cine, aunque no el único. Sin embargo, precisamente por esos años la relación entre cine y teatro cambió, por la transformación de intereses que se dió en el público y en la propia industria, como ya quedó expuesto más arriba. Y con la demanda de los filmes de ficción aumentó también su longitud, lo que dio al teatro legítimo una nueva relevancia en las filmaciones, aunque sin abandonar las antiguas formas del melodrama y el vodevil. En este sentido, la teatralidad vendría a traducirse en una mayor ligazón entre los cuadros y las escenas.

Según Gunning, Griffith va a asumir este tipo de teatralidad desde 1908, y esa asunción le lleva incluso a acusar la influencia del *film d'art*, aunque sólo en los primeros años. Contrariamente a lo expuesto por Mitry, quien ve en el director americano una tendencia a la narratividad que lo opone diametralmente a la teatralidad, para Gunning, Griffith integra ambas, lo mismo que intenta hacer, aunque por diferentes procedimientos, el propio *film d'art*, que acaba encontrando serios impedimentos para sus aspiraciones narrativas debido a la incompatibilidad básica existente entre el modo de representación primitivo en que se basa y los códigos del teatro burgués. Por su parte, Griffith logra la creación de un mundo dramático coherente y completo cuando

¹¹ Ibid., p. 35.

¹² Al respecto de los modos de representación del cine primitivo, nos remitimos al capítulo 6 de este mismo trabajo, pp. 106-125.

consigue desarrollar un montaje narrativo, hasta un punto en el que no es errado afirmar que

The style of narrativity arose as a solution to the ambitions of theatricality. Rather than a simple liberation from the confines of the theatrical model, the transformation in filmic discourse which Griffith represents can be seen as the fulfillment of the theatrical ideal¹³.

7.4 El sistema narrador de la mano de D. W. Griffith

Por medio de la elaboración del montaje y de otros elementos del discurso fílmico Griffith dispuso de un nuevo conjunto de significantes con los que llenar el vacío dejado por el texto hablado. Eso quiere decir que no se limitó a traducir los recursos teatrales, sino que logró plantear el propio film como una forma artística narrativa diferenciada claramente de la teatral. En este sentido, el establecimiento de un discurso fílmico, al proporcionar una narrativa completa y comprensible, es la clave diferenciadora entre el trabajo de Griffith y el de Porter o Méliès. Ella reside no tanto en que descubra y utilice por primera vez un conjunto de elementos fílmicos, sino en que, como el mismo Gunning admite siguiendo a Metz, "Griffith's transformation consists of codifying filmic devices pioneered by others in terms of storytelling" y de esa forma consigue narrativizar los tres niveles del discurso fílmico canalizándolos hacia la tarea de contar una historia¹⁴. Con esa integración de los tres niveles, se da paso a lo que Gunning define como *sistema narrador* del que considera al realizador norteamericano uno de sus artífices.

¹³ Tom Gunning (1991): op. cit., p. 40.

¹⁴ Ibidem, p. 41. Recordemos que para Gunning esos tres niveles no son otros que el profílmico, centrado en todo el proceso previo a la filmación, el encuadre de la imagen, que se ocupa propiamente de la filmación, y el proceso del montaje, allí donde el director desarrolla su idea.

La teoría del sistema narrador está en abierta oposición con todas aquellas que soslayan o niegan el papel del narrador como agente del discurso. Oponiéndose a ellas, Gunning reivindica la función de esta figura narrativa a la que entiende como un ente abstracto cuyo rasgo característico es el de representar el diseño organizador del discurso. Según el autor, el narrador no está construido exclusivamente a partir del trabajo del lector/espectador, sino que es él mismo quien también dirige y condiciona la tarea comprensiva de dicho espectador valiéndose de recursos específicos. De ahí rechaza rotundamente la teoría de Bordwell, en tanto en cuanto tiende a ocultar la percepción del espectador como algo producido¹⁵. Frente a ese ocultamiento, Gunning afirma tajantemente que

More than a random set of cues, the narrator embodies the design organizing narrative discourse, the intentions which unify its effects. (...) It is not only constructed by the reader or spectator, but also addresses and affects him or her through specific devices¹⁶.

De hecho, el autor considera imprescindible la figura del narrador fílmico, cuya existencia, afirma, "helps us relate filmic form to broader contexts"¹⁷. Y a partir de ella puede elaborar su tesis acerca del sistema narrador, entendiéndolo como "one particular synthesis of filmic discourse occurring in the general move to a cinema of narrative integration"¹⁸. De su mano los realizadores habrían comenzado a centrar sus esfuerzos en la tarea de contar historias. Aunque esa tarea narradora sea la

¹⁵ David Bordwell, partiendo de la psicología constructivista, obvia la función del narrador y considera que el sentido del texto narrativo sólo existe a partir de la actividad cognitiva del espectador. Véase en *Narration in the Fiction Film*, pp. 31-40.

¹⁶ Tom Gunning (1991): op. cit., p. 24.

¹⁷ Ibidem, p. 25.

¹⁸ Ibidem.

intención central del sistema narrador, eso no significa que anule la manifestación de los rasgos peculiares de un determinado realizador o compañía productora, sino que, muy al contrario, dentro del sistema se percibe cómo la tarea de contar adquiere con Griffith una singular intensidad. Sumado a lo anterior, interesa destacar que todo el sistema narrador se asienta en el ámbito de la temporalidad cuya marca se establece a partir de la relación entre cada dos planos, y es tal relación la que constituye la base del tiempo en el filme. En este aspecto Griffith jugó un papel relevante, pues acabó con la ambigüedad temporal que se venía dando antes de él. Con sus películas en la Biograph "this temporal ambiguity nearly disappeared, and the rules of temporal continuity over shots were established"¹⁹.

Por otra parte, también con estos filmes el autor transformó los signos de caracterización profílmicos cuidando extremadamente la actuación de los actores, su maquillaje, la selección de los escenarios, etc. De esa forma consiguió expresar una amplia gama de juicios sobre sus personajes interviniendo directamente en la función narrativa que Genette asimiló a la categoría de la voz²⁰. Una voz que en Griffith está narrativizada e ideologizada como la voz de la moralidad²¹. La mayoría de esos juicios morales sobre sus personajes los consigue por medio de los contrastes que resultan de la yuxtaposición de planos. Además funde en sus historias las marcas temporales de las tomas logradas por el montaje alternado con la narrativización de la historia por medio de la técnica del suspense. A la voz y al

¹⁹ Ibidem, p. 26.

²⁰ Véase al respecto el apartado 4.2 de este trabajo.

²¹ Para Gianpiero Brunetta la voz de la moralidad en Griffith está en dependencia directa de la ideología conservadora del autor que le lleva a construir sus filmes con una reiterada estructura típica. Esta arranca de una armonía familiar, casi idílica, que es destruida cuando una fuerza externa rompe ese equilibrio y a partir de ahí la historia muestra todos los heroicos esfuerzos que se han de realizar para recomponer la situación inicial. En *Nacimiento del relato cinematográfico*, Madrid, Cátedra, 1987, p. 82.

suspense se añade un tercer elemento de caracterización dentro del sistema narrador griffithiano: la expresión de la psicología de los personajes que se logra por medio del retrato de sus actividades mentales, como los recuerdos y las reacciones emocionales que, además, sirven de motivaciones para sus acciones y decisiones posteriores. Hasta tal punto es relevante este último elemento, que ha propiciado la consideración de que

In Griffith's early Biograph films, the psychology of characters—their motivations and decisions— frequently determined the turning point of a story and were emphasized through filmic discourse²².

En definitiva, ello viene a significar que el sistema narrador centra el discurso fílmico y el desarrollo de la narración mucho más fuertemente en la motivación psicológica de los personajes que el cine anterior. Sumado a esta idea, debe destacarse el hecho de que la investigación de Gunning demuestra que los filmes dirigidos por Griffith para la Biograph, construidos sobre el estilo narrativo ya mencionado, satisfacen buen número de los deseos de la industria fílmica de aquel período, pues si por una parte manifiestan una coherencia narrativa, por otra, exhiben una imitación de la psicología basada en formas narrativas tan respetables como el drama y la novela. A ambos aspectos habría que añadir el que se refiere a la creación de una retórica moral para los filmes. Todo ello le lleva a la conclusión de que el cambio en la forma narrativa de las primeras obras de Griffith sería una respuesta al desafío planteado por la nueva organización económica representada por la MPPC.

En cualquier caso, pese a todo lo dicho, no se debe perder de vista el hecho de que los filmes de Griffith y, en suma, el sistema narrador que ellos instauran, cumplen un papel de transición que se revela en muchos de sus aspectos lleno de contradicciones. Es decir, si por una parte tienden a naturalizar el proceso narrativo,

²² Tom Gunning (1991): op. cit., p. 27.

iniciando con ello la tendencia del cine clásico hacia la transparencia de la representación, también hay momentos en que no sólo no ocultan las marcas de la enunciación, sino que las ponen en evidencia ostensiblemente. Como explicitó Jacques Aumont al revisar la filmografía de Griffith en la Biograph, en el cine del realizador norteamericano se puede observar un "exceso de escritura", evidenciada en muchos de los planos rodados en interiores, donde la puesta en escena y los encuadres están tan rigurosamente trabajados que logran una clausura figurativa del filme profundamente antinaturalista²³. Para este autor, mientras Griffith da un paso hacia adelante en la instauración del modo narrativo clásico al consolidar el uso del montaje en paralelo, paradójicamente, sigue utilizando también formas arcaicas en su cine, cuyos encuadres y puesta en escena están subrayados por toda clase de artificios antinaturalistas que evidencian sin cortapisas las marcas de la enunciación. Nos estamos refiriendo a las tomas exteriores compuestas con un entorno de fondo tan cuidado que revela propósitos naturalistas, pero sólo logra resultados artificiosos. Lo mismo sucedería con el uso de los primeros planos, que resulta a menudo disruptivo, pues, aunque juegan un papel importante en la narrativización, también violan el principio de invisibilidad por su excesiva duración que ocasiona la ruptura de continuidad. De ahí que, en conclusión, se pueda hablar del papel tan ambiguo que el realizador norteamericano juega en el establecimiento del estilo clásico, entendido como aquel que intenta crear la ilusión de que los acontecimientos están presentados directamente, porque en su cine podemos encontrar los dos comportamientos extremos. En consecuencia, si en ocasiones Griffith es el adalid del paso al cine naturalista, en otras, se muestra decididamente antimoderno.

²³ Hemos manejado la versión inglesa de ese artículo de Jacques Aumont (1980): "Griffith: the Frame, the Figure", recogido en Th. Elsaesser y A. Barker (eds.) (1990): *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*. London, British Film Institute, pp. 348-356.

7.5 La culminación del sistema: el MRC

Paulatinamente, la resistencia del cine primitivo a la representación naturalista va siendo vencida, aunque la huella de sus modos narrativos, como se irá comprobando a lo largo de este capítulo, pervivirá durante años, y de muy diversas formas, en el discurso fílmico, en gran parte debido al enorme peso que el prestigio de Griffith ejerció sobre otras cinematografías. Entre ellas, fueron las europeas las que paradójicamente mantuvieron su huella durante más tiempo, pues sus técnicas de realización siguieron ajustándose a ciertas dependencias teatrales de las cuales las más evidentes fueron, por una parte, la filmación de las tomas desde la frontalidad, orientando a los actores hacia la cámara y hacia la supuesta audiencia, según los convencionalismos usados en el teatro, y, por otra, la resistencia a la fragmentación de las escenas en diferentes planos. No obstante, avanzando entre pequeños retrocesos, los modos de representación fílmica continúan su camino imparable hacia la consolidación del sistema, y lo hacen de la mano de los propios avances técnicos que propician posibilidades formales cada vez más amplias. Sin embargo, aun reconociendo el papel estimulante cumplido por la técnica, en esa progresión hacia el cine de la transparencia algunos historiadores han visto una suerte de predestinación a la que el séptimo arte habría estado abocado desde su origen por el simple hecho de nacer inserto en el ámbito de la cultura occidental. Es el caso de Noël Burch quien al tratar sobre la constitución del modo de representación fílmico que él define como Modo de Representación Institucional (MRI) lo explica diciendo que:

Se trata de una historia eminentemente sobredeterminada, en la que el orden simbólico intervendría indudablemente un poco como una "fatalidad cultural", y que, en última instancia, echa sus raíces a través de toda la historia de Occidente, en la civilización greco-cristiana.²⁴

²⁴ Noël Burch (1998): *El tragaluz del infinito*, op. cit., pp. 274.

El autor suma a estas consideraciones otras de orden psicológico, pero, al expresarse en tales términos, alude directamente a la tradición cultural de la que bebe occidente, que de alguna manera cristaliza en la pintura, novela y drama burgueses del siglo XIX. Sus palabras parecen un eco de aquellas que décadas antes había pronunciado con un sentido semejante el director y estudioso soviético Sergei Mijailovich Eisenstein, al relacionar la figura y el cine de D. W. Griffith con la novela decimonónica de Charles Dickens, para negar con ello el nacimiento espontáneo del cine, afirmando por contra que

tanto Griffith como nuestro cine provienen no sólo de Edison y sus colegas inventores, sino también de un enorme y culto pasado; cada parte de ese pasado en su momento en la historia mundial ha hecho avanzar el gran arte de la cinematografía.²⁵

Probablemente, el peso cultural del pasado tendría bastante que ver con el hecho de que, ya desde una fecha tan temprana como 1908 y durante los primeros años diez, un grupo de cronistas del espectáculo cinematográfico llegara a establecer con gran intuición las bases modales del sistema representacional del cine clásico. Ellos, en positivo y en negativo, al elaborar juicios de valor sobre las películas de su época, rechazan rotundamente los usos del cine primitivo todavía vigentes, por considerarlos en franca contradicción con las posibilidades del nuevo arte y, consecuentemente, un obstáculo para la linealidad y la clausura narrativas. Con gran clarividencia, atacan la tendencia de los actores a la interpretación cara al público y las miradas dirigidas al objetivo, así como deploran la colocación de los rótulos explicativos que compartimentan las secuencias, porque "destruyen todo el suspense, todo el interés, definiendo por adelantado los límites de la escena"²⁶. Con sus opiniones señalan

²⁵ Sergei M. Eisenstein (1944): "Dickens, Griffith y el cine actual" en *La forma del cine*, México D.F., S. XXI, 1986, pp. 214.

directamente a unas formas narrativas basadas en la linealidad temporal, en la lógica de la causalidad y en la presencia-ausencia del espacio diegético. De ahí que, al observar la actitud de estos cronistas, se pueda deducir hasta qué punto la tendencia que se está dando hacia la naturalización de los modos narrativos fílmicos está sustentada no sólo en factores intrínsecos derivados de la propia industria, como eran los avances técnicos, sino también en agentes externos que, partiendo de la tradición cultural reclamaban la modernización urgente de los relatos cinematográficos.

Así las cosas, la segunda década del siglo, y especialmente los años que precedieron a la guerra europea, representó un momento culminante en el desarrollo y conformación de los modos narrativos fílmicos. Durante ese tiempo continuó la libre circulación de filmes entre los diferentes países occidentales, hecho que propiciaba el florecimiento de una suerte de estilo universal cinematográfico cuya unidad genérica sólo la guerra europea iba a ser capaz de fragmentar. Porque la Gran Guerra supuso para la industria fílmica de los países europeos un auténtico colapso que llevó aparejado un conjunto de drásticos cambios cuyas consecuencias iban a ser irreversibles para su cine. Probablemente, de entre todas ellas, la más relevante consistió en la pérdida definitiva de la hegemonía internacional que había mantenido desde los orígenes y que, a partir de la guerra, pasó a ser ejercida por el cine hollywoodense de modo irrevocable. Pues durante el período bélico, desde su estatus de privilegio y bonanza, la cinematografía americana —sin traumas bélicos que alteraran la natural sucesión de los procesos en la industria fílmica— continuó ensayando todos aquellos experimentos formales que las cada vez mayores posibilidades técnicas le permitían y que eran la culminación de los que se habían venido sucediendo en años anteriores. Así, hasta cristalizar definitivamente en torno a la fecha de 1917, cuando empiezan a

²⁶ Quien así se expresa es el crítico Rolin Summers en su crónica para M.P.W. del 19 de noviembre de 1908. La cita la recoge Noël Burch (1987): op. cit., p.146.

fragar irreversiblemente los principios formales del cine clásico²⁷. Todos ellos articulados en un sistema global habrían conformado en torno a ese año lo que se conoce por el *modo de representación clásico (MRC)*²⁸.

Para enumerar dichos principios, es necesario partir de los niveles fundamentales que articulan toda representación fílmica tal y como fueron expuestos en este mismo trabajo al tratar el concepto de modo de representación²⁹. Según quedó dicho, la imagen fílmica se articula sobre tres niveles básicos: la puesta en escena, la puesta en cuadro y la puesta en serie. Si por razones de economía expositiva aglutinamos en uno los dos primeros, del binomio resultante, la *puesta en escena* y la *puesta en serie*, la primera tiene que ver no sólo con los aspectos cinematográficos propios —la escala de planos y los movimientos de cámara—, sino con todos los elementos que colaboran en la construcción del espacio imaginario de la representación. Esto es, por una parte, con el propio diseño de producción que comprende aspectos como la iluminación, los decorados, el vestuario, y el maquillaje; por otra, con todo lo que tenga que ver con el elemento actoral que interviene en la película, es decir, con el reparto, la dirección y la distribución de los actores en el espacio. Así mismo, *la puesta en escena* "as a whole, then, helps compose the film shot in space and time"³⁰, estos son el espacio pictórico, que produce un simulacro de tridimensionalidad y el tiempo, que guía la mirada del

²⁷ El hito cronológico de 1917 es señalado por la mayoría de los historiadores como la frontera por la que se accede a la antesala del clasicismo cinematográfico.

²⁸ Hemos optado por la denominación MRC en un intento de aglutinar en ella las que proponen Burch, Bordwell-Staiger-Thompson y otros estudiosos, ya que este trabajo sintetiza las principales nociones teóricas que ellos defienden, incidiendo de manera especial en los conceptos de modo y de clasicismo fílmico.

²⁹ Nos estamos refiriendo al capítulo 4 de esta misma tesis y, concretamente, al apartado 4.8, p. 89 y ss.

³⁰ David Bordwell y Kristin Thompson (1990): *Film art: an introduction*, Mc Graw-Hill Publishing, p. 146.

espectador en su constante vagar por el encuadre, atendiendo a las direcciones que la propia puesta en escena le va marcando. Por lo que respecta a la *puesta en serie*, "may be thought of as the coordination of one shot with the next"³¹. Tal coordinación tiene que ver con la articulación de todos los fragmentos del espacio imaginario que se construyeron previamente en la puesta en escena. Ella constituye el nivel del discurso fílmico más estrictamente cinematográfico, pues al ocuparse de la articulación entre los planos —la llamada "segunda articulación"— pone en funcionamiento el mecanismo de la significación y sentido del filme. En este nivel tienen cabida todas las prácticas de montaje desarrolladas por el cine institucional que van destinadas a borrar la marca de la enunciación consistente en el cambio de plano. Nos referimos a los *raccords* en el eje, de mirada y en el movimiento. Su finalidad última consistiría en producir en el espectador una ilusión de continuidad espacio temporal. Además, la puesta en serie tiene que ver con el estatuto fílmico de la voz narrativa y su forma de manifestarse a través de la enunciación o de los actantes de la historia.

7.5.1 La composición de la escena clásica

Cómo se configuran los *componentes del nivel de la puesta en escena* en la segunda década del siglo es lo que se va a describir a continuación, partiendo de unos márgenes cronológicos que la limitan aproximadamente. Estos son el año 1908 en que se da por cerrado el período del cine primitivo y el 1917 fecha en que, como ya se ha dicho, el modo de representación del cine clásico está ya básicamente estructurado³².

³¹ Ibid., p. 207.

³² Aunque usualmente los historiadores, dentro de estos márgenes, diferencien a su vez dos subetapas que oscilan aproximadamente entre 1908 y 1912 y entre 1912 y 1917, se ha optado por aglutinar ambas en una, teniendo cuenta que las diferencias que supone la segunda con respecto

7.5.1.1 Movimientos de cámara y escala de planos

Si hacemos referencia en primer lugar a los componentes estrictamente cinematográficos, habría que señalar que en la década, gracias a la innovación técnica consistente en aplicar cabezas giratorias a los trípodes de la cámara, van a ir aumentando tímidamente sus *movimientos*, tan escasos en años anteriores, especialmente las *panorámicas* que servían para reencuadrar a los actores en las tomas exteriores, porque las escenas interiores, incluso al final de la década, seguían rodándose la mayoría con la cámara inmóvil, lo que implicaba un encuadre fijo. Además, a partir del año 1912 van a menudear los *travellings*, hasta esta fecha extremadamente raros. Aunque por lo que a ellos se refiere, Barry Salt advierte cómo los realizadores preferían servirse de ellos en el rodaje de escenas en movimiento y los utilizaban mucho menos en las que representaban una acción estática:

I think that film-makers in the silent period, and to some extent later, made a distinction between those tracking shots that followed people around in some way, whether with the camera on a special carriage moving beside or in front of walking actors, or on a powered vehicle moving along with another powered vehicle containing the action, and on the other hand those tracking shots which moved the camera relative to a fixed scene. Some film-makers have undoubtedly gone on record as condemning the latter variety as drawing attention to the technique of filming, and their relative rarity in the silent period suggest that this feeling was general³³.

Curiosamente, esa tendencia se invertirá a partir de 1914, cuando se dio a conocer el filme *Cabiria* (1913) de Giovanni Pastrone cuyos desplazamientos de cámara en diagonal a través de escenas casi estáticas causaron sensación y se convirtieron en una moda durante años. La utilización de los *travellings* en esta

a la primera sólo se refieren a mejoras técnicas en general. Cuando las innovaciones sean sustanciales, se dejará constancia de ello.

³³ Barry Salt (1992): op. cit., p. 82.

película, además de evidenciar "la equivalencia topológica y semántica de los movimientos de cámara y de los *raccords* de continuidad"³⁴, puso en evidencia la función principal que el desplazamiento iba a cumplir en la experiencia imaginaria del espectador, esto es, la consecución del efecto de volumen. Para Noël Burch, esa función constituiría precisamente el rasgo original y representativo de este movimiento que aglutinaría en sí la posibilidad de marcar la continuidad topológica que el cine clásico usa para construir el "espacio habitable" y, además, la capacidad para producir aquel efecto de tridimensionalidad imprescindible para el "centrado del sujeto ubicuitario".

Por lo que respecta a la *posición de la cámara y escala de planos*, ya desde 1908 los métodos de encuadrar la acción se fueron orientando hacia el centrado de objetos y figuras para hacerlos más perceptibles. Así mismo, los realizadores empezaron a encuadrar las acciones por encima o por debajo de la que había sido en el primer cine la altura estándar de la cámara —la del pecho o la cintura del actor— y lograron angulaciones altas o bajas que proporcionaban otras perspectivas sobre la escena. Al tiempo, la planificación se acortó desde 1909, cuando se impuso la tendencia de acercar las cámaras a los actores que venían practicando algunos directores. A partir de entonces, parece como si la Vitagraph y la Biograph hubieran tratado de competir en el intento de sustituir por una escala más pequeña el omnipresente plano general, y así se introdujo *the 9-foot line*, la norma que mantenía a los actores a nueve pies de la cámara y de los ángulos rectos del eje. Esa era la distancia mínima a la que se podían situar y dio lugar al tipo de plano denominado en Europa plano americano (PA). Cualquiera de estas innovaciones llevaban aparejadas controversias y discusiones dentro de la industria fílmica como señalan Thompson y Bordwell al respecto del mencionado PA: "Some reviewers complained that this looked unnatural and inartistic, but others praised the acting in films by

³⁴ Noël Burch (1987): p. 188.

Vitagraph, which pioneered this technique"³⁵. En cualquier caso, por lo que se refiere a las preferencias escalares del período, llama la atención la drástica disminución que se observa en el uso de los primeros planos, hasta el punto de resultar paradójica, si se tiene en cuenta su relativa frecuencia en las etapas iniciales del cine³⁶. Una circunstancia que ha sido explicada como la consecuencia inmediata del desarrollo del montaje de continuidad emprendido por norteamericanos y europeos y que, según Noël Burch "va a *reducir* a la nada la parte del cine consagrada a los planos cercanos, y ello durante varios años"³⁷.

7.5.1.2 Decorados y efectos especiales

En cuanto al *diseño de producción* de los filmes, durante toda la década se da una tendencia generalizada hacia el naturalismo, pero, al margen de esa actitud general, se pueden percibir diferencias entre la cinematografía americana y la europea. Una de ellas es característica de los filmes de los primeros años diez y está motivada en buena medida por la resistencia que ofrecían los realizadores europeos a fragmentar las escenas durante el inicio de esa segunda década. Ello implicaba un diseño de decorados especial que propició el *uso dramático que se hizo del espacio posterior*, sobre todo en los filmes franceses del período. Si se tiene en cuenta que los decorados estándar diseñados en los platós tenían forma de L, con uno de los lados de frente y el otro colocado como una pared lateral, la utilización del espacio posterior implicaba un diseño especial que debía incorporar una amplia puerta en su fondo abierta a un segundo decorado situado tras ella. A través de ella era posible la representación de una escena en segundo plano que debía quedar

³⁵ En Kristin Thompson y David Bordwell (1994): *Film History. An Introduction*, op. cit., pp. 46-47.

³⁶ La estadística que al respecto ofrece Barry Salt (1992) es reveladora. En p. 143.

³⁷ Noël Burch (1987): op. cit., p. 43.

bien visible para los espectadores. De esa forma se podían dramatizar dos acciones simultáneamente evitando los movimientos de cámara y la disección en diversos planos propia del montaje en paralelo. Tal recurso fue muy raro en el cine americano y aunque la Vitagraph, siempre más proclive a la influencia europea, llegó a utilizarlo, lo hizo en muy pocas ocasiones. Para Ben Brewster esa tendencia europea a enfatizar la profundidad de campo en los primeros años diez estaría relacionada con la opinión que favorecía "the slower, more ornate 'European' style, precisely because it was more easily assimilable to discussion in the familiar and prestigious terms of the legitimate theatre"³⁸. Según él, ese recurso de puesta en escena era mucho más efectivo en Europa donde se intentaba producir un cine artístico de calidad como estrategia comercial frente a la competencia americana.

Durante la segunda mitad de la década, la variación más relevante por lo que se refiere al diseño de los interiores fílmicos tiene que ver con las proporciones de los decorados, que aumentan en un 50%, y con el convencionalismo que puso de moda el pintar sus paredes en tonos oscuros, una característica esta que se mantuvo hasta los años veinte. No obstante, aunque el diseño general permaneció dentro del naturalismo, durante los años de la guerra la dirección artística estuvo especialmente cuidada y en algunos filmes se empezó a ensayar un diseño estilizado alejado de las convenciones al uso, que prefiguraba los movimientos de vanguardia cinematográficos que se fraguarían a finales de esa década y a principios de la siguiente³⁹. Igualmente, por esos años se generalizó el uso de las *trasparencias* con cristales, iniciado por Norman O. Dawn en 1907 y que a partir de

³⁸ Ben Brewster (1990): "Deep Staging in French Films 1900-1914", en Th. Elsaesser y A. Barker: *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, op. cit., p. 49.

³⁹ Barry Salt (1992) considera algunas de las últimas escenas de *Thais* (1916), del futurista italiano Bragaglia, como el primer ejemplo de decorado totalmente estilizado. Otros ejemplos que le siguieron serían los de *Prunella* (1918) de M. Tourneur y *Die Puppe* (1919) de Lubitsch. En p. 134.

1914 se hizo extensivo. El procedimiento consistía en que parte de los decorados necesarios para una escena se pintaban sobre un cristal que se ajustaba ante el objetivo, dejando el hueco suficiente para filmar la acción a través de él. Ello conllevaba grandes dificultades para encajar ambos decorados, el pintado y el real⁴⁰. Otro de los recursos de la puesta en escena que tienen que ver con el diseño de producción y cuyo uso fue más temprano en el tiempo es el del *estarcido y tintado de las películas*, que se convirtió en práctica usual a finales de la primera década del siglo. De hecho, como es bien sabido, el color se empleó muy pronto con una función naturalizadora, para reforzar el realismo, pintando el negativo fotograma a fotograma —una tarea tan laboriosa como costosa que impidió la generalización del procedimiento—, pero cuando la productora Pathé ideó en 1905 un sistema de estarcido mecánico que logró perfeccionar sobre 1908, las restantes compañías la imitaron y la práctica del coloreado se hizo común. Sin embargo, el coloreado mecánico era un procedimiento tan elaborado y costoso que "the use of this system became infrequent after 1915"⁴¹. Para entonces, un modo mucho más barato había sido introducido "consisted of giving the film a uniform colour for each sequence or shot in order to emphasise the figurative effect or the dramatic impact"⁴². Este modo disponía de tres técnicas para colorear: el *tinting* o tintado, que implicaba bañar un positivo ya revelado en un tinte que coloreaba las partes más claras de las imágenes mientras las oscuras permanecían negras, el *toning* o virado, que suponía colocar el positivo en una solución química distinta que saturaba las áreas

40 En realidad, el procedimiento entrañaba una gran complejidad técnica que implicaba operaciones muy precisas en el laboratorio fotográfico. A ello atribuye Barry Salt su corta vigencia. Véase *ibidem*, pp. 134 y 135.

41 En Paolo Cherchi Usai (1994): *Burning Passions. An Introduction to the Study of Silent Cinema*, London, British Film Institute, p. 13. Los resultados del coloreado *au pochoir* eran fascinantes según el autor y tal vez por ello el sistema se siguió utilizando en casos excepcionales hasta los últimos años 20.

42 *Ibidem*

oscuras del fotograma mientras las claras permanecían casi blancas, y el *mordanting*, que consistía en tratar la emulsión fotográfica con sal de plata insoluble capaz de fijar un agente coloreador. Además de reforzar el realismo, el color también proporcionaba información sobre la historia y las peripecias de la situación narrativa, con lo que se convertía en un elemento discursivo esencial pues aportaba indicios importantes para facilitar la comprensión del espectador⁴³. En este sentido, parece que entre los años 1907 y 1913 quedaron bastante estabilizadas las convenciones que atribuían valores significativos fijos a los diferentes colores:

In 1907 the use of blue tinting for night exteriors actually shot in full daylight, as they all were, was fairly standard, as was the use of red tinting for interiors being consumed by fire (...). The other standard colour was orange or amber (yellow-brown) for candle-lit or lamp-lit scenes. Green tinting was sometimes used for weird or gruesome scenes, and light pink for early morning, but daylight exteriors and modern interiors understood from the context to be lit by daylight or incandescent light were usually left untinted⁴⁴.

7.5.1.3 Luces, sombras y contraluces

Pero, probablemente sea el elemento lumínico el componente más estrictamente cinematográfico del diseño de producción —no en vano el cine surge de un entramado de luces y sombras—. Por eso mismo, en esa gradual "conquista del espacio"⁴⁵ en que el cine se halla inmerso desde su origen, la iluminación cumple un papel esencial que la convierte en un elemento indispensable de la puesta en escena. En los años que nos ocupan, la iluminación empezó a servir como dispositivo retórico con funciones diversas. En líneas generales, *los efectos lumínicos* en

⁴³ En Kristin Thompson y David Bordwell (1994): op. cit., pp. 47-48.

⁴⁴ Barry Salt (1992): op. cit., p. 78.

⁴⁵ La expresión es de Noël Burch (1987): op. cit., p. 184.

los filmes fueron otro recurso tendente a la diegetización de los focos de luz y, por consiguiente, supusieron otro paso más dentro de esa disposición hacia el realismo que guiaba la consolidación del modo de representación clásico. Dichos efectos corrieron paralelos al uso de la iluminación artificial en los rodajes, que se fue imponiendo a finales de la primera década del siglo, aunque sólo las principales compañías podían permitirse el lujo de disponer de equipamiento lumínico completo, que consistía en arcos de luz suspendidos del techo y haces de tubos de vapor de mercurio. En realidad, antes de 1912 no existían unos criterios claros de iluminación y por esa fecha se generalizaron en América los arcos de luz sobre trípodes, similares a los de los estudios fotográficos, con el arco dentro de una caja metálica abierta en su frente, aunque la Pathé y la Gaumont los venían usando desde 1906. Esta última firma acostumbraba a situar las luces de tal forma frente al decorado que proyectaban sombras sobre la pared del fondo y producían al tiempo un efecto de profundidad y relieve, al reflejar separación entre las figuras y aquel⁴⁶. Sin embargo, parece que, una vez más, fue la compañía Vitagraph la que de forma consciente creó los primeros efectos lumínicos dentro de los filmes con la pretensión de simular un foco de luz allí donde lo exigía la diégesis, ya se tratase de una puesta de sol, un farol, una chimenea, etc. Con todo, tal uso de las luces era algo muy raro, por no decir excepcional, en una fecha tan avanzada como 1910. De hecho, hasta entonces ni siquiera Griffith llegó a mostrar interés por las posibilidades expresivas de la luz artificial, aunque ya había realizado unos cien filmes.

Por otra parte, en consonancia con el uso diegético de las luces para señalar un referente luminoso, se dio también una *utilización expresiva de las sombras* que de algún modo mostraba la otra cara de la moneda, la que evidenciaba que, además de su función referencial, el lenguaje fílmico podía propiciar aquella otra donde lo subjetivo y lo poético tienen cabida. Barry Salt

⁴⁶ Barry Salt (1992): op. cit., pp. 64-66.

atribuye también a la compañía Vitagraph el primer uso expresivo de las sombras, en el filme *Olivert Twist* de 1909, pero iban a ser los directores escandinavos los que desarrollarían esta práctica con absoluto virtuosismo⁴⁷. Desde la producción de *Den sorte Drøm* del director danés Urban Gad, en 1911, la proyección de sombras en la pantalla llegaría a ser tan recurrente que se convertiría en una de las señas de identidad del cine escandinavo, que las utilizaba para reforzar las escenas en las que la trama fílmica alcanzaba su mayor grado de tensión emocional. Los realizadores escandinavos fueron también avanzados en el logro de otros efectos como el que consistía en cabiar la luz dentro de la duración del plano, en el caso, por ejemplo, de que los actores encendieran o apagaran las lámparas de la habitación. Esta práctica llegó a ser un estilema dentro de la filmografía del danés Benjamin Christensen. Por todo ello, se puede afirmar que, en líneas generales, el cine escandinavo fue el principal valedor de los efectos de luces y sombras durante los años diez, en gran parte debido al hecho de que sus principales realizadores provenían del teatro burgués donde habían alcanzado el estatus de figuras consagradas⁴⁸.

Con todo, los efectos de luces, sin ser de uso general ni constituir un recurso convencionalmente establecido, aparecían de forma esporádica o intermitente y se pueden registrar en un determinado número de filmes de estos primeros años diez, que no por ser pequeño deja de ser significativo, y sus diferentes funcionalidades irán revelándose tímidamente. Una de ellas consistía en *el silueteado de las figuras* para ofrecer la impresión

⁴⁷ Los efectos de luces y sombras con fines expresivos expresivos surgieron en la puesta en escena teatral y fue Max Reinhardt el que los introdujo en 1906, cuando dirigió la representación de la obra *Ghosts* de Ibsen.

⁴⁸ Esa circunstancia lleva a Noël Burch (1987), op. cit., a considerar el cine danés como el primer cine burgués en el pleno sentido de la palabra, al estar hecho por hombres cultos para un público semejante. En este sentido, el autor cree que "el movimiento hacia el M.R.I. está determinado por la intervención de cineastas que extraen de la cultura burguesa los criterios de sus innovaciones y cuyo propósito 'natural' (...) es el de dirigirse hacia su clase". En p. 140 y 148.

del contraluz. Cómo y cuándo el efecto del silueteado llegó a ser intencionado parece difícil de clarificar, pero la fecha de 1909 se considera crucial a este respecto, sinendo de nuevo una cinematografía europea, la italiana, la que muestra clara predilección y habilidad en la elección de este modalidad discursiva. La productora Aquila de esa nacionalidad utilizó el recurso repetidamente desde el año 1909 y más tarde se hizo extensivo a otras compañías, que paulatinamente lo fueron incorporando hasta lograr hacia 1913 que la técnica se hubiera convertido en estándar. También desde esos primeros años diez se pueden detectar ejemplos de silueteado en otras filmografías, entre ellas la del para entonces ya consagrado David Wark Griffith, sin embargo, parece que fueron los directores europeos los que mostraron mayor predilección por su uso. Es a este respecto Barry Salt el que así lo hace notar:

by this date a number of other film-makers had taken up the idea, principally in Europe. mostly using it for pictorial purposes, though with a gradual move over to more expressive ends⁴⁹

Si sumamos este dato a otros semejantes que venimos observando en esta exposición, parece evidente que, aun sin negar el hecho de la más que probable uniformidad estilística de la cinematografía mundial en los años precedentes a la primera guerra europea, los filmes europeos muestran determinadas características diferenciales que podrían cofigurarlos en un subgrupo con rasgos modales distintivos propios⁵⁰. Pero desarrollaremos la idea más adelante, una vez que hayamos revisado en su totalidad las características del modo de representación en que nos venimos ocupando.

⁴⁹ Barry Salt (1992): op. cit., p. 71-72.

⁵⁰ Para Noël Burch (1987), op. cit., los avances del cine europeo frente al americano tendrían una explicación cultural o clasista y lo ejemplifica con el ejemplo italiano, cuyo público más aburguesado y el mecenazgo aristocrático alientan avances formales espectaculares. Véase en p. 187.

Por lo que a las técnicas de iluminación se refiere, sus convenciones básicas, en tanto que código articulado, quedaron establecidas definitivamente hacia finales de esta segunda década. Una vez que se dio la asunción de las luces artificiales, adoptadas definitivamente incluso para lo exteriores que simulaban acciones nocturnas, la principal convención fue la utilización de luces múltiples que desempeñaban distintas funciones. Así, existía una luz principal, *the key light*, que era la situada más próxima al actor, y otras luces de relleno o *fill light*, que iban cambiando su posición según los movimientos del actor y tenían como función modelar los rasgos de las figuras; además, se utilizaba la luz posterior, que podía aparecer situada a diferentes alturas según cinematografías. Este uso llevó aparejada la costumbre de iluminar las figuras con luces independientes de aquellas que servían para dar luz a la escena en su conjunto y desde un principio se utilizaron para hacer más atractivos a los actores⁵¹. Hacia la segunda mitad de la década el uso de la luz artificial se había generalizado, con la peculiaridad de que se utilizaba una iluminación para los PP y otra para los PG y, siempre en aras del mayor naturalismo, se empezaron a rodar escenas nocturnas en exteriores iluminándolas con focos⁵². Lo que no evitó que para lograr el efecto de nocturnidad se siguieran utilizando los virados en azul. Con todo, en líneas generales, las técnicas de iluminación continuaban siendo muy similares en las diferentes cinematografías europeas y la innovación más relevante consistió, precisamente, en proyectar sombras en la pantalla con la intención de lograr distintos efectos expresivos.

⁵¹ Los aspectos relacionados con la iluminación en este período son estudiados con detalle por Barry Salt, según hemos venido señalando. En su trabajo, el autor alude a ejemplos concretos de filmes para señalar los diferentes rasgos. Véase en Barry Salt, op. cit. pp. 64-78.

⁵² Recordemos que hasta ahora el efecto de nocturnidad se conseguía exclusivamente virando en azul las escenas rodadas a la luz del día. A partir de estos años, coexisten ambos procedimientos. Ibid. p. 126.

7.5.1.4 La dirección de actores

Pero en los filmes tanto los componentes estrictamente cinematográficos como el diseño de producción están al servicio de la historia que se va a narrar hecha discurso y ella, a su vez, está vivida por unos personajes a los que dan vida unos actores, constituidos así en un elemento fundamental de la puesta en escena. Sus *modos de actuación*, sus *desplazamientos* y su *distribución dentro del espacio profilmio* van a sufrir también unas transformaciones paulatinas a lo largo del período. Si al principio de él se mantuvo la diversidad de estilos interpretativos propia de la etapa anterior, pronto llegó a darse mayor consistencia en el enfoque general. Así empezó a diferenciarse el estilo de actuación por razones jerárquicas y, mientras los actores secundarios fueron decantándose por interpretaciones más naturalistas y contenidas, los protagonistas mantenían un estilo más marcado. Del mismo modo, los géneros y los temas imponían también diferencias en los modos de actuación, que servían para subrayar su grado de informalidad o solemnidad y, en razón de ello, nos encontramos con que

The classical mime style, which uses fully extended gestures of the arm with flowing movements and smooth line to them in the ballet manner was usually used for subjects having a high-class literary derivation⁵³.

En líneas generales, la tendencia al naturalismo fue imparable durante la segunda década del siglo y esas actuaciones cada vez más neutras que perseguían el realismo fueron concordantes con la común actitud que buscaba la transparencia narrativa. Aunque se ha hablado mucho de lo influyentes que al respecto pudieron ser los filmes que Griffith dirigió para la Biograph, Barry Salt se muestra disconforme con esa idea por creer que no hay una consistencia absoluta al respecto en los modos de actuación de ese cine, sino que, por el contrario, se

⁵³ Ibid., p. 106.

muestran en una amplia diversidad. Para el autor, habría sido la compañía americana Vitagraph la más avanzada en la consecución de las actuaciones más contenidas y realistas, pero por influencia del *film d'art* francés cuyos creadores

explicitly sought a new acting style appropriate to film with emphasis placed on still moments, and they avoided the classical mime style quite intentionally, as can be seen in *L'assassinat du Duc de Guise*⁵⁴

Como resultado, el estilo naturalista de actuación "was consolidated by the Vitagraph actors over the next few years, and the best of them managed to project with great intensity, despite the constraints of doing very little physically"⁵⁵. A partir de 1914 el amplio abanico de posibilidades en el estilo de las actuaciones fue estrechándose al eliminarse las últimas trazas de la exageración mímica. En América quedó definitivamente estandarizado hacia 1919 y desde ese momento va a resultar difícil distinguir tendencias dentro de él. Sólomente los filmes de Griffith mantuvieron su peculiar modo de actuación caracterizado por un énfasis y una lentitud que desvelaban la marca autoral y que, evidenciando una vez más una consciente renuncia al naturalismo, ponían de relieve esa ambigüedad característica de su discurso fílmico.

En cuanto a los *desplazamientos de los actores* en el espacio profílmico, a medida que los decorados aumentan su tamaño y profundidad, tales desplazamientos en el eje de la cámara son cada vez más profundos y desaparece la costumbre de la lateralidad. Por lo que respecta a la colocación y distribución de los actores, era todavía frecuente durante los primeros años diez que los grupos estuvieran orientados hacia la cámara y hacia la supuesta audiencia, según los convencionalismos usados en el teatro, aunque las miradas directas hacia ella eran ya raras en

⁵⁴ En Barry Salt, op. cit., p. 106.

⁵⁵ Ibidem.

esos años⁵⁶. Sin embargo, en el cine americano, una actuación dirigida a la cámara era considerada a esas alturas como un rasgo arcaico cuando se daba en los filmes dramáticos, y hacia 1914 estaba totalmente eliminada, pero no así en Europa donde hay ejemplos de ello hasta 1919. Por otra parte, la representación en profundidad, que implica la conexión de los actores situados en primer y en último plano, no se dio en sentido estricto, sin embargo el director D. W. Griffith sí desarrolló una forma original, aunque más débil, de representación cohesionada que consistía en colocar un número de extras en segundo plano, tomados en GPG, cada uno de ellos ocupados en actividades propias. Este rasgo le servía para crear una atmósfera o ambiente que debía enmarcar la acción principal. Por su parte, con una estética y valor muy distintos se resolvían las escenas de masas en el cine italiano, basadas al principio en su propia tradición dramática y, desde los años diez, sometidas a otras influencias como las del arte gráfico de su pasado reciente⁵⁷.

Todos los componentes de la puesta en escena enumerados hasta aquí persiguen como fin último producir en el espectador un efecto o simulacro de tridimensionalidad, una visión espacial que pueda ser recorrida por la mirada espectral que va a dejarse guiar en ese espacio simulado por los elementos de la composición de cada plano, que interactúan precisamente con esa finalidad. En este sentido se ha afirmado que

todos esos juegos retóricos de composición articulan una específica manera de forzar la mirada espectral de acuerdo con una función dramática, poética o narrativa particular en cada film concreto⁵⁸.

⁵⁶ El dato lo ofrece Noël Burch (1987): op. cit., p. 188. Él mismo sitúa la introducción y generalización del escorzo hacia 1920, pero admitiendo que falta por realizar su cronología con exactitud. Ibidem.

⁵⁷ A este respecto, Barry Salt (1992) señala como ejemplo los filmes *L'Inferno* (1911) de Giuseppe de Liguoro y *La caduta de Troia* (1910) de Giovanni Pastrone. Véase en p. 105.

⁵⁸ En Ramón Carmona (1991): op. cit., p. 137.

Sin embargo, esa "captación del ojo del espectador", según Noël Burch, sólo se conseguirá de forma efectiva hacia finales de los años veinte. Hasta entonces, los principios del M.R.I. no estarán configurados en su totalidad⁵⁹. En cualquier caso, la ilusión de tridimensionalidad que persigue producir la puesta en escena se combina con el factor temporal, que actúa especialmente en los planos de larga duración, cuando la mirada se ve forzada a explorar sucesivamente la totalidad de la composición. Es esta misma mirada la que suministra al espectador las claves significativas que lo guían para ir descubriendo sucesivamente, por orden de mayor a menor relevancia, los elementos compositivos del plano que ayudan a entender su significación dentro de la diégesis. "De este modo la inscripción de la temporalidad de la visión impone no sólo qué mirar en cada momento, sino en qué orden aprehender la totalidad del plano"⁶⁰.

7.5.2 La articulación de la narración clásica

Pero, además de inscribir la temporalidad gracias a la puesta en escena, el modo de representación fílmico establece una sucesión entre los planos que, desde otro orden, también los articula en una cadena temporal. Este proceso de articulación de los diversos fragmentos que componen el filme es lo que se conoce como *puesta en serie*, un aspecto estrictamente cinematográfico que consiste en el ensamblaje puramente físico que se realiza entre los planos, pero que sirve para establecer "relaciones internas entre los elementos encuadrados o entre la estructura que los distribuye en el plano que van más allá del hecho técnico de 'pegar' los trozos"⁶¹. Dentro del concepto de puesta en serie —como ya quedó dicho— caben todas las prácticas

⁵⁹ Noël Burch (1987): op. cit., p. 164.

⁶⁰ Ramón Carmona (1991): op. cit., p. 137.

⁶¹ Ibid., p. 183.

de montaje desarrolladas por el cine clásico institucional que van destinadas a borrar aquella marca de la enunciación consistente en el cambio de plano. La finalidad que el cine clásico perseguía con el borrado de tales marcas no era otra que la de producir la ilusión ideal de continuidad espacio-temporal, un efecto este cuya consecución es el eje de la narrativa cinematográfica tradicional. Para llevar a cabo la operación de borrado es preciso activar el mecanismo del *raccord* cuyas reglas, en último extremo, "están sujetas a la más amplia disciplina *dramática*, en contraposición a las exigencias *mecánicas*, hasta el punto de que nunca deben considerarse de validez universal"⁶². Esto significa que, cuando el montaje liga una serie de planos, lo hace en función del reforzamiento de la narrativa y persigue con ello, como objetivo último, orientar al espectador espacial y temporalmente. Durante la primera década del siglo, los realizadores desarrollaron técnicas para mantener ininterrumpida la conexión entre los planos. Esto estuvo relacionado con la tendencia al acortamiento de la planificación, que conllevó una mayor agilidad en el montaje, al irse reduciendo el tiempo de duración de los planos, más fáciles de "leer" cuanto más cercano estaba el personaje u objeto filmado. Con respecto al período anterior, el número de planos por película había aumentado considerablemente, dando como resultado que "the typical silent feature of 1915 or 1916 contains between 275 and 325 shot per hour"⁶³. Coincidiendo con esa mayor agilidad, las técnicas de ajuste y cosido entre planos se perfeccionan, sobre todo en lo que respecta a los *raccords* de dirección de cuya naturaleza "ilusionista" Griffith fue el primer cineasta consciente, del mismo modo que en percibir "la necesidad de recurrir a él *incluso contra toda la lógica de la topología fílmica*"⁶⁴. Su dominio técnico se logra entre 1907 y 1913, primordialmente en América,

⁶² Karel Reisz (1986): *Técnica del montaje cinematográfico*, Madrid, Taurus, p. 194.

⁶³ David Bordwell (1988): London, Routledge, p. 168.

⁶⁴ Noël Burch (1987): op. cit., p. 215.

pues "european directors were in general worse at handling continuity"⁶⁵. En efecto, aunque la productora Pathé seguía teniendo gran influencia en las compañías americanas, sus escenas transicionales mostrando los desplazamientos de un lugar a otro habrían sido rechazadas por la Vitagraph, que buscaba más agilidad.

7.5.2.1 La linealidad narrativa

Sin embargo no sería hasta 1917 cuando dichas técnicas se organizaran en el *sistema del montaje en continuidad*. Según Thompson y Bordwell, este implicaba tres formas básicas de unir las tomas: el montaje alternado, el montaje analítico y el montaje de continuidad⁶⁶. El primero de ellos ya se da en algún filme de 1906 y consiste en hacer avanzar la historia alternando dos episodios que suceden en diferentes espacios hasta que ambos confluyen al final. El propio Griffith empezó a utilizarlo con gran originalidad en 1908 en sus filmes para la Biograph y ya es sabido que llegó a convertirse en un maestro por el rigor y perfección con que logró dominar todas sus posibilidades, entre las que sobresale el ingenio narrativo del rescate en el último minuto. La eficacia narrativa del *montaje alternado* logró que ya hacia 1912 fuera un sistema común en los filmes americanos. Su relevancia funcional la pone de manifiesto Noël Burch, que valora "la emergencia del sintagma alternante" como un eslabón esencial en el proceso de linealización de la topología diegética que va configurando la narración fílmica clásica, hasta el extremo de llegar a considerarlo "el gesto fundador de la sintaxis moderna". Él habría permitido superar el primer umbral narrativo fílmico,

⁶⁵ Barry Salt (1992): op. cit., p. 97 y 98. Los cálculos y porcentajes establecidos por el autor le han permitido concluir que fue la influencia de Griffith la que abrió el camino hacia el montaje más rápido y otros cineastas lo secundaron. Con ello confirma la opinión general, que atribuye al director el establecimiento de las reglas de la continuidad temporal en los filmes. Véase al respecto el capítulo 7.4 de este trabajo.

⁶⁶ En Kristin Thompson y David Bordwell (1994): op. cit., pp. 41-16. Los autores simplifican en este texto las características esenciales del montaje desarrolladas por ellos en obras anteriores.

aquel que había transformado el sintagma de sucesión temporal en sucesión espacial, y atravesar el segundo umbral, cuando de la relación de sucesión de dos cuadros en el tiempo de la película se hubiera deducido la idea de su simultaneidad diegética. En consecuencia, para Burch, la importancia del sintagma alternante radicaría menos en su valor como figura discursiva que en ese gesto fundacional⁶⁷.

Por lo que respecta al *montaje analítico* tiene que ver con aquella técnica que rompe un único espacio y una única escena en encuadres separados y una de las formas más sencillas de aplicarlo es cortar, mostrando planos sucesivos cada vez más cercanos que se van aproximando a la acción, lo que se conoce como *raccord en el eje*. La mayoría de ellos constituían planos medios de diferente longitud que, en general, tenían la finalidad de mostrar expresiones faciales del actor, como los utilizados por la firma Pathé en las películas de Max Linder. El *raccord en el eje*, que se ha mantenido prácticamente sin modificaciones hasta nuestros días, fué una de las primeras figuras de montaje en generalizarse y tan temprana emergencia ha sido explicada en relación con el poder de resistencia de la frontalidad de las imágenes. Según Noël Burch, contribuyó con las figuras de ubicuidad a lo que él define como "el centrado del sujeto espectador"⁶⁸. Por otra parte, el montaje analítico empezó a ser usado ocasionalmente desde los primeros años del siglo, dándose de forma más frecuente en Europa que en América donde queda asumido desde 1912, pero no llegó a ser común hasta la mitad de los años diez. Una alternativa al *raccord en el eje* para fragmentar las escenas consistió en cortar el plano y filmar el siguiente desde distinto ángulo, aunque este sistema fue raro antes de 1913 y, en todo caso, sucedía mejor en las tomas exteriores menos limitadas

⁶⁷ En Noël Burch (1987): pp. 168-170.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 213.

por los decorados y, por la misma razón, mucho más espontáneas⁶⁹.

En cuanto al *montaje de continuidad*, que cuida de evitar la confusión del espectador con respecto a las direcciones y a la continuidad entre los espacios, cuando se realiza un cambio de plano, precisa realizar un ajuste muy cuidado de los planos sucesivos y eso se consiguió por medio del *raccord de dirección*, que ocultaba la ruptura que se produce entre aquellos planos en los que los personajes salen del cuadro y reaparecen en un local próximo en el plano siguiente. Como quedó expuesto en páginas anteriores, a mitad de los años diez el uso del "sintagma de contigüidad" —en expresión de Noël Burch— era una regla implícita que tenía en cuenta por primera vez la orientación psicofisiológica del espectador. Contrariamente, y a pesar de cumplir una función semejante como figura de continuidad, el *raccord en el movimiento* fue más tardío, pues sólo empezó a utilizarse hacia 1915 de la mano de Ralph Ince que, como en otras ocasiones, fue un pionero en la utilización del recurso⁷⁰. Con todo, la consolidación definitiva de esta figura sólo se dará en la década siguiente. En el mismo sentido funcionaba el *raccord de mirada* que ajustaba los dos espacios que contenían el personaje que mira y el del objeto observado. Estos planos de punto de vista resultan muy diferentes de aquellos otros que se estudiaron al hablar de la década anterior⁷¹, pues ya no precisaban viñetas circulares u otro tipo de caches para ser introducidos, sino que aparecían desligados del soporte objetual que los justificaba —el binocular o el telescopio, por ejemplo—. Con este nuevo uso, adquieren un estatus conceptual muy diferente cuya función esencial es marcar

⁶⁹ Según quedó expuesto en el apartado 6.2, el *raccord en el eje* fue el primer cambio de punto de vista que los cineastas descubrieron. Sin embargo, los realizados desde un ángulo distinto tardaron en generalizarse, como el de 90° cuya práctica fue aún más tardía que la del campo/contracampo. En Noël Burch (1987): op. cit. p. 271.

⁷⁰ Así lo señala Barry Salt (1992): op. cit., en p. 138.

⁷¹ Véase al respecto el apartado 6.2 de este mismo trabajo.

relaciones espacio-temporales. Mientras Griffith los empleó con maestría para marcar momentos de impacto dramático máximo, los realizadores europeos se resistieron a su uso y prefirieron mantener en su lugar el recurso retórico del aparte⁷². Esa actitud ha sido vista en relación con su tendencia a no diseccionar las escenas:

The continuing European resistance to using any form of scene dissection in this period is sufficiently indicated by the number of scenes in European films which were staged with a watcher lurking behind a bit of scenery in the background, while what he is watching is in the foreground of the same shot, just as it would have been staged in the theatre, rather than by using a POV shot⁷³.

Tal resistencia a la fragmentación de las escenas, sumada a las anteriores variantes que se han venido señalando a lo largo de este capítulo, autorizan a pensar que el cine europeo muestra una suerte de resistencia hacia el nuevo modelo de representación que se abre paso de forma irreversible. En cualquier caso, la segunda toma que servía para anudar el *raccord* de mirada no revelaba necesariamente lo contemplado desde el mismo punto de vista del personaje, sino que lo que pretendía básicamente era mostrar la relación existente entre dos planos sucesivos, al menos durante los primeros años diez, cuando, además, el *raccord* que se establecía también respetaba la regla de los 180°. A este respecto, es de nuevo Noël Burch quien enfatiza cómo toda la serie de *raccords* de orientación —ya fueran de dirección, de mirada, de posición, etc.— se guían por el principio fundamental del respeto absoluto a las orientaciones izquierda-derecha del espectador tanto en la pantalla como en el interior de ciertas unidades

⁷² Según Noël Burch (1987), el aparte fue práctica corriente en Francia durante toda la época primitiva, prácticamente hasta 1914. Sin embargo, en Estados Unidos la Seling Polyscope Company lo prohibió oficialmente desde 1909. Véase en p. 220.

⁷³ Barry Salt (1992): op. cit. p. 97.

sintácticas y ello le lleva a creer que la homología existente entre ambas pone de manifiesto cómo

el cine comienza a *centrar* al espectador haciendo de él/ella el punto de referencia "alrededor del cual" se constituyen *la unidad y la continuidad* de un espectáculo llamado a estar cada vez más fragmentado⁷⁴.

Sobre los mismos años empieza a darse el *doble raccord de miradas* que daría lugar al *shot/reverse shot* o *plano/contraplano*, pero aunque su práctica se registra ya en una película tan temprana como *L'assassinat du Duc de Guise* (1908), su aceptación es tan lenta que sólo a partir de 1916⁷⁵ esta figura se va imponiendo hasta llegar a ser dominante en la década siguiente. No obstante, en Europa la resistencia a su uso es aún mayor y durante muchos años sólo se utilizó para reflejar el punto de vista del mirón, lo que no fue obstáculo para que después de la guerra los directores más audaces, como es el caso de Lubitsch, lo fueran adoptando con regularidad.

7.5.2.2 La puntuación del relato

Por otra parte, pese a que con el sistema de montaje de continuidad ideado por el cine clásico se intenta producir dicho efecto de continuidad espacio-temporal, el peculiar carácter del medio fílmico implica que el relato cinematográfico deba ser selectivo, es decir, su articulación discursiva tiene que elegir entre la parte de la historia que va a mostrar y aquella que quedará implícita, o, lo que es lo mismo, va a establecer unas diferencias entre el tiempo de la historia o tiempo diegético y el tiempo del relato o tiempo del discurso. Para operar tal selección, la acción narrativa se presentará organizada en diferentes secuencias articuladas entre sí gracias a unas *formas de transición* cuya

⁷⁴ Noël Burch (1987): op. cit., p. 214.

⁷⁵ La fecha la marca Barry Salt (1992): p. 138. Por su parte David Bordwell y Kristin Thompson (1994) afirman que "by 1917 it occurred at least once in virtually every film". En p. 72.

función principal será la de fijar el orden temporal del relato que no siempre coincide con el devenir cronológico, sino que se ve sometido a continuas alteraciones o anacronías propiciadas por los recuerdos de los actantes que lo configuran⁷⁶. En otros casos, esas irregularidades en la linealidad temporal servirán para dar entrada a sueños, alucinaciones, pesadillas, etc. Funcionalmente, tales formas de transición sirven para organizar el orden intersecuencial o articular los diferentes episodios o anacronías. En cualquier caso, su papel tiene mucho que ver con la voz narradora, hasta el punto de poder llegar a identificarse con su punto de vista o con el del sujeto de la enunciación que es en definitiva quien decide la organización de la linealidad narrativa.

Iniciadas en años anteriores, se van a ir generalizando en este período, como lo muestra el ejemplo del *fundido en negro*, raro hasta 1912, que se utilizaba para representar transiciones que daban paso a un sueño o que lo finalizaban, aunque también podía marcar simplemente el final de una escena o de la película⁷⁷. A pesar de ser infrecuente en años anteriores, ya hacia 1912 "this usage was beginning to become common in American films, often with the fade-out followed by a fade-in, rather than the straight cut to the next shot as had been the case earlier"⁷⁸, sin embargo en Europa, más reacia siempre a las innovaciones, con excepción de la compañía británica Hepworth, ese uso no se normalizó hasta 1913. Los *encadenados*, a su vez, señalaban en esos primeros años diez la transición hacia un sueño, pero en su mayoría se usaban para marcar la salida o entrada de un *flash-*

⁷⁶ Las causas de las anacronías en el tiempo del relato pueden en el cine actual ser de muy diversa índole, pero en los años que nos ocupan estaban motivadas básicamente por los recuerdos y las ensoñaciones de los protagonistas de la historia.

⁷⁷ El uso de las formas de transición distaba mucho de estar sistematizado. Era la propia creatividad de los directores la que asignaba unos valores a esas formas. Así, Griffith en su filme *Fools of Fate* (1909) lo utilizó para simular una puesta de sol. En Barry Salt (1992), p. 84.

⁷⁸ Ibidem.

back y raramente para indicar un lapso de tiempo. Por su parte los *iris* de apertura y cierre aparecen durante 1913, y para llevarlos a cabo se requería una adaptación de la lente de la cámara, igual que sucedía con el fundido en negro. Sin embargo en aquellos la operación era mucho más sencilla, lo que puede explicar su mayor frecuencia a partir de 1914. Desde esa fecha se utilizó tanto para marcar el inicio o el final de una escena, como para crear viñetas circulares o caches fijos en torno a un objeto o personaje⁷⁹. En 1918 los bordes del iris se iban haciendo cada vez más borrosos en los filmes americanos y su uso empezó a decrecer en el cine de Hollywood, sin embargo, en Europa es entonces cuando comenzó a ponerse de moda y a utilizarse con diversas variantes, pues se podía iniciar desde cualquier punto del encuadre si en él se encontraba el centro de interés. El cine europeo lo mantuvo hasta los años veinte con sus bordes nítidos, porque aún no se había iniciado la tendencia a filmar con amplias aperturas.

Como alternativas al iris, los *caches* se utilizaban con las mismas funciones, aunque podían tener formas diferentes a la circular y, lo mismo que aquellos, se prestaban a variantes diversas, como la que consistía en iniciarlo por medio de un corte vertical y diagonal que después abría todo el encuadre, o la que simulaba un telón teatral que ascendía o descendía. También por esos años —exactamente hacia 1917— se recuperó otra forma de transición que se había utilizado por primera vez a principios de siglo, se trataba de las *cortinillas* que, tanto verticales como horizontales o inclinadas, se usaron para separar las secuencias, con funciones similares a los iris, caches o fundidos en negro. Esta polivalencia de funciones que se viene observando en el uso de

⁷⁹ Parece que ese abundante uso de los iris de apertura y cierre tuvo mucho que ver con la predilección que por ellos tenía Griffith, dado su prestigio entre los restantes directores. Él hacia 1914 había establecido el inicio estándar de cada plano con un iris de apertura y su conclusión con un iris de cierre. De hecho, en sus películas muchos planos, incluso dentro de una misma escena, comenzaban y acababan así, produciendo una impresión de discontinuidad. Aunque pocos directores llegaron a tanto, Griffith persistió con ese estilo hasta los años 20. *Ibid.*, p. 129.

las formas de transición evidencia la falta de sistematización al respecto de algunos recursos narrativos, que, en consecuencia, intercambiaban sus papeles con total naturalidad.

7.5.2.3 Las voces del filme

Por lo que respecta a las figuras que la voz narradora utiliza para guiar al espectador por las anacronías que ella misma ocasiona en el tiempo del relato, durante las décadas en que el cine mudo se desarrolla, una de sus manifestaciones la constituyen los *flash-back*, un recurso característico de esta etapa que también se populariza en 1912. Se utilizó principalmente con dos propósitos, en unos casos servía para mostrar escenas del pasado que algún personaje recordaba a solas y, en otros, las escenas del pasado que se mostraban estaban siendo narradas a una audiencia que permanecía dentro del encuadre. La manera en que se articulaba este segundo modelo la explica Barry Salt a propósito del filme *The Passer-by*, que Oscar Apfel rodó para la Edison ese mismo año:

the camera tracks into Close UP on a character who has started to narrate a series of past events through dialogue titles to a gathering of people, and then there is a dissolve on his features which leads directly to the first shot of the flashback. This is done without any *descriptive* intertitle separating the present scene and the remembered scenes, and explaining that the scenes to come happened in the past⁸⁰.

Este sistema fue facilitado por la reciente introducción de los intertítulos que permitían cortar en la escena precedente preparando al espectador para el *flash-back*, un recurso que se combinó con el montaje alternado para introducir complejidad en la construcción del filme. A pesar de ser una forma discursiva tan aceptada por los realizadores del período, llama la atención el hecho de que Griffith no tuviera predilección por él y que, cuando

⁸⁰ Barry Salt (1992): p. 102.

lo usó, lo hiciera con mucha inseguridad. Durante todo el período mudo se mantuvo el interés por esta figura narrativa hasta que el sonoro encontró en los diálogos su sustituto funcional con el pretexto de agilizar el ritmo fílmico⁸¹. Usualmente, el flash-back estaba limitado en su inicio y final por sendos encadenados, aunque también servían para los mismos fines los fundidos en negro y los iris de apertura y cierre, con lo que la falta de sistematización en el uso de las formas de transición, señalada más arriba, se patentiza de nuevo. En cierto modo, es una constante que se observa también en relación con otros elementos discursivos, por lo que se la ha esgrimido repetidamente como una de las razones que explicarían la imposibilidad de crear una ciencia fílmica que conciba el cine como un sistema lingüístico. Tanto más porque, cuando se observan regularidades en el uso de formas y recursos, ellas "are insufficient, and also change too fast, to be considered as a language system"⁸².

Otro aspecto que tiene que ver con la voz narrativa como operador discursivo es el relacionado con *el punto de vista*, ya sea este el del personaje que desde dentro de la historia observa, ve y comparte su visión con el espectador o el que la voz de la enunciación proyecta sobre el relato. Porque, aunque el cine clásico ya desde sus albores persiga la transparencia narrativa y tienda al borrado de la enunciación, sin embargo, es un hecho que esta emerge insistentemente por las múltiples fisuras del relato. Una de ellas es la forma en que se representa el punto de vista de sus actantes, es decir, la clase de procedimientos discursivos que sirven para evidenciarlo. Su construcción se puede realizar desde la misma puesta en escena, en el momento en que se diseña la planificación, por medio de las *angulaciones de la cámara*, que puede situarse por encima o por debajo de la altura tipificada como estándar —la de los ojos del personaje—. Jean Mitry

⁸¹ David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson (1988): *The classical Hollywood cinema*, London, Routledge, p. 42.

⁸² Barry Salt (1992): p. 140.

considera que tales angulaciones constituyen el auténtico "ángulo cinematográfico", pues ese tipo de composiciones y encuadres nunca aparecieron con anterioridad en la fotografía. Este autor fija sus comienzos en 1914, pero, de hecho, se pueden encontrar ejemplos anteriores, aunque estos puntos de vista son raros en el cine europeo donde sólo algunos filmes daneses ya los usaban en 1911⁸³.

La otra forma de construcción del punto de vista es mucho más usual y se elabora en el nivel de la puesta en serie, a través del montaje y los *raccords*. También en este nivel se pueden distinguir dos clases: aquella en la que lo contemplado se muestra ocupando todo un plano corto, y la que lo presenta rodeado por un cache que simula el objeto a través del que se está observando. Según quedó visto en apartados anteriores, este último modo apareció muy pronto, pero sólo se articuló formalmente a partir de 1908. En ese mismo año Griffith desarrolló un tipo de punto de vista que representaba a una audiencia mirando una representación y reaccionando ante ella. Su influencia fue enorme⁸⁴. No obstante, es sólo en 1913 cuando otros realizadores irán adoptando la estructura del punto de vista de una forma correcta. Es así como se establece el uso de los *insertos* para mostrar aquello que los personajes miran. Los más usuales contenían las cartas que eran leídas por el personaje. Sin embargo, hacia 1914 el uso del inserto da un giro cuando empieza a manifestarse como una marca evidente de la voz enunciativa que lo va a utilizar con finalidad dramática para intensificar los momentos de mayor tensión emocional. Fue de nuevo Griffith

83 Precisamente, esas extremadas angulaciones combinadas con los efectos de claroscuro propias del cine danés tuvieron enorme influencia en el mal llamado cine expresionista alemán que emergerá al final de la década.

84 Se trataba del filme *A Wreath in Time* que alternaba tomas de la audiencia con otras de la representación utilizando con mucha brillantez los *raccords* para naturalizar la dirección desde la que se estaba mirando. Unas semanas después, en *A Drunkard's Reformation* construye de tal forma los puntos de vista que funcionan también como contracampos. En Barry Salt (1992): op. cit., p. 96.

quien se anticipó ese año al ensayarlo en su película *The Avening Conscience*, utilizando primeros planos de pies y manos que enfatizaban el dramatismo. Este ejemplo animó a los directores a seguir el mismo camino y a partir de 1917 el aumento del inserto con tal propósito fue gradual en Hollywood, aunque no así en Europa donde quedó más restringido al ámbito de la vanguardia.

Otros recursos que tienen también que ver con el punto de vista se inician en la inmediata posguerra, es el caso del *desenfoque*, que se utiliza por primera vez en *His Phantom Sweetheart* (1915) como efecto intencionado de la enunciación para mostrar a una misteriosa y seductora mujer. En los años sucesivos se combina con los *caches* de bordes muy borrosos que extienden su efecto hacia los bordes del cuadro reduciendo la definición de la imagen. Sólo después de 1919 queda restringido a los trabajos de la vanguardia francesa. También aparecen en este período los *caches* de variadas formas para denotar fantasía o alucinación del personaje y es el director Ernst Lubisch el que se revela como un auténtico maestro en su uso. Las *anamorfosis*, como formas distorsionadas de las imágenes, aparecieron hacia 1915 en *La Folie du Docteur Tube* de Abel Gance para mostrar los efectos de la droga suministrada a un grupo de gente. Todo tenía que ver con el intento de revelar los sentimientos de los personajes por medio de esos planos de punto de vista que podían evidenciar delirio, locura, etc.

En otros casos, se solía representar la visión subjetiva del personaje con una serie de *superposiciones* sobre la escena principal o eventualmente articuladas en un conjunto de múltiples imágenes dentro de un encuadre. Otros usos que están relacionados de nuevo con la voz de la enunciación son los llamados *efectos simbólicos* que, inspirados en la literatura y la tradición artística, continuaron apareciendo en este período. Tales representaciones, usualmente muy tímidas, se habían iniciado en 1912 y hay que entenderlas dentro de aquella ambición general de las productoras por convertir las películas en objetos artísticos más complejos, lo que las llevó al convencimiento de que poemas

y otros temas literarios podían ser trasladados directamente a películas, que se convertían en versiones libres e ilustradas de aquellos. La impronta de *Gli ultimi giorni de Pompei* (1913) fue esencial en este sentido. Posteriormente Griffith, con su filme *The Avenging Conscience* (1914), aumentó el interés por esas pretensiones simbolistas que llevaban a incluir en las películas motivos simuladores de alegorías y parábolas⁸⁵.

7.5.2.4 De la letra a la imagen

Llegados a este punto conviene examinar un aspecto nuclear que desde el ámbito de la puesta en serie tiene que ver con la voz enunciativa. Se trata de *la construcción dramática* que, igual que los anteriores, va a sufrir durante esta década una transformación derivada del alargamiento y mayor complejidad fílmica que se inicia a finales de la primera década del siglo. Al aumentar la producción de forma tan considerable, las compañías productoras empezaron a contratar escritores especialistas que las abastecieran de historias a la vez más complejas y variadas. La mayoría de ellas derivaron de la novela y el teatro más recientes y contribuyeron sustancialmente al desarrollo de la construcción narrativa fílmica. Precisamente, es la huella del teatro naturalista en la articulación dramática de los filmes la que pone de manifiesto Noël Burch al señalar los ataques que algunos cronistas cinematográficos dirigen a la figura del comentarista encargado de ir explicando la película a los espectadores. Uno de tales cronistas evidencia sin ambages los paralelismos que se dan entre ambas formas narrativas cuando escribe:

Una obra de teatro debe ser comprensible por sí misma. La historia tiene que desarrollarse poco a poco, sin explicaciones externas en

⁸⁵ Tales motivos se representaban por medio de figuras femeninas iluminadas especialmente y adornadas con significativas indumentarias, que adoptaban poses o bailaban en medio de la naturaleza como si se tratara de figuras alegóricas. *Il fuoco* (1916) de Giovanni Pastrone fue modélico en este sentido, ejerció gran influencia en el cine posterior y fue secundado magistralmente por *Rose-France* (1919) de Marcel L'Herbier.

forma de prólogo o de comentario. El drama cinematográfico debería estar construido de este modo⁸⁶.

Pero las dificultades para la agilidad narrativa se irán sorteando con mucha lentitud, ya que las soluciones discursivas que se adoptan no siempre van a ser las óptimas. Ese es el caso de aquella figura transicional que, en forma de explicación impresa, sirve para apuntalar la información aportada por la imagen. Se trata de los *rótulos* que podían ser narrativos o de diálogos. En el primer caso tienen su anclaje en el punto de vista enunciador y, en el segundo, están ligados a la perspectiva visual de los personajes. Con respecto a los primeros, de nuevo van a manifestarse pequeñas diferencias entre el hacer fílmico norteamericano y el europeo. En líneas generales, el cine norteamericano tendió a simplificar los argumentos de novelas y obras teatrales para que su resultado pudiera ofrecer el menor número de rótulos y el máximo de continuidad narrativa. Sin embargo, una vez más la actitud europea será la contraria, pues en las películas más cuidadas renunciaba a la simplificación argumental y, secundada por la americana Vitagraph, alineada una vez más con las formas europeas, adoptó la tradición de "to incorporate the information that was difficult to film and lacking in strong dramatic interest into narrative titles before each scene"⁸⁷. Por otra parte, los rótulos narrativos en las películas americanas tenían otra función añadida, la de eliminar *los jump cuts* o, lo que es lo mismo, esos cortes bruscos entre las escenas que podían de alguna forma dificultar la continuidad narrativa. De ahí que muchos de los intertítulos aporten una información que se puede considerar como absolutamente redundante. También en este caso el cine europeo se desmarcaba de la norma americana, pues prefería evitar todo clase de redundancias en los rótulos y, en consecuencia, muchas películas europeas de estos años ofrecen amplias elipsis entre sus escenas.

⁸⁶ Rolin Summers, M.P.W., 19.IX. 1908. Cfr. Noël Burch (1987): op. cit., p. 145.

⁸⁷ Barry Salt (1992): op. cit., p. 107.

Por lo que se refiere a los rótulos portadores de líneas de diálogo, durante la primera década del siglo fueron extremadamente raros, sin embargo, hacia 1908 la situación empezó a cambiar y se hicieron más usuales. Los realizadores en un primer momento no tuvieron clara su disposición, y empezaron situándolos delante de la escena en la que el diálogo se producía, pero hacia 1912 los intercalaban a mitad del plano en el momento en que se podía suponer que los personajes estaban pronunciando dicho diálogo, en un intento de orientar al público para que atribuyera lo dicho al personaje adecuado. En cualquier caso, por lo que al desarrollo de la continuidad fílmica se refiere, la importancia de los rótulos radica en que ellos transformaron la naturaleza del filme narrativo, ya que, al interrumpir la escena, cortaban el flujo de la narración y tal efecto disruptivo —que se vio intensificado en 1910 por la costumbre que instituyó la Vitagraph de bordear los intertítulos con toda clase de ilustraciones— fue contestado igualmente por aquellos mismos cronistas cinematográficos que, por la misma razón, rechazaron la figura del comentarista. Ellos consideraban que si la colocación de los rótulos narrativos no era la adecuada, perdían toda su legitimidad, al sustraerle al público la ilusión por la pérdida de suspense que ello implicaba, y se tornaban así en elementos groseros y gratuitos⁸⁸. Durante la guerra se tendió a ampliar el uso de rótulos que contenían diálogos hasta lograr que paulatinamente fueran sustituyendo a los que tenían carácter narrativo, aunque todos los filmes dejaban parte de ellos sin transcribir y el público debía cooperar en la tarea de su deducción.

En una fecha tan temprana como la de 1908 ya estaban circulando las teorías sobre la construcción dramática de los filmes. En líneas generales, ellas eran variantes de las ideas decimonónicas sobre el arte de escribir obras teatrales, basadas, a su vez, en las concepciones aristotélicas sobre el teatro conocidas

⁸⁸ Noël Burch (1987): op. cit., p. 146.

internacionalmente⁸⁹. Desde 1910, aquellas se tomaron casi al pie de la letra, aunque al principio se había dado cierta confusión sobre la naturaleza de la dramaturgia fílmica por el hecho de que no existieron diálogos en las películas antes de 1909. Pero una vez que los filmes aumentaron su longitud y fue posible transcribir las conversaciones en intertítulos resultó mucho más fácil acomodar los guiones a las exigencias dramáticas, en unas películas que se habían vuelto mucho más complejas y que, precisamente por eso, habían hecho que Hollywood llamara a sus filas a profesionales del teatro, con lo que la incorporación de los rasgos estándar de las producciones teatrales acabó siendo inevitable. En el fondo de la cuestión estaba el hecho de que, a esas alturas, se percibía como imprescindible para el rodaje de un filme la existencia de un guión correctamente elaborado que debía funcionar como anteproyecto de la película. Así lo explica Janet Staiger cuando afirma que

in the early teens a detailed script became necessary to insure efficient production and to insure that the film met a certain standard of quality defined by the industry's discourse. (...) The script, furthermore, became more than just the mechanism to pre-check quality: it became the blueprint from which all other work was organized⁹⁰.

La total asunción de las estructuras dramáticas por la industria cinematográfica americana fue simultánea con la consolidación y difusión definitiva de los principios de la continuidad narrativa fílmica. Hablamos de los años en que Europa estaba inmersa en la guerra mundial y tenía su industria cinematográfica paralizada en favor del cine hollywoodiense que a partir de esta fecha no renunciaría ya a su hegemonía. Por tanto,

⁸⁹ Uno de los tratados decimonónicos más completos fue el de Alfred Hennequin, *The Art of Playwriting*, publicado por Houghton Mifflin & Co. en 1890. Sus principales ideas están en la base de las teorías posteriores sobre la construcción dramática fílmica.

⁹⁰ David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson (1988): op. cit., p. 94.

al final de la guerra se reconocía que el modelo dramático teatral era la base de los filmes comerciales ordinarios y durante la siguiente década siguieron publicándose libros sobre cómo escribir guiones, aunque al final de ella los estudios ya no los compraban, porque tenían sus propios guionistas. Ellos, como expertos profesionales, se encargaban de configurar unas historias basadas en la causalidad narrativa, las motivaciones de los personajes, su psicología y su necesidad de superar obstáculos para llegar a conseguir determinados objetivos. Los personajes se convierten así en la llave de la fórmula que desarrollará la historia, porque ellos son los agentes principales de la causalidad a la que se van a subordinar todos los elementos de la trama, enmarcados por las coordenadas espacio-temporales⁹¹.

Para definir a los personajes de sus historias, Hollywood tomó prestados los modelos que en amplio acervo le ofrecía el melodrama decimonónico. Este era el vivero ideal donde aprovisionarse, porque los tipos humanos que en ellos tenían cabida estaban definidos de forma clara y simplificada, a partir de sus rasgos arquetípicos. Paralelamente, de la novela tomaría prestado el realismo formal, pues los individuos que por ella transitaban estaban "individualized with particular traits, tics, or tags"⁹² que los convertían en estereotipos muy característicos y fácilmente reconocibles. De alguna forma los relatos cortos de la literatura popular habrían servido como modelos para ajustar con precisión esas características. Ellos, constituidos en bisagra entre los arquetipos caracteriales del melodrama y el abigarramiento psicológico de la novela realista, filtraron para el cine unas plantillas sobre las que los guionistas dibujarían un sinnúmero de variantes. Así lo testifica David Bordwell cuando escribe:

⁹¹ Ibid., p. 13-23. En lo que constituye el capítulo 2 de la obra, David Bordwell expone con detenimiento los principios de la causalidad y la motivación narrativas fílmicas en su proceso de consolidación, durante los años del cine mudo.

⁹² Ibid., p. 14.

the dominant aesthetic of the short story in the years 1900-1920 required that the writer create characters with few traits and the focus those upon a few key actions. The short story (...) struck an average between the fixed character types of the melodrama and the dense complexity of the realist novel, and this average appealed to the classical Hollywood cinema during its formative years⁹³.

Por su parte, la implantación del "star system", que empezó a generarse entre 1912 y 1917, sirvió de acicate para esa caracterización estereotipada de los personajes, cuando determinadas estrellas asumieron como propios unos personajes con los que el público aprendió a identificarlos.

Así pues, es fácil observar cómo en un periodo que se constituye en el umbral de la consolidación del modo de representación clásico ya se están dando las claves de lo que es la naturaleza intrínseca del medio fílmico, que se traduce en la aparente paradoja de la que se habló en capítulos anteriores. Y para demostrarlo, ahí está funcionando como metáfora ejemplar la gestación de la construcción dramática fílmica. Es decir, si por una parte el cine asume sin ambages la estructura dramática del teatro, pero al mismo tiempo imita los modos del relato para caracterizar a los personajes, evidencia ya desde el propio nivel de su gestación en relato cómo su peculiar forma es simbiótica. Y en esa simbiosis radicaría la misma esencia del cine que es capaz de articular en sus manifestaciones los conceptos de mimesis y diégesis, no como polos opuestos, sino integrados en una forma mixta que conforma la propia naturaleza del medio fílmico⁹⁴.

93 Ibidem

94 Recordemos al respecto todo lo expuesto sobre este problema por el teórico André Gaudreault, que fue tratado con detenimiento en el apartado II, capítulo 4, de esta misma tesis.

8. LOS AÑOS 20: EL SISTEMA SE CONSOLIDA

Durante la tercera década del siglo se empiezan a plantear con toda seriedad cuestiones que tienen que ver con lo que se entiende por hecho fílmico y su naturaleza. En el fondo de tal actitud subyace una idea central, aquella que defiende la consideración del cine como un arte equiparable a los restantes existentes y que debe ser dotado, en consecuencia, de calidad y rigor formales. Este hecho podría explicar la proclividad de los realizadores hacia las exploraciones fílmicas, de cuya amplia variedad la época fue testigo entusiasta. Pero habría que matizar cómo se produjeron estas, pues el procedimiento varía según el flanco geográfico desde el que tal hecho se contemple. Es decir, mientras la industria americana consolida y estandariza su sistema, la europea persigue la innovación y la experimentación. Sin embargo, superando la aparente paradoja, se puede afirmar que, en sentido estricto, y si se exceptúan los movimientos cinematográficos de vanguardia habidos en Europa, la tercera década del siglo no supone un gran aporte de novedades técnicas o estilísticas al arte cinematográfico.

Si, como ha quedado expuesto, en torno a 1917 la mayor parte de los rasgos del modo de representación clásico quedaron configurados, no debe extrañar que a partir de tal fecha el propio sistema invierta la mayor parte de sus energías en afianzarse y en consolidar las pautas que tan laboriosamente había estado regulando durante los años inmediatamente anteriores, aun cuando el logro su objetivo se dé a expensas de un inevitable conservadurismo formal. Tal actitud estaría justificada, por añadidura, si se tiene en cuenta que, además de un arte, el cine es un industria que mueve sus hilos en pro de la obtención del máximo rendimiento y, como tal, una vez encontrada una fórmula eficaz procura agotarla hasta sus últimas consecuencias. De ahí que, más que de innovaciones formales, habría que hablar de afianzamiento de técnicas y recursos, de virtuosismo expresivo e,

incluso, de manierismo de unos modos de expresión que, durante estos años, se esfuerzan por demostrar la plenitud de su mayoría de edad.

Ni que decir tiene que uno de los aspectos dignos de mencionar, para comprobar la pujanza de la industria fílmica en el momento, es la enorme expansión lograda por la que tenía su base en Hollywood, cuyas producciones, beneficiadas por el declive que en la década precedente había afectado a la industria europea a consecuencia de la guerra, se vendían con éxito por todo el mundo. En consecuencia, el cine hollywoodense consolidaba durante los años veinte, y de forma definitiva, su puesto de líder en la escena universal. Precisamente para restar competencia a los filmes americanos, las cinematografías europeas propiciaron durante estos años una serie de iniciativas que iban desde la imitación de las prácticas de Hollywood a la creación de alternativas que sirvieran para contrarrestar la pujanza avasalladora del cine que llegaba de América. De ellas se tratará en el siguiente capítulo.

8.1 La expansión del cine norteamericano

El desarrollo del cine de Hollywood lo demuestra un dato tan revelador como el aumento espectacular de las inversiones que la propia industria fílmica realizó. Estas pasaron de 78 millones de dólares a 850 entre los primeros y los últimos años de la década. Paralelamente, durante el mismo período de tiempo el público dobló su asistencia a los cines. Es decir, si en 1922 visitaban semanalmente las salas de exhibición 40 millones de personas, en 1928 esa cantidad se había multiplicado por dos.

Tales cifras no serían tan relevantes para este trabajo si no afectaran directamente a Europa, y en consecuencia a España. Pues por el hecho ya comentado de su expansión internacional, los filmes norteamericanos mostraban sus modos de representación y sus modelos cinematográficos al público europeo, condicionando

con ello sus gustos y sus demandas futuras. Con lo que se producía un circuito conductor a través del cual la oferta condicionaba la demanda y, en último extremo, beneficiaba de manera evidente a la industria hollywoodense. En razón de la enorme interés propiciado por esa situación, hasta la mitad de los años veinte las exportaciones de Hollywood crecieron de manera incontrolada y sólo se detuvo ese crecimiento cuando los mercados extranjeros llegaron a la saturación. Tan espléndida actividad industrial se asentaba sobre los firmes pilares de una estrategia que consistía en la compra y construcción por las propias compañías productoras de salas de cine con las que asegurarse la exhibición de sus filmes. De ese modo se fueron cimentando las más poderosas, entre ellas la Paramount, la Metro-Goldwyn-Mayer y la First National, que llegarían a ser conocidas como "las tres grandes" al controlar no sólo la producción y la distribución, sino también la exhibición.

Para nutrir esa actividad expansiva se precisaba una abundante cantidad de filmes que sólo era posible obtener gracias a unas prácticas de producción cuya organización, según ha mostrado Janet Staiger¹, funcionaba a través de secciones especializadas que resultaban muy productivas y eficaces, de tal modo que las compañías se convirtieron en auténticas factorías que funcionaban a pleno rendimiento. Ese sistema productivo se fue fraguando a lo largo de la década anterior hasta quedar conformado en sus años finales, por lo que durante los veinte ya está dispuesto para funcionar al máximo nivel. En esencia, era semejante al de cualquier factoría dispuesta para fabricar productos en cadena que, organizada sobre una estricta división del trabajo, convertía a cada empleado en un elemento del

¹ Superando a Jean Louis Comolli y su noción de "práctica significativa" y creyendo, como John Ellis, que las condiciones socio-económicas no se sitúan siempre en la base de la llamada "superestructura" ideológica, aunque tengan que ver con ella, la autora, en lo referente al modo de producción hollywoodense, cree que las prácticas económicas y las ideológico-significantes lo condicionaron en la misma medida. En David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson (1988): *The Classical Hollywood Cinema*, op. cit., pp. 87-89.

engranaje global, al asignarle una tarea específica a realizar, obteniendo con ello una producción seriada que abarataba los costes mientras multiplicaba los resultados. Sin embargo, es preciso señalar que en la factoría Hollywood nunca se llegó al grado de rigidez que mantenían otras industrias, aunque sus objetivos persiguieran también la producción masiva, en este caso, de filmes cuyo proceso de producción constaba de tres niveles: la organización estratégica, la organización táctica o técnica y la ejecución.

Cómo las compañías fílmicas lograron a partir de ellos la uniformidad y la estabilidad de sus productos lo explica Janet Staiger valiéndose de los conceptos de *estandarización* y *diferenciación*. El primero de ellos a los principios de regularidad y uniformidad suma el de "criterio, norma, grado o nivel de excelencia". Sobre tales presupuestos, el proceso de estandarización

must be thought of not as an inevitable progression toward dull, mediocre products [...] but instead, particularly in competitive cases, as an attempt to achieve a precision-tooled, quality object².

Para alcanzar el nivel de calidad que marcaba la norma, existía un haz de características deseables, como el dominio de la narración, la claridad expositiva, la verosimilitud de los argumentos, la continuidad, las estrellas y el espectáculo, características todas ellas que los filmes debían esforzarse en alcanzar. Por otra parte, la industria fílmica americana propició mecanismos industriales específicos que, en alguna medida, facilitaron la estandarización. Uno de ellos fue el discurso de los anuncios incluidos por los catálogos informativos de las compañías productoras. Aparte de contener una descripción atractiva del filme, en sus eslóganes destacaban muchos de los valores de cambio que la industria promovía como cualidades óptimas: la novedad, los géneros populares específicos, los nombres de marca,

² Ibid., p. 96.

el realismo, la autenticidad, el espectáculo, las estrellas y ciertos creadores del producto cuya habilidad como artistas estaba reconocida. Vistas así, sumariamente, se observa cómo la publicidad, al reforzar los requerimientos estándar de un filme, afianzaba simultáneamente un cierto tipo de características y establecía unos valores que se convertirían en imprescindibles en el cine norteamericano. Hablamos de las estrellas —catapultadas por el "star system"—, del espectáculo —posibilitado por los abultados presupuestos—, del realismo —usado casi siempre en el sentido de autenticidad, con lo que ello supone de búsqueda del "efecto realidad"— y de los géneros populares.

Otro de los mecanismos que facilitaron la estandarización fueron las fusiones de los grupos de interés, como las de las firmas individuales o *trade associations*, las de ingenieros profesionales y las de trabajadores. Las primeras influyeron principalmente en el establecimiento de códigos de conducta ética que determinaban la autorregulación en el trabajo, y en el logro de acuerdos sobre los temas más aptos para ser competitivos, lo que implicaba de hecho una autocensura. Por su parte, la asociación de ingenieros profesionales estableció los estándares en la tecnología y sus técnicas de uso. Y finalmente, las asociaciones de trabajadores crearon publicaciones y foros de intercambio de ideas y experiencias.

Además de estos tres agentes de uniformización existía una serie de instituciones adyacentes conectadas a la industria, como las publicaciones especializadas, las críticas y las divulgativas, los escritos teóricos, los cursos sobre el hecho fílmico, las entrevistas en la prensa o las exposiciones en los museos. Al presentarse a sí mismos como educacionales e informativos, todos ellos eran, por la misma razón, prescriptivos. Así, por citar un ejemplo frecuente, las publicaciones discutían muchos estándares sobre los modos fílmicos, los prescribían y los diseminaban. Con ello, influían en la educación de los propios miembros de la industria y, en cierto sentido, colaboraban para mantener un conjunto específico de significados, valores y prácticas.

Paradójicamente, dentro de este amplio marco tendente a la homogeneidad se dieron prácticas que perseguían la diferenciación y el cambio. Esto es comprensible si se tiene en cuenta que, desde el punto de vista económico, la variedad y la mejora constantes se consideraban también objetivos imprescindibles. De ahí se derivaría una tensión entre lo normativo y la diferencia que afectaría a todo el trabajo de Hollywood y en ella, precisamente, radicaría la especificidad de su industria frente a las restantes. Sus efectos incidieron pronto en el estilo hollywoodense y en las prácticas de producción, que respaldaron a los trabajadores más creativos, al tiempo que permitían un movimiento cíclico de renovación en los géneros y estilos. Sin embargo, cualquier innovación o ruptura de la norma estuvo siempre controlada, puesto que sólo se permitieron aquellas que no interfirieran de modo rotundo en los estándares asumidos. Por tanto, se establecieron límites a las variantes. De ninguna manera debía quedar traicionada la coherencia de la historia y su lógica que permitía controlar los sistemas narrativos espacio-temporales. Del mismo modo, las innovaciones nunca debían permitirse atender contra la transparencia narrativa o anteponer la mostración de artificios formales y técnicos a la verosimilitud y naturalidad de las historias que se narraban. De hecho, los propios profesionales justificaban los cambios en los modos establecidos sólo si servían para añadir mejoras a la historia con toques autorales o novedosos. Esto significa que dentro de la práctica de los estudios cabían las actitudes innovadoras, aunque sólo fuera con la intención de reforzar y mejorar los valores normativos de verosimilitud, espectáculo, coherencia y continuidad de la historia. Precisamente esa tensión entre innovación y estandarización que el sistema permitía "helps explain similarities and variations among the individual films as well as the appearance of changes in subject matter, genres, and styles"³.

³ Ibid., p. 112.

Para resumir de alguna forma la situación, se puede afirmar que si la segunda década del siglo había sido testigo de la formación básica de la industria fílmica, la tercera observó su expansión. Aunque, en estricto sentido, la expansión propiamente dicha quedó limitada al ámbito de la cinematografía hollywoodense, pues si los filmes americanos penetraron en todos los mercados, no sucedió lo mismo a la inversa. Ese éxito comercial sin precedentes del cine americano, además de propiciar un cierto conservadurismo de las formas, produjo como efectos inmediatos la competencia entablada entre las compañías más poderosas para ofrecer al público novedades y producciones cada vez más sofisticadas, la construcción de lujosas salas de exhibición decoradas con exóticas arquitecturas y el despliegue de toda clase de medios materiales que se pusieron al servicio de la producción de filmes alimentados con enormes presupuestos. Estos fueron también los años en que llegaron a Hollywood algunos directores europeos consagrados, como Lubitsch, Sjöström y Murnau. Ellos aportarían a la industria americana la sabiduría de oficio que habían adquirido en Europa.

8.2 Cambios en el modo de representación

8.2.1 Velocidad de proyección y tipo de película

En esta década, las cinematografías europea y americana siguen marcando diferencias, más notables si cabe que en la década anterior. Como botón de muestra puede destacarse que, en el aspecto técnico, durante estos años la velocidad de toma y proyección aún no se había fijado definitivamente e incluso podía variar dentro de un mismo filme. Sin embargo, sí se observa en el cine norteamericano una tendencia a su aumento pues ya por 1923 oscilaba entre los 18 y los 20 fotogramas por segundo. Posteriormente, hubo intentos de estandarizarla que resultaron frustrados hasta que en 1926, con la vista puesta ya en el cine sonoro, comenzó a ser normal la frecuencia de 24 fotogramas por segundo. Pero, mientras eso sucedía en América, Europa se



desmarcaba de tales pautas evidenciando la notable falta de sintonía que ya para entonces existía en los modos y técnicas de las diferentes cinematografías, como lo demuestra el hecho de que los filmes franceses sólo alcanzaran los veintiún fotogramas por segundo en 1929 y que los alemanes ya en 1926 hubieran llegado a los veinte, al tiempo que los rusos no pasaban de los dieciocho antes de 1925⁴. Probablemente, esa diferencia entre el cine de Hollywood y el europeo venía condicionada por los mayores medios económicos y técnicos del primero, que le permitieron estabilizar algunas pautas y normas técnicas, una vez que se hubo llegado al convencimiento de su mayor utilidad.

Otros cambios técnicos de la época merecen también ser destacados por el hecho de que su incorporación a la práctica fílmica facilitó algunas innovaciones importantes en el diseño de producción de las películas. Uno de ellos es el que tuvo que ver con el tipo de película utilizada en las filmaciones, pues hasta la mitad de los años veinte se usó normalmente la ortocromática, que era sensible a los tonos ultravioletas, violetas y azules y parcialmente sensible a los amarillos y verdes, mientras que el rojo no tenía ningún efecto sobre su emulsión de bromuro. Ello obligaba a los técnicos a ejercer un control constante de las tonalidades utilizadas en decorados, vestuario y maquillaje. Para superar tales dificultades, desde el final de 1912 la compañía Eastman Kodak desarrolló para la Gaumont la película pancromática, susceptible de captar prácticamente todo el espectro de las radiaciones visibles y, en consecuencia, muy apta para filmar los cielos nublados en exteriores, que resultaban imperceptibles con el sistema anterior. Aunque al principio se usó esporádicamente debido a su mayor coste, sin embargo, su alta sensibilidad a las diferentes gamas del gris contribuyó a su generalización en un período de cuatro años —de 1922 a 1926— hasta convertirla en la película estándar para los filmes de larga duración. No obstante, como advierte Paolo Cherchi,

⁴ Barriy Salt (1992): op. cit., p. 158.

"ortochromatic film [...] still had the advantage of being very suitable for the direct application of colour onto the emulsion"⁵. En consecuencia, y en razón de estas y otras ventajas la película ortocromática, se continuó utilizando esporádicamente hasta principios de los años cuarenta.

8.2.2 La movilidad de la cámara amplía el espacio

Por lo que respecta a la **puesta en escena**, esta mantuvo unas pautas similares a las de los años precedentes en su intento de configurar el plano fílmico en relación con un espacio y un tiempo determinados. Esto significa que, de los componentes cinematográficos propiamente dichos, los *movimientos de cámara*, que se encargaron de mostrar y describir el espacio donde los hechos se sucedían, respetaron y reforzaron los aspectos básicos de la composición clásica de la imagen, es decir, la centralidad, la frontalidad y la profundidad. Por esa razón, dado que el cuerpo humano es el centro de la narración y del interés gráfico, ciertos movimientos de cámara se convirtieron en recurrentes durante estos años, como fue el caso de los *reencuadres* de las figuras en movimiento por medio de las pequeñas panorámicas y las angulaciones de la cámara. Así lo afirma David Bordwell a propósito de las características de la puesta en escena del estilo clásico:

But how to center moving figures? The classical style quickly discovered the virtues of panning and tilting the camera. The subtlest refinement of this practice was the custom of *reframing*⁶.

La práctica del reencuadre fue tan usual en la década que anticipó la alta frecuencia de su uso en años posteriores, pues según el mismo autor, "after 1929, one out of every six shots used at least one reframing"⁷. Por otra parte, a principios de los años

⁵ Véase en Paolo Cherchi Usai (1994): *Burning Passions. An Introduction to the Study of Silent Cinema*, op. cit., p. 12.

⁶ En D. Bordwell, J. Staiger, K. Thompson (1988): op. cit., p. 51.

veinte, y al margen de los reencuadres, los movimientos de cámara propiamente dichos que más se utilizaban eran los *travellings*, aunque siempre en aquella función vicaria de acompañamiento que exigían los desplazamientos de los personajes. Algo parecido siguió sucediendo con las *panorámicas*, una opción que continuó siendo comparativamente rara en el paradigma de la década y que, de hecho, también se justificaba en el seguimiento de alguno de los movimientos que los actores realizaban dentro del campo⁸. Sin embargo, contrariamente a lo que sucedía en Hollywood, a partir de 1923 se dio una explosión de movilidad en el cine europeo, esencialmente en Francia y Alemania⁹, que pronto sería imitada por el cine norteamericano. Así, se puede afirmar que, conforme avanzaba la década, el uso de los movimientos de cámara fue en aumento y propició de paso algunos cambios técnicos en los pies de las cámaras y la mejora de las improvisadas *dolly*, ideadas en los años precedentes para recorrer la amplitud de los decorados¹⁰.

Por lo que respecta a la *posición de la cámara y escala de planos*, parece obvia su condición de elementos clave al servicio del sistema, que los empleó para reforzar la continuidad narrativa. En relación a la altura de la cámara, se ha visto que "before the mid-1920s, the use of high and low angles was severely codified"¹¹, es decir, las angulaciones altas o bajas debían reponder a la necesidad narrativa de expresar la ubicación del personaje con respecto a lo que veía. Así, además de ser usuales en los planos generales de paisajes, se convirtieron en recurrentes

⁷ Ibidem.

⁸ Véase en D. Bordwell (1988): *Narration in the Fiction Film*, op. cit., p. 176.

⁹ A propósito de este dato, B. Salt (1992) cita como ejemplo emblemático el filme *Der Letzte Mann* (1924) del realizador Murnau y cree que otro realizador europeo, el austriaco Stroheim introdujo en Hollywood la costumbre de los múltiples movimientos de cámara con su película *The merry Widow* (1925). En p. 157.

¹⁰ Ibid., p. 184.

¹¹ En D. Bordwell, J. Staiger y K. Thompson (1988): op. cit., p. 7.

en los casos tópicos de plano/contraplano en que dos personajes de diferente altura mantenían una conversación—. Sin embargo, un plano medio de un objeto o de una figura humana raramente se filmaba desde una angulación extrema sin justificación narrativa aparente. Será necesario esperar al final de la década para que el cine de Hollywood se muestre permeable y se abra mínimamente a las influencias de ciertos filmes alemanes a la hora de configurar espacialmente una película. Por su parte, la *escala de planos* continuó manteniendo la tendencia a privilegiar los medios y largos sobre los cortos, aunque determinados directores siguieran prefiriendo estos últimos. En líneas generales, parece que el cine europeo se inclinaba hacia las tomas largas más de lo que era la norma en el cine norteamericano¹².

8.2.3 Hacia la realidad por los decorados

El *diseño de producción* de los filmes, por su parte, cobró una relevancia especial durante esta etapa, pues los planteamientos industriales con que se abordaba el hecho fílmico no permitían dejar al azar un aspecto tan determinante como este. Todo debía estar bajo control en el momento de la producción de una película y más aún cuando se contaba con los medios suficientes para conseguirlo. Pero, además de obedecer a razones económicas, tal control de los decorados tenía que ver con la concepción misma que se tenía del cine al que, como ya se ha dicho, se empezaba a considerar un arte total, de naturaleza pictórica y visual. Tal idea planteaba la exigencia de dominar el azar y las incongruencias que se venían dando al rodar en escenarios naturales. Por eso, las filmaciones al aire libre dieron paso, en muchos casos, a los rodajes en estudio. Se trataba de ejercer un control absoluto sobre la puesta en escena del filme, accionando todo el aparato técnico

¹² B. Salt (1992) ofrece un análisis estadístico que demuestra esas preferencias escalares. Compara veintiún filmes realizados entre 1923 y 1929 con otros tantos filmados entre 1914 y 1923 y los resultados evidencian cómo existe en los años veinte una tendencia al uso de las escalas intermedias, aunque se recuperen, en alguna medida, los PP tan relegados en la década anterior. En pp. 142-145.

que, si en un principio se encargaba solamente del diseño y la construcción de los decorados, pasados los primeros años, logró definir el estilo global de la película en un intento de configurarla como una obra artística en su totalidad.

En realidad, antes de que Hollywood se decidiera por desarrollar la arquitectura cinematográfica, la industria fílmica italiana había ofrecido al mundo muestras espectaculares de ella en algunas de sus películas más famosas, donde predominaba un colosalismo que se ha calificado de operístico. La influencia sobre el cine americano de aquellas arquitecturas de cartón piedra está más que probada. De hecho, a finales de los años diez se producía la gran irrupción de los arquitectos en el cine. Entre ellos, sobresalió la figura de Cedric Gibbons que llegaría a ser el director artístico más relevante de la Metro Goldwyn Mayer. Él, en una fecha tan temprana como 1916, cuando aún trabajaba con Edison, hablaba ya de algo tan desconocido como la "*dirección artística*" para los filmes. Pero sería en los años veinte cuando la industria americana se iba a plantear por primera vez el problema del diseño de producción de una película, a partir de la figura de Joseph Urban, diseñador vienés contratado para el cine por William Randolph Hearst. Sus opiniones sobre el papel y las funciones del director artístico crearon mucha polémica.

En el fondo de la cuestión se trataba de determinar a quién correspondía la responsabilidad final de la película, lo que planteaba una vez más la vieja cuestión de qué se debía entender por hecho cinematográfico. Si este se concebía como un arte de naturaleza visual, era lógico que el mérito mayor recayese en el artista que controlaba esos efectos, pero, si cada película era entendida como un relato de origen teatral que interpretaban actores y actrices, entonces sería el director el responsable final del conjunto de la producción. Es innecesario decir que Urban impulsó la primera posición insinuando así la necesidad de una suerte de superdirector imposible de lograr en el sistema entonces predominante. Sería preciso esperar a la década siguiente para que la figura del diseñador de producción se

hiciera factible y se reconociese como tal¹³. En cualquier caso, el conflicto que Urban planteó sirvió para que los ejecutivos de la industria fílmica tomaran conciencia, ya a principios de la década, no sólo de la enorme importancia de los diseños arquitectónicos, sino también de la complejidad del fenómeno cinematográfico. Se reconocía así que el estilo visual era un elemento esencial en el proceso de producción de una película y, en consecuencia, artistas ilustradores y escenógrafos de talento fueron persuadidos para trasladarse a Hollywood desde Nueva York y Europa.

El prototipo del director artístico era aquel creador que supervisaba todos los trabajos en relación con la construcción del filme, ya desde el propio guión, sobre el que se realizaban anotaciones que indicaban los elementos necesarios para cada escena. A este paso le seguía la elaboración de bocetos provisionales que, después de discutidos, se traducían en otros más detallados de los que se servían los diseñadores para dibujar los planos atendiendo a diferentes puntos de vista. Tan amplia tarea supervisora sólo podía desempeñarse desde una capacidad creadora muy polifacética que, de algún modo, permitía no sólo conocer las distintas fases de un filme, sino adaptarse a los diferentes temas, géneros, estilos y épocas que se daban en las películas. Quizá por eso se haya podido afirmar que

los directores artísticos de Hollywood han sido, seguramente, los artistas más flexibles del siglo XX. Tal vez no hay nada en la historia comparable a ellos, si se exceptúa a ciertas figuras excepcionales en el Renacimiento y el Barroco¹⁴.

Todo este trabajo sólo puede entenderse si se tiene en cuenta la organización de los estudios que, subordinados a la

¹³ Fue entonces cuando los diseñadores Anton Grot y William Cameron Menzies ejercieron ese papel en sus filmes. De hecho, el crédito "diseñador de la producción" se creó para el segundo en 1939, en reconocimiento a su trabajo para *Gone with the wind*.

¹⁴ Así lo cree Juan Antonio Ramírez (1986): *La arquitectura en el cine. Hollywood, la Edad de Oro*, Madrid, Hemann Blume, p. 51.

acción del director, establecían equipos de investigadores, delineantes, carpinteros, constructores de maquetas, pintores, etc. Estos se fueron especializando cada vez más hasta constituir compartimentos profesionales de una cadena global. Así, a medida que la década avanzaba, la labor de supervisión del director artístico se iba multiplicando, según las tareas se diversificaban y se convertían en más específicas. No obstante, durante los primeros años veinte lo normal era que el director artístico se encargara de vigilar la materialización de los decorados, cuidando de ocultar el efecto de "decorado teatral", que Hollywood evitó casi siempre y "para ello se perseguía el máximo de realismo en las texturas"¹⁵. Naturalmente, en muchos casos, se recurría a mecanismos y procedimientos múltiples que permitieran obtener buenos resultados sin necesidad de construir completamente o en tamaño real el decorado.

Y, una vez más, el arte de la simulación fílmica puso en marcha el invento y fabricación de múltiples *trucajes o efectos especiales*, tanto mecánicos como ópticos, con el fin de abaratar los costes en materiales y decorados. Algunos de ellos tan bien conocidos como los antiguos *fondos pintados* del cine primitivo, que se convirtieron en estos años en pinturas más elaboradas que copiaban la técnica de los panoramas. Así mismo, las *transparencias* o filmaciones semitapadas, frecuentes en la década anterior, continuaron utilizándose solas o combinadas con *miniaturas* para formar escenarios completos. El recurso a estas últimas fue muy frecuente debido a su carácter de estructuras tridimensionales, realizadas con el máximo cuidado en la corrección de los detalles, puesto que, en razón de su tridimensionalidad podían iluminarse de diferentes formas y permitían variar el ángulo de filmación para producir todo tipo de

¹⁵ Ibid., p. 66. En las páginas siguientes, el autor describe los procedimientos que se utilizaban en la fabricación de los decorados, los materiales y los tamaños para imitar la realidad, hasta el punto de lograr en los mejores casos, ya en los años veinte, unos acabados exquisitos.

efectos espaciales y volumétricos, pues su tamaño muchas veces no era tan mínimo como su nombre puede sugerir¹⁶.

En todo caso, lo que parece evidente es que ya en esta década el sistema de producción de Hollywood contaba con medios técnicos suficientes para someter a su control cualquier tipo de elemento necesario en la puesta en escena, aun cuando los temas y ambientes en que se desarrollaban las historias elegidas requirieran escenarios cuya consecución artificial podría haber resultado problemática en la década anterior¹⁷. Y todo porque los ambientes legendarios y exóticos sedujeron a una industria que los consideró una atracción idónea para su público, que se maravillaba conociendo a través de la pantalla épocas y países lejanos, convenientemente "representados" por los diseñadores de producción. De entre esos espacios y temas exóticos resultaban especialmente atractivos los que tenían relación con el mundo y los ambientes árabes, lo que favoreció el enorme éxito de filmes como *The Thief of Bagdad* (1924), en cuya puesta en escena no se habían escatimado medios¹⁸.

Tal derroche presupuestario en la construcción de esas arquitecturas de cartón piedra arrastró a otros componentes cinematográficos que se vieron condicionados por las exigencias de la escenografía. Ese fue el caso de los movimientos de cámara,

¹⁶ J. A. Ramírez cita el filme *Ben-Hur* (1926) como ejemplar al respecto, pues en él se utilizaron prácticamente casi todas las variantes de miniaturas existentes en la época. *Ibid.*, p. 81.

¹⁷ Tal era el caso de los escenarios acuáticos, que los técnicos llegaron a someter a su absoluto control, llegando a construir mares miniaturizados en el interior de los estudios. Es ejemplar el caso de *The Black Pirate* (1926) para cuyo rodaje se utilizó un enorme estanque dentro del estudio sobre el que se formaban olas con hélices de avión. *Ibid.*, p. 96.

¹⁸ La enorme aceptación que en Hollywood tuvieron los temas y ambientes orientales la ve el autor como una consecuencia de la gran influencia que en el cine americano tuvo *Der Müde Tod* (1921), el filme de Fritz Lang, que según Ramírez ocasionó en los estudios el florecimiento de las arquitecturas del extremo oriente. *Ibid.*, p. 212.

utilizados frecuentemente para el lucimiento y explotación visual de los decorados. Así,

durante los años veinte y treinta se privilegiaron efectivamente las tomas a vista de pájaro. También hubo un tipo de travelling bastante convencionalizado que consistía en mover la cámara desde el techo hasta el nivel del ojo normal¹⁹.

Paradójicamente, para producir esa naturalización de los ambientes se alteraron los tamaños y proporciones de los decorados que se simplificaban al máximo, eliminando todo lo insignificante y enfatizando los rasgos más sobresalientes. Se produce así la consecución del llamado "efecto realidad" a partir de una artificiosidad calculada de la que los estudiosos coetáneos ya eran totalmente conscientes, como lo demuestra el comentario que el historiador del arte José Pijoan hacía en 1928, afirmando que en Hollywood "la incorrección manifiesta, dentro de ciertos límites, es más correcta y verdadera que la reproducción exacta del pasado"²⁰. Con el mismo fin, se continuó empleando el *coloreado* de las películas para lograr el naturalismo y producir en los espectadores efectos que sugirieran dimensiones o volúmenes de la realidad de los que carecían los decorados. Como ya advirtió Kracauer en su día, "cualquier color sugiere dimensiones de la realidad total que no se dan con el blanco y negro". Si "en esos tonos las imágenes tenían un carácter fantasmal", el coloreado habría surgido precisamente como "un artificio para conjurar esos fantasmas". Pero además, habría sido un elemento cohesionador de primer orden, pues "la aplicación del color a unidades mayores que el propio plano contrarrestaba la falta de coherencia que estos últimos pudieran tener en el curso del completo silencio"²¹.

¹⁹ Ibid., p. 105.

²⁰ José Pijoan (1928): artículo publicado en la revista *Art and Archaeology*. Cfr. J. A. Ramírez (1986): op. cit., p. 111.

²¹ Las cuatro citas en Siegfried Kracauer (1989): *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, Barcelona, Paidós, p. 180.

Aunque en esta década llegó a inventarse la película en color, e incluso ciertos filmes como *The Black Pirate* (1926) se rodaron totalmente con el nuevo sistema, a causa de sus elevados costes se siguió trabajando con las técnicas de *virado* y *tintado* propias de la década precedente. Al tiempo, los diseñadores de producción habían aprendido a controlar todos los matices del gris que la película en blanco y negro podía reflejar, a partir de los tonos con que estaban pintados los decorados, y jugaban con ello para producir efectos espaciales de profundidad y volumen por medio de la iluminación.

8.2.4 Contra la dureza de los contornos

Efectivamente, los directores artísticos tenían en la *iluminación* un aliado esencial para crear planos en profundidad y dirigían el diseño y el color de los "sets" para que propiciaran efectos de volumen. De hecho, las luces, al marcar los volúmenes, las redondeces de cuerpos y rostros y los pliegues de los vestidos, evidenciaron excelentes posibilidades compositivas y los estudiosos demostraron haber percibido el efecto del trabajo lumínico cuando compararon en 1926 la figura del realizador con la del escultor afirmando que

he models his figures to a roundness with lights behind and above and on either side, softening here and sharpening up for accent elsewhere with a patience and skill inevitably lost on the layman²².

Según Barry Salt, en lo referente a la iluminación, la principal innovación técnica a principios de la década fue el foco de luz cuyo haz estaba intensificado por un ancho espejo parabólico situado detrás del arco. Se denominaba "sunlight arc" y era utilizado para iluminar las escenas rodadas de noche en exteriores. Además, en América se extendió la costumbre de colocar pantallas difusoras de la luz frente a los arcos que

²² Carlyle Ellis (1926): "Art and the motion picture" en *Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 128, n° 217, p. 55. Cfr. D. Bordwell, J. Staiger, K. Thompson (1988): op. cit., p. 53.

iluminaban la figura, con ello se producía una considerable suavidad en las sombras proyectadas. Así mismo, otra tendencia bastante general fue la de emplazar la luz principal un poco por encima del nivel de los ojos el actor, al contrario que en etapas anteriores, en que lo normal era colocarla por debajo. En cualquier caso, es en este período cuando queda definitivamente establecido el sistema de tres puntos de luz. De ellos, la luz posterior tenía un uso muy relevante porque, al dibujar el perfil de la figura sobre el fondo, producía un claro efecto de relieve. Hubo directores que reforzaron esa iluminación posterior con un segundo foco, consiguiendo así variaciones estilísticas considerables, aunque las diferencias de estilo entre unos técnicos y otros las marcaba el ángulo de las luces con respecto al eje de la cámara²³. Pero no era sólo esa la distinción que producían las distintas angulaciones de luz, sino que ellas sirvieron también para crear una diferenciación genérica que quedó codificada hacia la mitad de la década. Eso significa, por citar algún ejemplo, que la comedia se iluminaba con un alto nivel de luz principal más una luz de relleno, mientras que las películas de terror o crímenes sólo admitían un nivel de luz mucho más bajo²⁴.

Por otra parte, una innovación importante, por lo que a las técnicas de iluminación se refiere, estuvo directamente relacionada con el cambio a la *película pancromática*, ya que, al ser menos sensible a la luz, determinó el uso de la *iluminación con volframio*, mucho más eficiente para el nuevo sistema. Este, en un principio, se simultaneó con las lámparas y arcos de vapor de mercurio que se abandonaron definitivamente con la llegada del sonido, cuando se comprobó que su humo afectaba a los micrófonos. Así mismo, otro efecto derivado del cambio a la película pancromática fue el de la reducción de la profundidad de campo, ya bien avanzada la década, cuando el nivel de luz en los "sets" decayó y las aperturas del diafragma de la cámara se

²³ B. Salt (1992): op. cit., p. 151-157.

²⁴ D. Bordwell, J. Staiger, K. Thompson (1988): op. cit., p. 20.

fijaron en una media de 2,5. En cuanto a la iluminación de los exteriores, impuso una nueva costumbre que implicaba el uso de focos reflectores incandescentes para alumbrar las figuras, tanto para las luces principales como para las posteriores y de relleno. Aunque parece ser que "in Europe no such subtleties developed in exterior lighting during the late' twenties, so [...] it was still possible for a quality film [...] to have exteriors lit solely with frontal sun light"²⁵.

No obstante, pese a todas las innovaciones anteriormente enumeradas, si alguna merece la pena ser destacada como rasgo distintivo de la década, es el estilo fotográfico que durante ella se impuso, cuya impronta fue tan acusada que se mantuvo vigente hasta el final de la siguiente década. Es lo que los estudiosos han definido como *estilo suave de la fotografía* que acabó por un tiempo con los perfiles fotográficos directos y cortantes de la década anterior cuyas filmaciones, de enfoques bien nítidos, mantenían muy duros los bordes de la imagen. Precisamente para difuminar la dureza de los bordes del encuadre, algunos directores empezaron a colocar gasas o filtros delante de sus lentes y crearon así imágenes suavemente desenfocadas. En realidad, tal blandura visual era una herencia directa de la fotografía, especialmente de la escuela pictorialista que habían dirigido prestigiosos fotógrafos en la década anterior²⁶.

Griffith fue uno de los primeros en aceptar tal clave fotográfica utilizada por los fotógrafos Billy Bitzer y Henrik Sartov en su filme de 1919 *Broken Blossoms*. El estilo visual propuesto en el filme causó un enorme impacto entre los técnicos, debido precisamente a la suave textura fotográfica que conseguía. De alguna forma, esta técnica reforzó el modo narrativo clásico al

²⁵ B. Salt (1992): op. cit., p. 182-183.

²⁶ La escuela pictorialista americana había determinado la fotografía desde finales del siglo anterior y en los años diez la dirección que sobre ella ejercieron fotógrafos como Alfred Stieglitz y Edward Steichen fue determinante. En K. Thompson y D. Bordwell (1994): *Film History. An Introduction*, op. cit., p. 176.

concentrar la atención del espectador en la acción principal mientras se desenfocaban los elementos secundarios. Su éxito conllevó la fabricación de juegos de lentes especiales que mantenían nítida la acción representada en primer plano al tiempo que los fondos quedaban borrosos. Así, "by 1926 the use of lens diffusion had become so common that Kodak was selling ready-made sets of diffusion filters producing various amounts of diffusion"²⁷. El experimentalismo, sin embargo, no se conformó con una solución tan simple, sobre todo porque "some cameramen were not satisfied with such simple means, and started using a glass plate smeared with vaseline in front of the lens"²⁸. Es decir, en el intento por suavizar la imagen valieron técnicas y medios muy dispares: unas veces fueron las gasas ante el objetivo, otras, el bajo contraste de la luz, en muchas ocasiones sirvieron los filtros y en algún caso se emplearon viñetas con bordes difuminados e, incluso, humo.

Paradójicamente, la adopción de tan suave estilo fotográfico no promovía precisamente la eficiencia y la continuidad narrativas en unos años en que el lenguaje cinematográfico pugnaba abiertamente por ello. Sin embargo, esa aparente contradicción la explicaría el hecho de que

this was the period during which filmmakers were eager to prove that cinema, too, was an art. So Hollywood was in about the same position in the late teens that the Pictorialist photographers had been in twenty years before; cinematographers hoped that by imitating earlier, established styles in the other arts, they could achieve the same public status themselves²⁹.

Sin embargo, razones de otro orden, que tenían que ver más con la práctica fílmica que con el debate teórico sobre el estatus

²⁷ B. Salt (1992): op. cit., p. 186.

²⁸ Ibidem.

²⁹ D. Bordwell, J. Staiger, K. Thompson (1988): op. cit., p. 292.

atribuible al cine, acabaron imponiéndose y lograron que, hacia 1929, un uso tan extremo de las técnicas difusoras fuera siendo abandonado, porque con el aumento de los movimientos de cámara se revelaba inviable, del mismo modo que las viñetas también lo eran por la misma razón. Si a ello se añade la tendencia realista que la llegada del sonido impuso en los filmes, se explica que los efectos pictóricos fueran desapareciendo en el estilo de las filmaciones, guiadas ahora por el afán de que todo elemento situado dentro del cuadro debía ser claramente visible.

Por lo que atañe a la *dirección de actores y disposición de las figuras* en el conjunto de la puesta en escena, las pautas de estos años continúan manteniendo las directrices marcadas en la década anterior. Es decir, la representación naturalista, que es la que se defiende en el cine hollywoodense y la que va a continuar más enfatizada si cabe con la llegada del sonoro. En consonancia con esa orientación se va a regir la disposición de las figuras en el interior del cuadro, cuyos movimientos y miradas quedan codificados de tal modo que se permitirá a los actores practicar el escorzo, dando la espalda a la cámara, y mirar en todas direcciones, incluso hacia un supuesto fuera de campo situado tras ella, sin correr el riesgo de que tales miradas sean confundidas, como en años anteriores, con otras supuestamente dirigidas al espectador³⁰. En lo concerniente a los objetos que forman parte de los decorados, multiplican sus funciones y valores significativos. De alguna forma, su importancia aumenta en la década en relación directa a la de los cuidados decorados y ornamentos que configuran unos escenarios cada vez más elaborados. En este sentido, teniendo en cuenta que la puesta en escena puede conceder a los objetos el poder de suscitar sentimientos y pensamientos, siempre en consonancia con los intereses y las exigencias del relato, se puede percibir durante los años veinte un esfuerzo por parte de los directores artísticos para que esas

³⁰ N. Burch (1987) percibe en este cambio de actitud un paso más en el intento de lograr volver totalmente "invulnerable" el lugar del espectador-sujeto. En p. 222.

figuras inanimadas que amueblan el espacio diegético cumplan el papel de criaturas dramáticas, de verdaderos actantes del relato.

8.2.5 La consolidación narrativa

De forma semejante a la puesta en escena, la **puesta en serie** durante la tercera década del siglo consolida las pautas establecidas en la década anterior. Las variaciones esenciales tienen más que ver con el perfeccionamiento de los usos que se mantienen vigentes que con la incorporación de otros nuevos que supongan cambios drásticos en los modos de representar la continuidad narrativa. No obstante, existen cambios que son dignos de ser señalados para evidenciar las transformaciones habidas. Tales cambios están condicionados directamente por la consolidación de unos modos narrativos que, como se vió en el capítulo anterior, funcionaban bajo la égida de los principios de causalidad y continuidad. En consecuencia, resultarán claves, una vez más, todas aquellas leyes del montaje que, precisamente en aras de la continuidad, refuerzan la orientación espacial del espectador. Más que hablar de innovaciones en este nivel, habría que hacer notar cómo se mantiene lo que ha venido siendo una constante en los años inmediatamente anteriores.

Nos estamos refiriendo a la tendencia a incrementar la agilidad de la puesta en serie. Así, el *numero de planos* para filmes de la misma duración aumenta considerablemente en relación a años anteriores, de forma que si en los años 1915-1916 una película de larga duración tenía aproximadamente entre 275 y 325 planos, de 1917 a 1928 esa media se situaba entre los 500 y los 1000 planos, nunca menos de 400 y raramente más de 1300. Es decir, la duración media de los planos se reducía prácticamente a la mitad y quedaba establecida entre 5 y 7 segundos por plano. Ello venía a sumar, según cálculos de David Bordwell, entre 500 y 800 planos por hora³¹. Dichos planos se articulaban a su vez en

³¹ Los datos los extrae David Bordwell de las estadísticas que realizó sobre un amplio conjunto de filmes de la década. En D. Bordwell, J. Staiger y K. Thompson (1985): op. cit., p. 60-63.

núcleos narrativos o secuencias que paulatinamente fueron aumentando su duración. El autor considera que entre 1917 y 1928 un filme ordinario de Hollywood contenía entre nueve y 18 secuencias, sin incluir la de los créditos, y la frecuencia de ellas dentro de la película estaba en relación inversa con la duración de sus planos. Por tanto, un filme dirigido antes de 1921 solía tener más secuencias que otro producido con posterioridad. Igualmente, en ese mismo período, el segmento narrativo típico contenía entre 40 y 90 planos y venía a durar entre 4 y 8 minutos³². Pero el valor estructural y el sentido narrativo de la secuencia será comentado en las páginas que siguen.

La tendencia a acortar la duración de los planos será más propia de los realizadores jóvenes, pero no exclusiva de ellos, pues, sin ir más lejos, hasta un director como Griffith, tan consagrado ya por esas fechas, se deja llevar por ella. Tal uso fue paralelo a la costumbre de segmentar las escenas en planos/contraplanos, probablemente propiciada por el aumento progresivo de los diálogos³³, con ello se hicieron cada vez más frecuentes los *raccords de 180° y 90°*, este último, mucho más tardío, se constituyó sobre una amplia gama de angulaciones desde 30° en adelante³⁴. En cualquier caso, serán los más jóvenes quienes muestren

"much greater use of reverse angle cutting, better position and movement matching across cuts, and far less irising and vignetting within scenes than there is in Griffith's films of the nineteen-twenties³⁵.

³² Ibid., p. 62.

³³ Barry Salt (1992) sostiene que dicha costumbre era mucho más frecuente en América que en Europa. Allí, a principios de los años 20, tales segmentaciones constituían ya el 20 o 25% del total. En pp. 171-175.

³⁴ N. Burch (1987): op. cit., p. 228-229 y 271.

³⁵ B. Salt (1992) cita los nombres de Goulding, King, Brown y Fitzmaurice para ejemplificar sus afirmaciones. En sus películas, según el autor, el

Parece, por tanto, que tal proclividad a favorecer la máxima continuidad espacial, cuyas leyes se respetaban de manera implícita, era un hecho indiscutible en estos años, por lo que no es de extrañar que determinados sintagmas específicos de continuidad como el *raccord en el movimiento*, tan raro en años anteriores, aumenten su frecuencia de uso durante el período. Esta figura, que se generaliza en 1925, resultó ser la más efectiva para simular la continuidad de la acción momento a momento. Tanto es así, que se la ha visto como la metáfora canónica de la transparencia narrativa, precisamente, por su capacidad para camuflar el corte entre planos ante los ojos del espectador³⁶. En otro orden de cosas, el recurso del *montaje alternado* no sólo mantiene su vigencia, sino que va a convertirse en elemento casi imprescindible para articular narrativamente los filmes³⁷. La narración cruzada de dos o más historias, que tal forma de montaje permite, posibilitaba la manipulación del orden y la duración de los acontecimientos y el establecimiento de un conjunto de relaciones temporales basadas tanto en la sucesión de hechos, como en su simultaneidad o en su supresión por medio de las elipsis narrativas. La recurrencia a estas últimas para organizar el tiempo del relato pone de manifiesto cómo la narración cinematográfica respeta las convenciones al uso en la narrativa clásica. En este sentido, todos los intervalos omitidos se muestran codificados como marcas de puntuación, rótulos expositivos y efectos ópticos, aunque tal codificación no es estricta, sino que, como en años anteriores, estará sometida a fluctuaciones y cambios de todo orden.

montaje era mucho más ágil al no estar lastrado por trabas formales tan usuales hasta la fecha. En p. 144.

³⁶ Vicente Sánchez Biosca (1991) señala cómo el efecto de borrado logrado por el *raccord en el movimiento* oculta una supresión real de fotogramas en cada uno de los dos planos enlazados. Así, el cine clásico obtenía su instrumento más efectivo para suprimir la huella de la enunciación. En *Teoría del montaje cinematográfico*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat, p. 123.

³⁷ David Bordwell, sobre una muestra de filmes mudos consultados, calcula que el 84% de ellos utiliza amplios pasajes de montaje alternado. En D. Bordwell, J. Staiger, K. Thompson (1988): op. cit., p. 48-49.

No obstante, algunas *formas de transición* temporal o espacial fueron cayendo en desuso y, en razón de ello, se puede afirmar que, durante estos años, el sistema se simplificó y, mientras el iris desaparecía progresivamente entre 1921 y 1928, el *fundido en negro* pasaba a ser la marca de transición más común. Su aparición dentro del filme, definiendo límites y lapsos de tiempo, era indispensable para reforzar una narración que intentaba guiar las expectativas del espectador hacia las escenas siguientes. La frecuencia de su uso se vio reforzada por otra forma gemela surgida como variante del fundido en negro de apertura solapado con otro de cierre. Se trata del *fundido encadenado* que despliega durante estos años su potencial no sólo como marca del paso del tiempo, sino como comodín muy útil a la hora de resolver problemas técnicos de escritura fílmica. De hecho, con el encadenado, era posible combinar material filmado de archivo con tomas de estudio o disimular las direcciones erróneas de los personajes entre planos sucesivos, e, incluso, fundir un gran plano general con un primer plano sin provocar un efecto disruptivo. Tales posibilidades no habrían pasado desapercibidas a los directores, que las llegarían a utilizar generosamente, sobre todo los realizadores europeos, mucho más proclives a hacer uso de ellas, si se atiende a la cita siguiente:

Filmmakers of the 1920s in Europe and Russia showed that the dissolve opens up a realm of sheerly graphic possibilities, but Hollywood severely curtailed these: a part from a few exceptions [...], the Hollywood dissolve became [...] a link³⁸.

En este caso, como ha sucedido en otras ocasiones, ambas cinematografías generaron comportamientos diferentes. No obstante, en su recorrido hacia la formalización fílmica clásica, será el cine americano el que continúe sentando las pautas a seguir y lo hace a partir de un gran cambio en sus asunciones y planteamientos. Es decir, las relaciones espectador/filme y forma fílmica/estilo se empiezan a percibir desde una óptica distinta. El

³⁸ Ibid., p. 47.

espectador cinematográfico no es ya equivalente al que se sienta en una sala teatral, antes bien, la narración intentará emplazarlo dentro o en el mismo borde del espacio narrativo, a través del que lo irá guiando por medio de la red de causas y efectos que hacen avanzar el relato hacia su final. El soporte básico que posibilita la causalidad lineal del relato clásico no es otro que la escena. Constituida sobre un conjunto de planos agrupados que se suceden en el mismo escenario o en escenarios muy próximos, cada escena fílmica es en sí misma un efecto que deviene causa, pues desarrolla o cierra líneas causales, abiertas previamente en escenas anteriores, y, a su vez, inicia nuevos conflictos que sirven de base para la escena posterior. Cuando un grupo de escenas conforman una unidad narrativa independiente, queda fraguada la secuencia como un eslabón superior determinado por las unidades aristotélicas de tiempo, espacio y acción.

Junto a la causalidad y la motivación, la psicología de los personajes es el tercer elemento constituyente de los cambios habidos desde el cine primitivo al clásico. De hecho, esa gran dependencia de la psicología de los personajes supuso que ya en los años diez los filmes, frecuentemente, trataran de representar visualmente los estados mentales y emocionales de aquellos. Para lo que se recurría, como se ha dicho más arriba, a las angulaciones oblicuas, los desenfoques y los restantes recursos formales ya señalados. Esta tendencia se había originado en torno a 1915, cuando los sueños, las visiones y los recuerdos eran moneda corriente en los relatos fílmicos. Sin embargo, precisamente en los años veinte habrá una reacción contra la abundancia de flash-back del período anterior, hasta el punto de que "this form of film construction continued to be quite rare through the 'twenties"³⁹. Este rechazo, aparentemente paradójico, no lo es tanto si se considera el lastre que tales retornos al pasado suponían para el avance y la agilidad de la narración. Así pues, a la hora de elegir entre el retrato psicológico del personaje y la continuidad

³⁹ B. Salt (1992): op. cit., p. 172.

narrativa, es evidente que se optó por la segunda, tanto más cuanto que el primero se podía lograr con otros medios, como quedará visto inmediatamente.

8.2.6 El relato autoconsciente

En efecto, la descripción del personaje, a partir de sus caracteres, motivaciones y objetivos, resultó esencial en extremo para el modelo fílmico que se estaba consolidando en esta década, de tal modo que, al tiempo que se abandonaron unas prácticas, como las anteriormente mencionadas, se adoptaron otras que servirían para individualizar al personaje clásico. Una de ellas tuvo que ver con la forma de presentarlo a los espectadores. Si en la década anterior el problema se resolvía por medio de los rótulos narrativos con los que el relato, evidenciando su autoconsciencia, nombraba y describía al personaje al tiempo que lo ligaba al nombre de actor, mostrándolo en un plano y en una pose determinada dentro de un escenario no diegético, después de 1917, explica Kristin Thompson, esas marcas narrativas disminuyeron y los personajes podían ser introducidos a partir de su primera aparición en la acción, de tal modo, que los obvios comentarios de los rótulos eran reemplazados por imágenes que lo mostraban desarrollando su conducta típica. Porque, hacia mitad de los veinte, es ya un uso normalizado que los personajes se presenten definidos por una serie de rasgos adicionales que condicionan directamente los objetivos a los que ellos mismos aspiran y que tratan de conseguir tras superar diferentes obstáculos⁴⁰. Es decir, si la psicología del personaje era uno de los motores que agilizaban el avance del relato, era necesario mostrarla con la mayor complejidad posible.

Precisamente el cambio planteado en la relación entre relato fílmico y espectador derivó en un giro radical de la función otorgada a los *rótulos* que, en razón de ello, a partir de 1917

⁴⁰ K. Thompson (1988) trata el tema de la caracterización de los personajes en el capítulo 15 de *The Classical Hollywood Cinema*, op. cit., pp. 177-183.

fueron restringiendo su papel explicativo mientras aumentaban más y más el de soporte de los diálogos. Tanto es así que si "between 1917 y 1921, one-fifth to one-third of a film's inter-titles would be expository; after 1921, expository titles constituted less than a fifth of the total⁴¹". La estadística apunta al hecho de que los rótulos expositivos fueron perdiendo espacio en la narración fílmica al tiempo que cambiaban su emplazamiento, pues también a partir de 1921 "the early scenes of the film contain more and longer expository titles than do later scenes⁴²". Y en relación directa con los cambios habidos en los rótulos se puede contemplar lo ocurrido con los *títulos de crédito*, que en esta década van a asumir un papel narrativo relevante. Estos, que suelen durar entre 40 y 90 segundos, evidencian igualmente el alto grado de autoconsciencia asumido por el relato y, en cierta forma, la secuencia que ellos constituyen puede ser vista "as a realm of graphic play, an opening which is relatively 'open' to non-narrational elements⁴³". Durante el período mudo, la mayoría de los filmes no fueron muy lejos en su uso, como mucho, la secuencia de los créditos se construía mostrándolos sobre fondos negros o con un diseño estandarizado, que los presentaba enmarcados por cortinas similares a las de un escenario, por pilares, encuadres pintados, etc.

En otros casos, se usaban títulos artísticos cuyos diseños representaban elementos narrativos significantes. Precisamente, en los años que nos ocupan, tales títulos artísticos se usaban también para rótulos expositivos. También el tipo de letra que se utilizaba en su confección podía constituirse en elemento narrativo, si servía para identificar el período en que se desarrollaba la historia. En esta forma de ofertar la narración desde la tipografía pudieron jugar alguna influencia los carteles

41 Ibid., p. 27-28.

42 Ibidem.

43 Ibid., p. 25.

teatrales y los libros ilustrados. También durante los años veinte se empezó a dar una costumbre que el cine sonoro canonizaría años después. Se trataba de articular la secuencia de créditos sobre las imágenes en movimiento, consiguiendo así anticipar un motivo que aparecería después en el relato fílmico; del mismo modo, la imaginería de los créditos podía establecer el espacio de la acción venidera. En consecuencia, lo que parece obvio es que tales secuencias se constituían en elementos explícitamente narrativos que servían para tender un puente al espectador que le facilitaba la entrada en la historia.

En ocasiones, determinados filmes utilizaron otras formas de autoconsciencia al servirse de un *prólogo* que de forma simbólica abría el filme. La prologación del filme implicaba una doble consecuencia, pues, además de retrasar la aparición de los créditos, potenciaba tácitamente la importancia narrativa de la secuencia de apertura. Aunque en el cine mudo las secuencias prólogo fueron raras, se pueden encontrar ejemplos de ellas ya anteriores a 1925. Su complemento narrativo fueron los epílogos que, ocasionalmente, en perfecta simétrica con el prólogo, funcionan abrochando el filme, que recuperaba así la situación estable del principio. Los epílogos fueron frecuentes en los filmes que nos ocupan y mostraban la marca autoconsciente de una narración que desde el principio está fuertemente orientada hacia el final que ellos recogen. Paralelamente actúa otro elemento que, en connivencia con los anteriores, constituyó otro factor esencial para proporcionar continuidad al filme y funcionar como acicate de la narración. Se trata de la *música*, el componente extradiegético que estuvo presente desde el principio en la historia del cine.

Según Kracauer, la importancia del elemento musical en el cine está justificada por la función vital que desempeña al "adaptar fisiológicamente al espectador al flujo de las imágenes en la pantalla"⁴⁴. Para el autor tal adaptación es imprescindible, dado

que no existe prácticamente la realidad sin el sonido y el ser humano vive inmerso en un ambiente lleno de ruidos, por lo que la observación en silencio de una película muda produciría en él una "experiencia aterradora". Por otra parte, el sonido musical, además de estimular la receptividad general del oyente, convertido en música, contribuye con su ritmo y melodía a la continuidad temporal, es decir, a la estructuración de la continuidad narrativa. Así pues, en el cine mudo la música siempre estuvo presente cuando el piano o la orquesta punteaban la acción y marcaban cómo debía ir respondiendo la audiencia. En los años veinte cualquier película seriamente concebida disponía de su propia banda sonora que solía contener un 'leitmotiv' para subrayar a los personajes principales y sus acciones. En ese sentido, se componían bandas sonoras para los filmes mudos ensamblando fragmentos de óperas, música orquestal y melodías populares que trataban de adherirse a los motivos fundamentales de la narración.

44 S. Kracauer (1989): *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, op. cit., p. 177.

9. MODALIDADES ESPECÍFICAS DEL CINE EUROPEO

A lo largo del capítulo anterior se ha venido observando cómo el cine europeo mantuvo unos rasgos diferenciales peculiares durante el período mudo que, en buena medida, contribuyeron a conformar sus señas de identidad. En la etapa primitiva, tales diferencias fueron mucho menos perceptibles dada la situación de intercambio constante mantenida por los modos de representación del momento que, como ya se dijo, dió lugar al estilo universal característico de las creaciones fílmicas de los primeros tiempos. Sin embargo, durante el período comprendido entre 1908 y 1917, el sistema de representación fílmico se sumergió de lleno en una transformación que, de la mano de las sucesivas mejoras técnicas, fue descubriendo nuevos modos discursivos que terminarían por convertirse en específicos. En ese contexto, los filmes europeos adoptaron formas narrativas propias, muchas de las cuales serían posteriormente aprovechadas por la industria del cine americano.

Durante aquellos años, algunas de las productoras europeas de preguerra fueron capaces de desarrollar sus industrias con un estilo propio que las convertía en singulares y autónomas. Tanto es así, que uno de los rasgos diferenciales entre el cine americano y el europeo viene dado por esa diversidad que presenta el segundo respecto a la mayor unidad mantenida por el primero, sobre todo a partir de la constitución de los estudios hollywoodenses. De ahí que hablar de cinematografía europea suponga caer en una flagrante impropiedad léxico-semántica, pues, como se ha visto, en realidad existían diferentes cinematografías europeas, tantas como industrias fílmicas de los respectivos países. De entre ellas, la italiana, la francesa y la danesa fueron especialmente sobresalientes hasta 1914, debido a que contaron con unas potentes industrias que dieron lugar a sus bien definidas filmografías.

Revisar por separado los rasgos individuales de cada una de ellas es tarea que excede los límites de este trabajo, por lo que, en razón de la economía expositiva y la eficacia metodológica, se ha optado por aglutinar el cine europeo en un todo, incluso a sabiendas de las diferencias existentes dentro de tal globalidad. De este modo, establecer relaciones comparativas con el cine estadounidense resulta una tarea mucho más fácil. Así mismo, con el propósito de evitar repeticiones innecesarias de datos consignados en capítulos anteriores, se ha preferido insistir sólo en aquellos rasgos diferenciales que, por ser paradigmáticos, resultan relevantes dentro del conjunto y sirven para marcar oposiciones entre las dos cinematografías de ambos lados del Atlántico. Por otra parte, aun siendo conscientes de la artificiosidad que tal planteamiento metodológico supone, adoptarlo parece tanto más razonable cuanto que, hasta la fecha, así lo han venido haciendo los estudiosos que se han enfrentado al mismo problema.

Y esto, en virtud de que la filmografía europea no sólo comparte un territorio geográfico propio, sino que la propia gestación de los filmes corre paralela al devenir histórico común, cuyos acontecimientos más determinantes han afectado de manera decisiva al desarrollo de su industria cinematográfica. Pues de forma diferente a la que había sido tónica siglos atrás, cuando los conflictos se dirimían entre dos o tres estados, o se encadenaban sucesivamente, en el siglo XX, marco cronológico durante el cual el cine deja de ser una atracción de feria para convertirse en un medio de expresión independiente, Europa vive la permanente internacionalización de los conflictos surgidos en su seno que, de un modo u otro, consiguen afectar a todos los estados que la componen. Así, en una fecha tan temprana como 1914, el estallido bélico de la Gran Guerra demostró lo que se viene afirmando al implicar a todos los estados europeos y causar efectos devastadores sobre su industria fílmica hasta conseguir

hacerle perder el papel de líder mundial que había ostentado hasta ese momento¹.

Por lo concerniente a los textos fílmicos sujetos a revisión, al hacer referencia al cine europeo se está apuntando sólo a aquellas realizaciones que, en el momento, constituyeron el grueso de su filmografía, es decir, las destinadas a ser consumidas por el gran público. Ellas, con una factura más estándar y sin estar sometidas a las directrices teóricas de ninguna escuela, fueron, por la misma razón, más permeables y receptivas a las influencias externas. En modo alguno se está aludiendo al llamado cine de vanguardia que, por el mero hecho de serlo, estaba dirigido a los cenáculos minoritarios y restringidos de intelectuales y artistas, además de hallarse sometido a las directrices restrictivas impuestas por su credo teórico. Ambas circunstancias lo hacen mucho menos representativo, aunque, en algunos casos concretos, su influencia en el sistema de representación mayoritario llegara a ser inversamente proporcional al reducido ámbito de su audiencia. Hoy sabemos que, pese a su evidente calidad e interés, el número de filmes producidos por las escuelas vanguardistas surgidas en el primer cuarto de este siglo fue muy reducido, si se lo compara con el total de películas europeas coetáneas, y sus efectos en el sistema de representación fílmico sólo fueron perceptibles algunos años después. De ahí que solamente queden consignadas en este trabajo aquellas peculiaridades formales de las escuelas vanguardistas que, con el tiempo, pasaron a engrosar la suma de influencias europeas que el cine americano absorbió con toda naturalidad.

¹ Hasta un país neutral como lo fue España durante el conflicto recibió los efectos indirectos del enfrentamiento bélico, pues gracias a él, como se verá más adelante, su endeble industria cinematográfica vivió unos años pujantes por la falta de competencia europea.

9.1 Europa marca la diferencia

Al estudiar las producciones europeas, los analistas ponen de manifiesto dos actitudes que se perciben en este cine y que resumen de algún modo las diferencias que lo separan de la cinematografía hollywoodense. Por una parte, el cine europeo se muestra distinto al cine americano cuando, según se ha expuesto, es capaz de generar dentro de su filmografía modos de representación originales. En otros casos, este mismo cine marca su diversidad al mostrarse poco receptivo a las innovaciones que provienen del exterior cuando se niega a absorberlas o lo hace tardíamente. Las razones que podrían explicar ambas posturas no tienen por qué identificarse, sino que podrían muy bien responder a motivos dispares que se intentarán analizar desde aquí.

Ya se ha dicho cómo sobre la fecha aproximada de 1908 la unidad formal del cine primitivo empezó a desvanecerse a la par que emergían las peculiaridades de las cinematografías más potentes que, en el caso de Europa, alcanzaron su auge en los años de la inmediata preguerra. Así, mientras en Italia la activa industria fílmica iniciaba ambiciosas producciones inspiradas en la historia y los mitos de la antigüedad clásica, en Francia se ensayaba la experiencia del *Film d'art*, con la pretensión de elevar el nivel artístico en las formas y los temas de las películas y atraer con ello el interés del público burgués, reticente a interesarse por el cinematógrafo al que consideraba un vulgar pasatiempo popular. Simultáneamente, el cine danés hacía uso de unas prácticas de puesta en escena, basadas en la potenciación del elemento lumínico, que lo convirtieron en un ejemplo a seguir por los restantes. Algunos de sus discípulos más aventajados los encontraría en la Alemania de finales de la década, donde se empezó a gestar la escuela expresionista fílmica que, en lo relativo a las técnicas de iluminación, fue, en efecto, muy deudora de sus vecinos, los cineastas daneses.

Los últimos años diez y la década siguiente fueron escenario de los movimientos de vanguardia cinematográficos habidos en Europa, representados por tres escuelas, la impresionista o primera vanguardia francesa, la expresionista alemana y la soviética de montaje. Las tres se plantearon el sentido y la función del lenguaje cinematográfico al que consideraban un instrumento estilístico transformador capaz de construir realidades nuevas, que no tenían por qué imitar o reproducir el mundo existente. Todas se desmarcaron de forma radical del sistema fílmico vigente y, aunque su carácter experimental y vanguardista las convirtieron en minoritarias, algunos de sus hallazgos formales pasaron a formar parte de los modos de representación fílmicos del cine estándar. Sin embargo, por lo que a la influencia vanguardista se refiere, las propuestas formales de las diferentes escuelas no fueron aceptadas en la misma proporción, sino que, concretamente en el cine americano, se dio una predilección por la estilística que proponía la vanguardia expresionista alemana. De su mano, el cine europeo aportó un caudal de creatividad a la industria de Hollywood que acabaría incorporando a sus propios modos narrativos rasgos tan característicos como la acusada movilidad de la cámara, las angulaciones extremadas y el estilo de iluminación contrastada.

Pero la vanguardia generó también un debate teórico que se planteaba numerosas cuestiones sobre el propio hecho fílmico, su naturaleza, su forma específica y la finalidad que debía perseguir como medio de expresión artística. Tal debate fue iniciado en el ámbito del cine francés por teóricos que a principios de los veinte indagaban sobre la naturaleza artística del cine y "continuaría apasionando a la *intelligentsia* parisina hasta finales de la década"². Pocos años después, los jóvenes cineastas rusos, desde el

² Sus raíces teóricas están en los escritos de Ricciotto Canudo, considerado el primer teórico del arte cinematográfico. Aunque serán Louis Delluc, Léon Moussinac, Germaine Dulac, Jean Epstein y, en Alemania, Hans Richter los que tratarán de definir la especificidad del cine a partir del concepto de ritmo. En Guido Aristarco (1968): *Historia de las teorías*

contexto revolucionario en el que se hallaban inmersos y al servicio del cual maduraban sus ideas, elaboraron por primera vez en la historia del cine una teoría consistente en torno a la forma fílmica y al lenguaje cinematográfico³. Los efectos de ambas plataformas teóricas se iban a dejar sentir de distinta manera, pues, si el debate francés alentó a los estudios de Hollywood a continuar buscando modos de representación que convirtieran en "artísticas" las películas, la teoría revolucionaria subyacente al pensamiento de los cineastas rusos fue incapaz de anidar en el ámbito cinematográfico americano que, con ligeras excepciones, se mantuvo impermeable a sus efectos.

9.2 Un intercambio constante de influencias

En buena medida, las innovaciones filmográficas antes citadas dejaron sentir su huella en el cine hollywoodense. Si Italia asombró con sus superproducciones históricas, demostrando cómo era posible mover la cámara para sacar mejor partido de las arquitecturas de cartón piedra y maravilló al cine americano con el colosalismo de sus "sets", Francia contribuyó enormemente al interés de productores y técnicos por el cuidado de la forma fílmica, esencialmente aquella relacionada con los aspectos de la puesta en escena que tenían que ver con los decorados, el vestuario y la representación actoral, convertidos, en muchos casos, en señuelos metonímicos con los que el filme demostraba su logro de la artísticidad. Por su parte, el cine danés causó admiración con los efectos plásticos y expresivos que era capaz de conseguir con su dominio técnico en el uso de las luces. Hasta tal punto la influencia europea en Hollywood fue relevante durante

cinematográficas, Barcelona, Lumen, pp. 115-148. La cita es de Noël Burch (1987): op. cit., p. 67.

³ En realidad, fueron los cineastas soviéticos los que sistematizaron el estudio del lenguaje cinematográfico. A partir de las ideas de Lev Kuleshov, Vertov, Pudovkin y Eisenstein, reflexionaron y pusieron en práctica sus teorías, a veces antagónicas, pero coincidentes al reconocer el papel esencial del montaje.

los años diez, que las productoras más significativas, según quedó señalado en el capítulo séptimo de este trabajo, prefirieron ignorar ciertas innovaciones que el cine americano estaba introduciendo y continuaron decantándose por aquellas prácticas europeas, consideradas por ellas más prestigiosas y artísticas⁴. Es así como el cine del viejo continente, que tantas enseñanzas iba a recibir del norteamericano, anticipó muchos rasgos discursivos que los estudios de Hollywood supieron aprovechar hábilmente en la medida en que le resultaban interesantes o, lo que es lo mismo, rentables.

Por lo que se refiere al cine de vanguardia, su influencia se empezó a sentir en Hollywood a partir de 1925, fecha en la que accedieron allí por vez primera algunas de sus películas. Sin embargo, tal influencia no tuvo efectos disruptivos, pues aunque el cine americano absorbió algunas de las prácticas formales que aquellas proponían, eso sólo ocurrió después de haberlas modificado y adaptado a su sistema. Por lo demás, tal comportamiento fue usual en el cine de los estudios, que en su tarea de renovación constante supieron servirse de los movimientos experimentales emergentes sin traicionar su propio sistema de representación, al conseguir asimilar las nuevas técnicas y combinarlas con las funciones narrativas que ya tenían bien definidas.

De todas las cinematografías nacionales de los años veinte, la más influyente sobre Hollywood fue la alemana. Ya se ha mencionado el interés que la meca del cine manifestó tanto por sus técnicas de iluminación, como por las que permitían sus característicos movimientos de cámara, igual que por ciertos efectos especiales de puesta en escena. No obstante, tal asimilación, aunque amplia, fue selectiva y adecuó determinados recursos a contextos muy genéricos. Así, los ángulos bajos de luz

⁴ Esencialmente, fue la productora Vitagraph la que prestó mayor interés por los modos de representación europeos. Al respecto, véanse con detalle toda la casuística expuesta en el apartado 7.5.1 de esta tesis.

sirvieron para escenificar el misterio, las perspectivas distorsionadas propiciaron la puesta en escena del horror, las angulaciones extravagantes se pusieron al servicio del logro de efectos de *shock* y los movimientos de cámara sirvieron para marcar emplazamientos o seguir la trayectoria de los personajes principales. Por otra parte, las técnicas expresionistas puestas al servicio de la mostración de la subjetividad del personaje también fueron aplicadas por los estudios por medio de insertos momentáneos muy intensificados⁵. Precisamente a finales de los veinte, Hollywood empezó a incluir imaginería distorsionada o prismática, combinada con superposiciones múltiples, perspectivas oblicuas en el diseño de los decorados e, incluso, giros de cámara para indicar la intoxicación de un personaje, su delirio, sus ensoñaciones o ansiedad emocional. Aunque durante los años treinta este tipo de prácticas discursivas fueron abandonadas, el interés por ellas resurgió en la década siguiente que volvió a activarlas para plantear muchas de las escenas en sus filmes de punto de vista. No obstante, a pesar de la amplia asunción de las formas vanguardistas, las apuestas más rupturistas y radicales nunca fueron imitadas, porque Hollywood no podía arriesgarse a subvertir su propio sistema narrativo.

En lo referente a la vanguardia soviética, su influencia también se dejó sentir en esta segunda década, aunque su impacto real se percibiría en las películas de los años siguientes, debido a lo tarde que se conoció en Hollywood. En efecto, aunque *El acorazado Potenkin* se estrenó en los Estados Unidos en 1926, los restantes filmes soviéticos de montaje no fueron importados hasta después de 1928. Pese a ese retraso, lo que sí parece cierto es que los estudios encontraron en la combinación de las técnicas

⁵ La capacidad del cine vanguardista europeo para recoger fenómenos como la amnesia, la hipnosis, la alucinación, el delirio, las pesadillas o los sueños es vista por Gilles Deleuze (1987) como una de las formas con las que el cine europeo rompía "con los límites americanos de la imagen-acción" y lograba alcanzar "un misterio del tiempo, para unir la imagen, el pensamiento y la cámara en una misma 'subjetividad automática', contraponiéndose a la concepción de los americanos, demasiado objetiva". En *La imagen-tiempo*, Barcelona, Paidós, pp. 80-81.

soviéticas y germanas una fórmula idónea para extraer la máxima funcionalidad de las técnicas vanguardistas. De hecho, las secuencias de montaje empezaron a aparecer en sus películas antes de la llegada de los primeros filmes soviéticos, aprovechando la influencia del cine UFA. Con ellas, los cineastas americanos aprendieron a ligar los planos por medio de encadenados en lugar de por cortes directos. Posteriormente, el conocimiento del montaje soviético los indujo a buscar un mayor nivel de abstracción jugando con los encuadres, los primerísimos planos, las angulaciones bajas de la cámara o los planos inclinados. Cuando esa estilización del encuadre tenía lugar, se indicaba al espectador que se había trascendido el nivel narrativo de las escenas anteriores construidas con una planificación estándar, y se propiciaba, por medio de tal elección discursiva, la emergencia de un nuevo nivel en el relato que daba un giro narrativo al introducir un mayor grado de complejidad⁶.

9.3 Propiedades y carencias del cine europeo

Del mismo modo que supo aportar soluciones formales al sistema fílmico norteamericano, el cine europeo en determinadas ocasiones, se mostró poco receptivo y retrasó la asunción de recursos ajenos que se habían manifestado más útiles para resolver problemas discursivos planteados por la cadencia narrativa del relato fílmico. Sin embargo, es difícil determinar si tal reticencia a las innovaciones fue debida a un desinterés real por su aplicación o más exactamente a la falta de la necesaria pericia técnica para llevarlas a la práctica. Porque, al revisar la filmografía del momento, se pueden encontrar ejemplos que se ajusten a los dos supuestos. Por una parte, según se ha venido

⁶ Al respecto de la influencia de la vanguardia en Hollywood, David Bordwell (1988) expone la rápida reacción de los estudios para asimilar las prácticas vanguardistas europeas, entre ellas las musicales, aunque en el contexto de los filmes su motivación sería absolutamente convencional. En pp. 72-74.

apuntando en páginas anteriores, los cineastas europeos se vieron aquejados en estas dos primeras décadas del siglo por una gran dependencia de las formas de representación tradicionales, como eran el teatro, la pintura y la novela burguesas. Una circunstancia que se manifestó en numerosas ocasiones al producir efectos formales directos, perceptibles en los diferentes niveles fílmicos de las películas europeas del momento. Tanto es así, que parece razonable aceptar el hecho de que el cine europeo, movido por esa mayor dependencia teatral, optara por representar el relato manteniendo la continuidad espacial y empleara para ello recursos propios como el ya comentado del espacio posterior, con el que podía narrar dos acciones simultáneas sin recurrir a la fragmentación que suponía el montaje alternado. En el mismo sentido se podrían entender otras de sus peculiaridades, como el uso del aparte, que se prefirió frecuentemente al de los planos de punto de vista, o la escasez de planos/contraplanos, en razón, igualmente, a su resistencia a la fragmentación espacial. Sin embargo, en otras ocasiones, cuando resuelve torpemente ciertas figuras de montaje evidenciando una gran falta de dominio técnico, hace suponer que, en tal carencia de destreza, podría ocultarse otra de las razones que expliquen su resistencia a las innovaciones⁷. Todos estos hábitos o, en su caso, defectos discursivos habrían convertido la cadencia narrativa del cine mudo europeo estándar en un todo carente de la agilidad característica de las películas americanas. Carencia que, a su vez, se veía reforzada desde otro flanco, el de las secuelas librecas que dejaron su huella en los frecuentes rótulos narrativos del cine europeo a menudo innecesarios y redundantes, como ya se puso de manifiesto.

Al tratar de extraer conclusiones sobre los modos de representación del viejo continente, queda patente cómo las dos cinematografías de ambos lados del Atlántico se nutrieron mutuamente con sus hallazgos formales. De hecho, la

⁷ Los ejemplos relacionados con estas afirmaciones han quedado expuestos en los capítulos 7 y 8 de esta tesis.

interinfluencia es tan evidente que se podría hablar de un proceso de retroalimentación constante, porque si bien Europa aporta muchos hallazgos expresivos al cine norteamericano, este, una vez que los ha asimilado, al integrarlos en su sistema convenientemente transformados, los retorna renovados con cada nuevo filme que exporta al viejo continente, con lo que el ciclo queda cerrado. No obstante, los mutuos intercambios existentes no impiden percibir cuáles son las propiedades y las carencias del cine europeo. En efecto, del somero examen realizado hasta aquí se puede deducir cómo Europa se mostró mucho más innovadora e influyente en los aspectos que tienen que ver con la puesta en escena —y en este sentido la aportación hecha por las vanguardias fue fundamental, pero no exclusiva—. Muchos de sus hallazgos se convertirían con el tiempo en mecanismos imprescindibles del modo de representación clásico. Sin embargo, por lo que concierne a la puesta en serie, el cine europeo presenta un notable contraste pues, si en un primer momento fue poco creativo en razón de su dependencia de las formas teatrales, cuando la vanguardia mostró sus propuestas resultaron, paradójicamente, tan innovadoras que el cine estándar se mostró incapaz de asumirlas. Así, ambas circunstancias, por razones opuestas, se convirtieron en una rémora que obligó al cine europeo a recurrir a los mecanismos narrativos de Hollywood, para salvar con ellos la torpeza discursiva —o el excesivo experimentalismo válido sólo para las minorías— y poder así dinamizar unos relatos carentes del ritmo y la agilidad necesarios. Probablemente, la falta de ritmo y la torpeza narrativa de muchas películas estándar fueron una de las razones a las que habría que acudir para explicar la fascinación que el espectador popular europeo sintió por las películas filmadas en Hollywood, un interés que ya empezó a darse en los años de preguerra, cuando las cinematografías europeas todavía ostentaban la primacía industrial⁸.

⁸ Sadoul habló de agotamiento en los temas y atrofia del estilo para explicar la pérdida de interés popular por el cine francés. Noël Burch (1987), por su parte, achaca el éxito del cine estadounidense "al poder de gratificación, en última instancia libidinal, del M.R.I.", p. 78. Pero habría que añadir que tal

En este concierto fílmico internacional las pequeñas cinematografías europeas cumplieron el papel de buenos clientes que, más que algo que decir, tenían probablemente mucho que consumir. Si hacemos referencia a ellas es porque interesa, desde este momento, averiguar cuál fue el papel que la cinematografía española representó en ese conjunto de intereses e interinfluencias. Se trataría de comprobar, al analizar los modos de representación que se dieron en sus filmes, de quiénes son deudores, con quién se puede establecer un parentesco directo, si con las cinematografías europeas o con el cine hollywoodense, que, mucho más dinámico y agresivo comercialmente, tenía controlado el mercado con sus compañías distribuidoras y sus salas de exhibición. Todo ello, con la finalidad última de que tales averiguaciones nos lleven a comprobar si se puede hablar de modos de representación específicos del cine español. Cuestiones todas que pasan a tener cabida y desarrollo en los capítulos que siguen.

poder emana, precisamente, del ritmo que la puesta en serie era capaz de generar en los relatos, que atrapaba al espectador desde el momento en que se iniciaban.

IV EL CINE ESPAÑOL DE LOS AÑOS 20 EN SU CONTEXTO

10. CIRCUNSTANCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

La década tuvo ocasión de presenciar cómo la sociedad española se veía sometida a cambios sustanciales, tan profundos en determinados ámbitos, que prefiguraban ya épocas posteriores. En este aspecto, su andadura transcurría en paralelo con la de otras sociedades europeas y occidentales, aunque bien es cierto que las circunstancias políticas de España eran peculiares, pues había conseguido mantenerse al margen del primer cataclismo bélico que Europa hubo de soportar en el presente siglo. La Gran Guerra europea, que tanto iba a contribuir a las transformaciones a las que se ha hecho referencia más arriba, también afectó a España, pero de modo bien distinto, pues, precisamente, la neutralidad política mantenida por la península la convirtió en suministrador principal de productos para los desabastecidos mercados europeos. Ni que decir tiene que esta situación de privilegio desarrolló enormemente la industria y el comercio españoles que se encontraron, por su causa, socorriendo en la escasez a unos países que, hasta entonces, habían sido sus competidores más temidos. Tal coyuntura propició pingües ganancias a la burguesía industrial y financiera, que se convirtió así en un grupo económicamente muy boyante, pero cada vez más alejado de las clases populares y trabajadoras. Estas, sin resignarse a su situación de penuria, lucharon por mejorar sus condiciones de vida aún a costa de subvertir la paz social de aquellos años.

10.1 La solución recurrente del pronunciamiento militar

La actitud reivindicativa de las clases más desfavorecidas dio lugar a una situación de crisis social que se venía larvando desde la década anterior, cuando se hizo patente un fuerte

desarrollo del proletariado industrial que propició el crecimiento considerable de los sindicatos. Tras el fin de la guerra europea se produjeron desajustes en el sistema económico español, con la consecuencia inmediata de una fuerte inflación que aumentó las diferencias entre salarios y precios. Con rapidez, ante la crisis, los temores sociales de las clases proletarias se exacerbaron y, paralelamente, entre la patronal surgió un miedo creciente, a veces desproporcionado, a una inminente insurrección comunista. La consecuencia inmediata fue que "el 'pánico rojo' inclinó a la derecha española a entregarse a sueños dictatoriales"¹.

Tal actitud de intransigencia, así mismo, tenía sus antecedentes en años anteriores. Concretamente, desde 1914, fecha en que se fundó la Federación Patronal, se puso en marcha una respuesta violenta para frenar la rebelión sindicalista. Su instrumento más efectivo sería la banda de pistoleros aglutinada en torno al ex-espía alemán conocido como barón de Köning y al policía jubilado Bravo Portillo. Ellos se encargarían de liquidar a los perturbadores sindicalistas. Pero fue después de noviembre de 1920 cuando se inició el terrorismo oficial, concretamente en Cataluña, donde el nuevo gobernador civil de Barcelona, el general Martínez Anido, aplicó cínicamente la llamada "ley de fugas" para asesinar obreros con total impunidad. La intransigencia social y la bipolarización de los intereses de la sociedad civil existentes en estos años quedaron en evidencia, así mismo, con la fundación de los Sindicatos Libres a finales de 1919. Ellos supusieron una de las manifestaciones más próximas al fascismo surgidas antes de la segunda república. Su fundador, Ramón Sales, aglutinó a su alrededor unos afiliados procedentes de la pequeña burguesía y el "lumpen proletariat" —desertores de los sindicatos anarcosindicalistas, ex-traditionalistas y simples aventureros—.

¹El hispanista judío-sefardita Shlomo Ben Ami ha estudiado con rigor las circunstancias histórico-políticas que confluyeron en la dictadura, así como el propio régimen y la figura del general golpista en *La dictadura de Primo de Rivera. 1923-1930*, Barcelona, Planeta, 1984. La cita está tomada de la página 19.

En los primeros años veinte sucesivos gobiernos de duración efímera se sucedieron sin solución de continuidad. Todos ellos, sin embargo, fueron sensibles a una cuestión de fondo: la necesidad de un cambio en el tratamiento de las deficiencias que el sistema socio-político español presentaba. El gobierno de Eduardo Dato, en 1920 quiso ser aceptable para la izquierda, pero la amarga realidad social de Barcelona lo hizo fracasar. El presidente caía asesinado en 1921, mientras el problema de la guerra con Marruecos alcanzaba sus horas más dramáticas con la muerte de más de nueve mil soldados españoles a manos de las tropas de Abd-el-Krim. Tampoco el gobierno de concentración de Antonio Maura lograría una política marroquí eficaz y acabó dimitiendo en 1922 en favor del conservador Sánchez Guerra, que, sensible a las presiones de la izquierda, destituyó a Martínez Anido y emprendió una política de reconciliación con los sindicalistas, mientras asignaba al Parlamento la tarea de investigar las responsabilidades del desastre marroquí. En los límites del mismo año le sucedió el gobierno de "concentración liberal" de García Prieto, aupado al poder por liberales y socialistas que exigían mayor eficacia y rigor en las investigaciones. Este fue el último gobierno constitucional de la monarquía.

Para el historiador Shlomo Ben Ami resulta revelador que, en el momento en que el sistema parlamentario español empezaba a ser auténtico y la política parlamentaria se convertía en una amenaza real para la posición de la monarquía y las prerrogativas de los militares, tenga lugar el pronunciamiento del general Primo de Rivera. Los nueve meses que había durado el gabinete liberal de García Prieto se caracterizaron por su intento de responder a las demandas populares y, aunque los resultados prácticos de tales intentos fueron escasos, suscitaron los temores de los conservadores. Por su parte, Alfonso XIII tenía tendencias absolutistas y una enfermiza admiración por el ejército al que utilizaba como punto de apoyo. Desde esas constantes, Ben Ami considera que "lo que indujo al rey Alfonso a coquetear con una solución extraparlamentaria fue la resurrección del

parlamentarismo español más bien que su degeneración"². Tuñón de Lara, por su parte, explica el advenimiento y sentido de la dictadura "como el intento de solucionar por la fuerza la crisis de hegemonía del bloque dominante que, por añadidura, se estaba convirtiendo en crisis de Estado"³. En este sentido, el rey, con su actitud, no habría hecho sino subrayar los intereses de aquellos grupos hegemónicos.

Los orígenes inmediatos del golpe militar hay que buscarlos en Cataluña. Allí, la burguesía creó la atmósfera histérica que rodeó al general Primo de Rivera con la aureola de "salvador" y colocó su rebelión en el contexto general de la reacción antibolchevique que se daba también en otros países europeos. Estos mismos burgueses catalanes financiaron también el golpe militar, aunque, en realidad, no existía un peligro real de revolución social en vísperas del golpe pues, de hecho, el año 23 fue el primero desde el final de la Gran Guerra en que se empezaron a ver signos claros de recuperación económica. Otra de las excusas que el general golpista esgrimió para justificar su actitud fue la del separatismo, apoyándose en la circunstancia de que en la posguerra los sentimientos separatistas de vascos y catalanes se habían visto exacerbados. Con tales argumentos ideológicos, el 13 de septiembre de 1923 se inició el golpe militar al declarar las guarniciones militares de las cuatro provincias catalanas, junto a las de Zaragoza y Huesca, el estado de guerra. El general sublevado se proponía gobernar sin los partidos y preparó el camino para lo que consideraba una nueva política.

Aunque, tras el golpe se encontraba en una clara situación de aislamiento, pues sólo lo secundaban unos pocos generales, logró crear la impresión de que era dueño de la situación. No le resultó difícil, por lo demás, dado que las primeras reacciones de la prensa y de la opinión pública fueron favorables o indiferentes

² Ibid., p. 29.

³ Manuel Tuñón de Lara (1984): *Poder y sociedad en España, 1900-1931*, Madrid, Espasa Calpe, p. 69.

a esa rebelión que, en palabras de sus ejecutores, se alzaba "contra la anarquía y los profesionales de la política". Por otra parte, el gobierno carecía del vigor suficiente para luchar contra ella y el grueso del ejército no comprometido, haciendo honor a su espíritu corporativo, adoptó una posición abstencionista, lo que venía a suponer en la práctica un asentimiento. Sin embargo, el papel decisivo lo jugó el rey, y desde el principio. La retirada de su apoyo al gobierno constitucional precipitó la caída de este, pues no hubo en realidad un colapso de autoridad. Efectivamente, Alfonso XIII rechazó la sugerencia del gobierno para que convocara Cortes y destituyera a los pronunciados. Con su actitud, el gobierno constitucional tuvo que dimitir y se llamó a Primo para que formara nuevo gabinete. De esta forma, el rey sancionó la victoria de la fuerza y, al adherirse a la rebelión contra la legalidad constitucional, ayudó a crear el mito de que era responsable de la dictadura.

10.2 De vuelta al conservadurismo y la tradición

Con la implantación de su dictadura, que cubrió todos los años que le restaban a la década, Primo de Rivera impuso su sistema de valores, con el que condicionó las costumbres de la sociedad española, que se quedaron encorsetadas dentro del más puro conservadurismo de inspiración religiosa y tradicionalista. Para defender los principios religiosos tradicionales, rompió con los preceptos del estado liberal, mantuvo una concepción antiintelectual de la educación y dio órdenes para la asistencia obligatoria a misa de maestros y alumnos. Bajo su mandato, la religión se convirtió en una asignatura obligatoria, la moralidad de las costumbres fue estrictamente vigilada, favoreciendo así explícitamente las actuaciones censoras contra todos aquellos espectáculos considerados escandalosos o reprobables. Para ejercer la censura se establecieron en todas las capitales de

provincia juntas ciudadanas que se encargaban de vigilar la moral pública⁴.

El régimen se sustentó sobre la Unión Patriótica, el partido único nacido para ayudarle a mantenerse en el poder, y contó así mismo con un órgano de prensa, *La Nación*. Para tener garantizado el monopolio de la información, estableció una censura de prensa estricta, a veces inconsistente y torpe, y contó con un ideólogo para su partido, el escritor José María Pemán. Por su parte, el dictador tuvo un indudable éxito con las masas derivado de lo que podría considerarse su "encanto personal" y reforzado con sus actuaciones populistas. Características todas ellas que han sido descritas por Shlomo Ben Ami en los siguientes términos:

paternalismo [...], sencillez casi vulgar en sus modales, sentido de la justicia a lo Robin Hood, enfoque frontal de los problemas complejos, su irresistible simpatía y *bonhomie*, su afición a las fiestas, al vino y a las mujeres, así como a la buena mesa, su casi quijotesca prontitud en luchar por lo que sinceramente creía ser una noble causa, todo esto constituía un atractivo constante para la masa, y la masa aplaudía.⁵

El dictador derramó sobre su pueblo un torrente de oratoria hablada y escrita. Con ello lograba una ubicuidad y perseverancia que lo hacían omnipresente y real ante él. Este, en términos generales, le agradecía el que hubiera logrado controlar el orden público, tan amenazado en los años precedentes a la dictadura. El instrumento del que se valió para frenar los desórdenes sociales fue el Somatén, que en su origen había sido una milicia popular catalana constituida por las clases altas con una misión contrarrevolucionaria⁶. Primo de Rivera la hizo extensiva a toda

⁴ Las consecuencias de una censura oficial ejercida de una forma tan contundentemente coercitiva afectaban directamente a todo el cuerpo social y a las actividades creativas originadas dentro de él. De ahí que el cambio de valores y costumbres auspiciado por el dictador tuvo que constreñir necesariamente, y de una forma radical, lo que fue la expresión cinematográfica de la década.

⁵ Shlomo Ben Ami (1984): op. cit, p. 113.

España y quedó convertida en una milicia de personas de clase media y alta, más algunas de origen noble, organizada desde arriba por los capitanes generales, que funcionaba como un auxiliar de las autoridades en su esfuerzo por conservar el orden público. La existencia de estas milicias no debe llevar a la conclusión de que el régimen de Primo era fascista. No lo era, pero sí se daba entre los primorriveristas una indudable admiración por el fascismo y la tendencia a señalar analogías entre su régimen y el del *Duce*. Les gustaba afirmar que ambos eran resultado de la rebelión del "espíritu conservador" contra el bolchevismo ruso. Aunque el propio dictador reconocía que Mussolini no era un conservador sino un revolucionario, sin embargo ese mismo espíritu revolucionario era "nacionalista", o sea, "respetuoso con la tradición y apoyado en ella". En ese sentido, afirmaba el dictador, "nosotros también somos revolucionarios". Consecuentemente, Primo prohibió los ataques al fascismo en la prensa española.

10.2.1 El "feminismo" de la dictadura

En su concepción social, el dictador había adjudicado un papel específico a las mujeres, lo que propició la circunstancia de que, aunque

"viril y a veces vulgarmente machista, la dictadura española rindió, sin embargo, homenaje verbal a las virtudes de la mujer. En la propaganda upetista se reservaba un papel especial a la mujer española"⁷.

Las frecuentes alusiones del general a las virtudes femeninas se dejaban frecuentemente de lado, como si se tratara de halagos baratos, lo cual eran en cierto modo. Pero reflejaban también, como ocurría con el mito de la *madonna* en el fascismo, una visión general upetista de una sociedad estable, contraria a

⁶ La conformación, funcionamiento y finalidad del Somatén la han estudiado Eduardo González Calleja y Fernando del Rey Reguillo (1995): *La defensa armada contra la revolución. Un estudio de las guardias cívicas en la España del siglo XX*, Madrid, CSIC.

⁷ Ben Ami (1984): op. cit., p. 128.

los modernos valores del feminismo liberal, en la cual las mujeres serían "el alma del hogar y de la familia, los mentores religiosos de sus hijos"⁸. Primo de Rivera debió percibir que en las mujeres españolas de su época predominaba el espíritu conservador y católico por encima de sus sentimientos democráticos, y tal observación le indujo a propugnar la integración de las mujeres en la política de su régimen, ya fuera como miembros de la Asamblea Nacional, como madrinas de las unidades del Somatén o como concejales. De hecho, la Asamblea Nacional le proporcionó la oportunidad ideal para demostrar cuál era su concepción del "feminismo de Estado" que él proponía como contrapartida al denostado "feminismo Liberal" el cual, según afirmaba, conducía a la desintegración de la célula sagrada de la familia⁹.

El dictador se propuso incorporar a las mujeres a las instituciones públicas sin perjudicar su papel fundamental como símbolo de la maternidad y de la estabilidad social. Estaba convencido de que aportarían a la vida pública moderación, responsabilidad y equilibrio, cualidades todas que ya habían demostrado con la forma en que ejercieron el sufragio, por primera vez en la historia de España con ocasión del plebiscito. Así pues, se les concedieron nueve escaños en la Asamblea, donde su presencia constituyó una sorprendente innovación que daba ocasión para que los portavoces del régimen informaran con orgullo y satisfacción sobre sus actividades en la Cámara. Estas se centraron esencialmente en cuestiones educativas, en asuntos de derecho civil referente a la mujer, en su protección en el trabajo,

⁸ Ibidem.

⁹ Tal feminismo liberal entroncaba con las corrientes de opinión más progresistas, que poco tenían que ver con la mentalidad pacata que la concepción social primorriverista defendía y en sus filas se encontraban aquellas mujeres que, habiendo accedido a la educación superior —María Victoria Kent, Concha Peña, Margarita Nelken—, demandaban ya la igualdad real de derechos con los hombres, en el trabajo, en los estudios, en la familia. Desde otro ámbito, también los ateneos libertarios defendían esa igualdad, que iba unida a la de la práctica del amor libre y propugnaba un cambio radical de las costumbres vigentes.

en el absentismo y la emigración, así como en la campaña a favor de la educación religiosa obligatoria.

10.3 Desarrollo y modernización social

Por otra parte, la dictadura intentó con todos los medios a su alcance desarrollar y modernizar el estado y la sociedad españoles. Como sus mentores regeneracionistas, Primo de Rivera estaba embargado por una honda frustración en cuanto al retraso económico de España y pensaba que ningún régimen estaba tan bien equipado como una dictadura para poner en práctica el programa que el regeneracionista aragonés Joaquín Costa había resumido en las dos palabras "escuela" y "despensa". Sin embargo, aunque no se puede negar que con el régimen dictatorial aumentó la producción industrial, su actuación no fue la grandiosa empresa que afirmaban sus panegiristas. En realidad, fue un comedido y hasta incipiente intento de desarrollo y de fomento. Primo formuló una ideología económica coherente para la derecha española basada en un enfoque productivista y nacionalista, así como en planes estructurales corporativistas y orgánicos. Creía que el precio del desarrollo consistía en subsidiar la gran empresa, a la que consideraba el vehículo de la prosperidad. Con tal concepción se saneó sustanciosamente el capitalismo español, cuyos poderosos grupos financieros, aliados políticos del régimen, quedaron directamente beneficiados del nacionalismo económico de Primo de Rivera. Los monopolios y las obras públicas ofertadas por el dictador fueron dos importantes cebos para el capitalismo¹⁰. De entre las segundas, la empresa pública más ambiciosa del Directorio civil, inspirada en el legado regeneracionista de Costa, fue el sistema hidráulico del país. Así mismo, las carreteras, la red ferroviaria, la modernización de los

¹⁰ El dictador puso en marcha monopolios como el de la Compañía Telefónica Nacional de España (CTNE), subsidiaria de la ITT norteamericana, en 1924, y en 1927 el Monopolio de Petróleos (CAMPSA) cuya concesión benefició a los grandes bancos nacionales.

puertos más atrasados y la puesta en marcha de los fundamentos de la aviación comercial¹¹ conformaron las infraestructuras necesarias para el desarrollo de la industria.

Sin embargo, mientras el desarrollo industrial supuso una prioridad necesaria para el gobierno dictatorial, la agricultura ofreció un panorama diferente. En la esfera práctica, Primo no acometió su renovación estructural, sino que se consagró mucho más a la tarea brillante de la expansión industrial y urbana. Sin embargo, el proteccionismo agrario y el intervencionismo estaban a la orden del día. Como resultado, las exportaciones subieron y las importaciones bajaron. En este sentido, las promesas en torno a una presión fiscal más equitativa tampoco se cumplieron. La política económica propuesta por el ministro Calvo Sotelo, cuyas cargas se pretendieron repartir entre la población, acabó recayendo sobre las clases medias. Por su parte, la banca y los medios bursátiles desarrollaron una actividad frenética en el ambiente de bonanza que el régimen les propiciaba. También se consiguió la estabilidad salarial porque los precios bajaron.

En realidad, toda la política económica del dictador tenía un enfoque social que atribuía al estado y a los organismos corporativos la tarea de crear una sociedad justa. El dictador estaba motivado por una tosca preocupación hacia el bienestar de las clases trabajadoras y se esforzaba en lograr un equilibrio justo y cristiano entre los poseedores y los desposeídos. Creía que tal objetivo podía lograrse gracias a una armoniosa asociación entre capital y trabajo. Esta concepción de la economía ocultaba un propósito de fondo que no era otro que el de buscar una revolución desde arriba para impedir la existencia de otra más violenta y radical venida desde abajo. Sin embargo, en algunos ámbitos, las reformas nunca fueron más allá de las palabras. Y es que, aunque afirmaba que suscribía la idea de la función social de la propiedad, muy pocas veces aplicó ese principio en el campo

¹¹ El 28 de junio de 1927 se creó la compañía nacional de aviación Iberia, con un vuelo estelar de la línea Madrid-Barcelona.

con una política que impulsara el reparto más justo de la tierra¹². "Todos los proyectos de la dictadura se estrellaron ante lo que podemos llamar la intangibilidad de las estructuras agrarias (...). Lo intocable es, sobre todo, el sector agrario latifundista"¹³. No obstante, hacia los trabajadores urbanos fue más generoso, pues buscaba una alianza con la clase obrera que garantizara el éxito de sus planes de desarrollo y produjera un aumento máximo de la producción. Trató, en consecuencia, de mejorar las condiciones de vida de los trabajadores y arbitró soluciones en esa dirección haciendo planes de viviendas baratas para los obreros y asignando fondos para su formación profesional: Fondo del Emigrante, subsidios a las familias numerosas, ley del retiro de los trabajadores y del descanso dominical. El sindicato socialista fue el que estableció la mejor relación con el general, haciendo que los Sindicatos Libres y los Católicos se sintieran frustrados al no poder arrebatarse la primacía.

A pesar de que no consiguió controlar del todo la política de precios, la "paz social" se mantuvo durante toda la dictadura, porque las condiciones de vida de los trabajadores urbanos no se deterioraron de forma espectacular. El número de huelgas descendió y una explicación de ello puede encontrarse en las relaciones conciliatorias establecidas entre la central sindical más fuerte, la UGT, y el gobierno de Primo de Rivera, así como en la orientación social manifiesta del régimen y en el peligro del paro forzoso. Por otra parte, durante esta década se van a hacer evidentes una serie de transformaciones en la sociedad española que, en cierto sentido, había llegado a una encrucijada. El proceso de cambio iniciado con la guerra europea tomó nuevo impulso

¹² Llama la atención el desinterés que Primo de Rivera mostró por los problemas sociales que arrastraba el campo español. Tanto más, cuando él provenía de la aristocracia terrateniente jerezana y debía conocer bien la situación de penuria en que los campesinos vivían. Tal vez fueran precisamente esos vínculos los que presionaran sobre él para impedirle mostrarse más sensible hacia la injusticia social del latifundismo. Así lo entiende S. Ben Ami (1984): p. 197.

¹³ Manuel Tuñón de Lara (1984): op. cit., p. 358.

gracias a la política del dictador. Mientras el *boom* económico aumentó la riqueza, la capacidad técnica y la urbanización, la población creció el 10,7% durante la década —aumento que supuso una cifra global de 2,3 millones de habitantes—. Simultáneamente, aunque la española era todavía una sociedad con base agraria, iba adquiriendo crecientes rasgos urbanos, lo que significa que el aumento de la población sucedió en las grandes ciudades, mientras se estancaba en las de menos de 10.000 habitantes. Esto supuso que ya en 1930 el 42% de la población española viviera en núcleos urbanos grandes. Las capitales de provincia eran el centro de atracción de los inmigrantes del campo, Madrid aumentó su población en un 27% durante la década, de 750.000 a 925.000 habitantes, con lo que la densidad de población en los barrios proletarios se convirtió en un problema agudo, pero fue Barcelona la que con un 41% batió el récord en la recepción de inmigrantes rurales. Para tener una idea exacta del problema, basta con observar la cifra global de 1.169.000 personas que abandonaron el campo durante la década. Más del 35% que en la anterior. En contrapartida, descendió el analfabetismo y el número de niños en las escuelas primarias aumentó¹⁴.

Paralelamente, las clase medias se expandieron aumentando el número de contribuyentes, de los que el régimen estaba especialmente necesitado para financiar su política de gastos sociales. Sobre todo, la dinámica del cambio social se evidenció en el espectacular crecimiento de los pequeños comerciantes, del número de marcas comerciales y de estudiantes en las escuelas de comercio. Del mismo modo, el número de viajeros por tren creció considerablemente y el desarrollo espectacular de la red de carreteras hizo que el parque de vehículos se incrementara en un 400%. Otras señales de modernización social las evidencian el mayor consumo de energía eléctrica y la triplicación del número

¹⁴ Los cambios sociodemográficos del tercer decenio no impidieron que la sociedad española siguiera siendo en su mayoría rural, pero el crecimiento industrial y de servicios permite calificarla de protoindustrial y va operando cambios sustanciales en las mentalidades. En Tuñón de Lara (1984), pp. 290-292.

de abonados a la red telefónica. El cine y la radio pasaron a ser distracciones generalizadas. Concretamente, se vivió una auténtica radiomanía que cambió por completo las costumbres de la vida doméstica. La radio había iniciado sus emisiones en España a finales de 1923 y quedaron regularizadas definitivamente a partir de 1924 por medio de la emisora Radio Ibérica. Pero ya antes de esa fecha, en el mes de abril, Primo de Rivera había aprovechado el nuevo medio de comunicación para dirigirse a los españoles, iniciando así una costumbre que le iba a permitir comunicarse con sus gobernados y mantener aquella ubicuidad populista tan de su agrado¹⁵. Exponente canónico de la modernización social fue la ciudad de Madrid, que durante la década adquirió el aspecto externo de una ciudad moderna: se inauguró el metro, iniciado en la década anterior, se construyeron grandes edificios, mientras las costumbres desenfadadas se adueñaban de la ciudadanía, con el consiguiente escándalo de las mentes bien pensantes:

Por fin se introducían el aire, la luz, el agua en lugares donde nunca habían penetrado antes... La desnudez había traído la costumbre de nadar y el abuso del lujo... La indecencia del tango y la barbarie del charleston hicieron también su aparición... De ahí había sólo un corto paso al *dancing*, al cabaret y al *music-hall*, y el paso se dio. El cine y el teatro sólo agravaron el mal... Pornografía, blasfemia y pasión sexual..., la novela sucia, la revista galante, la postal indecorosa, se combinaron para envenenar los fundamentos de la familia cristiana¹⁶.

¹⁵ Carmelo Garitaonandía (1988): *La radio en España 1923-1939 (De altavoz musical a arma de propaganda)*, Bilbao, Univ. del País Vasco y S. XXI, pp. 14-19.

¹⁶ Esta sabrosa valoración la realizaba a finales de la década A. Samblancat (1930): *El aire podrido. El ambiente social de España durante la dictadura*, Madrid, pp.42-43. Cfr. S. Ben Ami (1984) op. cit., p.207.

10.4 El régimen se autodestruye

Parece como si las ejemplares costumbres y modos de vida que el dictador había intentado inculcar a la sociedad española hubieran sido barridos por el desarrollo y la modernidad que su propia política generó. Resulta, además, muy sintomática la mención que se hace del cine como agente conculcador de hábitos respetables, porque evidencia los prejuicios y recelos que el cinematógrafo suscitó desde siempre entre determinados sectores sociales. Pero de ellos tendremos ocasión de hablar más adelante. En cualquier caso, lo que resulta cierto es que las decisiones y actitudes políticas adoptadas por el régimen durante su mandato habían ido erosionando las perspectivas de su propia supervivencia. Pues el crecimiento económico y los cambios sociales que la dictadura había acelerado se convirtieron en un desafío a los fundamentos no democráticos del primorriverismo. Ya desde 1929 la retirada del apoyo a la dictadura por parte de considerables sectores de las clases medias era un hecho que confirmaba una desafección manifestada a lo largo de toda la etapa, pues algunos aspectos de la política de Primo ponían en peligro sus intereses. Tal era el caso de los aranceles proteccionistas, los más altos de Europa, levantados para defender los productos industriales españoles. En este aspecto, los empresarios modestos se sentían en desventaja y desprotegidos frente a las grandes empresas.

Cuando en la segunda mitad de la década el valor de la peseta descendió y empezó a subir el precio de los alimentos y a provocar presión por parte de los trabajadores, también la burguesía, tan mimada por el régimen, empezó a sentirse disgustada con él. La crisis de 1929 en España estuvo casi exclusivamente relacionada con la depreciación de la peseta o con su inestabilidad y muy poco tuvo que ver con la debacle de económica mundial de 1929. Fueron los enormes gastos del régimen en infraestructuras, a los que no renunció ni siquiera al final de su mandato, los responsables directos de la inestabilidad monetaria que se vivía en el país. En razón de ello, las clases

adineradas dejaron de apoyar la política económica. No obstante, el factor más condicionante del descrédito fue la imagen de la dictadura creada por profesionales liberales, periodistas, abogados, estudiantes e intelectuales. La dictadura nunca contó con el apoyo de estos grupos y la semilla del republicanismo se fue instalando en ellos igual que en algunos sectores de las clases medias¹⁷. Por otra parte, el ejército no se sintió reforzado por el dictador y en su seno surgieron voces disidentes a las que el propio rey dio amparo. En el último trimestre de 1929 también se vió abandonado por sus niños mimados, los socialistas, que, a pesar de que Primo siempre estuvo atento a sus reivindicaciones, por consideraciones políticas, rechazaron en todo momento su invitación para entrar en la Asamblea. Así las cosas, el general acabó convirtiéndose en un estorbo para la corona, pues su existencia le impedía afianzar su poder político. Fueron, en efecto, las maniobras en su contra que ejercitó el propio Alfonso XIII las que le obligarían a dejar el poder el 28 de enero de 1930.

Establecer unas conclusiones sobre el papel histórico desempeñado por la dictadura hace necesario enmarcarla en el contexto europeo. En este, el modelo más cercano en el que puede encajar es el de las dictaduras reales de los Balcanes, que, sin ser totalitarias, tampoco eran sistemas autoritarios elementales. Aunque se apoyó en un partido político, la Unión Patriótica, no lo hizo para tomar el poder, como en el caso del fascismo o el del nazismo, sino para conservarlo. Si dejó de lado a los Sindicatos Libres, fue por la misma razón, pues el dictador construyó un régimen totalitario con accesorios de tipo fascista, pero se

¹⁷ En enero de 1926 se había creado Alianza Republicana cuyo manifiesto iba firmado por intelectuales como Antonio Machado, Unamuno, Blasco Ibáñez, Marañón, Pérez de Ayala y Leopoldo Alas, entre otros. Aunque las fuerzas republicanas estaban atomizadas en diferentes partidos, la mayoría vieron engrosar sus filas por personas de las clases medias, a partir de 1928. También, desde la oposición obrera, la CNT mantuvo durante toda la dictadura numerosos contactos con los conspiradores republicanos y, del mismo modo, el movimiento estudiantil contaba en la FUE con un núcleo directivo de carácter republicano moderado. En Tuñón de Lara (1984): op. cit., pp. 337-353.

preocupó de evitar que se diera una verdadera radicalización o se desarrollaran movilizaciones populares que no se encontraran bajo su control directo. Por otra parte, la dictadura española fue excepcional por el grado de favor que mostró hacia los sindicatos y la independencia que les toleró, aunque, por lo menos en un principio todavía suscribieran una filosofía político-social fundamentalmente opuesta a la del dictador. Católico devoto y declarado partidario de una sociedad cristiana estable, Primo se mostró, sin embargo, mucho más dispuesto que Salazar a lanzarse a una "revolución desde arriba". No obstante, aunque destruyó los fundamentos del viejo régimen, no se preocupó de sustituirlos por un estado nuevo, con lo que dejó tras sí un peligroso vacío de poder. Sin embargo, entre sus logros tiene el haber "salvado a España de la anarquía" como afirmaba el diario *ABC* y es cierto que restauró el orden público, acabó con la guerra de Marruecos e hizo avanzar la modernización del país, pero su política centralista y paternalista ahogó el espíritu cívico, con lo que traicionó el elemento esencial del mito regeneracionista que pretendía personificar.

En cualquier caso, según ha observado Ben Ami, "de una manera inconscientemente dialéctica, Primo fue uno de los principales fomentadores de la causa de la democracia española"¹⁸. Un ejemplo lo constituye el efecto que su política causó en los militares, pues su dictadura hizo comprender al ejército que el espíritu de los cuarteles no era un instrumento adecuado de gobierno. Además, como ya se apuntó, los cambios sociales y económicos generados por el régimen propiciaron la imposibilidad histórica del modelo autoritario que los había fraguado. Irónicamente, la orientación populista de su modelo político y los planes de desarrollo llevados a cabo reforzaron y mejoraron la posición del proletariado español, en especial de sus sectores organizados. Así, aunque tomó el poder para defender un sistema social anacrónico contra sus enemigos de izquierda,

¹⁸ S. Ben Ami (1984): op. cit., p. 259.

comprendió pronto que la mejor defensa del capitalismo español radicaba en cierto grado de cambio social, aunque este fuera organizado y limitado. Intentó crear un nuevo estado divorciado de las fórmulas de la derecha parlamentaria con un estilo imbuido de una inequívoca negación del liberalismo y el parlamentarismo, basando su sistema político en la democracia directa —a través del plebiscito—, orgánica —opuesta al sufragio universal—, en un ejecutivo fuerte y un partido oficial único que debía ejercer el monopolio tanto de los cargos administrativos como de la verdad política e ideológica, pero la propia dinámica de la transformación social frustró su sueño.

11. AGENTES Y PLATAFORMAS CULTURALES DE LA DÉCADA

11.1 La prensa como soporte de la literatura

En aquella sociedad española inmersa en plena transformación social y económica, la actividad de los agentes culturales fue muy notoria. Uno de ellos, la prensa, convertida en espejo desde el que se reflejaba toda la conflictividad ideológica existente, daba la batalla de las ideas y posibilitaba unas especiales relaciones con el público medio, que la utilizaba como soporte a través del cual consumía gran parte de sus lecturas. De los diarios que representaban las diferentes tendencias ideológicas, merecen ser destacados *El Sol*, que en 1920 alcanzó una tirada de 85.000 ejemplares. Había nacido con el deseo de "conquistar un público de intelectuales y de empresarios abiertos" y "se inscribía en el proyecto de la fracción liberal y moderna de la burguesía cuyo ideólogo más distinguido fue Ortega y Gasset"¹. Mucho más radical en sus posiciones eran *El Liberal* y el *Heraldo de Madrid*, que con tiradas cercanas a los 120.000 ejemplares constituían los diarios inquierdistas más populares y por su actitud ideológica sufrieron persecuciones de la Dictadura, que encarceló a algunos de sus redactores. Pero la que contaba con mayor número de lectores era la prensa que se identificaba con el poder, es decir, *ABC*, el diario más leído, con una difusión de entre 150.000 y 170.000, además de *El Debate* y *La Vanguardia* con tiradas algo menores. Por lo que se refiere a los semanarios, la batalla se dirimía entre *España* que, dirigida desde 1923 por Manuel Azaña, marca el contrapunto a las conformistas *Blanco y Negro* y *Mundo Gráfico*, revistas de línea conservadora en el terreno social y político².

¹ Ambas citas en J. M. Desvois (1977): *La prensa en España (1900-1931)*, Madrid, S. XXI de España editores, p. 56.

² Otras muchas publicaciones se vendían en los quioscos. A decir verdad, la variedad y vitalidad de la prensa eran tan vigorosas que ni siquiera las medidas censoras del dictador pudieron con ellas. El abanico abarcaba la

A su labor de difusión ideológica la prensa añadía la de ser soporte transmisor de la literatura más popular. En efecto, desde principios de siglo, periódicos, revistas gráficas y almanaques adoptaron la costumbre de publicar relatos breves en sus páginas, con una periodicidad semanal. Su aceptación fue tan grande, que ya en 1918 la lectura periódica de relatos se había convertido en un fenómeno social. Eduardo Zamacois fue el primer animador de ese mundo con su colección *Los Contemporáneos*, vigente desde 1909 hasta 1926, porque estaba profesionalmente interesado en recabar para los escritores los beneficios que empezaban a dar las revistas gráficas. De entre aquellas colecciones merecen destacarse *La novela corta*, iniciada en 1916, que dejó más de quinientos títulos en su haber cuando desapareció en 1925. Si se tiene en cuenta que cada ejemplar costaba en los últimos años la módica cantidad de diez céntimos, se puede entender el éxito de ventas del que estas publicaciones disfrutaban. Durante los años veinte las grandes colecciones redujeron su formato y esmeraron su presentación. Entre ellas sobresalen *La novela semanal*, con tiradas frecuentes de 100.000 ejemplares, publicada entre 1921 y 1925; *La novela de hoy*, entre 1922 y 1932, y *La novela mundial*, entre 1926 y 1928.

La nómina de los autores que se daban cita en sus páginas fue amplia e importante, pues se pueden rastrear en ellas las plumas más relevantes de la época: Galdós, Benavente, Pardo Bazán, Baroja, Valle-Inclán, Martínez Sierra, Dicenta, Unamuno, Rusiñol y un largo etcétera³. Por su parte, completando la labor de difusión de aquellas colecciones, los quioscos y las librerías se encargaron de vender otras de obras teatrales, editadas en muchos casos por los mismos promotores de las novelas cortas.

prensa obrera —*El Socialista, Solidaridad Obrera, La Antorcha*— y la de carácter religioso o de acción social católica, de tiradas mucho menores. Al respecto, son muy exhaustivos los datos estadísticos publicados por J. M. Desvois (1977): op. cit., pp. 136-158.

³ Las características específicas de cada colección así como la nómina de los autores que publicaron en ellas las detalla José Carlos Mainer (1981) en *La edad de plata (1902-1939)*, Madrid, Cátedra, pp. 71-78.

Con ellas se difundió por todo el país la actualidad teatral madrileña en un momento en que, agotados los géneros del teatro por horas —los sainetes rápidos, las parodias y las piezas de sátira en un acto—, que declinaron entre 1910-1915 después de un reinado de casi cuarenta años, el teatro en tres actos estaba ganando clientela, locales y seguridad económica, aunque la calidad escénica y literaria no fuera paralela con esa ganancia⁴. A finales de la década, en 1927, se creó el Consorcio Iberoamericano de Publicaciones, C.I.A.P., que llevó a cabo una campaña de divulgación cultural de gran importancia con sus colecciones de clásicos españoles y de la literatura universal.

11.2 La Universidad, los ateneos y la Iglesia

Mientras los intereses de la cultura popular discurrían por tales derroteros, las élites intelectuales universitarias estaban empeñadas en su particular batalla por la renovación de la Universidad. Las raíces de esa obsesión por la reforma de la enseñanza hay que buscarlas en el movimiento regeneracionista burgués de los años 90 que potenció los intereses y las realidades sociales del país frente a la estructura vacía de poder. Él sirvió de plataforma política para las fuerzas económicas y para las peculiaridades regionales, al tiempo que concebía la educación y la enseñanza como ingrediente fundamental de la reforma. La Universidad vinculó su renovación a los múltiples aspectos del regeneracionismo y en ella participaron los políticos vinculados a esa causa y los propios claustros. Por otra parte, muchas de las ideas regeneracionistas emanadas de la Universidad se plasmaron en actuaciones concretas, como fue la creación de extensiones universitarias cuyo paradigma podría ser la de Oviedo que

⁴ Mainer atribuye la decadencia del teatro por horas, precisamente, al auge del cinematógrafo, de los espectáculos arrevistados y de la boga de las dupletistas. Como tendremos ocasión de comprobar, la segunda década del siglo es la que consagra el cinematógrafo en España como un espectáculo definitivamente popular.

repercutió en las actuaciones del socialismo asturiano, preocupado por elevar el nivel cultural de las bases obreras.

Significativamente, las Casas del Pueblo propiciaron un sentido reverencial hacia la cultura que convirtió los *Episodios Nacionales* de Galdós en una auténtica lectura popular. En el mismo sentido, desde principios de siglo se publicaban textos orientadores de las lecturas que un obrero debía conocer, como el trabajo de Rafael Altamira, *Lecturas para obreros (indicaciones bibliográficas y consejos)*, publicado por *La Revista Socialista* de Madrid en 1904, o la lista de obras literarias que compuso Luis de Zulueta para el semanario *España*, "con los mismos caracteres de paternalismo culturalista y sentido reverencial del hecho artístico que Altamira"⁵. Por su parte, *La Gaceta Literaria* mantuvo en sus páginas una sección fija con el título de "lecturas obreras", que confeccionaba el militante socialista Julián Zugazagoitia, y coincidiendo con el centenario del nacimiento de Tolstoi publicó un número monográfico dedicado, así mismo, a la literatura obrera. Desde el propio ámbito de las editoriales obreras se difundieron textos de Lenin, Trotsky, Bujarin, etc. Mientras, paralelamente, a través de la amplia red de Ateneos y Bibliotecas sostenidas por el movimiento anarquista, que cubrían buena parte del territorio nacional, se fue difundiendo la literatura de matiz libertario.

En su afán por proyectar la reforma universitaria sobre la más amplia reforma global del país, la Universidad aspiró a ser una pieza clave de la modernización y la integración social de España y actuó en consecuencia, trasvasando significativos nombres de la Institución Libre de Enseñanza a las filas de la socialdemocracia. Con su vigorosa reforma de principios de siglo, la Institución se convirtió en la fuente principal del nacionalismo liberal y en el ámbito físico desde donde se llevó a cabo una gigantesca tarea intelectual entre 1900 y 1936. De su mano habían nacido durante los primeros años del siglo la Junta para

⁵ Ibid., p. 85.

Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, que creó a su vez el Centro de Estudios Históricos, la Residencia de Estudiantes y el Instituto-Escuela. Aunque la labor de estas dos últimas instituciones es más difícil de calibrar, porque incidieron en una élite muy reducida, esa minoría formada dentro de sus aulas es difícilmente desvinculable del proceso de transformación política e intelectual del estudiantado español, del mismo modo que este es inseparable, a su vez, del cambio social generado por el aumento cuantitativo y los nuevos comportamientos de las clases medias.

De hecho, la Residencia no llegó a alcanzar la importancia social y política que tuvo, por ejemplo, la Federación Universitaria de Estudiantes, FUE, que encabezó la movilización estudiantil de los años veinte contra Primo de Rivera, pero algunos nombres clave de la generación que protagonizó aquellos conflictos surgieron directamente de ella⁶. El antecedente inmediato de la FUE fue la Unión Liberal de Estudiantes, creada en 1925, su actitud de oposición al régimen derivó pronto en numerosos incidentes con las fuerzas del orden, por lo que los estudiantes optaron por articularse en federaciones locales que por 1929 operaban en todo el país. A la FUE prestaron apoyo relevantes catedráticos como Ortega y Gasset, Jiménez de Asúa, Juan Negrín y Américo Castro⁷. Su actitud se inscribía en la postura mayoritaria adoptada por los intelectuales, opuestos al régimen dictatorial desde un principio, que tuvo como consecuencia las deportaciones o los expedientes que tuvieron que sufrir aquellos catedráticos que, como Unamuno, Jiménez de Asúa, García del Real y Fernando de los Ríos, recusaron al régimen más abiertamente.

⁶ Hoy resulta tópico nombrar a residentes como José Moreno Villa, Luis Buñuel, Salvador Dalí, Emilio Prados, Pepín Bello o Federico García Lorca, que llegaron a convivir en aquel espacio con Juan Ramón Jiménez y Manuel de Falla, entre otros.

⁷ Tuñón de Lara (1984): op. cit., p. 330.

En cualquier caso, por lo que a la población estudiantil se refiere, es cierto que durante los años veinte aumentó el número global de estudiantes en España —sobre todo en las enseñanzas medias—, pero aún suponía un porcentaje muy pequeño de la población total, de ahí que, sin dejar de reconocer el papel de guía intelectual que la Universidad y sus instituciones anejas desempeñaban en la vida española, conviene mencionar otras plataformas culturales que tuvieron, así mismo, una contribución decisiva en la vida intelectual del país. Este es el caso de los Ateneos que habían venido funcionando como centros de tertulias y de divulgación cultural desde su nacimiento en el ámbito del liberalismo decimonónico y se habían visto revitalizados en los períodos de la Restauración y la Regencia a causa del crecimiento de las capitales provinciales. Ellos

promocionaron con sus cursos una progresiva curiosidad por lo nuevo, formaron con sus bibliotecas a los jóvenes modernistas locales [...] y, por último, contribuyeron al "arte regional" de los años 1880-1920 con toda su secuencia de juegos florales, poesías dialectales, novelas sobre la falsilla de Pereda, etc⁸.

Por la proyección nacional que tuvo, merece destacarse el Ateneo madrileño que, aunque fundado con Cánovas, se radicalizó mucho a finales de siglo. Por sus salones pasaron los escritores más notables del momento pues allí se desarrollaba una notable actividad a la que contribuyeron sus tertulias, su bien nutrida biblioteca y los cursos que dictaban destacados universitarios e intelectuales. En 1901 Joaquín Costa organizó desde allí un informe, que llegaría a ser clave, sobre *Oligarquía y caciquismo como formas de gobierno en España*. En 1917 acogió la Asamblea de Parlamentarios y, ya en la década de los años veinte, sus pasillos dieron cobijo a los que conspiraban abiertamente contra la monarquía. Esta actitud tan hostil contra el régimen llevó a Primo a decretar el cierre del Ateneo madrileño que, por primera vez desde su fundación, vio así cerradas sus puertas en 1929.

⁸ J. C. Mainer (1981): op. cit., p. 94.

Cuando en 1930 Manuel Azaña dicta la conferencia de apertura del curso, resume en tres generaciones de ateneístas lo que había sido hasta entonces la vida de la institución madrileña, con una primera generación romántica encabezada por el Duque de Rivas y Mesonero Romanos, una segunda surgida de la crisis revolucionaria de 1848 y otra, la tercera, que, llegada con la crisis de fin de siglo, va a suponer la intelectualización de la institución.

Frente a una actividad laica tan vigorosa, el catolicismo español comenzó a replantearse sus actuaciones públicas y contó con Ángel Herrera como adalid principal. Él estimulaba a seguir el ejemplo de los católicos alemanes, que acataban la autoridad civil, pero polemizaban en lo legislativo, y se mostraba contrario al catolicismo francés de la Tercera República, tan intransigente. Sin embargo, el catolicismo español no supo sacudirse la hipoteca de conservadurismo y clericalismo que pesó sobre él y no pudo evitar que su rumbo confluyera en 1931 con los del reaccionarismo químicamente puro. Por lo que a la Universidad respecta, los grupos católicos habidos en su seno contribuyeron también a lo que se viene denominando reforma universitaria⁹. Desde principios de siglo, con la polémica anticlerical surgida tras el estreno de la galdosiana *Electra*, se empezaron a definir las posiciones eclesiásticas. Los jesuitas y prelados de provincias se apartan del carlismo nocedalista y empiezan a manifestarse combativamente en revistas como *Razón y Fe*, mientras, van creando imponentes colegios donde se van a formar hombres como Azaña, Ortega y Gasset, Azorín, Juan Ramón, Pérez de Ayala y, años más tarde, Buñuel. Algunos años antes se habían creado los primeros Sindicatos Católicos y después, en 1909, la Asociación Católica Nacional de Propagandistas, que controlaría después la Acción Católica, creada en 1922. En el ámbito universitario, para contrarrestar la eficacia y ascenso de la izquierdista FUE, surgió la Federación de Estudiantes Católicos, que se convirtió en un

⁹ Esos grupos se aglutinaban en la Federación de Estudiantes Católicos, formada precisamente para contener, como frente derechista, el ímpetu de la FUE, que era mayoritaria. En Tuñón de Lara (1984): op. cit., p. 329.

baluarte derechista durante los últimos años de la dictadura. Toda esa actividad e irradiación ideológica anticipaban la politización explícita que el catolicismo español adoptaría a partir de 1931. Significativo es al respecto que sea al final de la década de los veinte, en 1928, en pleno apogeo de las luchas estudiantiles y de entusiasmo por lo esotérico, cuando el sacerdote aragonés José María Escrivá de Balaguer cree una sociedad religiosa llamada Opus Dei, que ejercería años después por parte de la Iglesia la influencia política más vasta de las conocidas en nuestro país.

11.3 Artistas y jóvenes intelectuales, entre la modernidad y el casticismo

Otra de las peculiaridades culturales de esta década la da el interés que entre los más cultos suscitan las diferencias regionales. Iban a ser escritores y artistas los que primero manifestaran interés por palpar toda la variedad cultural del país y antes de que se iniciara la moda del turismo en los años previos a la guerra civil, ellos fueron descubriendo pueblos incomunicados de la España rural que conservaban sus ritos tradicionales. Con su actitud, los artistas no hacían sino continuar la tradición iniciada por el romanticismo, divulgada en revistas, libros ilustrados y novelas históricas. Sin embargo, la visión romántica de nuestro país acuñada por los escritores más conservadores de aquel movimiento, como fue el caso de Bécquer, no será equiparable a la expuesta por estas nuevas generaciones imbuidas por el espíritu regeneracionista de la Institución Libre de Enseñanza, pues es a la tarea nacional-burguesa de la Institución a la que habría, según Mainer, que achacar no poco del interés por el pasado vivo y por el paisaje que ha llegado hasta nuestros días¹⁰. Esa preocupación por el paisaje español se evidencia en toda la generación cultural de fin de siglo y llega a cobrar en la literatura y la pintura la condición de protagonista. Tanto Azorín como Unamuno, Baroja y

¹⁰ J. C. Mainer (1981): op. cit., p. 127.

Ciro Bayo crearon una literatura de viajes a la que pueden sumarse muchos cuadros de José Gutiérrez Solana y los artículos de Luis Bello publicados en *El Sol* bajo el título *Viaje por las escuelas de España* (1926-1929). Aunque donde mejor parece apreciarse la mezcla de regionalismo, casticismo y conciencia social es en la pintura realista española producida entre 1910 y 1930. Muchos de sus autores se plantearon el reto de superar la estética noventayochista y, en su camino hacia la modernidad más amplia que ofrecía el vanguardismo, pasaron a una consideración realista y popular de su entorno, más que regional y sentimental.

Estas actitudes hay que contemplarlas dentro del peculiar marco cultural del país, pues durante las tres primeras décadas del siglo convivieron en España tres generaciones intelectuales y su vigorosa actividad propició una encrucijada de pensamientos y corrientes estéticas que, pugnando por momentos entre sí, enriquecieron considerablemente la vida cultural¹¹. El intento de superación de la generación literaria anterior lleva a los jóvenes intelectuales de la segunda década del siglo a polemizar sobre el papel real que el 98 tuvo en el regeneracionismo y en el cambio que se pretendía. Azaña fue uno de sus detractores más furibundos al dirigirle duras críticas desde las páginas del semanario *España*, pero en realidad sus palabras no eran sino el resumen del repudio generacional que sentían los intelectuales coetáneos. Para la joven generación, el problema esencial seguía siendo la posición del intelectual frente a la sociedad española y tal preocupación estuvo en el centro del pensamiento de la que fue quizá su figura intelectual más representativa, José Ortega y Gasset. Hasta tal punto el tema de la posición del intelectual ante su sociedad preocupaba al joven filósofo, que llegó a constituir la causa última del sonado enfrentamiento que mantuvo con Unamuno a propósito de Europa. Tras esa polémica se

¹¹ Las diferencias entre esas tres generaciones —la del 98, la del 14 y la del 27— son analizadas exhaustivamente por José Carlos Mainer quien, para describir la riqueza cultural que propiciaron, ha denominado como *edad de plata* aquellas tres primeras décadas del siglo.

encontraban dos formas tan opuestas de entender el problema como lo eran las dos generaciones a las que los contrincantes pertenecían. Para la joven generación de 1914, abanderada por Ortega, todavía era válida la vieja prédica regeneracionista y los sentimientos de frustración que la acompañaron, pero por otra parte, sus componentes pronto se dedicaron a tomar distancias tácticas con respecto a sus precursores. Ya no planteaban el problema de España como algo irresoluble, sino que lo encararon desde una perspectiva más directamente política que abogaba por la reforma de una sociedad inerte, planteando exigencias tan concretas como la

rectificación del contenido del liberalismo, renacionalización de un país simplemente patriotero, gestión de la administración por las fuerzas reales y más sanas del momento, ideologización de la vida nacional en todos los órdenes frente al personalismo (...) que triunfa encarnado en su caricatura, el cacique (...) ¹²

Esas contundentes y clarificadoras premisas se exponían desde la conciencia y la arrogancia de una concepción del intelectual que se alejaba notablemente de la mantenida en años anteriores. Para estos jóvenes ilustrados, el intelectual ya no es el predicador que desde sus páginas amonesta benevolente a sus lectores, sino un maestro que, con toda la arrogancia y distanciamiento que su aristocracia intelectual le permite, enseña y hace razonar a sus lectores desde la pluralidad de puntos de vista y la adopción de una actitud mucho más relativista y antidogmática. Gracias a Ortega, a partir de 1914, las polémicas intelectuales avivaron notablemente su tono y, en la mayoría de los casos, les sirvió de plataforma la revista *España*, que él mismo había fundado en 1915. Definida como "uno de los acontecimientos más importantes que se produjeron en la prensa española de la primera parte de nuestro siglo"¹³, durante la

¹² Así resume J. C. Mainer (1981) el alegato ideológico-político de la nueva generación que irrumpía con la decisión de aproximar el país a la modernidad de los nuevos tiempos. En p. 139.

década que duró su existencia, se sucedieron en la dirección después de Ortega nombres tan significativos en el pensamiento progresista español como Luis Araquistáin y Manuel Azaña. En realidad, desde su nacimiento *España* contó entre sus redactores y colaboradores con nombres de primera línea, tanto de la generación de fin de siglo como de los escritores más jóvenes que, aglutinados en torno a Ortega, serían conocidos como la generación de 1914. La revista, dentro de su actitud crítica hacia el sistema, permitía un pluralismo ideológico al respecto de lo que debía ser el porvenir del país. Desde tal pluralidad, actuó como portavoz del descontento nacional, denunciando la corrupción de la vida pública, pero la orientación a la izquierda que sufrió con los años le impidió sobrevivir en el ambiente asfixiante de la Dictadura y dejó de publicarse en 1924.

En el ámbito artístico y cultural hubo una publicación que marcó las directrices, al tiempo que se constituía en otra de las plataformas que animaron y enriquecieron la vida cultural en la década de los veinte. Su existencia se debió también a Ortega, quien fundó *La Revista de Occidente* en 1923 con la intención de hacerla portavoz de las nuevas ideas estéticas por las que el pensador se mostraba especialmente interesado. Sin embargo, su capacidad desbordó pronto esta faceta y se convirtió en una tribuna de pensamiento a la que se asomó la joven intelectualidad española, que desde ella se incorporaba a las corrientes internacionales surgidas tras la guerra. *La Revista* predicaba un internacionalismo riguroso, entendido como una llamada de auxilio a la cultura para superar la crisis universal de los valores, como una angustiada afirmación de las élites en tiempos de masas. Desde ella se defendía firmemente el espíritu europeo que habría de servir para contrarrestar la sociedad gregaria y carente de toda tradición cultural surgida tras la Gran Guerra. Sus colaboradores, tanto nacionales como extranjeros, fueron esencialmente jóvenes o defensores de la modernidad. De hecho, aunque en sus páginas se dieron cita miembros de las tres

¹³ J. M. Desvois (1977): op. cit., p. 72.

generaciones de escritores españoles a las que se aludió en párrafos anteriores, serían sobre todo los jóvenes los que más se iban a identificar con ella, hasta el punto de que buena parte de la conocida como "generación del 27" se vio publicada en la *Revista*, que se convertía así en el portavoz más importante de los primeros años de su andadura.

La modernidad y categoría intelectual de esta publicación no debe llamar, sin embargo, a engaño llevando a pensar que la sociedad española seguía con diligencia e interés todo el debate y se identificaba con las ideas que allí se proponían. Nada más lejos de la realidad. De hecho, en la mayor parte de la sociedad, se dio una resistencia a las innovaciones vanguardistas que convirtió en impermeables los circuitos por los que fluía la cultura popular. Esta situación convierte el panorama cultural español de los años veinte en una realidad bifronte, escindida entre tradicionalismo y modernidad. Tal circunstancia se vio reflejada en la obra de algunos jóvenes creadores como es el caso de Lorca e, igualmente, se pudo comprobar en el manifiesto que se firmó a propósito de la Exposición de la Asociación de Artistas Ibéricos, celebrada en Madrid, en el año que marcaba el ecuador de la década. Dicho manifiesto mantenía un tono ecléctico que, mientras aludía a la modernidad cosmopolita, dejaba constancia de sus vinculaciones con lo racial. Así las cosas, no debe extrañar el que la sociedad española, ante los mismos temas, mantuviera posturas a veces enfrentadas o, incluso, contradictorias.

12. LA SOCIEDAD ESPAÑOLA FRENTE AL CINE

Un ejemplo paradigmático al respecto de esa bipolaridad entre modernidad y tradición en que estaba escindida la sociedad española lo propicia el arte del cinematógrafo y las diferentes actitudes que frente a él mantuvieron diversos sectores de la población, pues si para unos constituía una metáfora de modernidad, otros lo consideraban un agente perturbador de las buenas costumbres y, por lo mismo, algo que había que combatir. El cine penetró en la vida cultural por medio de la prensa, desde ella los periodistas especializados fomentaban el interés por el nuevo medio de expresión. Allí surgieron también las primeras polémicas en torno al cine, que tuvieron en los intelectuales del momento sus principales contendientes.

12.1 Los escritores

Antes de 1905 los intelectuales y escritores españoles mostraron indiferencia hacia la aparición del nuevo invento-espectáculo, pero con la segunda década del siglo el interés se iba a hacer manifiesto. Así, desde la autoridad que su rango intelectual les concedía, la mayoría de los escritores del momento no permaneció indiferente ante el cinematógrafo, sino que elaboró juicios de valor sobre el nuevo espectáculo, mostrando puntos de vista muy dispares. Es decir, igual que sucedía en la sociedad de la que formaban parte, sus opiniones no fueron unánimes y mientras unos mantuvieron actitudes de indiferencia o de franca oposición ante el nuevo medio de expresión, al que se resistían a conferir la categoría de arte, otros fueron más entusiastas y le prestaron una atención considerable, que en algún caso se transformaría en verdadera y apasionada afición. Esos juicios y actitudes a favor o en contra del cine iban acompañados con los de los intelectuales europeos coetáneos. En determinados casos, no

obstante, el interés por el nuevo lenguaje llevó a ciertos escritores a contactar mucho más directamente con la actividad productora. En España, destaca al respecto la actitud de Jacinto Benavente, el dramaturgo cuyo interés por el cine le llevó a implicarse directamente en la industria, con la finalidad de ver traducidas sus obras al lenguaje de las imágenes. Su celo fue tan grande que no dudó en asumir la dirección para conformar lo que él entendía que debían ser las versiones cinematográficas de sus obras. Pero los resultados, más que demostrar su pericia, pusieron en evidencia su incompetencia¹. Otros escritores dirigieron también su atención hacia el cine cuando comprobaron que podía ser una buena fuente de ingresos y de fama —los casos de Arniches, Blasco Ibáñez, los Álvarez Quintero, entre otros, son bien conocidos— y se prestaron gustosamente a ceder sus obras o a escribir guiones para el cinematógrafo. De hecho, como se verá en los siguientes capítulos, la política de adaptaciones de obras literarias llegó a convertirse en una de las señas de identidad del cine español. Sin embargo, lo que aquí interesa reseñar tiene sobre todo que ver con la actitud intelectual y la reflexión crítica que sobre el nuevo medio de expresión ejercitaron los escritores.

Para establecer un primer nivel de aproximación a las posturas mantenidas por los literatos, se puede afirmar que, desde una perspectiva global, la generación del noventa y ocho tendió a mostrar menos interés hacia el cinema del que manifestarían los escritores más jóvenes, como los del grupo de veintisiete, que fueron verdaderos entusiastas de lo que entendieron sin prejuicios como nuevo arte. Entre los primeros, no obstante, las posturas no anduvieron en paralelo, pues mientras Maeztu, Machado y Unamuno mostraron desinterés e incluso

¹ Durante el período mudo, la adaptación de *La malquerida* por una firma barcelonesa en 1914 supuso el primer contacto de la obra benaventina con el cine. Cuatro años después se constituyó la Cantabria Cines que pasó al celuloide *Los intereses creados* bajo la dirección de Benavente. El escritor se implicaría aún más en la industria al fundar en 1919 la Madrid Cines, su propia productora, con la que dirigió la adaptación de *La madona de las rosas* y, todavía en 1924, continuaría vinculado al cine con Films Benavente, firma con la que Benito Perojo adaptaría otras dos obras suyas.

antipatía por la nueva forma de expresión, Baroja, Valle-Inclán y Azorín entendieron el nuevo lenguaje, se sintieron próximos a él e, incluso, bebieron de sus propuestas para experimentarlas en sus obras. Precisamente Pío Baroja fue el que definió las dos actitudes tan opuestas que mantuvieron sus coetáneos ante el cine cuando se refirió a ellos afirmando que "el mundo literario y artístico se puede dividir, según algunos, en dos grupos: amigos del cine y enemigos del cine"², a los primeros los calificó de "cinematófilos" y a los segundos de "cinematófobos". Entre aquellos, los hubo como Maeztu que sólo se ocupó del cine tangencialmente cuando escribió en 1913 la crónica *El problema del cine* desde Berlín, donde se limitó a resumir opiniones contra del cinematógrafo publicadas en la prensa alemana³. Por su parte, Unamuno diseminó en sus múltiples artículos sus opiniones sobre el cine, pero siempre desde la actitud reflexiva y más bien distante, cuando no desdeñosa, del que no se interesa en exceso por el tema. Sólo cuando lo enjuicia desde un punto de vista moral, afirma con rotundidad que es dañino para la juventud y recusa abiertamente los desnudos y la violencia de las películas, alineándose así con los moralistas furibundos que, según se verá, atacan al cine en las primeras décadas del siglo⁴. En esa misma órbita, Antonio Machado se manifestaría más abiertamente, ya en los años treinta, al poner en boca de su personaje Juan de Mairena opiniones adversas sobre el cinema. Mairena, recordando a su maestro Abel Martín, cree que el cine orientado hacia la novela, el cuento o el teatro es profundamente

² Pío Baroja se expresaba así en 1928 durante la lectura de "En torno a *Zalacaín el aventurero*", discurso pronunciado con ocasión de la proyección, en la tercera sesión del Cineclub, de algunos fragmentos de la película filmada sobre su novela. Véase en la revista *Poesía*, nº 22, Invierno 1984, pp. 36-40.

³ Rafael Utrera (1981): *Modernismo y 98 frente al cinematógrafo*, Sevilla, Universidad, pp. 86-89. Según este autor, las ideas de Maeztu están estimuladas por un planteamiento similar publicado por el periodista alemán Julio Bob.

⁴ *Ibid.*, p. 128. Utrera cita escritos de Unamuno que, ya en 1907, denuncian el perjuicio moral que conlleva el cine.

antipedagógico y afirma que "contribuirá a entontecer el mundo, preparando nuevas generaciones que no sepan ver ni soñar"⁵.

Sin embargo, una actitud tan opuesta no es compartida por otros escritores. Sin ir más lejos, el propio Manuel Machado fue mucho más entusiasta y, en sus escritos como crítico teatral de *El Liberal*, durante los últimos años diez, considera el cine un medio capaz de captar la vida. Además, acude a las proyecciones con frecuencia y, sólo años después, cuando comprueba que el cine no se muestra lo suficientemente innovador, manifiesta su desencanto, pero aún entonces no duda en afirmar que es el teatro el que hace daño al cine al imponerle sus modos de expresión⁶. Por otra parte, ya se ha apuntado que uno de los pocos noventaiochistas que tienen contacto directo con el cine es Pío Baroja, pues con motivo de la adaptación a la pantalla de su novela *Zalacaín el aventurero* Don Pío no tuvo inconveniente en interpretar a un sargento carlista, el personaje de Jabonero, mientras su hermano Ricardo daba vida a Tellagorri. Aunque el novelista mantuvo ante el cinema la misma apatía que sentía por otras actividades y vio pocas películas a lo largo de su vida, no se mostró combativo frente al nuevo lenguaje, sino que, tal vez predispuesto por la experiencia del rodaje de *Zalacaín*, en julio de 1929, escribió una obra con rasgos y estructura propios de la expresión cinematográfica. Se llamó *El poeta y la vampiresa* o *El cabaret de la cotorra verde* y llevaba el subtítulo de *novela-film*, pero nunca sería llevada a la pantalla. Años después, los críticos señalarían las muchas posibilidades cinematográficas que el estilo barojiano propiciaba.

Valle-Inclán fue otro de los noventaiochistas vinculados al cine y, como Don Pío, intervino en una película durante los años veinte. Fue en 1926 con motivo del rodaje de *La malcasada* de

⁵ Esta actitud de Machado le valió una embestida de Luis Buñuel en *La Gaceta Literaria*, donde le anima a ir al cine antes de opinar. Ibid., pp. 104-112. La cita es de Juan de Mairena, Madrid, Castalia, 1971, p. 229.

⁶ Rafael Utrera (1981): op. cit., pp. 33-49.

Francisco Gómez Hidalgo. Allí apareció junto a otros muchos personajes públicos y su papel consistió en figurar como modelo en el estudio de Julio Romero de Torres. Valle, en realidad, era un entusiasta del cine a cuyas sesiones acudía con frecuencia y así lo reconoció en una entrevista de 1928: "y a los cinematógrafos, ya lo creo que voy. Ese es el teatro nuevo, moderno. (...) Un nuevo Arte. El nuevo arte plástico"⁷. Su entusiasmo ante el cine le llevó a pensar que la renovación podía venirle al teatro por vía cinematográfica y ese convencimiento es, según los estudiosos, el que podría explicar el cinematografismo de su teatro. Un teatro donde el autor, erigiéndose en demiurgo, mira a sus personajes desde un plano superior, como lo haría un director cuando se sirve de determinadas angulaciones cinematográficas⁸.

Con todo, el más apasionado cinéfilo de la generación fue Azorín, que tampoco renunció en su juventud a sumergirse en la polémica sobre las relaciones entre cine y teatro y a pronunciarse favorablemente por el cine. En 1927 publicó para el diario *ABC* el artículo *EL cine y el teatro* desde donde apoyó sin reservas al primero. Por esos años el escritor se halla en pleno proceso de transformación estilística y considera que con las técnicas fílmicas se expresa mejor lo fantástico, lo irreal y lo subconsciente. En un artículo escrito pocos días después, al igual que posteriormente haría Valle, afirma que es el cine el que puede ayudar al teatro a regenerarse. Con los años, el interés de Azorín por este arte acabará convirtiéndose en una pasión que le llevará a escribir asiduamente sobre el tema durante la década de los cincuenta y a ser con sus novelas un anticipador de las modernas técnicas del guión cinematográfico⁹.

⁷ Federico Navas (1928) *Las esfinges de Talía o encuesta sobre la crisis del teatro*. Cfr. Rafael Utrera, op. cit., p. 160.

⁸ Los especialistas en la obra de Valle-Inclán han venido señalando repetidamente las conexiones entre su teatro y el cine. Rafael Utrera recoge la esencia de esos estudios en op. cit., pp. 162-175.

⁹ *Ibid.*, p. 179 y ss.

Fue, sin embargo, la generación de los más jóvenes la que mostró verdadero interés por el cine. A él acudían con asiduidad, aunque, durante los primeros años de la década, si atendemos a los recuerdos de Luis Buñuel, lo entendieron sólo como un mero divertimento, sin más trascendencia: "El cine no era todavía más que una diversión. Ninguno de nosotros pensaba que pudiera tratarse de un nuevo medio de expresión, y mucho menos, de un arte"¹⁰. Sin embargo, muy pronto percibirían las posibilidades del nuevo lenguaje y el interés superficial del principio se fue traduciendo en numerosos escritos y actividades desde donde reflexionaron sobre él. Gómez de la Serna fue uno de los primeros que aludió al cine en su novela de 1922, *El incongruente*, cuyo protagonista, al verse reflejado en una pantalla cinematográfica, descubre el destino de su vida. Posteriormente, en 1925, el autor volvería sobre el tema con su texto *Cinelandia*. Siguiendo sus pasos estuvieron autores como Benjamín Jarnés con *Locura y muerte de nadie*, Francisco Ayala con *Polar Estrella*, Rafael Alberti con sus conocidos poemas *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* y el mismo Lorca con *El paseo de Buster Keaton*. Pero los principales escritos críticos vendrían auspiciados desde *La Gaceta Literaria*, la revista nacida con el año 1927 de la mano de Ernesto Giménez Caballero, que, pese a sus apenas cuatro años de vida, se ganó un puesto de honor entre las publicaciones cultas de finales de la década. Desde sus inicios prestó especial atención al cine, al que dedicó secciones fijas y hasta un monográfico en octubre de 1928. También en el ámbito de la revista se inició la actividad cineclubista en nuestro país con la fundación del Cineclub Español, que se mantuvo entre 1928 y 1931 y propició la proyección de las películas más interesantes del momento¹¹. A *La*

¹⁰ Luis Buñuel (1987) *Mi último suspiro*, Barcelona, Plaza & Janés, p. 92.

¹¹ La actividad del Cineclub no se limitó a Madrid, sino que respaldadas por él surgieron sucursales en otras ciudades de España, como Barcelona, Valencia, Murcia, Valladolid, etc. En todos ellos se iban rotando los programas que primero se exhibían en la capital. Véase Manuel Rubio

Gaceta enviaba Luis Buñuel sus crónicas desde París y en las sesiones del Cineclub participaron Ramón Gómez de la Serna, Rafael Alberti y el propio Giménez Caballero¹². No obstante, no se debe olvidar que una publicación de esta categoría tenía un carácter restringido y elitista, en modo alguno comparable al resto de la prensa que, por su orientación más divulgativa, daba acceso al gran público. Desde esa prensa convencional los críticos que se ocuparon del cine cumplieron una labor educativa esencial al dar a conocer muchas de las peculiaridades del nuevo arte. No siempre sus opiniones le fueron favorables sino que, también por medio de la prensa escrita se intentó predisponer a la opinión pública en su contra.

12.2 Los críticos inician su labor

Aunque la prensa cinematográfica propiamente dicha apareció en 1907, al principio trataba más de las compañías líricas que actuaban como complemento de la sesión de cine que de la propia programación y será en la década siguiente cuando adquiera mayor rigor y seriedad. Para entonces, parte de los periódicos diarios daban cabida a secciones fijas dedicadas al cinematógrafo. Algunos de los críticos utilizaron pseudónimo para firmar sus artículos, este fue el caso de José Sobrado de Onega, que firmaba sus colaboraciones en *El Sol* con el nombre de "Focus", y el de Federico de Onís, que las firmaba como "El Espectador", en la revista *España*. Al último le sucedió pronto en esas mismas páginas "Fósforo", nombre que encubría el de dos críticos que lo usaron indistintamente para escribir en el semanario sobre aspectos varios que tenían que ver con el cine¹³.

(1982): "Entrevista con Ernesto Giménez Caballero", en *Contracampo* nº 31, Madrid, pp. 31-35.

¹² Véase al respecto el citado nº 22 de *Poesía* donde se da cuenta de la programación completa de las veintiuna sesiones que el Cineclub celebró en el Palacio de la Prensa madrileño. Pp. 27-61.

Se trataba de los mexicanos Martín Luis Guzmán y Alfonso Reyes que, desde su condición de expertos en literatura, ejercitaron una reflexión sobre el fenómeno cinematográfico considerado desde múltiples ángulos¹⁴. Posteriormente, a partir de 1916, bajo el mismo seudónimo, Reyes continuó sus críticas cinematográficas en *El Imparcial*, siempre con la misma amplitud de miras sobre el hecho fílmico, pues consideraba que la misión de un crítico debe ir más allá del mero hecho de informar sobre el filme y, por la misma razón, tanto podía dedicar su columna a amonestar a los espectadores ruidosos, como a hablar de la ubicuidad espectacular que el nuevo arte, al revés que el teatro, permitía:

el Cine nos es más cercano que el Teatro: el espectáculo, prácticamente hablando, queda a la misma distancia de nuestros ojos que del objetivo de la cámara, y esta puede llegar a una proximidad del objeto que, en el Teatro, nunca se da.¹⁵

Globalmente considerados, sus artículos se mostraron clarividentes sobre el porvenir del cine del que no tardaron en afirmar que acabaría disociándose muy pronto de las formas teatrales hasta alcanzar su propio lenguaje. Por eso le reprocha que mantenga hábitos parasitarios con respecto al arte dramático, como el de utilizar a sus actores. Por otra parte, tampoco se cohíbe al opinar sobre el cine español del momento y no duda en marcar las diferencias más evidentes entre las dos principales cinematografías nacionales, la madrileña y la barcelonesa.

¹³ Precisamente, la frecuente utilización de pseudónimo para escribir de cine ha sido explicada en razón de un cierto pudor literario que debieron sentir los críticos al tratar de un tema por entonces irrelevante, o por el hecho de que entendían su tarea como algo lúdico dirigido al principio a un grupo de amigos. Así lo cree Rafael Utrera (1985): *Escritores y cinema en España*, Madrid, JC, p. 38.

¹⁴ La sección cinematográfica firmada por Fósforo se llamaba *Frente a la pantalla*. Años después, Alfonso Reyes se refería a esos artículos diciendo que "inaguraron la crítica del género en lengua española" y, al principio, sólo "tuvieron cierto éxito de curiosidad entre los amigos". En *Simpatías y diferencias*, Madrid, edición del autor, 1922, 3ª serie, p. 123.

¹⁵ *Ibid.*, p. 146.

Considera que las notorias distancias temáticas y formales que las separan provienen de las dos escuelas en las que están inspiradas, pues mientras el cine madrileño se deja influir por las películas norteamericanas de asuntos cómicos, las productoras barcelonesas optan por los temas sentimentales a la manera italiana¹⁶. Y el crítico aporta a continuación su perspicaz análisis, que no por somero es menos interesante:

mientras el drama italiano sólo pide gesticulación convencional, posturas estáticas, vestidos y adornos que podrán servir para muchas veces, y en suma, un material de teatro y unos actores de teatro, el sainete yanqui necesita de elementos cinematográficos mucho más genuinos, intensos y costosos.¹⁷

Con sus observaciones, Reyes está poniendo de relieve algunas de las peculiaridades modales del cine europeo que contrastan con las del norteamericano, evidenciando que, de los dos, es el segundo el que se construye con elementos cinematográficos específicos e, intuitivamente, descubriendo que la clave de ello está en la mayor agilidad de su montaje, al percibir que posee "una fotografía capaz de todas las imposturas necesarias"¹⁸. Tras estas observaciones, sus preferencias por el cine americano quedan expresadas con toda claridad y, probablemente en razón de ello se puedan explicar las aceradas críticas que dirige contra uno de los seriales más famosos del cine español del momento. Nos referimos a *Barcelona y sus misterios*, que hacía furor en toda España, pero que Alfonso Reyes no se recata en tachar de "pólipo cinematográfico y estorbo universal de

¹⁶ Cuando cita el cine madrileño, el autor se refiere esencialmente a las películas que con la productora Patria Films está rodando el joven Benito Perojo, creador e intérprete del personaje Peladilla, émulo de Charlot. Al respecto, Reyes muestra su descontento lamentando "que se siga tan de cerca a Charlot, cuando por toda la calle de Toledo se pueden hallar quince o veinte tipos nacionales tan aprovechables como aquel". Ibid., p. 159.

¹⁷ Ibid. p. 158.

¹⁸ Ibidem.

la temporada, que sólo se mantiene porque, dígame lo que se quiera, las vistas largas atraen y crean público, un público paciente y fiel"¹⁹. Sin lugar a dudas el crítico hace gala de independencia y ejerce su función de educador del gusto popular desde su condición de intelectual fascinado por el cinematógrafo. Desde la misma actitud didáctica se preocupará también de aspectos éticos que conciernen al cine, como el relacionado con las sesiones cinematográficas para niños, hasta la fecha poco frecuentes. Considera que "todo lo que se haga en tal sentido será provechoso", pues "las sesiones ordinarias de 'cine' no convienen en manera alguna a los niños: la groseras emociones del drama cinematográfico (...) destrozan la psicología infantil"²⁰.

12.3 Voces contra el cinematógrafo

Esta prudente y razonable actitud de Alfonso Reyes tiene poco que ver con la intransigencia mostrada ante el nuevo espectáculo por parte de algunos sectores sociales mucho más conservadores. Ya se ha dejado constancia de que en muchos países la Iglesia y los intelectuales más retrógrados se mostraron hostiles al cine, pero en aquellos estados de fuerte tradición católica, como en Italia y España, la hostilidad fue más fuerte y las campañas orquestadas para frenar la expansión del nuevo espectáculo popular llegaron a ser furibundas. En el caso español, los responsables de esas campañas fueron los miembros del clero a los que apoyaron de forma muy activa ciertos intelectuales. El grueso de esa oposición se ejercía desde Barcelona y, obviamente, no puede ser ajeno a ello el hecho de que esta ciudad, entre 1905 y 1922, fuera el centro de la producción, la exhibición y la distribución. En la capital catalana se escucharon las protestas más violentas atacando no sólo al cine, sino el elevado número de salas de proyección, pero simultáneamente las protestas también

¹⁹ Ibid., p. 166.

²⁰ Ibid., pp. 179 y 180.

arreciaban en la prensa madrileña y en la del resto de España. El literato barcelonés Ramón Rucabado actuó de bisagra entre clérigos e intelectuales en su lucha contra el cine²¹.

Proveniente de las filas nacionalistas de la burguesía catalana y del catolicismo más tradicional, publicó en 1908 en *La Veu de Catalunya* un artículo titulado *Hemofilia (El perill del cinematògraf)* desde el que manifestaba sus reticencias éticas y estéticas contra el cine. A partir de esta primera entrega, sus andanadas fueron constantes y contribuyeron a aumentar su fama y prestigio. El respaldo en su lucha se lo proporcionaba Eugeni d'Ors, que a esas alturas abanderaba el movimiento novecentista dentro de cuyos planteamientos estéticos e ideológicos el cine no podía en modo alguno tener cabida, por cuanto que sus ideales de vuelta al clasicismo mediterráneo chocaban con la modernidad del cinematógrafo, vinculado, además, a la industria y a la máquina. Por otra parte, un arte popular como el cine tampoco podía encajar dentro de los principios clasistas del novecentismo, cuyos miembros debían dedicar su tiempo a actividades consideradas de más alto rango intelectual, como el teatro y la filosofía. Y es que, como señala Minguet Batllori, el cinematógrafo, al igual que otros espectáculos populares —llámense estos music-hall, cabaret, etc.—, contrarresta uno de los principales objetivos del novecentismo, es decir, la emergencia de una clase cultivada, conservadora, clasista, profundamente católica y que sabe defender sus intereses de grupo²².

La actitud combativa de Rucabado va más allá de anatematizar el cinematógrafo desde la prensa y, a partir de

²¹ Joan M. Minguet Batllori (1992) ha estudiado la reacción de la iglesia y los intelectuales españoles contra el cine, centrándose en el ámbito catalán, en su trabajo "L'Église et les intellectuels espagnols contre le cinéma", recogido en Roland Cosandey, André Gaudreault y Tom Gunning: *Une invention du diable? Cinema des premiers temps et religion*, Sainte-Foy. Lausanne, Les Presses de L'Université Laval. Éditions Payot, pp. 12-20.

²² Ibid., p. 14.

1911, se lanza a una verdadera cruzada contra la inmoralidad del cine, a través de la revista *Cataluña* que con el respaldo de D'Ors, y en forma de encuesta, busca la participación de la élite intelectual catalana y del resto de España en una acción tendente a desacreditarlo a fuerza de insistir en su carácter inmoral. Serán muchos, sin embargo los que no contesten a tal llamada, ni Ortega, ni Unamuno, ni Giner de los Ríos, ni Prat de la Riba se prestan al juego. Sí lo hacen D'Ors y Maragall, entre otros, y a ellos se suma un gran número de sacerdotes de todo el estado. El asunto en el fondo no era baladí y, para demostrarlo, Rucabado llevará los resultados de esa encuesta al 2º *Congreso internacional de educación moral* que se celebró en La Haya en agosto de 1913, probablemente, para aportar respaldo a sus conclusiones. Ya en el ámbito nacional, tampoco debieron ser ajenos esos datos a la promulgación de los primeros textos legislativos que instauraron la censura en España en noviembre de 1912 y en diciembre de 1913.

Si se ha tratado con tanto detalle en estas páginas el problema del rechazo y condena del cinematógrafo por parte de algunos sectores, es porque se puede considerar muy probable, en términos de causa-efecto, que ese rechazo burgués hacia el cine haya sido uno de los factores responsables directos de la carencia de bases industriales sólidas en el ámbito español. Conviene no olvidar que, a diferencia de lo que sucedía en España, durante los años diez en la mayor parte de los países occidentales se van a consolidar las grandes industrias cinematográficas. Entre nosotros, sólo la burguesía industrial estaba en condiciones de aportar los fondos monetarios necesarios para constituir una industria poderosa, pero, si eso no sucedió fue porque se interpusieron su propio desinterés por una actividad que no veía demasiado rentable y una serie de prejuicios de orden intelectual y clasista adobados por la moral católica.

No obstante, ninguno de los ataques a que se ha hecho alusión pudo frenar la expansión del cinematógrafo y la aceptación social hacia el nuevo arte fue creciendo imparable. De

hecho, a partir de 1913, sólo los clérigos y Rucabado prolongan la lucha contra la inmoralidad del cine. Esto supone que, con la nueva década, la consideración social hacia este arte va a cambiar radicalmente, aunque las secuelas de los censores continúen y muchos libros acusadores y condenatorios sigan siendo publicados. Sin ir más lejos, en 1924 Bernardo Gentilini publica *El cine ante la pedagogía y la medicina, ante la moral y la religión* y a lo largo de sus ciento cuarenta y dos páginas se dedica a descubrir y denunciar los peligros del cinematógrafo, al que acusa de entorpecer la imaginación, de debilitar la voluntad y atrofiar la inteligencia. Haciendo gala de su sentido paternalista, afirma que ejerce una acción morbosa sobre los niños y, a continuación, delatando una concepción machista de la psicología femenina, común por lo demás en el pensamiento conservador de estos años, afirma que causa perturbaciones nerviosas en la mujer. Aunque el autor intenta dar a su libro un cierto carácter científico al basarse para sus afirmaciones en noticias de prensa, consultas y cartas que recibe u opiniones de médicos y expertos, por todo él resuenan los ecos del sermón que un cura intolerante e inquisidor pronuncia desde el púlpito²³. No obstante, el libro de Gentilini sólo debe ser considerado como la secuela de un pasado que se resiste a morir, porque el cambio de actitud por parte de la crítica con respecto al cine es palpable durante la tercera década del siglo. Se reconoce, en efecto, los cambios en la mentalidad y en las costumbres que el cine ha propiciado, pero esto se asume sin más, constatando los hechos. Así sucede cuando José Román, en un texto de 1924, dedica un capítulo a la moral en el cine y afirma con ironía:

En esto se ha dado la vuelta de campana. (...) poco a poco el cine lo ha ido transformando y el concepto de la moral ha evolucionado ante lo que repetidamente se ha tenido que contemplar en la temblorosa

²³ Las conclusiones globales de la obra están calcadas del texto que Francesc Barbens publicó diez años antes, *La moral en la calle, en el cinematógrafo y en el teatro*, donde alertaba de los peligros físicos y psíquicos que ocasionaba, según él, el cine. De este libro existe edición de 1974 hecha en Barcelona por G. Gili.

visión. El adulterio, es cosa corriente... las señoras que tienen que llevar la cruz del matrimonio con la ayuda de otro es un tema tan usual que no extraña ni en el caso recíproco, el de la joven que comparte con el esposo la dulzura efusiva y los billetes de banco.²⁴

12.4 En apoyo del cine español

Mucho más que los supuestos perjuicios causados a la moral pública por el cinematógrafo parecen preocupar en esta década las condiciones en que, en comparación con otras cinematografías, se desenvuelve el cine español, es decir, sus carencias industriales y su situación jurídica. Del mismo modo que preocupa la imagen que de España se da en las películas extranjeras, las llamadas "españoladas". El término, de origen francés, se aplicaba en un principio a aquellos filmes extranjeros que trataban temas españoles, pero desvirtuando la realidad sociocultural de nuestro país²⁵. En una fecha tan temprana como 1923, el guatemalteco Enrique Gómez Carrillo se muestra muy consciente de este problema y se lamenta de que sean "incontables las *espagnolades*, rojas o negras, alegres o téticas, crueles o bufas, que ahora corren por el mundo"²⁶. En cualquiera de los casos, cree que los

²⁴ José Román (1924): *Frente al lienzo*, Málaga, Imprenta La Regional, pp. 63 y 64. El comentario aparece dentro de un subepígrafe titulado "Los antiguos prejuicios", término este último indicador del cambio de posición que la nueva década adopta. Lo que en años anteriores eran sabias opiniones dictadas por la moral más respetable han pasado a ser actitudes merecedoras de una calificación peyorativa.

²⁵ Con los años, también en España llegaría a conformarse como un género al que la llegada del sonoro consagraría definitivamente. De la españolada ha dicho Román Gubern que "explotaba intensivamente el tipismo diferencial y el folclorismo de las zonas más deprimidas y premodernas de la España rural, como la Andalucía latifundista, que se presentaba poblada por gitanos y toreros, con criterios atávicos, reaccionarios y machistas"; en Román Gubern, José Enrique Monterde, Julio Pérez Perucha, Esteve Rimbau y Casimiro Torreiro (1995): *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, p. 157.

²⁶ Enrique Gómez Carrillo (1923): *En el reino de la frivolidad*, Madrid, Biblioteca Renacimiento, p. 195.

espectadores a los que van dirigidas y que tanto disfrutan con ellas se comportan como

hispanófilos que, ignorando lo que es la verdadera España, adoran los toros, defienden las hogueras de la Inquisición, sueñan en [sic] bailaoras con navajas en la liga, creen que los bandoleros románticos de Andalucía se pasean aún por las calles de Córdoba y, en una palabra, no aceptan que la tierra de Carmen se haya modernizado²⁷.

La culpa de tal actitud, según el autor, no correspondería sólo a los realizadores foráneos, sino a la propia inercia de las autoridades hispanas que olvidan "enseñar al universo la verdadera historia de España"²⁸. Considera que el estado debería rebelarse contra tales españoladas por su falta de rigor al describir hechos históricos, personajes y costumbres de la vida española. Las califica de injuriosas y denigrantes, fruto de la "impertinente ignorancia de los yanquis"²⁹. Contra ellas, según él, se debería actuar de forma tan contundente como lo hacen los franceses cuando algún filme hiere su susceptibilidad. Su actitud va a ser compartida por aquellos círculos progresistas que se ocupan del problema y que denuncian simultáneamente el cine español que, para asegurarse la exportación, acaba manejando los mismos tópicos³⁰.

Del mismo modo, por lo que respecta a las condiciones de producción, llama favorablemente la atención comprobar que durante los años veinte un grupo de críticos toma conciencia de la debilidad de la industria cinematográfica española y, al alertar sobre ella, se preocupa por sus causas e intenta dar soluciones.

²⁷ Ibid., p. 196.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Ibid., p. 199.

³⁰ Al respecto, en el ya citado *Frente al lienzo* José Román titula uno de los epígrafes "España de pandereta" y lo dedica a denostar el mal cine español que partiendo del tipismo y los tópicos culturales se alimenta cómodamente de explotar lo pintoresco. Pp. 155-159.

Así, José Román cree que "todavía la producción nacional está en ensayos"³¹ si se la compara con el cine americano o europeo y busca las causas en la carencia de conocimientos e infraestructura industrial, pues según él "todo es falta de preparación, de empresa que se arriesgue a gastar dinero y de tiempo. Las improvisaciones no suelen dar los resultados mejores."³² En sintonía con tales opiniones, pero expresadas con mayor detenimiento y profundidad, el crítico de cine Alfredo Serrano publicó un año después *Las películas españolas* donde analizaba la problemática de la industria cinematográfica nacional para extraer conclusiones que dieran pie a una propuesta de soluciones. Serrano, buen conocedor de la realidad que vivía el cine español a esas alturas de la década, a pesar de las carencias y defectos que percibe, considera que el momento invita al optimismo y a pensar que los errores acabarían siendo superados y la cinematografía española se consolidaría en una industria seria y fructífera³³.

Pero los hechos no le darían la razón como lo demuestra el que, ya al final de la década, Martínez de la Riva, volviera sobre el tema a partir de las mismas apreciaciones. Sus palabras parecen un eco de las escritas por Serrano tres años antes y evidencian que los problemas denunciados por este siguen vigentes. De nuevo busca soluciones abogando por la buena preparación de los actores españoles, que hasta la fecha continúan valiéndose tan sólo de su intuición. Cree que si estuvieran bien preparados, podrían llegar a ser extraordinarios y, como venía siendo costumbre entre los críticos, pone como ejemplo a Francia, cuya prensa e industria se dedican a favorecer su cine, e insiste

³¹ Ibid., p. 153.

³² Ibid., p. 154.

³³ Alfredo Serrano (1925): *Las películas españolas*, Barcelona, edición del autor. Su optimismo es comprensible si se tiene en cuenta que el año de la redacción de su libro fue uno de los más fértiles de la década en el terreno de la producción fílmica española. Pero este es tema a tratar en el capítulo siguiente.

igualmente en que, de no mediar cierto proteccionismo oficial, España se puede convertir, en términos cinematográficos, en una colonia americana o alemana, apostillando: "Y es gran lástima, pues pudiera fácilmente evitarse. No nos dejemos engañar por el señuelo de todo lo que nos viene de fuera"³⁴. Con un optimismo digno de elogio, Martínez de la Riva cree que

tenemos elementos entusiastas que trabajan y estudian con ahínco, logrando merecidos éxitos. Yo afirmo que en laboratorios, por ejemplo, estamos bastante mejor que otros países, que, sin embargo, producen más que nosotros. (...) Tenemos actores y actrices a quienes no les falta más que estar bien dirigidos para ser excelentes artistas cinematográficos³⁵.

Pero lo que destaca de todo su planteamiento es la conciencia clara que el autor tiene de que el estado del cine español merece un análisis en profundidad y la toma de decisiones muy meditadas: "el problema es para estudiarlo con gran serenidad y resuelto [sic] con mayor ponderación". Y cuando reclama que el proteccionismo estatal sea ejercido sobre la cinematografía nacional vuelve a fijarse en Europa, proponiendo en este caso seguir el ejemplo de Inglaterra que

ha promulgado las leyes conducentes a reglar la importación de películas extranjeras con arreglo a la exportación nacional, tomando (...) medidas arancelarias.

Esto es lo que se pide en España.³⁶

Ante manifestaciones como las precedentes, resulta obvio que a finales de la década el más amplio conocimiento de las

³⁴ Ramón Martínez de la Riva (1928): *El lienzo de plata*, Madrid, Ed. Mundo Latino, p. 42.

³⁵ Ibidem. El autor, por lo que respecta a los laboratorios, se está refiriendo al que Domingo Blanco y su hijo tenían en Madrid, del que se tratará en los capítulos siguientes.

³⁶ Las dos citas, en p. 50.

técnicas y peculiaridades inherentes a la industria cinematográfica había alentado a muchos de los críticos que se ocupaban del tema a lanzar señales de alarma en pro de la cinematografía española, dando así lugar a una corriente de opinión tendente a la búsqueda de soluciones que favorecieran su desarrollo. Uno de los apoyos más resueltos que tal actitud recibió vino desde la prensa especializada más seria, que por esos años contaba con publicaciones claramente implicadas en la defensa de la cinematografía nacional como lo eran *Popular Films*, *La Pantalla* o *Fotogramas*. En realidad, la prensa cinematográfica había nacido en España en 1910 y su existencia era tan saludable que sólo en la década siguiente llegaron a funcionar cerca del medio centenar de publicaciones, la mayoría dedicadas al cine en exclusiva y, las menos, a los espectáculos en general³⁷. Sin embargo su rigor crítico y grado de compromiso con la industria nacional variaban de unas a otras. Con la seriedad que lo caracteriza, Alfredo Serrano trata el asunto citando ejemplos de publicaciones especializadas que, como *El Diluvio* y *Películas*, "se han preocupado constantemente de la cinematografía nacional y alentando a nuestros industriales y capitalistas a fomentarla, han efectuado una depurada labor de crítica acertada y noble"³⁸, pero tales palabras no le impiden unos párrafos después añadir que

Salvo señaladísimos casos, la crítica **verdad** no existe en nuestros periódicos. Todo es bueno en cinematografía. Nada hay malo. Los mismos adjetivos diferentemente colocados sirven para reseñar el estreno o la prueba privada de esta o aquella película nacional o extranjera³⁹.

³⁷ Algunas de ellas tuvieron corta vida y otras como *Cine mundial* y *El mundo cinematográfico* sobrepasaron ampliamente los límites del decenio. La relación y características de cada una de ellas en Joaquín Cánovas Belchí (1987): *El cine en Madrid* (1919-1930). Tesis doctoral no publicada. Universidad de Murcia.

³⁸ Alfredo Serrano (1925): *Las películas españolas*, op. cit., p. 90.

³⁹ *Ibid.*, p. 91.

La razón para una actitud tan poco profesional la ve el autor en el hecho de que la propia existencia de las revistas en cuestión está sujeta a la contratación de anuncios de los mismos filmes que después han de juzgar. Si sus críticas son negativas, las casas concesionarias y productoras no vuelven a contar con ellas para anunciarse y, sin este medio primordial de financiación, la publicación se vería obligada a desaparecer. "Así, continúa la crítica sin ser crítica y el público sin tener quien oficiosamente y con autoridad suficiente le indique el valor de las películas que se estrenan o su desmérito [sic]"⁴⁰. Para intentar poner remedio a tal estado de cosas y lograr un frente común en defensa de la producción española, Serrano escribió varios artículos desde los que proponía organizar una Conferencia Nacional de la Prensa Cinematográfica. Con ella se pretendía "establecer una acción total y unánime de apoyo patriótico a nuestra industria del film"⁴¹, pero, a pesar del éxito aparente de la iniciativa, la conferencia nunca llegaría a celebrarse. Fue necesario esperar unos años para que desde el mismo ámbito de la prensa especializada se auspiciara una actividad muy similar a la propuesta por Serrano, aunque se proyectó con un carácter mucho más amplio y con la intención de conseguir del gobierno una respuesta oficial a sus conclusiones. Se trató del Primer Congreso Español de Cinematografía organizado por la revista madrileña *La Pantalla* con el que se pretendía abrir un debate sobre los problemas del cine español, considerados desde todos los flancos de la industria productora: financiación, comercialización, protección estatal, censura, etc. Con ello se perseguía la finalidad de lograr unas medidas contundentemente efectivas para la defensa y desarrollo de la industria fílmica española. Aunque esta vez la iniciativa prosperó y el congreso llegó a celebrarse, sus efectos no se percibieron en la práctica, pues sus conclusiones sólo obtuvieron

⁴⁰ Ibid., p. 93.

⁴¹ Ibid. p. 94.

del gobierno una serie de promesas que no pasaron de la mera intencionalidad retórica⁴².

Así las cosas, y pese al desinterés oficial, a finales de la década el tema de la práctica fílmica estaba en la calle. La afición del público y la atención de los críticos habían conseguido que el cine fuera enjuiciado no sólo como pasatiempo, sino como actividad creadora sujeta a las leyes de su propio lenguaje. En razón de tal interés se explica la curiosidad de los medios aficionados por el conocimiento teórico del hecho cinematográfico, que queda reflejada en la publicación de varios manuales que instrúan sobre el tema. Dos de ellos, publicados en 1929, pueden servir como botón de muestra, pues marcan una distancia cualitativa y cuantitativa con respecto a los textos que se han venido citando hasta aquí. Se trata de *Cómo se hacen las películas*, de Sabino Antonio Micón, un manual donde se van desgranando los procesos de producción, rodaje y montaje de un filme⁴³, y del titulado *Manual de cinematografía* de Luis González Alonso, un libro mucho más amplio que empieza haciéndose eco de temas que trascienden lo propiamente técnico y se acercan a la historia del cine, desde su génesis. Sobre ella afirma con perspicacia que no se puede identificar con una paternidad concreta, negando que el origen esté en Muybridge o en Plateau, Lumière o Edison y remontándose a las sombras chinescas y a los egipcios que ya habían descubierto el principio físico de la linterna mágica:

este invento —como cualquiera otro— no ha sido obra de un solo cerebro, en un momento determinado; así se equivocan quienes, partiendo de una verdad relativa, la erigen en categoría absoluta (...).

⁴² Los acuerdos pormenorizados, así como las circunstancias en que se desarrolló el congreso las explica Julio Pérez Perucha en R. Gubern, J. E. Monterde, J. Pérez Perucha, E. Rimbau Y C. Torreiro (1995): *Historia del cine español*, op. cit., pp. 101-105.

⁴³ El autor, en condición de realizador cinematográfico, se muestra muy informado, aunque cuando describe el funcionamiento de los estudios parece pensar más en Hollywood que en las industrias humildes, como era el caso de la española. El texto se publicó en Madrid por la Sociedad Iberoamericana de Publicaciones.

Todo invento es obra larga y lenta, producida por sucesivas y progresivas experiencias⁴⁴.

El autor, muy bien informado, conecta con la visión y las preocupaciones que el nuevo arte venía suscitando a lo largo de los años veinte y desde los precursores pasa a examinar la situación que el cinematógrafo vive en el momento, aportando datos estadísticos sobre el capital que mueve la industria fílmica americana y europea y sobre el número de salas exhibidoras, para demostrar el potencial industrial y, en consecuencia, la trascendencia cultural que supone el nuevo medio de expresión, al que caracteriza como un arma capaz de lograr utópicos fines como la armonía universal: "en otro orden más noble, [el nuevo arte] constituye hoy uno de los más decisivos medios de educación y propaganda de cultura, de influencia ideológica, de compenetración pacífica internacional"⁴⁵. A estas reflexiones suma una amplia revisión de las condiciones técnicas en que se realizan las películas, sus clases, los problemas de la proyección, de la fotogenia y formación de los actores, así como el tema de la consideración del cine como arte. El manual, aunque sin pretensiones de exhaustividad y sistematización en los temas tratados, consigue aproximarse a territorios muy variados que se inscriben dentro del fenómeno fílmico y con ello evidencia una doble situación: que en la sociedad española de los años veinte existe un interés real, y no sólo anecdótico, por el hecho fílmico y por los conocimientos técnicos al respecto, y que para propiciarlos se cuenta con un grupo de expertos que, conociendo la materia, está en condiciones de ofrecer lo que la sociedad pide.

Todo ello contrasta, como se ha visto, con la incapacidad institucional para adoptar medidas que protejan y estimulen la producción nacional. Ni siquiera a estas alturas de la década se ha logrado un consenso institucional para combatir los tópicos de

⁴⁴ Luis González Alonso (1929): *Manual de cinematografía (como Arte, como Industria, como espectáculo y como Profesión)*, Madrid, Ed. Colón, p. 5.

⁴⁵ *Ibid.*, p.17.

toda índole que, a través de la cinematografía nacional y extranjera seguían engrosando el imaginario internacional. De ello se queja el autor coincidiendo así con los escritores que, según vimos, desde el principio de la década le venían precediendo en el mismo empeño:

En España, el Estado no se ha preocupado de deshacer el falso concepto universalmente formado sobre la Nación y su vida y sus costumbres, a pesar de la necesidad inmediata de tal contrapropaganda, cuyo coste no sería gravoso, antes reproductivo, aunque sólo fuera en el aspecto turístico.⁴⁶

Aunque la inquietud suscitada en pro de la cinematografía nacional no deja de ser baldía, por lo que respecta a la década que nos ocupa, sin lugar a dudas sus ecos estuvieron en la base de la nueva actitud que frente al cine se iba a adoptar en los años treinta y, más concretamente, en el período republicano, cuando una mayor voluntad por potenciar la industria fílmica nacional —tímida por parte de los políticos, pero mucho más firme por lo que respecta al capital financiero— dio como resultado un conjunto de filmes que acabarían conformando uno de los períodos más valiosos de la historia de nuestro cine.

12.5 La aceptación popular

Desde que el cinematógrafo hizo su aparición en España la aceptación y espectación populares fueron un hecho. En una sociedad como la española polarizada en dos frentes, uno conservador fuertemente condicionado por el clero y otro progresista que bebe en las aguas del regeneracionismo, el cine irrumpe como un factor de modernidad ante el que de inmediato se suscitan curiosidades y recelos. A pesar de ello, se puede afirmar que, aunque tras el entusiasmo inicial las clases acomodadas y los intelectuales se desinteresaron del invento, la

⁴⁶Ibid., p. 29.

aceptación popular se mantuvo rotunda desde el principio. La prueba de tal aceptación está en el enorme éxito que tuvieron entre el público español las producciones extranjeras. Ello hace que desde la primera década de existencia del cinematógrafo España "se vaya configurando como un importante mercado consumidor para la producción europea, hasta el punto de que ya en febrero de 1906 Pathé dispone de sucursal abierta en Barcelona"⁴⁷, un año después les llegaría el turno a otras dos productoras francesas, Méliès y Gaumont. Madrid y Barcelona son las dos ciudades que se reparten la mayor actividad en relación con el nuevo espectáculo y la segunda tiene la primacía de la actividad industrial relacionada con la producción y la distribución. Tal estado de cosas se mantiene hasta la década de los años veinte, cuando las posiciones se invierten. Pese a que la capital del estado no cuenta apenas con infraestructura productora y distribuidora durante las dos primeras décadas de siglo, proliferarán en ella los espectáculos de exhibición a los que el público madrileño acude cada vez con más interés. Para asumir la nueva situación, en el transcurso de esos años los teatros van incorporando el cinematógrafo a su programación y de forma lenta, pero progresiva, este va convirtiéndose en la principal atracción.

Hay que hacer notar, sin embargo, cómo, pasados los primeros años de euforia, durante la primera década del siglo no había público suficiente para el nuevo espectáculo y "los empresarios fueron observando con no poca alarma el progresivo descenso del número de espectadores"⁴⁸. Esta situación en Madrid fue especialmente palpable y los exhibidores se vieron obligados a cerrar algunos locales o a ampliar las proyecciones cinematográficas con piezas teatrales para atraer el interés del público. Con ello el estado de las cosas se invierte:

⁴⁷ Román Gubern, José Enrique Monterde, Julio Pérez Perucha, Esteve Rimbau y Casimiro Torreiro (1995): Op. cit., p.28.

⁴⁸ Ibid., p. 45.

si en los primeros tiempos del cinema se alternaba la presentación de películas con algún que otro número de variedades, el proceso se había invertido ahora y bajo la denominación "fin de fiesta" se exhibían todo tipo de espectáculos escénicos (variedades, entremeses cómicos, circo y fieras, sainetes, género chico) amenizados con alguna que otra película en guerrilla, quizá para justificar la denominación del local.⁴⁹

Pese a tales circunstancias, el cine, a ritmo lento pero progresivo, iba ganándose adeptos hasta convertirse en la principal atracción con la que ocupar el tiempo libre, de forma tal que, por los años diez, la mayor parte de los teatros incluían películas en su programación, unos de forma continuada, como el *Romea* y el *Barbieri*, y otros alternándolas con variedades u obras dramáticas, como el *Martín*, la *Zarzuela*, el *Eslava*, el *Gran Teatro*, el *Infanta Isabel*, la *Comedia* o el *Princesa*⁵⁰. Así las cosas, se va a producir un desplazamiento del arte dramático en favor del cinematógrafo, cuya consecuencia inmediata fue la polémica sobre cine y teatro sostenida en la prensa, entre dramaturgos, literatos y críticos, a la que se ha aludido en las páginas precedentes. La razón esgrimida con más insistencia para explicar ese desplazamiento es la llamada "crisis de autores" y, de hecho, la producción de los dramaturgos consagrados parece descender durante esos años. Sin embargo, paradójicamente, va a ser el cinematógrafo el que compense en buena medida a actores y autores teatrales los perjuicios que vienen sufriendo por su causa

⁴⁹ Ibid., pp. 45 y 46. Esa situación era moneda común en el resto de los países, pero con respecto a la capital de España, Pérez Perucha considera que existen factores autóctonos, como la propia composición social de la ciudad y la existencia de peculiares aficiones entre los capitalinos —género chico, sainete, zarzuela, toros— tan arraigadas, que obstaculizaron aún más la implantación del cinematógrafo.

⁵⁰ Josefina Martínez (1992): *Los primeros veinticinco años del cine en Madrid, 1896-1920*, Madrid, Filmoteca Española, p. 55. En su bien documentado trabajo, la autora pone de manifiesto cómo el cinematógrafo, desde los comienzos del siglo, se fue adueñando paulatinamente de los teatros madrileños muchos de los cuales acabarían convertidos durante los años veinte en salas de cine, al tiempo que deja constancia de la gran atracción que el cinema ejercía sobre las gentes de la capital.

pues, a partir de los años diez, dará cobijo a las grandes figuras de la escena española. Margarita Xirgu, María Guerrero, Adela Carboné, Enrique Borrás, Ricardo Puga, entre otros, aprovechan su prestigio para actuar ante las cámaras y del mismo modo los dramaturgos más afamados hacen sus incursiones en los ámbitos fílmicos, unas veces dirigiendo películas, como en el caso de Benavente, y en otros casos escribiendo guiones para la pantalla, como Blasco Ibáñez, Guimerá, Marquina y el mismo Benavente.

Todos desean participar en el nacimiento de una forma de expresión que tienen a su alcance y que supone una notoria fuente de popularidad, dada la mayor capacidad del cinematógrafo para expandir la creación dramática.⁵¹

Llama la atención el interés que las producciones españolas suscitaron entre el público, de forma más evidente tras el comienzo de la Gran Guerra cuando desaparece la competencia del cine europeo. En un momento en que las películas norteamericanas empiezan a dominar el panorama internacional y las indumentarias, maneras y gestos de las grandes divas son imitados por la burguesía, las producciones españolas, casi todas de factura catalana, consiguen crearse un público fiel que las aplaude con entusiasmo. Por eso, los teatros madrileños alternan con fluidez los largometrajes de factura internacional donde brillan las grandes estrellas del momento, Asta Nilsen, Francesca Bertini, etc., con los filmes españoles.

Uno de los centros madrileños donde se proyectan los grandes estrenos es el teatro de la Zarzuela. Allí, en mayo de 1917, se estrenó la adaptación de la novela de Blasco Ibáñez *Sangre y arena*, que el propio autor había dirigido. Esta producción de la Barcinógrafo se mantuvo medio año en las carteleras madrileñas y fue alabada por la crítica, que aprovechaba así la ocasión para para elogiar la producción nacional en detrimento de la exterior, en los siguientes términos:

⁵¹ Ibid., p. 54.

"no necesitamos recurrir a cintas extranjeras", para concluir defendiendo que las películas españolas "deberían sustituir con ventaja a esos dramones policíacos que embrutecen los cerebros y fomentan los malos instintos"⁵². Pero, en honor a la verdad, hay que decir que el filme recibió también críticas adversas que lo tildaron de españolada. Para calibrar el sentido real de manifestaciones tan encontradas, es preciso recordar el ambiente propicio a la discusión y a la polémica que el fenómeno fílmico generaba entre los comentaristas, así como las voces que con el pretexto de defender la producción nacional evidenciaban prejuicios xenófobos y morales de toda índole.

Las enormes ganancias que la Zarzuela obtuvo con el cinematógrafo durante esas temporadas son sólo un botón de muestra para evidenciar el cambio de actitud del público burgués y de la aristocracia hacia el cine. Los pases privados para los espectadores más selectos eran frecuentes. A alguno de ellos, como el del estreno de *The Cheat* de Cecil B. de Mille, asistió la reina María Cristina, y el éxito animó a los empresarios a establecer el viernes como día especial para esta audiencia, lo que se conoció como "día de moda aristocrático" al que los espectadores podían asistir con un abono especial. Con la misma expectación fue recibida la coproducción catalano-francesa *La vida de Cristóbal Colón y su descubrimiento de América*, dirigida por Jean Droessner que, con un millón de pesetas de presupuesto, supuso el proyecto más costoso de la filmografía española realizado hasta la fecha. Pero no sólo la Zarzuela gozaba del favor popular, si se cita este teatro es porque sus actividades lo identifican como paradigma de lo que sucedía en los restantes locales madrileños. Todos ellos competían en remodelar sus instalaciones, contratar grandes orquestas con las que acompañar las proyecciones y ofrecer las novedades con la mayor rapidez. Así

⁵² En *La Tribuna* del 13 de mayo de 1917. Cfr. Josefina Martínez, op. cit., p. 60.

gracias al interés de algunos empresarios como los del Gran Teatro, los madrileños podían ver, al poco de estrenarse en sus países de origen, la mayoría de las mejores producciones del momento, por lo que cabe considerar que el público de la ciudad estaba al día de las principales novedades cinematográficas.⁵³

Ya fueran centrales o periféricos, todos los teatros tenían un público asegurado, que además contaba con otros espacios para disfrutar de las películas. En efecto, la proyección de filmes venía resultando tan atractiva para el público que se convirtió en un lucrativo negocio aprovechado al máximo por los empresarios, de ahí que todos aquellos locales provistos de un espacio libre para espectáculos dieran cabida al cinematógrafo: cafés, jardines de recreo, frontones, hoteles y hasta cervecerías. Si se consultan las cifras de ingresos aportados por las exhibiciones cinematográficas en el tesoro público, se comprueban las enormes ganancias que las proyecciones suponían. Dichas cifras, correspondientes únicamente al 0.75% de la recaudación, evidencian los beneficios obtenidos, que estaban en función del buen número de proyecciones que el cinematógrafo permitía al posibilitar una frecuencia mucho más alta que cualquier espectáculo de variedades⁵⁴.

La gran afición al cine permitió crear locales específicos para las veladas veraniegas donde las proyecciones eran al aire libre. Funcionaban por toda la ciudad y dos de los más concurridos eran los situados en los Paseos del Prado y Recoletos. Un hábito de ocio tan enraizado no podía por menos que motivar la creación de espacios propios de carácter fijo para sustituir a los primitivos barracones. Así, el cine como símbolo de modernidad iba adquiriendo una personalidad diferenciada y las reformas urbanísticas de principios de siglo lo van a tener en cuenta. De esta forma, las salas de cine irán evolucionando hasta crear un

⁵³ Ibid., p. 67.

⁵⁴ Ibid., p. 75.

modelo propio, con un espacio único que albergue el mayor número de espectadores, lo que alterará el diseño de los locales que acabarán contando con un solo patio de butacas donde las diferencias entre localidades generales y de preferencia irán desapareciendo. Sus aforos no solían ser inferiores a las quinientas localidades y en determinados casos, como el del Real Cinema, llegaban a dos mil quinientas⁵⁵. La mayoría de estas grandes salas se construyó en los años diez y en la década siguiente funcionaban a pleno rendimiento. La solidez de sus instalaciones la demuestra el hecho de que un buen número de ellas se haya mantenido hasta nuestros días en condiciones de uso. Pero este aumento considerable de locales específicos para la exhibición cinematográfica no sólo se dio en la capital y en otras grandes ciudades, sino que supuso un fenómeno generalizado en toda España, hasta el punto de hacernos pensar que las gentes de aquellos años se habían acostumbrado de tal modo al nuevo pasatiempo que difícilmente iban a renunciar a él. En este sentido, Joaquín Cánovas nos proporciona unas cifras reveladoras sobre el incremento de la actividad exhibidora durante el decenio: "en 1921 España contaba con 356 cines, de los que 23 se localizaban en Madrid, a finales de la década, en 1930, la cifra había ascendido hasta 2866 (41 en la capital)"⁵⁶. Estas cantidades hablan por sí solas de un interés que, sólo en una década, casi se ha multiplicado por diez.

⁵⁵ Este cine inaugurado en 1920 era el de mayor capacidad, seguido por el Ideal, de mil novecientas localidades, el Cine Madrid, de mil doscientas noventa y cinco, y el Doré, sede actual de la Filmoteca Española, de mil doscientas cincuenta. Todos ellos han llegado a nuestros días con pequeñas remodelaciones. Una relación más completa puede encontrarse en Josefina Martínez (1992): op. cit., p. 141.

⁵⁶ Joaquín Cánovas (1990): "Consideraciones generales sobre la industria cinematográfica madrileña de los años veinte", en *Archivos de la Filmoteca* nº 6, Valencia, pp. 14-25.

13. CONDICIONES DE PRODUCCIÓN EN LA DÉCADA

Si el interés que el público español manifestaba por el cine a esas alturas del siglo era tan notable, parece razonable pensar que se debería haber visto correspondido con la existencia de una industria autóctona de producción de filmes en los que los espectadores pudieran reconocer los tipos, lugares, costumbres y modos culturales que les eran propios. Paradójicamente, como se viene repitiendo, no ocurrió así y el empeño por poner en pie un entramado industrial que permitiera una producción sólida, abundante y formalmente correcta continuó lleno de dificultades y el efecto de los éxitos, que sin duda los hubo, se vio superado por ellas. Con la llegada de los años veinte se produjo, no obstante, una novedad en el panorama de la pequeña industria fílmica española y fue que el núcleo productor, hasta entonces situado en Barcelona, cambió este emplazamiento por Madrid, mientras, paralelamente, otras cinematografías peninsulares continuaron su existencia engrosando así una producción iniciada en la década anterior.

13.1 La producción madrileña toma el relevo

En efecto, durante la tercera década del siglo la industria del cine español cambió el que hasta entonces había sido su principal escenario operativo. Pues, al iniciarse el período, la industria catalana mostraba ya unas señales de debilidad que no podría superar en toda la década. Por el contrario, en Madrid, desde algunos años antes, se venía registrando un interés hacia el cine, por parte de los sectores adinerados y los profesionales libres, que abonaría un terreno favorable para hacer de la capital el primer núcleo de la industria cinematográfica nacional. Eso no significa que sólo existiera la industria madrileña como tal, pues seguían produciendo otras áreas geográficas como Valencia y País Vasco,

pero sí es cierto que el centro de las actividades, por el número de producciones, el capital empleado y la infraestructura con que contaba, hay que situarlo en Madrid. Ya durante los años diez, alentada por el interés del público que se había volcado en masa en el espectáculo cinematográfico, en detrimento del teatro tradicional, la industria fílmica madrileña había iniciado su existencia, tardía y, en un principio, sin serias pretensiones industriales. El primer paso se dio en 1910, cuando Enrique Blanco, hasta entonces reportero gráfico en la revista de su padre, inició la actividad fílmica capitalina al fundar Iberia Cines, la pequeña productora que contaba con laboratorios propios, pero casi hasta pasados unos años ninguna otra empresa la secundaría¹.

Ese cambio de actitud que, aunque tardío, permite el inicio de la producción fílmica hay que situarlo en el contexto de las transformaciones que la sociedad y la economía madrileñas experimentaron durante las primeras décadas del siglo veinte, cuando diversas industrias nacen en su seno, mejoran las comunicaciones y el capital financiero en forma de grandes bancos se asienta en la ciudad, factores todos que la convierten en capital económica y centro comercial del estado. Igualmente, la emergencia de una burguesía industrial y de una clase media de profesionales libres propician la aparición de pequeñas industrias cinematográficas. Son, al principio, firmas escasamente capitalizadas y, en consecuencia, poco competitivas en el mercado nacional y, ni que decir tiene, en el internacional. De entre ellas sobresalen la Chapalo Films, constituida en 1913, con dos películas producidas, y la Patria Films, de 1915, propiedad de los hermanos Perojo, que bajo su dirección no superó las tres producciones. Tras ser retomada un año después por Julio Roeset se mantendría a flote no sin dificultades hasta finales de la década, para acabar por fin absorbida por la Atlántida en 1920. Las restantes firmas

¹ La interesante trayectoria del emprendedor Enrique Blanco, que mantuvo muy activos durante los años veinte sus nuevos estudios Madrid Film, la ha expuesto Josefina Martínez (1992) en *Los primeros veinticinco años del cine en Madrid (1896-1920)*, op. cit., pp. 142-146.

constituían un grupo de empresas aún menores que no pasaron de un sólo filme o que naufragaron en el intento. Algunas fueron promovidas por aristócratas como el conde de Vilana o el marqués de Camarines que, por la gestión llevada a cabo, demostraron que entendían el cine más como un pasatiempo y un divertimento de aficionados que como una industria productiva².

Con el nuevo decenio la situación comenzó a cambiar. Exactamente, se ha señalado el año 1919 como la frontera cronológica que inicia la prometedor etapa. A partir de esta fecha, el trasvase de la producción desde Barcelona a Madrid empieza a ser un hecho. En esta última ciudad tras los tanteos de los años precedentes, se ha consolidado un interés por crear empresas productoras de mayor envergadura que permitan configurar una industria donde las inversiones fuertes se vean compensadas con suficientes ganancias. Va a ser un dramaturgo, Jacinto Benavente, quien ese año, y sin desalentarse por el fracaso de su anterior productora Cantabria Cines, se lance al ruedo de la producción madrileña con otra empresa, la Madrid Cines, que persigue idéntica finalidad que la anterior: llevar a la pantalla sus obras teatrales. Sin embargo, su intento supondría un nuevo fracaso, pues la primera y única obra adaptada, *La madona de las rosas*, no gustó demasiado al público y el autor, desilusionado y sin recuperar los costos de financiación, se retiraría del cine hasta 1924 cuando, alentado por Benito Perojo, participó en la firma Films Benavente S.L. y escribió dos guiones originales —*Para toda la vida y Más allá de la muerte*— que aquel dirigió para la pantalla. Otra de las productoras que merece ser reseñada, sobre todo por la índole de su creador, fue Producciones Ardavín. Había precedido en dos años a la Madrid Cines, y venía impulsada desde

² Las peripecias de estas pequeñas empresas, en Josefina Martínez (1992): op. cit., pp. 146-160. La autora se detiene especialmente en el estudio de la Patria Films, que al final del decenio se había convertido en la productora madrileña más importante. Sobre la etapa pionera de los Perojo y sus actividades para la Patria, merecen reseñarse también las páginas que Román Gubern (1994) dedica al tema en *Benito Perojo, pionerismo y supervivencia*, Madrid, Filmoteca Española, ICAA, Ministerior de Cultura, pp. 28-50.

los ambientes de la burguesía liberal madrileña a la que pertenecía su fundador, Eusebio Fernández Ardavín, que tendría una larga trayectoria como director. Aunque sus inicios fueron vacilantes, a partir de 1924 consiguió afianzar la producción y dotarla de calidad técnica y formal hasta lograr algunas películas, como *La Bejarana* (1925) y *Rosa de Madrid* (1927), que se encuentran entre las más hermosas del decenio.

No obstante, la empresa emblemática de la producción madrileña iba a ver la luz el 21 de mayo del mismo año 1919. Se trataba de Atlántida Cinematográfica Española, S.A., que surgiría de los rescoldos de la Cantabria Cines con el apoyo de algunos financieros, de varios aristócratas y hasta del rey Alfonso XIII. Concebida con enormes pretensiones, contó con un capital nominal de 4.000.000 de pesetas, cantidad que en la realidad se traducía en un activo de no más de un millón. Meses después, la productora incorporaba a la Patria Film, hasta esos momentos la primera firma de Madrid, con lo que veía aumentado su potencial y evitaba la competencia. Ni que decir tiene que, con todas estas estrategias empresariales, se pretendía hacer de la Atlántida la principal sociedad cinematográfica española y, por la misma razón, no se escatimaron medios a la hora de dotarla de las infraestructuras necesarias para la producción cinematográfica, siempre, claro está, dentro de las limitaciones que imponían las humildes condiciones del cine español. Para las filmaciones, se instalaron estudios y galerías que disponían de luz artificial y de un transformador de 70 kw con el que alimentar los arcos de luz y los motores de los laboratorios. Se nombró a José Buchs director artístico y se planificó una política de producciones con la que empezar a amortizar rápidamente los capitales invertidos. El gran éxito de los primeros años fue *La verbena de la Paloma* (1921). Tanto la crítica como el público alabaron la producción con entusiasmo dando así pábulo a iniciar la moda de la recreación de zarzuelas en imágenes, aspecto este que la productora supo explotar a conciencia. Para sus empeños adaptadores, la Atlántida reclamó la colaboración de algunos escritores, como los Álvarez

Quintero y Carlos Arniches, que cooperaron con ella autorizando las filmaciones de sus obras.

Pese a tales éxitos y a las ventas de algunos de sus filmes al extranjero, la productora empezó pronto a adolecer de problemas económicos, dado que soportaba unos gastos superiores a las ganancias. Esto ocasionaba carencias en las infraestructuras y limitaba así la calidad de las cintas que, consecuentemente, eran menos competitivas en el mercado. A pesar de ello, gracias al buen hacer de Buchs, se siguieron filmando películas dignas, como *Carceleras*, basada en la zarzuela de Ricardo Flores y del músico Peydró, que con su buena factura causó la admiración del público. Sin embargo tales éxitos no lograron resolver los problemas financieros de la Atlántida, que acabarían propiciando desencuentros entre accionistas y técnicos, con el resultado del abandono del director Buchs, del operador Maristany y del gerente Hornemann. Con ello se inicia un período de decadencia, agravado cuando la censura, por razones temáticas, prohíbe *Venganza isleña*, un filme ambicioso que se rodó en el otoño de 1923. Su núcleo narrativo, una situación de incesto, escandalizó a las puritanas autoridades censoras que impidieron su exhibición, causando un quebranto económico que dejó a la productora en una situación desesperada.

A partir de este momento, las circunstancias cambian radicalmente y el banquero Ignacio Bauer accede a la presidencia y se adueña prácticamente de la empresa. El nuevo gestor intenta la aventura de coproducir con Francia, pero los buenos resultados estéticos obtenidos no le evitaron nuevos problemas con la censura que impidieron obtener las previsibles ganancias³. Tras esa suma de contratiempos, aunque seguiría con la filmación de películas, la firma nunca lograría recuperarse, ni siquiera con la

³ Bauer había invitado al prestigioso Marcel L'Herbier a dirigir la película que se iba a coproducir con la casa francesa Cinématografic. Se trataba de *La barraca de los monstruos*, un melodrama ambientado en el circo. Los resultados estuvieron muy por encima de la media de las películas españolas.

nueva dirección técnica de Forián Rey. Se entró así en una situación de crisis total que culminó en 1927, cuando los socios acusaron de estafa al gerente designado por los Bauer y la trayectoria de la productora llegó a su fin⁴. Pese a esta travesía sinuosa y a su final un tanto rocambolesco, el historial de la Atlántida se puede calificar de positivo, si se tiene en cuenta que había funcionado con poco capital real, pues fue capaz de tomar la alternativa tras el declive de la producción catalana y de producir, durante sus siete años llenos de altibajos, veinte películas de ficción y seis documentales.

La segunda empresa madrileña por su capacidad y calidad productiva fue Film Española, fundada por Buchs en 1923, una vez que abandonó su puesto en Atlántida. De ella fue la directa rival y, en cierto modo, copió muchas de sus pautas de actuación. Por ejemplo, contó con un banquero coproductor, Urquijo, pero igual que su predecesora no tardaría en endeudarse al tener que amortizar con las ventas de los filmes todo el dinero gastado en la edificación y mantenimiento de los estudios de rodaje. Así se produjo la quiebra técnica y en 1926 la sociedad se vio obligada a liquidar sus bienes. Las restantes productoras madrileñas, como la Cartago Films, la Regia Films y la Goya Films, entre otras, tuvieron una vida más efímera y una producción muy pequeña, por lo que no superaron los niveles mínimos requeridos para que se las considerara empresas consistentes. La mayor parte de su exigua producción se filmó en la primera mitad de la década, con lo que tras 1925 la consecución de una industria cinematográfica sólida y rentable volvió a verse truncada definitivamente por la atomización de las empresas y la dispersión de la financiación, que se diluye de nuevo en pequeños y pasajeros intentos. De este modo, los últimos años del período suponen un retroceso en el camino que se había emprendido tan trabajosamente.

⁴ Un estudio muy pormenorizado de la trayectoria y peripecias de la Atlántida que contiene desde los estatutos de su consejo administrador hasta datos económicos sobre los gastos y ganancias de la empresa, pasando por una detallada filmografía, lo expone Josefina Martínez (1992): op. cit., pp. 172-203 y 207-239.

13.2 La actividad cinematográfica en la periferia

Aunque la capital de España sea el mayor foco productor de la década merced a esa vitalidad productiva que hemos venido señalando, otras zonas peninsulares también desarrollaron una actividad fílmica que merece ser destacada. Una vez que Barcelona entra en una crisis grave de producción, sobre todo a partir de 1923, cuando "tant l'equipament material com l'humà havien quedat desfassats"⁵ y no parecía posible recuperarlos a corto plazo, va a ser Valencia la que permanezca como la segunda capital con mayor actividad cinematográfica. En la ciudad, a lo largo de las dos primeras décadas del siglo, la casa Cuesta había desarrollado una labor productora que la mantuvo activa durante casi diez años, y a lo largo de los veinte, con el cine como espectáculo popular dominante, dentro de la sociedad valenciana surgirán nuevas empresas que se lanzan a la realización con pocos medios técnicos, económicos y artísticos. Dos de ellas merecen ser destacadas por la relevancia de sus producciones, Producciones Cinematográficas Españolas. Levantina films. Valencia, fundada por Luis Ventura en 1926, al que los italianos Mario Roncoroni y Giuseppe Sessia daban respaldo como técnicos⁶. Su mayor éxito lo obtuvieron con su segunda producción, *Rosa de Levante*, de ese mismo año, una historia de amor sublimado, con ambientación

⁵ Miquel Porter i Moix (1990): "Les bases tècniques/industrials del cinema a Catalunya (1897-1930)", en *Archivos de la Filmoteca* nº 6, Valencia, pp. 34-41. El autor responsabiliza al régimen de Primo de Rivera de haber sido uno de los factores que contribuyeron a la desintegración de la industria barcelonesa y cree que "l'esforç industrial primitiu barceloní fou substituït, ben conscientment, pel d'una nova indústria madrilenya en la qual el sàinet o la sarsuela resultaven paradigmes".

⁶ Los dos italianos, sin méritos profesionales reconocidos, irrumpieron en la industria fílmica valenciana y, con buenas dosis de oportunismo, alentaron la creación de tres productoras que, de paso, les proporcionaron trabajo, pero sólo "unas cuantas ideas positivas y buenas intenciones será cuanto quede de su paso por la cinematografía valenciana". Así ha valorado su trabajo Nacho Lahoz al estudiar su trayectoria en "Roncoroni y Sessia: una esperanza frustrada" en *Archivos de la Filmoteca* nº 5, Valencia, 1990, pp. 46-54.

costumbrista desarrollada en los poblados marítimos de Valencia. La casa Gaumont compró la cinta para distribuirla por todo el territorio nacional. Sin embargo, el éxito de público no le impidió recibir duras críticas que tenían que ver con lo ingenuo de su trama y factura.

La segunda firma había sido puesta en pie por el periodista y autor teatral Maximiliano Thous en 1923, sus siglas P.A.C.E. respondían al nombre de Producciones Artísticas Cinematográficas Españolas. Thous dirigió las cinco películas argumentales, así como los documentales que produjo la firma y con ello se ganó el reconocimiento de principal cineasta valenciano⁷. Cada una de aquellas películas fue una adaptación de zarzuela, desde un enfoque siempre vinculado a la tradición y costumbres valencianas. Emblemática, en ese sentido resultó *Moros y cristianos* de 1926, probablemente su mejor obra. "Sin embargo, esta película que se configuraba, justificadamente, como la obra cumbre de la cinematografía valenciana y que habría de consolidar la productora, ni siquiera llegó a estrenarse"⁸. El problema era el de siempre, la falta de capital con que afrontar el montaje final de la cinta. Así, se ponían en evidencia, también en el cine valenciano, las carencias que afectaban a la totalidad del cine español, pero que en este caso revestían, si cabe, mayor gravedad, pues la falta de infraestructuras adecuadas era tan absoluta que las producciones valencianas ni siquiera podían competir en el mercado nacional con sus homólogas madrileñas⁹.

⁷ Juan Piqueras estará entre sus principales defensores al considerarlo "uno de los más cultos directores de España y, desde luego, el mejor de los que han actuado por Levante". Así lo escribía en *La Pantalla* nº 73, que se publicaba en Madrid a 30 de junio de 1929. Cfr. Juan Manuel Llopis (1988): *Juan Piqueras: el "Delluc" español*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, p. 181.

⁸ Nacho Lahoz (1990): "La industria cinematográfica valenciana en la etapa muda", en *Archivos de la filmoteca* nº 6, Valencia, p. 51.

⁹ Algunas de estas películas, aunque lograron estrenarse, como sucedió con *Castigo de Dios* (1925), contaron con una distribución tan deficiente que pasaron casi desapercibidas en el momento.

Otra de las cinematografías que están produciendo en estos años es la que se da en el País Vasco. En este caso, su trayectoria anterior es inexistente, por lo que se trata de una cinematografía tardía en comparación con la anterior. Las razones de tal tardanza han sido vistas en relación con las peculiaridades sociales y culturales del País Vasco, carente hasta esas fechas de una tradición urbana consolidada y de unos antecedentes literarios y científicos en la ancestral cultura dominante hasta finales de siglo. Así las cosas, cuando el cinematógrafo llega tempranamente a Bilbao y San Sebastián "ni existe una intelectualidad preparada para colocarlo en su justo lugar y desarrollar la potencialidad que abre, ni se llega a percibir el cine como un medio industrial susceptible de dar lugar a trabajo continuado y rentable"¹⁰. No debe extrañar, por tanto, que la primera iniciativa, frustrada, de crear un cine argumental sea en una fecha tan tardía como 1918 y que hasta 1923 no se consolide la primera producción. Para entonces se habían producido filmes documentales de carácter etnográfico, pero en esa fecha se constituye en Bilbao la primera productora, como complemento de una academia cinematográfica. Se trata de la Hispania Film. En sus intalaciones nace *Un drama en Bilbao*, de factura casera y rudimentaria, dirigida por Alejandro Olavarría. De los tres restantes títulos que la firma logra llevar a término destaca *Edurne, modista bilbaína* (1924), primer largometraje vasco. Las siete mil seiscientas pesetas que tuvo de presupuesto no auguraban grandes resultados, no obstante, la película cosechó cierto éxito que animó a su director, Gil del Espinar, a luchar por la consolidación en la zona de una industria cinematográfica de mayor envergadura, pero todos sus esfuerzos, incluidas las gestiones ante las instituciones vascas, resultaron baldíos¹¹.

¹⁰ Santos Zunzunegui (1986): *El cine en el País Vasco: La aventura de una cinematografía periférica*, Murcia, Filmoteca Regional, p. 3.

¹¹ José María Unsain (1985), al dar cuenta de las circunstancias de rodaje y exhibición de la película, precisa que su altura artística "no debió ser muy alta por cuanto sus autores no la estrenaron ni en Madrid ni en Barcelona",

Tras esta experiencia habría que esperar cuatro años para que otro largometraje hiciera concebir esperanzas al respecto. Lo produjeron los hermanos Mauro y Víctor Azcona, que llegaron a hipotecar parte del patrimonio familiar para conseguir financiar sus estudios de producción. Después de varios documentales y de dos cortometrajes cómicos de carácter publicitario, se lanzaron tras su mayor empeño, la adaptación al cine de la novela *Mirentxu* del vasco-francés Pierre Lhande y, cuando a finales de 1928 estrenaron la película con el nombre de *El mayorazgo de Basterreche*, el público la recibió con entusiasmo. El filme no pasa de ser un melodrama rural que exalta las formas de vida tradicionales y su factura, como veremos en capítulos posteriores, mantiene unas formas de representación un tanto arcaicas. Su explotación en las restantes grandes ciudades españolas se vió dificultada por la irrupción del sonoro, que por aquellos años estaba acaparando la atención de los mejores cines.

Por otra parte, paralela en el tiempo a la actividad de los Azcona, se está gestando una obra que, por su singularidad, ha merecido una consideración especial. La componen cinco cortometrajes en 16 mm. que el arquitecto bilbaíno Ricardo Bastida realiza para disfrutarlos en su estricto marco familiar, cuyos títulos —*Las albarcas de José Mari, El doctor Patatoff, María Victoria, una aldeanita muy buena y muy bonita*, etc.— expresan por sí solos su función de mero divertimento. El interés de estos cortos dimanaría esencialmente de su forma fílmica en la que se ha observado "un sensible gusto por el encuadre, una capacidad de invención narrativa destacada y un humor nada desdeñable"¹², cualidades todas que invitan a entrever hasta qué punto habría sido posible un camino bien distinto para el cine realizado en el País Vasco si ejemplos como el anterior hubieran proliferado.

pero tuvo el mérito de reflejar algunos problemas sociales como el paro, los desahucios y la dureza de la vida obrera. En *El cine y los vascos*, San Sebastián, Sociedad de Estudios Vascos, p. 99.

¹² Santos Zunzunegui (1990): "Elementos para una geografía de la visión: el cine mudo en el País Vasco", en *Archivos de la Filmoteca* nº 6, Valencia, pp. 26-33.

Las restantes cinematografías nacionales parecen reproducir las pautas de lo que vienen siendo las características de la industria fílmica nacional. Estas que, por lo que se ha dicho hasta aquí, muestran unos perfiles muy semejantes, que en lo esencial se podrían concretar en los rasgos siguientes: aunque durante los años veinte el cine como espectáculo ha conseguido elevarse a las primeras posiciones en las preferencias del público más heterogéneo y, en consecuencia, el negocio de la distribución y exhibición está en auge, la puesta en marcha de industrias productoras fuertes, duraderas y efectivas es muy dificultosa. El capital financiero o industrial se resiste a ver en él una industria rentable, la protección gubernamental es prácticamente nula y la competencia extranjera, implacable al aprovechar la debilidad de los empeños. Estos se deben a voluntades individuales o a grupos minoritarios que, cuando ponen en pie una empresa, se torna con el tiempo insostenible por la falta de capital. El problema económico acabará lastrando unas producciones que nacen ahogadas en la necesidad de ajustar hasta el más mínimo gasto. En consecuencia, no es de extrañar que tan humildes producciones no gusten demasiado al público, cuyas preferencias se orientan a las películas foráneas, mejor acabadas y de más calidad técnica.

13.3 Picaresca y penurias de la industria

Las circunstancias penosas en que se desenvolvía la industria cinematográfica española afloran de inmediato, una vez que se empieza a revisar cada caso concreto en el panorama de la producción. Si la falta de inversión económica es a todas luces el factor capital del que se derivan los restantes problemas, a él se suman otros de índole social e ideológica que configuran un mundo de embaucación, amateurismo, fraudes e intereses de diversos tipos que funciona en paralelo al de la producción fílmica más seria, a la que desgraciadamente acaba condicionando en cierta forma. En ese marasmo de intereses y necesidades en que se desarrollaba la actividad de muchos "peliculeros" no puede

pasar desapercibido el fenómeno de las academias o estudios preparatorios a las que acudían muchos aficionados para aprender el oficio de actores y directores. Surgieron en la mayoría de las capitales, aprovechando la enorme afición que suscitaba el cine entre los jóvenes que soñaban con convertirse en estrellas deslumbrantes como las que mostraban las revistas. Su funcionamiento se debe entender como una trasposición metonímica de aquel ambiente de picaresca e ínfima profesionalización que envolvía el ámbito de la industria fílmica.

Testimonios de la época nos han llegado que denuncian sin paliativos el fraude al que los aficionados de buena fe se veían sometidos en aquellos supuestos centros de formación de actores. Así, aún reconociendo que la existencia de las academias era necesaria y que de su buen funcionamiento se podía derivar incuestionablemente el beneficio de tener canteras de actores bien formados, se pone en cuestión que esos valores se estén dando en las que funcionan en la península, donde "se han desarrollado a semejanza de una plaga de langosta¹³" y se advierte cómo en su mayoría son un engaño manifiesto. Pronto quedó en evidencia el fin último con el que estas falsas escuelas fueron creadas, que no era precisamente el de la preparación técnica de los aspirantes a estrellas:

Esas academias ya desde su aparición constituyeron más que un medio de enseñanza en pro del arte, un medio de vida para su director, persona por regla general, completamente ajena a la escena muda, ignorante de la más sencilla labor social, y desconocedor por consiguiente de todo tecnicismo cinematográfico¹⁴.

La proliferación y la impericia de tales directores —"hasta un simple zapatero remendón ha sido director de una de esas brillantes academias"¹⁵— y su afán de lucro propiciaba el fraude y

¹³ Alfredo Serrano (1925): *Las películas españolas*, op. cit., p. 79.

¹⁴ *Ibidem*.

aun la estafa cuando se aseguraba a los alumnos que al final de sus clases se editaría la tan ansiada película en la que ellos pudieran demostrar toda la sabiduría aprendida e iniciar así una carrera cinematográfica de futuro prometedor. Pues, para realizar la producción en cuestión, lo normal era que se exigiera de los alumnos la aportación regular de un dinero extra con el objeto de financiarla, aunque lo cierto era que en la mayoría de ocasiones no se llegaba a filmar jamás, pues el director, pasado un tiempo, solía desaparecer con el dinero. Así las cosas, no es de extrañar la actitud tan combativa que los críticos serios adoptaron frente a las academias a las que desde diversos frentes acusaron de "ejercer una influencia terrible en el ambiente y de ser culpables de fomentar el letargo de la producción"¹⁶.

En realidad, el fiasco de estos estudios o academias de aprendizaje no habría pasado de ser una peripecia más en el anecdotario del cine mudo español si su proliferación no hubiera sido de tal magnitud que llegara a condicionar de forma manifiesta los modos productivos de la pequeña industria española. Si atendemos a lo que relata Juan Piqueras, refiriéndose al caso concreto de la producción valenciana, podemos deducir que el impacto de tales estudios de formación fue considerable. En marzo de 1926, en el artículo que abrió el segundo número de la revista *Vida Artística*, fundada por él a principios de ese mismo año, comentaba el crítico:

lo que más ha contribuido, y despertado una fiebre cinematográfica —que tal vez sin su mala actuación hubiese dado resultados positivos— ha sido la instalación de estudios cinematográficos, que no han hecho otra cosa que embaucar al público y explotar una afición en beneficio propio¹⁷.

¹⁵ Ibid., p. 82.

¹⁶ Ibid., p. 85.

¹⁷ En Juan Manuel Llopis (1988): *Juan Piqueras, el "Delluc" español*, op. cit., pp. 47 y 48.

Cuatro años más tarde Piqueras volvía sobre el tema, desde una de sus colaboraciones en la revista madrileña *La Pantalla*. Allí hacía balance del fenómeno de las academias en la industria valenciana, y no encontraba más que desventajas en la que había sido su trayectoria:

"si el producto lógico de estas academias hubiese sido realmente valioso, hoy habríamos de agradecer —todo lo contrario de lo que hacemos— a aquellos directores espontáneos su actuación de verdaderos propulsores de un despertar cinematográfico levantino insospechado"¹⁸.

Pero no era así, y el crítico consideraba que las películas producidas por tales escuelas de interpretación y dirección eran "abiertamente malas", pues entre los actores surgidos de sus filas "no hubo uno solo que demostrase una buena cualidad", lo mismo que sucedía con los directores de los que no quería ni dar el nombre. Aunque fueron una media docena los realizadores que se formaron en las academias valencianas, advierte Piqueras que, en el caso de tener que señalar un director representativo de Levante, "no sería 'académico', desde luego, el que indicásemos"¹⁹. Extrapolando, la situación de las grandes ciudades puede ser un exponente de lo que sucedería también en las más pequeñas y ayuda a explicar el amateurismo que empujaba muchas de las productoras de producción única y vida efímera que tanto proliferaron en el período²⁰. Por otra parte, la contundencia de estos juicios indica hasta qué punto se fue consciente en la época de los perjuicios ocasionados a la cinematografía nacional por tales

¹⁸ *La Pantalla* nº 69, Madrid, 2 de junio de 1929. Cfr. Juan Manuel Llopis, op. cit., p. 172.

¹⁹ Las tres citas, *ibidem*.

²⁰ A este respecto, baste el ejemplo que narra Jose María Unsain (1985) op. cit., a propósito de la creación en Bilbao en 1923 de la Academia Cinematográfica Hispania Film por el valenciano Enrique Santos, turbio sujeto que acabaría en la cárcel "tras un intento —parcialmente logrado— de dejar sin honra y sin ahorros a las candidatas al estrellato bilbaíno", en pp. 89-90.

embaucadores, que con sus sistemas fraudulentos viciaron el ambiente y amputaron sin remisión las buenas cualidades de los aficionados más dotados²¹. No es de extrañar, por tanto, que la industria fílmica estuviera rodeada de cierta mala fama y que se considerara por parte de la buena gente como un ambiente poco recomendable donde muchos oportunistas aprovechaban para medrar a costa de ingenuos inocentes. En este sentido, no puede resultar raro que las clases acomodadas más convencionales miraran hacia ella con un recelo que les impedía considerarla un negocio serio, próspero e indicado para sus inversiones.

En tal ambiente de carencia económica, con el capital y la Banca dando sus espaldas al cine, "poner en marcha una película era algo laborioso y casi heroico"²². Efectivamente, aunque afición y voluntariedad parecían no faltar para poner en pie una película, en el último momento la ausencia de medios económicos, del "pequeño detalle" como se solía nombrar a la financiación en la época, solía impedir o reducir el alcance del proyecto. En consecuencia, no puede extrañar que el proceso de preparación y rodaje de un filme nada tuviera que ver con las normas extranjeras, "se trabajaba muy a la española, con constantes improvisaciones que la intención más o menos clarividente del director resolvía"²³, Tanto más cuando la mayoría de las productoras eran pequeñas y su trabajo —si es que superaba la primera producción— era escaso y esporádico. Todo encaja en el modelo de una industria muy doméstica donde los escasos

²¹ El tema de las falsas academias fue analizado por Carranque de Ríos (1936) en su novela *Cinematógrafo* como un botón de muestra de los usos y costumbres de las clases medias y bajas en la década de los años veinte. Desde una perspectiva de realismo social muy crítico, a través de sus humildes personajes, analiza con total lucidez lo que el fenómeno debió significar en la época.

²² Eduardo García Maroto (1988): *Aventuras y desventuras del cine español*, Barcelona, Plaza y Janés, p. 49. El autor conoció la situación de la industria del cine durante estos años, cuando, muy joven, se incorporó a trabajar como ayudante de laboratorio.

²³ *Ibid.*, p. 30.

productores "arriesgaban unos miles de pesetas, producían la película, luchaban a brazo partido con los distribuidores y exhibidores y, por lo general, desaparecían enseguida del pequeño mundillo cinematográfico"²⁴.

De este modo, los costes de una película media en aquellos años eran muy bajos. Podían oscilar entre las 12.000 y las 25.000 pesetas, cifra verdaderamente módica y, según García Maroto, se distribuían de la siguiente forma: argumento 1.500, dirección 3.000, intérpretes 5.000, decorados y mobiliario 4.000, película y laboratorio 6.000, "estudios" 3.000, extras y transporte 1.500, imprevistos 500. En total, 24.000 pesetas²⁵. Obviamente, estos gastos variaban e incluso podían ser mucho menores, como hemos visto al hablar de la película *Edurne, modista bilbaína*, pero poco tenían que ver con las grandes producciones de las firmas importantes, mucho más costosas²⁶. Con tan bajos presupuestos no es de extrañar que, para reducir gastos, se rodara "en interiores naturales o con pequeños decorados, nunca más de una toma por plano o secuencia" y que "se contratara a directores o intérpretes más baratos que los buenos profesionales"²⁷. Así las cosas, ¿con qué garantías de éxito se podía emprender ese tipo de producciones? o, lo que es lo mismo, ¿qué posibilidades de competir con el cine extranjero podían tener unas películas

24 Ibidem.

25 Ibid., p. 49. Coincidiendo con los datos anteriores, Victoriano López García (1972), en su libro *Chequeo al cine español*, cifraba los costes de *Rosa de Levante* (1926) en 23.484 pesetas distribuidas en artistas 5.730, hospedaje y viajes de artistas 1.548,40, técnicos 6.750, transportes 1.155,80, película y laboratorio 6.402,30, interiores 570, sastrería 265,90, varios 728,10, gastos menores 333,50. Cfr. Santiago Pozo Arenas (1984): *La industria del cine en España. Legislación y aspectos económicos (1896-1970)*, Barcelona, Universitat de Barcelona, p. 26.

26 El coste total de la película *Curro Vargas* (1923), producida por Film Española S.A. y dirigida por José Buchs, lo cifra Alfredo Serrano (1925), op. cit., en 200.000 pesetas. En p. 54.

27 Eduardo García Maroto (1988): op. cit., p. 50.

construidas de forma tan rudimentaria? La respuesta, por obvia, se hace innecesaria.

14. EL BALANCE DE LA PRODUCCIÓN

Si atendemos a los datos que manejan los catálogos más recientes, el total de películas españolas rodadas durante esta tercera década del siglo —de las cuales se tiene noticia— fue de trescientas nueve, cinco de ellas inacabadas¹. La distribución de su producción a lo largo del decenio es irregular. Es decir, año a año esta se va incrementando hasta conformar un gráfico de curva ascendente que marca su cénit en el año 1926, con un total de sesenta y tres películas realizadas. En los años sucesivos el número de producciones va descendiendo a un ritmo progresivo, de tal forma que al cierre de la etapa, en 1930, sólo salen al mercado 13 películas, señal evidente de la crisis productora en que la llegada del sonoro había sumido al cine español. Si se atiende a la distribución exacta del total de filmes realizados, esta se divide del modo siguiente: en el año 1921 se producen once películas; en 1922, diecinueve; en 1923, veintitrés; en 1924, veintinueve; en 1925, treinta y cuatro; en 1926, sesenta y tres; en 1927, cuarenta y tres; en 1928, treinta y nueve; en 1929, treinta y una; y, finalmente, en 1930, trece.

Aunque la suma global de filmes no sea grande, el número de firmas que la sustenta es proporcionalmente muy amplio, pues ronda las ciento cincuenta². Un desajuste a todas luces sorprendente, que tiene su razón de ser en el hecho de que la mayoría de las empresas productoras, que en realidad no merecen

¹ Para dar estos datos se ha seguido la información que ofrecen Palmira González López y Joaquín Cánovas Belchí (1993): *Catálogo del cine español. Películas de ficción 1921-1930*, Madrid, Fimoteca Española, vol. F2. Los autores consideran española toda aquella película producida con capital español.

² Esta cifra engloba las firmas productoras y, en su defecto, el nombre del productor, pero no incluye aquellas películas que figuran en el catálogo como producciones españolas, sin que conste el nombre de su productora o productor. Si además tenemos en cuenta los filmes del período desaparecidos, es evidente que la suma real fue más amplia, pero no es posible precisarla con exactitud.

tal nombre, reduce su actividad a poner en pie una sola película, filmada la cual aquellas desaparecen para siempre. Detrás de muchas de estas firmas monoproductivas, como se ha señalado en el capítulo anterior, se escondían los promotores de las academias y estudios cinematográficos que justificaban con ellas los eslóganes y las promesas con los que captaban a su alumnado. Al respecto, falta todavía investigar con rigor esta parcela de los modos de producción en el cine mudo español, algo que, probablemente, aportaría muchas sorpresas.

De las ciento cuarenta y nueve firmas productoras reseñadas por Palmira González y Joaquín Cánovas en su catálogo, sólo cinco superan la cantidad de seis películas rodadas. Son las madrileñas Atlántida S.A.C.E., que, con diecisiete, va a la cabeza; Film Española S.A., fundada por José Buchs, que consigue filmar ocho, al tiempo que Ediciones Forn-Buchs, también auspiciada por el mismo director, realiza siete. Por su parte Producciones Hornemann logra cuatro, más cinco con capital asociado y, finalmente, Rafael Salvador Films produce seis, la primera de ellas bajo la firma Apolo Films. Hay, además, nueve productoras que logran llevar a término cuatro películas. Aunque en su mayoría son madrileñas y valencianas, en este grupo se encuentran también dos productoras vascas. Así, tenemos Goya Films, Julio César, Producciones Ardavín y Feliciano Vítores, entre las madrileñas; Asociación Cinematográfica Valenciana, Film Artística Valenciana y Producción Artística Cinematográfica Española (P.A.C.E.), entre las valencianas; mientras que Hispania Film y Estudios Azkona forman la representación vasca. Un total de nueve empresas realizan tres películas, con mayoría madrileña, también hay tres de Valencia y dos de Barcelona. De las restantes firmas, sólo veinticuatro consiguen poner en pie dos películas —catorce en Madrid, cinco en Valencia, tres en Barcelona, una en Santa Cruz de Tenerife y otra en Sevilla—. El resto no logra llevar a término más que una.

Estas empresas monoproductivas suman un total de ciento siete y, tras su primer filme, desaparecen. Por lo que respecta a la

distribución geográfica de las productoras, contra lo que pudiera parecer a primera vista, se repartían por una buena parte del territorio nacional. La capital de España era el núcleo aglutinador del mayor número de empresas, seguida por Valencia, pues en Barcelona actuaron empresarios más modestos que no solían sobrepasar la producción única. Mientras el País Vasco tuvo tres empresas productoras, Asturias contó con una más, tres en Oviedo y una en Gijón. Andalucía, por su parte, dispuso de una en Sevilla, otra en Granada y otra en Cádiz. Canarias, de una en Las Palmas y otra en Santa Cruz de Tenerife. Baleares tuvo dos en Palma de Mallorca y Galicia contó con una en Vigo. Así mismo, Murcia y Teruel produjeron sendos filmes de productoras no identificadas. Además, se rodaron también en el extranjero algunas películas con capital español, cuatro en París con las firmas Albatros, Cinegraphic, Donatien y Musidora, dos en Berlín con la AEG y la UFA, y una en Munich, con Phoebus Fims.

Tras esta revisión, lo que las cifras evidencian es un panorama lleno de contrastes en el que más del setenta y uno por ciento de las productoras habidas en España durante estos años eran absolutamente efímeras, pues tras poner en pie su primera película se desintegraban. Mientras tanto, tan sólo un diez por ciento de firmas —exactamente 10,73%— consiguió superar el número de tres filmes. En consecuencia, el desajuste era evidente y pone de manifiesto el problema dramático de atomización que durante este período se dio en la industria fílmica española, que no fue capaz de aprovechar el enorme interés y afición existentes en la sociedad para aunar esfuerzos y concentrar en firmas potentes tanta energía y dinero malgastados. Faltaba voluntad y sentido del negocio y sobraba diletantismo y desconocimiento de la industria productora. No deben extrañar, por tanto, los penosos resultados que en muchos casos se obtuvieron, cuando las películas exhibían una tosquedad formal inadmisibile a esas alturas de la trayectoria que el cine venía desarrollando. Si para ahorrar en celuloide no se podían repetir las tomas, si se empleaban materiales de baja calidad en las filmaciones o se utilizaban rudimentarios decorados, eran inevitables los errores

técnicos de bulto que en mejores condiciones se habrían podido evitar. En consecuencia

el espectador podía asistir estupefacto a la intempestiva y no diegética entrada en campo de una nube de humo procedente de cualquier anónimo fumador del equipo técnico que rodaba el film (...); observar como aquello que decía ser sólida pared se bamboleaba sin rubor alguno (...); participar en "escenas nocturnas" rebosantes de luminosidad que el posterior tintado no podía suavizar...³

Todos estos "deslices", entre otros muchos, son algunas de las inercias más frecuentes que se detectan al contemplar las películas de la época. En efecto, al revisar con detenimiento esta filmografía, incluso en un pequeño número de películas, se constatan todas las carencias y servidumbres a las que el cine español se vio sometido por sus peculiares modos de producción. Ellas, inexorablemente, revirtieron en la configuración de unas formas de representación muy peculiares que caracterizan todo el período. Dichas formas, a pesar de lo que queda dicho, dentro de su tosquedad ofrecen los suficientes aciertos como para que empecemos a reconsiderarlas y a revisar la negativa valoración que se ha venido efectuando a propósito de esta filmografía, que, como se intentará demostrar a partir de las páginas que siguen, tiene unos valores propios que están por descubrir. Y la mejor forma de lograrlo, desde nuestro punto de vista, es ejercitando un riguroso análisis de los modos de representación que configuran el espacio textual de sus imágenes.

³ Estos y otros errores son localizados respectivamente por Julio Pérez Perucha en películas tan conocidas como *La Bejarana* (1926), *Es mi hombre* (1927) y *Currito de la Cruz* (1925). En Román Gubern, José Enrique Monterde, Julio Pérez Perucha, Esteve Rimbau, Casimiro Torreiro (1995): op. cit., p. 90.

V ANÁLISIS DEL CORPUS

Hoy sabemos que durante los años veinte se llevaron a término en España, al menos, trescientas nueve películas. De ellas sólo se conserva algo menos de la tercera parte. Exactamente noventa y tres. Sesenta y una han llegado hasta nosotros completas y de las otras treinta y dos sólo quedan fragmentos, algunos reducidos a la mínima expresión de unos pocos minutos¹.

De esa suma, para este trabajo, se han seleccionado cuatro que deberían servir como exponente y ejemplo de los modos de representación españoles de la década, sin que en ningún momento se pretenda que queden agotados en ellas. Los cuatro filmes constituyen un tanto por ciento muy pequeño del grupo conservado, pero suponen una representación proporcional de la producción que se realizó en aquel momento en los tres ámbitos peninsulares cinematográficamente más activos. Así, de las cinco películas —*La revoltosa* (1924), *Castigo de Dios* (1925), *Currito de la Cruz* (1925) y *El mayorazgo de Basterreche* (1928)— la primera y la tercera pertenecen a productoras madrileñas, la segunda está firmada en Valencia y la cuarta, en Bilbao. Su análisis se abordará por un riguroso orden cronológico que nos permita ver hasta qué punto existió homogeneidad en sus modos de representación y si se dio en el sistema un proceso de evolución al irse superponiendo las diferentes experiencias de los realizadores o si, simplemente, estas eran bastante ajenas e independientes entre sí y estaban más condicionadas en cada caso concreto por las particulares circunstancias productoras de sus firmas respectivas y la mayor o menor pericia de sus realizadores.

¹ La relación más actualizada de que se dispone es la de Palmira González López y Joaquín Cánovas Belchí (1993): *Catálogo de películas del cine español 1921-1930*, op. cit. No obstante, esta cantidad se debe considerar provisional, porque la labor recuperadora de las filmotecas va aumentándose de forma lenta, pero continuada.

15. UNA PELÍCULA EJEMPLAR: *LA REVOLTOSA* (1924)²

Con el rodaje de esta película se puso en marcha una de las trayectorias cinematográficas que acabaría siendo representativa del cine español durante tres décadas. En efecto, la cinta fue la ópera prima de su director, Antonio Martínez Castillo³, que ya se había iniciado en la carrera cinematográfica desde algunos años antes con el nombre de Florián Rey, aunque desempeñando la profesión de actor⁴. Contaba tan sólo con veintinueve años cuando acometió la adaptación del guión que posteriormente iba a dirigir. Sin duda, la experiencia adquirida en aquellos rodajes iba a servirle de mucho. No en vano había tenido la oportunidad de actuar bajo las órdenes del director más reconocido y prolífico de la década, José Buchs, de cuyo buen oficio el joven actor es de suponer que habría sabido tomar buena nota. Para animarle a cambiar de nivel en la carrera cinematográfica actuó Juan de Orduña, con quien acababa de coprotagonizar *La casa de la Troya*. Este propuso a Florián hacerse socios para fundar una productora con la que emprender la realización de una película que protagonizaría él mismo a las órdenes de su amigo Florián. Y

² Para el análisis hemos utilizado una copia en vídeo de la que se conserva en la Filmoteca de Zaragoza, más completa que la de Filmoteca Española. Al cotejar las dos, se ha visto cómo la última cuenta con algunos planos y rótulos menos. En ambos casos, los teñidos originales se han perdido y sólo queda la versión posterior en blanco y negro.

³ La contracción "del" fue posteriormente intercalada entre sus dos apellidos por el propio director, en la época en que ya era una figura consagrada. En Agustín Sánchez Vidal (1991): *Florián Rey*, Zaragoza, Caja de Ahorros de Aragón, p. 11.

⁴ Seis películas llevaba protagonizadas Florián Rey antes de ponerse a dirigir y en todas interpretó el papel de protagonista. La primera, con tan sólo dieciséis años, fue *La inaccesible* (1920) y le siguieron *La señorita inútil* (1921), *Víctima del odio* (1921), *La verbena de la Paloma* (1921) y *Alma rifeña* (1922). Las cinco dirigidas por José Buchs. Posteriormente, actuó en *Maruxa* (1923) de Henry Vorins y en 1924 finalizó su carrera de actor con *La casa de la troya* de Alejandro Pérez Lugín y Manuel Noriega. Véase en Carlos Fernández Cuenca (1963): *Redescubrimiento de Florián Rey*, Madrid, Filmoteca Nacional, pp. 31-33.

pensaron en adaptar al cine *La revoltosa*, zarzuela de la que era coautor Carlos Fernández Shaw, primo de Orduña⁵.

Llevar a la pantalla una zarzuela no era precisamente una idea original, sino más bien lo contrario. Bien sabido es cómo el cine español venía recurriendo a las zarzuelas prácticamente desde sus orígenes y tal recurrencia se había convertido en un hábito que los historiadores han valorado como "una perezosa política de adaptaciones" negativa para nuestra filmografía pues, de algún modo, se atrofiaban con ello las capacidades para crear guiones originales. La tendencia a filmar zarzuelas estuvo motivada por el éxito de *La verbena de la Paloma*, realizada por José Buchs en 1921⁶. La favorable acogida popular motivó una inflación de zarzuelas en la producción española, que en 1923 suponía más del cincuenta por ciento de las realizaciones globales y todavía en el año 1925 se aproximaba al veinte por ciento del total⁷. Este hábito adaptador llama tanto más la atención cuanto que el género chico había entrado en franca decadencia con el nuevo siglo y a partir de 1910, concretamente, estaba siendo sustituido en las preferencias del público por otras diversiones más modernas, muchas de las cuales llegaban de fuera⁸. Sin embargo, dentro de la superposición de espectáculos múltiples

⁵ Así es como contó Florián Rey la génesis del proyecto de realización de *La revoltosa* a su amigo el periodista Domingo Fernández Barreira, en una entrevista que este le hizo pocos meses antes de que muriera. Véase Barreira (1968): *Biografía de Florián Rey*, Madrid, ASDREC, pp. 28 y 29.

⁶ Pero las adaptaciones de zarzuelas habían empezado en la década anterior, cuando las empresas productoras tanteaban los temas que acabarían configurando la fisonomía genérica del cine español. Así el dúo Chomón/Fuster inicia las adaptaciones en 1910 hasta sumar un total de cinco. Véase el capítulo que sobre el cine primitivo escribe Julio Pérez Perucha (1989) en Augusto M. Torres: *Cine español (1896-1988)*, Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 23 y 32.

⁷ *Ibidem*, p. 65.

⁸ Así lo explica Serge Salaüm (1990): *El cuplé*, Madrid, Espasa Calpe. Según el autor, desde comienzos de siglo, el público venía dando la espalda a la zarzuela que año tras año iba perdiendo adeptos y se veía suplantada por otros espectáculos como el cuplé o las variedades y, por supuesto, el cine.

que caracteriza la cultura popular de principios de siglo, "en el fondo, todo procede de la misma raíz zarzuelera y sainetera"⁹. Así pues, la recurrencia que para el cine supone la zarzuela estaría explicada por el hecho de que, aunque aparentemente su vigencia hubiera declinado, la realidad es que se trataba de un género fuertemente arraigado en la cultura popular, de la que formaba parte sustancial y, en ese sentido, una película derivada de una zarzuela podía pensarse como susceptible de tener el éxito asegurado.

15.1 De libreto endeble a sólido guión

Por lo que a la zarzuela *La revoltosa* se refiere, es un sainete lírico en un acto y tres cuadros escrito por José López Silva y Carlos Fernández Shaw que con música de Ruperto Chapí se estrenó en el madrileño teatro Apolo en noviembre de 1897. La trama es muy simple y, como en la mayoría de las zarzuelas, reduce su núcleo argumental a un par de peripecias: en un patio de vecindad donde conviven diferentes parejas, los jóvenes Mari Pepa y Felipe ocultan sus verdaderos sentimientos fingiendo ignorarse e incluso despreciarse. Mientras tanto, los hombres del grupo, solteros y casados, coquetean con la joven intentando captar su atención. Esto irrita a las restantes mujeres que urden una trampa para ponerlos en evidencia. Así, en nombre de Mari Pepa simulan una falsa cita que reunirá a todos a la misma hora y lugar, precisamente en la noche de la verbena, cuando Mari Pepa y Felipe, ajenos al engaño, han decidido por fin manifestarse sus verdaderos sentimientos. Tras el esperado momento de confusión, se aclaran los hechos y los enamorados se reconcilian. La trama narrativa que desarrolla esta zarzuela no pasa de ahí, y no debe extrañarnos, puesto que lo que en este género resulta prioritario es el lucimiento de voces y música, y tanto la psicología de los personajes como la complicación argumental pertenecen al

⁹ Ibidem, p. 37.

terreno de lo secundario y, en consecuencia, son aspectos menos relevantes¹⁰.

De este material parte Florián Rey cuando se aplica a la construcción del guión y, con una gran intuición y buen hacer narrativos, lo va complicando y desarrollando hasta pergeñar una historia de mucho más alcance, donde las peripecias se suceden y la cadena de causas y efectos, engrasada por las motivaciones de los actantes, va precipitando el relato hacia su final. La impronta autoral de Florián se manifiesta cuando es capaz de ensanchar los márgenes cronológicos del relato, ampliar el número de escenarios, introducir nuevos personajes en la trama, multiplicar las anécdotas, complicar las situaciones y desarrollar la psicología de los personajes a los que vemos crecer y manifestarse más en consonancia con su condición de seres humanos, sujetos a pasiones y sentimientos, que como simples arquetipos de teatro lírico. Todo ello sin que la idea general quede desdibujada o difuminada. Es decir, va a buscar el humor y las situaciones cómicas propias de todo sainete, va a mantener el habla castiza de los ambientes populares madrileños en los que transcurre la historia y va a potenciar la peripecia amorosa en torno a la cual gira el resto de la acción. Tanto es así, que cuando se define el filme *La revoltosa* como una adaptación de zarzuela, se está negando lo que realmente representa, es decir, que la película, más que una paráfrasis, es una elaborada recreación que nos llega enriquecida con aspectos muy originales y con hallazgos narrativos sorprendentes que poco tienen que ver con el libreto del sainete lírico que le sirve de base. Y en este sentido, no sería acertado incluirla en el grupo de películas procedentes de obras literarias o zarzuelas que empobrecen o inhiben la creatividad de los guionistas, pues ella representa justamente lo contrario¹¹.

¹⁰ El reparto completo de actores y personajes, así como otros datos técnicos sobre el estreno, en José López Silva y Carlos Fernández Shaw: *La revoltosa*, Madrid, Unión Musical Española Editores, 1983.

Las diferencias esenciales que aporta la creatividad de Florián Rey sobre el libreto original se proyectan desde distintas perspectivas. Ya hemos señalado cómo los márgenes temporales de la diégesis se amplían: los hechos relatados —que en el libreto transcurrían durante la noche de la verbena popular— abarcan ahora varios años, desde la adolescencia en que los protagonistas inician una sólida amistad hasta que, ya adultos, quedan comprometidos sentimentalmente tras una accidentada noche de verbena con fuegos artificiales. Así mismo, los escenarios diegéticos se multiplican superando el patio de vecindad y el corredor, donde confluyen las diferentes viviendas, que junto con la puerta de la buñolería constituían la reducida topología del sainete. En la película, además de en los mencionados patio y corredor, los hechos se desarrollan en los interiores donde los protagonistas trabajan —el taller de ebanistería de Felipe, el taller de planchado de Mari Pepa y la satería de Cándido—, en las calles próximas por las que se desplazan hacia sus quehaceres y en la intimidad de las viviendas donde desahogan sus emociones —el comedor de la casa que la protagonista comparte con su padrino Matías—. Por otra parte, nuevos personajes se incorporan al relato otorgando mayor espesor a situaciones y caracteres. Si en el libreto del sainete Mari Pepa vive sola, aquí conocemos a su madre de cuya disciplina y custodia se zafa la protagonista siempre que puede, manifestando así una rebeldía caracterial que anticipa ya las que serán sus reacciones futuras cuando se sienta traicionada por Felipe. Nuevo es también el personaje de Matías que, tras la orfandad de Mari Pepa, ejercita su custodia. Él la acompaña a la verbena cuando está sola, una vez que ha roto su noviazgo con Felipe, y él sirve para responder de su honradez en la situación equívoca de la escena final. Otros tipos dramáticos añadidos, como el del pintor de brocha gorda con el que coquetea la protagonista, pertenecen al grupo de personajes corales que

¹¹ Por otra parte, el hábito de las adaptaciones no fue exclusivo de España, sino que, desde los orígenes del cine, se convirtió en moneda corriente para todas las cinematografías.

ayudan a entender la telaraña de celos y envidias que el comportamiento de la protagonista genera a su alrededor.

Pero la figura clave en este coro de actantes que engrosan el relato fílmico es aquella del pretendiente acomodado que Mari Pepa rechaza y con quien la maledicencia de las demás vecinas le atribuye una relación indecente que mancilla su buena fama. La aparición de este personaje propiciará a Florián la articulación de unos resortes narrativos que se comentarán después y situará la tensión del embrollo dramático en uno de sus momentos claves. Por otra parte, los personajes son ahora psicológicamente más complejos: Mari Pepa ya no es sólo una chica guapa a la que todos piropean, sino una adolescente con carácter cuyas decisiones determinan su noviazgo con Felipe y el futuro profesional de este, que en la película no es, como en el sainete, tan sólo un chulo de vecindad, sino que aparece dibujado como un buen hombre, algo inseguro, transformado por amor en ebanista responsable al que las chicas del barrio miran con buenos ojos. De la misma forma, las peripecias del relato se multiplican y entrelazan propiciando una tensión argumental que le permite avanzar. La primera de ellas narra el inicio de la amistad entre los dos protagonistas adolescentes, le siguen las relativas a la búsqueda de trabajo por parte de Felipe, las que tienen que ver con el padrino de Matías y con la fiesta del bautizo donde se produce la primera crisis en la relación amorosa de la pareja, las relacionadas con la actividad de Mari Pepa en el taller de planchado a donde va a cortejarla su rico pretendiente y, finalmente, las de los comentarios malintencionados de sus envidiosas vecinas sobre la supuesta relación entre ellos. Las restantes son bastante fieles al libreto original, aunque la multiplicación de los escenarios y el mayor espesor psicológico de los personajes las enriquecen.

15.2 Organigrama narrativo de la película

La estructura narrativa de *La revoltosa* viene determinada a partir de las once secuencias que la articulan. Prescindiendo de los

créditos, de los que se hablará posteriormente, la trama se organiza en tres segmentos que corresponden, el primero, a la introducción o planteamiento de la situación de equilibrio inicial, el segundo, a la emergencia y desarrollo del conflicto que trunca la armonía del principio y anuda la máxima tensión de la trama y, el tercero, al desenlace final, cuando la fractura se recompone y se retorna al estado de cosas primigenio. El planteamiento ocupa las tres primeras secuencias de la película. A partir de la cuarta se inicia el nudo, cuando surgen serias desavenencias entre la pareja protagonista y se produce la quiebra en la relación que, como consecuencia inmediata, alterará la armonía de la comunidad vecinal. Este desarrollo del conflicto ocupa las siete secuencias que van de la cuarta a la décima, mientras que sólo una es suficiente para narrar el desenlace de los hechos con los que se cierra el ciclo narrativo. Los tres segmentos están distribuidos con una notable simetría, por lo que al número de planos se refiere. Es decir, el primero y el tercero son proporcionalmente semejantes, mientras que es el núcleo central el que soporta todo el peso dramático del relato, como se percibe en la tabla de medidas que sigue.

Distribución de las secuencias según la articulación narrativa		
SECUENCIA	PLANOS	SEGMENTO NARRATIVO
Créditos	8	
1ª	9- 33	
2ª	34- 54	Planteamiento: 68 planos
3ª	55- 76	
4ª	77-107	
5ª	108-143	
6ª	144-154	
7ª	155-184	Nudo: 270 planos

8ª	185-252	
9ª	253-264	
10ª	265-346	
11ª	347-400	Desenlace: 54 planos

15.2.1 Un rosario de causas, efectos y motivaciones

El relato muestra sus contenidos articulados sobre una cadena de causas y efectos cuyos eslabones se suceden fluidamente. De esta forma, la narración avanza motivada por las relaciones de causalidad y pautada por unas elipsis de las que dan cuenta los rótulos u otras formas transicionales que, a modo de goznes cronológicos, van apuntalando un relato hábilmente engrasado, que desde el principio está predeterminado para resolverse en el previsible final. Como se vio en los capítulos siete y ocho de este trabajo¹², esa dinámica causal es precisamente la clave de la narración fílmica clásica y, en este sentido, la habilidad del guionista no hace sino añadir otro resorte más a un filme que, avancémoslo desde ahora, es esencialmente moderno para su época.

Desarrollo de los contenidos narrativos por secuencias

Secuencia 1ª, planos 9 al 33: En un patio de vecindad, un grupo de mozalbetes juega a saltar en fila sobre la espalda de uno de ellos (Felipe), mientras, sentada en un poyete, una chica (Mari Pepa) los observa al tiempo que se come una manzana. La llamada de su madre la reclama y, para escabullirse, se introduce dentro de un cajón desde el que seguir observando el juego. Los nozalbetes se aperciben de su maniobra y le gastan una broma, al volcar el cajón y dejarla atrapada debajo. Mari Pepa chilla y golpea la madera para que la liberen de su prisión. Entre tanto,

¹² Concretamente en los epígrafes 7.5.2 y 8.2.5.

Felipe se percata de lo sucedido y acude en su ayuda con lo que se gana una pedrada por parte de la muchacha que lo cree culpable. Pero después, ella misma intenta paliar el chichón consiguiendo con una moneda que coloca sobre él.

Secuencia 2ª, planos 34 al 54: Entre ropa tendida al aire libre, Mari Pepa se deleita leyendo una novela, mientras su madre devuelve la ropa lavada a sus clientes. La muchacha ve venir a Felipe cargado de periódicos y con sigilo marcha a su encuentro. Él quiere devolverle su moneda y ella la rechaza. Los dos parlotean como buenos amigos.

Secuencia 3ª, planos 55 al 76: Mari Pepa lee a Felipe una novela, sentados ambos en un poyete de la calle. Más tarde, pasean amigablemente y Mari Pepa aconseja a Felipe que deje de ser "periodista" y busque un nuevo trabajo. En la tienda de un ebanista, con la ayuda de la muchacha —que a esas alturas ha decidido el noviazgo de ambos—, Felipe es admitido como aprendiz.

Secuencia 4ª, planos 77 al 107: Ya adultos, Felipe ha consolidado su profesión de ebanista y Mari Pepa está empleada en un taller de planchado. Tras la mañana de trabajo ambos acuden a encontrarse, pero Mari Pepa descubre a Felipe en animada charla con otra mujer y esto la entristece. Mientras Felipe la acompaña a su casa, por montaje alternado, la acción pasa al patio de vecindad donde trabaja Matías el zapatero ayudado por su aprendiz Chupitos. Para entonces la pareja de novios ha llegado a su destino, donde se queda Mari Pepa entristecida.

Secuencia 5ª, planos 108 al 143: El vecindario está festejando un bautizo con un gran baile en el patio común. Felipe, con el consentimiento de Mari Pepa, baila con otras jóvenes de la vecindad, pero esto no evita que ella, celosa, se entristezca y abandone el baile. Por montaje alternado se suceden las escenas del jolgorio popular que contrastan con las de la protagonista sola

y apenada en el comedor de su casa. Felipe va a buscarla y la acusa de estar siempre celosa. Discuten.

Secuencia 6ª, planos 144 al 154: Al día siguiente Felipe no acude a la cita y, cuando Mari Pepa harta de esperar camina de regreso a su casa, Felipe le da alcance. Discuten de nuevo y ella, ante la sorpresa de su novio, rompe la relación. En el interior de la casa, Matías la consuela.

Secuencia 7ª, planos 155 al 184: Mari Pepa, ahora libre, pone buena cara a cualquier hombre que se le cruza por el camino. Saluda a todos. Habla con todos. Y con ello suscita los celos de Felipe. Cándido el sastre, marido de Gorgonia, se desvive por la muchacha y, mientras la observa por la cerradura, es sorprendido por su mujer que furiosa lo persigue a escobazos ante la algazara general del vecindario.

Secuencia 8ª, planos 185 al 252: Las planchadoras reciben en su taller la visita del señor Candelas, administrador de la finca vecinal. Luego pasa por allí un pretendiente de Mari Pepa, hombre de aspecto acomodado, cuyos requerimientos son rechazados por la joven en presencia de Soledad. Esta cuenta los hechos tergiversados a Encarna, presuponiendo una relación sentimental entre Mari Pepa y el desconocido. De inmediato Encarna, ante Felipe y otros vecinos, chismorrea lo sucedido a la señora Gorgonia, añadiendo por su cuenta las supuestas citas secretas de la pareja. Felipe va a pedir cuentas de lo sucedido a su antigua novia y ella le reprocha que crea tales chismes. Él admite que no es así. Los comentarios despiertan aún mayor interés por Mari Pepa entre los hombres del barrio que acaban peleándose por su causa. Candelas promete a las mujeres que pondrá orden en la situación.

Secuencia 9ª, planos 253 al 266: Candelas va a casa de Mari Pepa con el propósito de llamarle la atención por sus coqueteos con los vecinos, pero, ante el asombro de las restantes mujeres que los observan desde el corredor, también acaba rindiéndose a la simpatía y los mimos de la joven.

Secuencia 10ª, planos 265 al 346: Mari Pepa, acompañada de su padrino, se va a la verbena. Allí se encuentra con Felipe y ambos hablan largo y tendido contando al otro cuál es su pareja ideal. Paralelamente, Gorgonia y las demás mujeres planean escarmentar a las suyas. Valiéndose de Chupitos, y en nombre de Mary Pepa, citan a los hombres a la misma hora ante la puerta de su casa. Ajenos a estos hechos, los antiguos novios vuelven a encontrarse y se descubren sus verdaderos sentimientos, pero no pueden evitar discutir una vez más.

Secuencia 11ª, planos 347 al 400: Los hombres de la vecindad, con argucias, abandonan a sus parejas en la verbena y se dirigen sigilosamente a casa de Mari Pepa. Allí se topan con Felipe, que acudía para hacer las paces con su antigua novia. Se produce un tremendo malentendido que deshace Gorgonia cuando explica la verdad. Y mientras las mujeres amenazan a sus hombres, el relato se cierra con la pareja de enamorados jurándose su amor.

De las once secuencias que lo articulan, las peripecias que integran las ocho primeras son inéditas y originales del guión escrito por Florián Rey. Sólo las tres últimas son deudoras del sainete. En consecuencia, se puede afirmar que el argumento de *La revoltosa* es original en un 75%, por lo que no vale acusarla de "adaptación perezosa", sino de todo lo contrario, pues, como veremos en los siguientes epígrafes, es precisamente en esas tres cuartas partes donde se evidencian los registros formales que la hacen merecedora del calificativo de película moderna. En efecto, allí se despliegan con buen oficio los modos fílmicos de representación —llamados hoy clásicos—, que todavía en 1924, no habían llegado a cuajar totalmente en la filmografía española. Al mismo tiempo, esas ocho secuencias constituyen los cimientos narrativos necesarios de un relato que, como edificio retórico, en su estadio anterior de sainete sólo contaba con el tejado. Gracias a las tres primeras, sabemos el cómo y el por qué de la relación entre los protagonistas, en virtud de las tres siguientes entendemos las razones de su ruptura y, del mismo modo,

debemos a las dos restantes las pautas que explican la animadversión de las vecinas hacia Mari Pepa y la lealtad del cariño de Felipe, capaz de superar el efecto de las calumnias. Por otra parte, el incremento de la tensión narrativa está cuidadosamente medido para ir aumentando de nivel en cada una de las siete secuencias consecutivas del nudo hasta desembocar en la resolución del segmento final.

Esquema de la continuidad secuencial del relato¹³

1ª sec	2ª sec.	3ª sec.	4ª sec.	5ª sec.	6ª sec.	7ª sec.
conocimiento >> amistad >> noviazgo >> celos de MP >> discusión >> ruptura >> celos de F						
8ª sec.	9ª sec.	10ª sec.	11ª sec.			
>> confianza de F >> triunfo de MP >> comunicación >> recomposición del noviazgo						

Si se revisan los núcleos argumentales que tensan el relato a lo largo de su orden cronológico, se comprueba cómo en la secuencia sexta el conflicto alcanza su punto álgido, con lo que se erige en el vértice de una pirámide que tiene sus lados equidistantes. Es decir, cinco son las secuencias que preceden y preparan el eje del conflicto y otras tantas las que le suceden y lo hacen progresar hacia su resolución, con lo que se da lugar a un relato simétrico cuyos resortes dramáticos están en completo ajuste y equilibrio.

Progresión de la tensión dramática en el orden del relato

6ª: ruptura del compromiso		
5ª: discusión	****	celos de F :7ª
4ª: celos de MP	****	F niega la calumnia :8ª
3ª: noviazgo de la pareja	****	los hombres con MP :9ª
2ª: amistad entre ambos	****	F y MP recuperan el diálogo :10ª

¹³ Las iniciales F y MP aluden a Felipe y Mari Pepa.

De este modo queda articulado el discurso para propiciar el conjunto de inferencias y deducciones espectatoriales que, a partir de esa sabia disposición, deberán realizarse, una vez que las palabras se hayan transformado en imágenes. Para lograrlo, es necesario poner en funcionamiento de nuevo el dispositivo narrador que, valiéndose del diseño de producción, debe resolver la formulación del espacio y el tiempo fílmicos sobre los que se va a sustentar la historia hasta devenir relato cinematográfico.

15.3 Diseño de producción de un filme "económico"

La empresa que dio respaldo económico a la realización de la película fue la Goya Film, nacida de la mano de Juan de Orduña, que contó con Juan Figuera Vargas para financiarla. La firma se puso en marcha precisamente para gestar *La revoltosa*, que sería así doblemente *opera prima* al estrenar a un tiempo director y productora. Esta circunstancia no constituía, desde luego, una ventaja para la película, porque la Goya Film, aparte del nombre y las buenas intenciones no parecía contar con mayores infraestructuras¹⁴. Efectivamente, las carencias absolutas que padecía la empresa condicionaron unas peculiares circunstancias de producción y rodaje que, sin ninguna duda, ocupan merecido lugar en el anecdotario que engrosan las peripecias y penurias de la producción cinematográfica española en estos primeros tiempos de su andadura. En este caso, también el entusiasmo y cierta picaresca salvaron un proyecto que contó con un presupuesto irrisorio, casi milagroso. Según explicó Florián Rey, sólo

¹⁴ Las condiciones de precariedad de la joven productora mejoraron después, y probablemente el éxito de *La revoltosa* tendría algo que ver en ello. En 1926 produjo tres películas más dirigidas por Benito Perojo: *Boy*, *Malvaloca* y *El negro que tenía el alma blanca*. Tras esas producciones, la Goya Film desaparece.

consiguieron reunir un capital de 12.000¹⁵ pesetas con el que financiar la producción y, tras cubrir los gastos elementales de rodajes en exteriores, traslados, vestuarios, pagos de actores, técnicos, etc., resultó que "no quedaba dinero para laboratorios ni para estudios. En cambio, los 'Estudios Atlántida', con sus laboratorios, estaban parados, vacíos, al cuidado sólo de un conserje"¹⁶. La solución a los problemas sólo podía venir por aquella vía y se optó por la más rápida y barata, aunque no fuera necesariamente ortodoxa:

"Y fuimos y sobornamos al conserje. Por veinticinco pesetas diarias nos dejaba entrar y trabajar allí. Nos aseguró que nadie se había presentado por los estudios desde hacía tiempo... Bien; nos pusimos a trabajar como si todo aquello fuera nuestro"¹⁷.

Con tales datos se pueden imaginar las precarias condiciones de rodaje, las prisas, los esfuerzos por ahorrar en materiales, luces, técnicos, decorados, etc. Pero también se evidencia el empeño y determinación del equipo que, con tan pocos medios, consiguió llevar adelante un proyecto cuyos resultados son, cuando menos, encomiables. Sin embargo, antes de llegar a conclusiones definitivas conviene revisar con detenimiento las diferentes etapas de la puesta en escena, empezando por las relacionadas con todos los aspectos previos al rodaje.

Para determinar los elementos profílmicos de la producción —escenarios, decorados, vestuario, etc.— con los que empezar a dar forma al guión que acababa de escribir, Florián Rey decidió aprovechar todos los escenarios naturales con los que podía contar

¹⁵ Fernando Méndez Leite (1965) en *Historia del cine español*, Madrid, Rialp, p. 219, da la cifra de 15.000 pesetas, que, según él, fueron cofinanciadas por Juan de Orduña. En cualquier caso, la cantidad sigue siendo mínima, si se la compara con lo que solía costar una película media en aquella época.

¹⁶ Barreira (1968): *Biografía de Florián Rey*, op. cit. p. 30.

¹⁷ *Ibidem*.

en el ámbito de la ciudad de Madrid, teniendo en cuenta, además, que la historia que iba a narrar se prestaba especialmente a ello, en tanto en cuanto sus sujetos y espacios debían representar a las clases humildes y los barrios populares de la ciudad. En tal decisión, es más que probable, pesarían sin duda los limitados recursos económicos con que contaba, pero no de una forma determinante, pues cuando llegó el momento en que pudo disponer de los estudios de la Atlántida con total libertad, no cambió el estilo de su diseño y mantuvo los decorados de interiores con la misma sencillez ajustada a la realidad que define el resto de la película¹⁸. Con su actitud, logró dotarla de una espontaneidad y frescura que la convierten en un retrato costumbrista visto desde la óptica de un naturalismo amable. Parece, por tanto, acertado pensar que existió una voluntad autoral clara para hacer de *La revoltosa* un trozo de vida donde dejar atrapado el bullicio de los barrios populares y para producir tal efecto de sentido, se primaron los escenarios exteriores tomados del natural y se rodaron los interiores utilizando decorados muy sencillos y coherentemente naturalistas¹⁹.

15.3.1 Topología del relato

Dos ámbitos topológicos se contraponen en la película. El interior: talleres, sastrería y comedor de la casa de la protagonista; y, como contrapunto necesario, el exterior: el patio de vecindad,

¹⁸ El rodaje secreto en los estudios de la Atlántida acabó siendo descubierto por los directivos, pero esto no reportó problemas a Florián Rey, sino un contrato de trabajo como nuevo director artístico de la empresa y el permiso para acabar la película que ya llevaba muy avanzada. *Ibidem*, pp. 30 y 31.

¹⁹ Según Palmira González López y Joaquín Cánovas Belchí (1993), los exteriores se rodaron todos en Madrid, exactamente en San Antonio de la Florida, en el Rastro y en los patios de Mesón de Paredes. En p. 129. Pero además, también hay planos rodados en los alrededores del puente de Segovia, a donde iban las lavanderas a lavar ropa por encargo. Por otra parte, los interiores, como se ha dicho, lo fueron en los estudios de la Fuente de la Teja, propiedad de la Atlántida, S.A.

con su corredor al que se asoman las viviendas, y las calles anejas del barrio. El primero, espacio laboral o de intimidad personal, encuentra su prolongación natural en el segundo, representado en esencia por el patio vecinal. Allí transcurren los ratos de esparcimiento —los hombres juegan a las cartas, las mujeres conversan, los chicos retozan y todos bailan y se divierten en las fiestas vecinales— y de intercomunicación de esa gran familia, no siempre bien avenida, que forma el vecindario. El relato prima lo exterior, el grupo, como sí lo que intentara en última instancia fuera construir un fresco abigarrado de personajes del Madrid popular. Un recuento exhaustivo y distribucional de ambos espacios y su funcionamiento dentro de las sucesivas secuencias nos hace ver que, de las once que integran la película, la primera, la segunda, la tercera, la séptima, la novena y la undécima transcurren en exteriores. De las restantes, la cuarta cuenta con las escenas interiores de los talleres de ebanistería y planchado, que ocupan diez planos, del 77 al 86; en la quinta, la escena interior muestra a Mari Pepa que ha vuelto sola a casa desde el baile del bautizo —cinco planos, el 128 y del 134 al 137; la sexta cuenta con otra escena en el comedor, donde Matías consuela a Mari Pepa —planos 153 y 154—; la octava, con dos escenas interiores, ambas en el taller de planchado, a donde acude Candelas a visitar a las planchadoras —seis planos, del 186 al 191— y donde, una vez solas, son atisbadas por el pretendiente de Mari Pepa —cuatro planos, del 193 al 196—; finalmente, la décima secuencia tiene tres escenas en el interior de la sastrería de Cándido, aquella en la Gorgonia pega a su marido —un plano, 267—, otra en la que trama con las vecinas y Chupitos el escarmiento de los "tenorios" —dos planos, 271 y 272— y una posterior en la que vemos cómo Cándido recibe la cita que le lleva Chupitos —cuatro planos, del 305 al 308—.

Distribución de los espacios interiores en la localización secuencial			
SEC.	PLANOS	ESP. INTERIOR	ESP. EXTERIOR
1ª	(9-33)		X
2ª	(34-54)		X

3ª	(55-76)		X
4ª	(77-107)	77-86: talleres de ebanistería y plancha	X
5ª	(108-143)	128 y 134-137: comedor de Mari Pepa	X
6ª	(144-154)	153-154: " " " "	X
7ª	(155-184)		X
8ª	(185-252)	186-191 y 193-196: taller de planchado	X
9ª	(253-264)		X
10ª	(265-346)	267,271-272 y 305-308: sastrería de Cándido	X
11ª	(347-400)		X

En total, los planos que articulan el ámbito topológico interior son cuarenta y uno. Una cantidad que sólo supone el diez por ciento del total del filme y demuestra hasta qué punto este está volcado a lo exterior, a lo grupal, por encima incluso de la propia peripecia central. Aquí, la aventura sentimental que afecta a los protagonistas, su fractura y recomposición ulterior, trasciende el nivel de lo íntimo y es vivida como experiencia colectiva, que interesa a todos, que afecta a todos y de la que, de una forma u otra, todos acaban participando.

A pesar del reducido número que ocupa, el ámbito interior es muy relevante y su aparición en la pantalla, cuando se produce, crea intensos efectos dramáticos de contraste. Todos esos interiores fueron rodados en estudio y la realización de los decorados que les sirven de marco, si hemos de creer las declaraciones del director —"con la ayuda de un carpintero nos hacíamos nosotros mismos los decorados²⁰"—, tuvo mucho de artesanal y algo de improvisación. El resultado sin embargo no desentona en el contexto general y consigue producir el buscado efecto naturalista. Así, el recorrido por el espacio interior nos lleva a descubrir el taller de ebanistería (sec. 4ª) donde los bancos de trabajo se alinean y las herramientas penden, ordenadas, del

²⁰ Barreira (1968): op. cit., p. 30. Palmira González y Joaquín Cánovas Belchí (1993) señalan a Agustín Espí como el carpintero que dirigió la construcción de los decorados, aunque recuerdan que Florentino Hernández Girbal los atribuye a Antonio Molinete. En p. 129.

soporte situado en la pared del fondo. Todo en él adquiere un carácter realista que viene reforzado por la disposición de los aprendices quienes, garlopa o martillo en mano, se aplican al trabajo bajo la dirección atenta del maestro. En perfecto paralelismo, el decorado habitado por las planchadoras (sec. 4ª), con una gran mesa central sobre la que cinco mujeres planchan afanosas, exhala el murmullo de las risas, las confidencias y los comentarios con los que aquellas entretienen sus horas de trabajo. Un botijo en el suelo, un estante con ropa, unas sillas, un espejo y un reloj, para marcar el tiempo diegético, son todos los elementos que amueblan este segundo espacio interior. La sastrería (sec. 10ª), por su parte, no da cabida a los protagonistas, sino que es propiedad de los personajes secundarios. Allí Cándido y Gorgonia, por su parte, y el grupo de mujeres, por la suya, resolverán sus asuntos. Sus señas de identidad vienen dadas por la mesa donde el sastre plancha los trajes, y las perchas de las que pende ropa. Estos tres interiores prolongan de algún modo el espacio exterior al dar cabida a la actividad social del trabajo. Opuesto a ellos por función dramática está el comedor particular de la casa de Matías y Mari Pepa (sec. 5ª, 10ª y 11ª), el único espacio privado que muestra la película y que pertenece por derecho propio a la protagonista. En esta humilde parcela —mesa central, aparador, alacena, calendario y ventana con macetas— ella va a desahogar los sentimientos de tristeza que la embargan y que se cuida muy bien de que los demás no perciban. Este es su territorio, simbólicamente bien alejado de los restantes espacios domésticos, situados en el piso superior, y aquí ella rumiará su estrategia para conseguir de nuevo el favor de su hombre.

15.3.2 La simbólica de los objetos

Como apéndices imprescindibles de los decorados, los objetos que aparecen en *La revoltosa* no son gratuitos, sino que multiplican sus funciones en la diégesis. En unos casos, activando la cadena causal: gracias al cajón en que se esconde (1ª sec.), Mari

Pepa podrá trabar conocimiento con Felipe, cuando este la salve de las bromas pesadas de sus amigos. En otros, sustituyen o complementan la función narrativa de los rótulos al funcionar como señuelos que disparan las inferencias de los espectadores: por los relojes de pared dispuestos en cada taller (sec. 4^a), sabremos que la pareja protagonista se da cita todos los días tras el trabajo, de donde se puede inferir que su noviazgo se ha formalizado. Muchas veces la función objetual es simplemente caracterizadora del personaje, mostrando su temperamento: los libros que con tanto interés lee Mari Pepa y que nos la muestran curiosa e imaginativa (sec. 2^a y 3^a); o definiendo su profesión: los periódicos que vende Felipe (sec. 2^a y 3^a) y la plancha que maneja el sastre (sec. 10). Hay casos en que los objetos son polivalentes: la escoba de la que se sirve a Gorgonia (sec. 7^a) resume por metonimia el conjunto de sus tareas domésticas, pero también, al transformarse en arma contundente contra su marido, funciona como instrumento del que se sirve la enunciación para hacerse cómplice del humor del público y suscitar la carcajada fácil. Esta última función predomina sobre las restantes pues, emergiendo cada tanto por los resquicios que deja la peripecia central, el humor se cuelga en el relato de la mano de los objetos. En efecto, tanto las enormes botas que Chupitos entrega a Matías el zapatero, de parte de una improbable "bailarina del quinto" (sec. 4^a), como el bote de pintura que mancha los zapatos y medias de Mari Pepa mientras coquetea con el pintor (sec. 7^a), o la plancha con la que se quema Candelas cuando, distraído, intentaba acariciar a una de las planchadoras (sec. 8^a)²¹ son, al igual que la ya mencionada escoba de Gorgonia, causa de

²¹ En todos estos casos los respectivos rótulos interactúan con los objetos para producir el efecto de comicidad. Así, dos preceden al momento en el que Candelas (P 192) apoya distraídamente la mano sobre la plancha caliente. El primero (entre P 186 y 187) caracteriza al personaje: "el señor Candelas es hombre galante" y el segundo (entre el P 191 y 192) adelanta los sucesos al tiempo que, por un efecto de doble sentido, convierte el objeto plancha en metáfora de la mejilla femenina que pretendía acariciar: "pero se quema con nada".

situaciones hilarantes que evidencian la deuda de este relato fílmico con su sainete de origen.

15.3.3 Esculpiendo las *dramatis personae*

Característicos también del aparato profílmico, el vestuario y maquillaje que configuran y definen el papel de las *dramatis personae* dentro del relato están determinados en este caso por las mismas pretensiones naturalistas que los decorados. Al igual que estos y los objetos, el vestuario se constituye en un auxiliar de primer orden para sugerir significados y alertar las inferencias espectatoriales. En *La revoltosa* el vestuario está al servicio de la historia asumiendo una función informadora que amplía y complementa la de objetos y decorados, evitando rótulos que, por redundantes, se harían innecesarios. En general, el estilo naturalista del vestuario se corresponde con el que era usual entre las clases populares madrileñas durante los años veinte: ellos con gorra ligeramente ladeada y pañuelo al cuello y ellas, con peineta recogiendo el peinado y grandes mantones envolviendo la figura. Pero a lo largo de la película los cambios de vestimenta adquieren relevancia significativa. Unas veces, marcan el aumento de medios económicos: a partir de la secuencia 4ª la pareja protagonista viste con cierto atildamiento, lejos ya los tiempos (sec. 1ª, 2ª y 3ª) en que lucían aspecto de muchachos desarrapados, con vestidos viejos y rotos. Ahora son jóvenes que, aunque humildes, trabajan y ganan lo suficiente para cuidar su indumentaria. En otras ocasiones, hay detalles del vestuario que marcan el diferente estatus profesional: en la misma secuencia 4ª, mientras los ebanistas aprendices se cubren con un mandil, el maestro y jefe del taller prescinde de esa prenda y luce una corbata que determina su posición. Así mismo, en otros momentos, la indumentaria nos da a conocer el oficio y la edad, como en el caso del personaje de Candelas, cuya gorra de plato, larga levita y bastón definen su rango de guardia urbano cargado de años. También, entre las mujeres, el vestuario está ajustado a

la edad que representan y, mientras Mari Pepa y las demás vecinas jóvenes han acortado el largo de la falda hasta la media pierna y lucen medias con zapatos de tacón, según marca la moda del momento, Gorgonia y las mujeres mayores no prescinden de sus faldas fruncidas y largas hasta los pies ni del moño alto que las define como "de otra época". Por otra parte, es un hecho que, todavía durante la época de Primo de Rivera, el seguimiento o no de la moda servía para marcar diferencias sociales:

En los llamados barrios bajos, Lavapiés, Avemaría, el Rastro, (...) había como unas formas uniformadas casi de ir ataviadas las mujeres. Iban con prendas que consistían en una falda más bien de vuelo, debajo solían llevarse unas enaguas (...) y después una blusa con un mantón encima (...). Después había otra forma de vestir que era la de la clase media (...) la falda se ajustaba al largo que se había determinado llevar como corriente durante la temporada (...) y desde luego no se llevaba mantón. Y sí el abrigo. ²².

Con respecto a los hombres, la situación era la misma, y en ese sentido, en la película, se percibe el estatus social superior de un personaje anónimo, gracias a su porte indumentario. Se trata del pretendiente rechazado por Mari Pepa (sec. 8). Su traje y, sobre todo, el sombrero que luce en un día laborable lo inscriben dentro del marco de la clase media. Con todo, cuando el elemento vestimentario alcanza su más alta funcionalidad dramática es en el momento en que asume el papel discursivo de marca transicional, al señalar el paso del tiempo. Entonces se torna imprescindible, pues gracias a él queda evidenciada la elipsis temporal de la que el relato no da expresa cuenta mediante rótulo

²² La cita es de Pilar Folguera (1984): *La mujer en la historia de España. Actas de las Segundas Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*, Madrid, Universidad Autónoma, pp. 197-198. Cfr. José Luis Vila-San-Juan (1984): *La vida cotidiana en España durante la dictadura de Primo de Rivera*, Barcelona, Argos Vergara, p. 318. En la película, los modernos vestidos de las jóvenes y la melena corta de una de ellas están más en consonancia con la clase media, aunque se justifican por tratarse de trabajadoras que siguen la moda de la ciudad. El toque popular está marcado por los mantones de manila y las peinetas con que se adornan.

alguno. En la película hay una elipsis en que se activa esta función cuando, tras el P 264 que cierra la secuencia 9ª —con Candelas, Gorgonia y Mari Pepa en el patio de vecindad—, sin solución de continuidad, pasamos al 265, que muestra el comedor del que Mari Pepa y Matías se disponen a salir, y sólo por el cambio en el vestuario de la protagonista —ataviada ahora con nuevo vestido y elegante mantón de manila— deducimos de inmediato la existencia de un lapso temporal de varias horas y los preparativos que, mientras tanto, se han llevado a cabo para la fiesta²³.

En estrecha relación con el vestuario, el maquillaje, como elemento caracterizador de los personajes, es también otro de los índices que ayudan a medir la modernidad de la puesta en escena de esta película. Apenas perceptible en los rostros de los actores, además de incidir en el buscado realismo del que se viene hablando, reitera la sintonía del filme con las prácticas habituales del cine coetáneo. Es decir, el modo de representación de *La revoltosa*, al potenciar el naturalismo en los diferentes flancos del diseño de producción no sólo se ajustaba a las necesidades del relato sino que, también desde esa elección discursiva, mostraba su sintonía con la variante estilística que los modos de representación de los años veinte venían imponiendo. Estos, como ya se ha señalado en el capítulo séptimo²⁴, potenciaban un estilo de actuación cada vez menos marcado y el maquillaje, como elemento que subraya las pautas gestuales del trabajo actoral, entraba dentro de esa estilística. Sin embargo, paradójicamente, de ese tono neutro que caracteriza a los actores de la película sobresale como nota discordante el maquillaje del personaje protagonista femenino, cuyo perceptible exceso rompe, en alguna medida, el efecto realista que todo el diseño de producción persigue. Pues no es creíble para la época, y menos entre las clases populares, que una sencilla joven vaya maquillada como

²³ Después sabremos que esa noche se celebra la gran verbena del barrio a la que acudirán todos los vecinos, incluidos Mari Pepa y su padrino Matías.

²⁴ Concretamente, los subepígrafes 7.5.1.4 y 8.2.4.

una cómica. Y es que la actriz Josefina Tapias no supo encontrar el toque justo para marcar las facciones de su personaje y amplía el tamaño de sus ojos con un contorno alargado hacia la sien que se antoja artificial, por excesivamente visible. Este efecto resulta tolerable en los planos medios y largos, pero se vuelve incongruente, por arcaico, cuando se percibe en los primeros planos —el P 16 en la secuencia 1ª, el 127 en la 5ª, y el 150 en la 6ª son algunos ejemplos—. Probablemente, la Tapias no acertó a calibrar que el estilo teatral del maquillaje, a esas alturas, había dejado de ser eficaz dentro del discurso fílmico y no pudo contar con la pericia de especialistas que la corrigieran. Al respecto, conviene recordar que el cine español del momento no contaba con técnicos y auxiliares de maquillaje, sino que

estos especialistas se desconocían en los estudios y rodajes españoles. No se estudiaban los defectos faciales de los actores para corregirlos, sino que cada actor se maquillaba por su cuenta con una barra de maquillaje amarillo Leinher y polvos más o menos intensos según fuera hombre o mujer y después el director y el operador daban el visto bueno²⁵.

En cualquier caso, Josefina Tapias, demasiado deudora de su experiencia teatral, resulta una actriz propensa a los excesos y esto se percibe cuando al observar la modalidad de actuación que funciona en la película, vuelve a ser la suya —especialmente en las escenas en que se muestra celosa o entristecida— la que rompe el tono neutro general de los restantes actores. Hecho que se constata tanto más si se la compara con los modos actorales de su pareja en la ficción, el actor Juan de Orduña, cuya contención y naturalidad expresivas encajan ejemplarmente con la estilística discursiva global. No obstante, considerado en su globalidad, en el estilo de actuación de la película se pueden diferenciar diversas pautas que, a simple vista, parecen contradictorias entre sí y, en algún caso, opuestas al registro formal general elegido por el

²⁵ Eduardo García Maroto (1988): *Aventuras y desventuras del cine español*, op. cit. p. 31-32.

director. Esto es así, porque en el recorrido narrativo de *La revoltosa* se intercala un rosario de esporádicas escenas cómicas que, desde su ingenuidad, están llamadas a estimular la complicidad del público suscitando la carcajada fácil. Funcionalmente, cada una de ellas se constituye en resquicio por donde asoman los perfiles del sainete original, pues suponen una suerte de concesión al género y, quizá, al público sencillo con el que la enunciación quiere congraciarse. Y es por cada una de esas aperturas hacia el humor por donde la película pierde algo de su modernidad: en el inevitable histrionismo, definido por la sobreactuación innecesaria, se perciben huellas de un primitivismo narrativo que es incoherente con la vigencia formal de la que, según venimos observando, el filme hace gala.

Algunos ejemplos modélicos ilustran esas afirmaciones: tan pronto como en el segundo plano de la 1ª escena —P 10 del total— Mari Pepa come una manzana sentada en el poyete del patio de vecindad y por sus exagerados gestos —que, supuestamente, intentarían caracterizarla como muchacha traviesa— más parece que esté comiendo una fechoría. En la 4ª secuencia, P 97, Chupitos se esfuerza por acarrear unas enormes botas que arrastra tirando de los cordones, pero con sus artificiales ademanes no consigue hacernos creer que el supuesto peso de aquellas sea real. En la misma secuencia, P 99, el zapatero Matías, al observar las mismas botas, hace gala de una retórica gestual tan amplia que resulta inoperante. Algo similar sucede en la 7ª secuencia, P 176 y P 178, cuando Cándido el sastre observa por la cerradura las piernas de Mari Pepa, pues sus exageradas contorsiones de regocijo conectarían mejor con el público infantil que con la buscada complicidad espectral. De modo semejante, el histrionismo se repite en la secuencia 8ª, P 191: Candelas se acaba de quemar la mano en el taller de planchado y con sus resoplidos y muecas más parece que le hayan propinado un mazazo. El mismo Candelas, que resulta ser el personaje más histriónico de la película, en la secuencia 10ª, P 313, cuando recibe la cita de Mari Pepa sobreactúa sacando pecho y caminando cual pavo real. Unos minutos después, en la secuencia 11ª, P 364,

él mismo sale de casa para reunirse con la muchacha y provoca muy poca risa cuando va en busca de un poste con el que está obligado a tropezarse. En la mayoría de estos casos, por contraste con la medida actucación general, la comicidad se evidencia forzada, además de obsoleta, y produce un efecto contrario al deseado. Y si se tiene en cuenta que el espectador medio de la época había visto por esas fechas de 1924 bastante cine, es fácil suponer que también para él resultarían gratuitos tales excesos gestuales.

15.3.4 Volúmenes y luces

Junto al vestuario, maquillaje y estilo de actuación, otro aspecto esencial, en relación con los personajes que deambulan por el espacio diegético, viene dado por la disposición que estos guardan cuando aparecen agrupados dentro del cuadro. Con ella se crea la composición visual que define la plasticidad de cada plano, y del mismo modo, se produce dentro del campo un efecto volumétrico que ayuda a potenciar la tridimensionalidad del espacio imaginario de la diégesis. Ya se ha dicho que *La revoltosa* es un filme coral. Allí, un personaje colectivo —la comunidad vecinal— domina con claridad en un buen número de escenas. Y es en ellas donde el director demuestra una habilidad notable para mover, distribuir o reagrupar a los personajes con el fin de que las situaciones cobren vida y se superen los límites espaciales de la teatralidad. Numerosas a lo largo de la película, las escenas grupales alcanzan en los momentos álgidos un virtuosismo notorio, cuando el grupo vecinal se transforma en el bullicio abigarrado de la barriada en fiestas. Entonces los planos se llenan de vida, rebosan de ruido y movimiento y los márgenes del cuadro parecen ensancharse desbordando el campo fílmico.

Pero también en los planos de conjunto la disposición de los personajes dentro del campo puede servir a la enunciación para propiciar al espectador pistas que le ayuden a disparar sus inferencias con respecto al relato. Y esta función es palpable en

ciertos casos concretos. Tal es el de la secuencia 1ª donde se puede encontrar el primer ejemplo. Se trata del P 20 que anuncia por medio de su composición la dinámica narrativa que va a seguir el relato: PG, en primer término, a la derecha, los muchachos de la vecindad dan vueltas en torno al cajón en el que tienen atrapada a Mari Pepa, mientras, en el centro del plano, ajeno a la broma, uno de ellos espera agachado a que sus compañeros salten sobre él, pero pronto se percata de la burla, que intentará neutralizar en los planos siguientes acudiendo en ayuda de la joven. La composición de este plano, con Felipe separado del resto de los muchachos, prefigura la que será su futura actitud ante Mari Pepa, siempre diferente a la del resto de los hombres del vecindario. Si ahora no participa en la broma pesada, en el futuro tampoco se integrará en el coro de tenorios que coquetean a toda hora con la joven. La distancia física con respecto al grupo que mantiene el protagonista puede ser leída como síntoma de la diferente actitud personal e íntima que en adelante adoptará frente a Mari Pepa.

Otras veces la distribución grupal tiene que ver con la peripecia narrativa que se nos está narrando y se transforma en un refuerzo significativo con respecto a la diégesis. En el plano 168 —7ª secuencia— los personajes quedan distribuidos en dos grupos nítidamente separados: en primer término cinco hombres de la vecindad juegan a las cartas en torno a una mesa, entre ellos Felipe, y en segundo término, al fondo del campo, Matías, Chupitos y Candelas rodean, sentados, la mesa de trabajo del primero. Ambos grupos conforman un espacio que momentos después atravesará la protagonista en línea oblicua, caminando de izquierda a derecha del campo. Los dos grupos representan también dos actitudes muy diferentes de los personajes masculinos: situados en primer plano los que pretenden el interés de Mari Pepa —aunque Felipe es sólo un pretendiente secreto, pues a estas alturas del relato su relación con la joven está rota—, quedan al fondo del campo aquellos tres personajes que no participan de las mismas pretensiones, el niño Chupitos, el protector Matías y Candelas, el hombre serio que aparentemente

está por encima de la fivolidad de los demás. Y es así, con la distribución espacial de los grupos humanos, como el sentido de la diégesis queda ampliamente reforzado.

Sin embargo, va a ser en las escenas en las que el grueso del vecindario aparece reunido donde la habilidad de la enunciación para la configuración grupal alcance sus más altas cotas de virtuosismo. En tales momentos, se va a servir de todos sus recursos para captar en sus imágenes algunas costumbres de la vida popular. Tres son las secuencias que recogen en esencia la participación coral del vecindario, la 5ª, la 10ª y la 11ª. En la primera tiene lugar el bautizo del hijo de Tiberio y, con tal motivo, los vecinos del patio celebran una pequeña fiesta en ese espacio común. En las dos secuencias restantes el escenario cambia a un espacio mucho más amplio y el grupo crece por participar ahora en una verbena a la que acuden, además de los vecinos conocidos, otras gentes de la barriada. En estas escenas se pueden observar algunos de los pocos movimientos de cámara que hay en la película así como tomas en picado, con la cámara sobrevolando el grupo y remitiéndonos a un punto de vista que se sitúa por encima de los hechos que narra. Así, en la sec. 5ª, planos 108 y 114, tras un rótulo narrativo y situacional, un plano general nos muestra el patio de vecindad donde bailan los vecinos al son de la música de un organillo, con la cámara panoramizando tenuemente para mostrar con detalle las evoluciones de las parejas. Por otra parte, los planos 114, 116 y 118 muestran el baile remitiendo al punto de vista de uno de los personajes, Cándido, el marido de Gorgonia, que mira cómo su mujer y Candelas bailan; pero ahora los planos, condicionados por esa mirada que les da sentido, acortan el campo y cambian la perspectiva del encuadre. Por último, al final de la secuencia, dos planos generales tomados en picado describen con pequeñas panorámicas el bullicio y movimiento en que ha desembocado la fiesta. Se trata del P 138 donde los vecinos, agrupados en dos corros concéntricos que rodean el organillo, bailan y juegan a la gallina ciega mientras jalean al que está en el centro con los ojos vendados y del P 143, donde la cámara se eleva para describir cómo aquellos que

jugaban y bailaban antes se arremolinan ahora en torno a dos hombres, el de los ojos tapados y el marido celoso que lo acusa de haber aprovechado la situación del juego para tocar a su mujer. Ambos se pelean y los restantes intentan separarlos. Mientras, la cámara pica y, remitiendo de nuevo al punto de vista de un narrador omnisciente, muestra el conjunto grupal desde arriba, poniendo así el broche visual a este segmento que, como la mayoría, se cierra con un iris.

Pero la culminación de la puesta en escena coral se alcanza con la 10ª y 11ª secuencias, no en vano con ellas se pone punto final al itinerario narrativo del relato. Con una serie de planos generales muy elaborados el realizador consigue traducir en imágenes el bullicio multitudinario y abigarrado de una verbena popular. El primero de ellos se corresponde con el cuarto plano de la 10ª secuencia, 268 del total, que describe brevemente el ambiente festivo con un plano general donde la gente que baila bajo los farolillos rebosa los bordes del encuadre y el plano traciende sus límites abriéndose insospechadamente. Planos generales como este se irán alternando con otros de conjunto que servirán para mostrar detalles concretos del quehacer de los personajes, como los de las mesas de hombres y mujeres que conversan mientras contemplan cómo bailan los demás —P 276, 279 y 321—. Aunque el realizador retoma los planos generales siempre que quiere subrayar que la fiesta continúa mientras, en paralelo, se está viviendo la peripecia particular de los protagonistas. Los planos 314, 315, 316, 317 y 322 cumplen esa función y esa alternancia se va manteniendo a lo largo de toda la última secuencia, mientras los tenorios se escabullen para acudir a la que creen su cita privada con Mari Pepa. Se logra así un efecto de suspense que tensa el relato y atrapa al espectador —a estas alturas definitivamente implicado en la peripecia narrativa— multiplicando su interés por conocer el desenlace. Y todo ello sin perder de vista cualquier detalle que pueda propiciar un apunte costumbrista, como el que se muestra en otro de los planos de conjunto, el 357, donde un grupo de hombres palmea mientras en el centro un espontáneo baila una suerte de zapateado con gran

entusiasmo. Le siguen otros dos planos generales —358 y 361— que muestran cómo las parejas de la verbena continúan girando a los sonos de la música y, entre ambos, dos insertos de unos molinetes de fuegos artificiales en forma de panorámicas de doble sentido. Estos cinco planos clausuran la escena del festejo popular y dan paso al desenlace de la peripecia central que se inicia acto seguido.

Por lo que respecta al *componente lumínico*, *La revoltosa* es una película donde predomina el uso de la luz natural. Las escenas exteriores se ruedan de día, a pleno sol, y las sombras que proyectan los personajes en el patio de vecindad o al caminar por las calles así lo atestiguan. El uso de la luz natural era tan imprescindible que se empleó incluso para el rodaje de las escenas nocturnas, cuya evidente luminosidad niega el dato horario marcado por la diégesis. Este desliz disruptivo queda de manifiesto en las escenas de la última secuencia que el relato sitúa a las diez de la noche, cuando los tenorios acuden a la cita con Mari Pepa, amparándose supuestamente en las sombras nocturnas. Sin embargo, la luminosidad que se percibe rompe el efecto realidad y descubre sin tapujos la trampa del rodaje a la luz del día²⁶. Por lo que se refiere a las escenas de interior que se han venido describiendo, en los talleres de ebanistería y planchado, en la serrería de Cándido y en el comedor de la protagonista, fueron rodadas según confirmó Florián Rey en los estudios de la Fuente de la Teja que contaban con techos y paredes acristalados y algunos focos de luz artificial. Parece ser que incluso para el rodaje en estudio se aprovechaba en ocasiones la luz cenital que se filtraba por el techo acristalado²⁷ y la luz

²⁶ Ni que decir tiene que lo que se ha denominado "desliz disruptivo" no es más que la consecuencia de la falta de medios económicos que impedían la disponibilidad de los focos necesarios para el rodaje nocturno. Desconocemos si estas escenas nocturnas fueron viradas en azul para producir el efecto de nocturnidad, pues en las copias que se han manejado para este trabajo no ha quedado constancia de ello.

²⁷ Alfredo Fraile, que participó en el rodaje de *La revoltosa* como chico de los recados, confirma estos datos cuando describe el estudio como "una

artificial servía para suavizar los efectos negativos que aquella ocasionaba. En tales casos, la iluminación se configura con un estilo neutro que en ningún momento busca crear efectos expresivos²⁸. Sólo en determinados planos —P 111, en la 5ª sec., y P 391 y 398, en la secuencia 11ª— los personajes reciben la luz directa de los focos, que se proyecta sobre ellos para intensificar la expresión de un rostro previamente acotado por un iris²⁹. Es entonces cuando el efecto de la luz así utilizada resulta arcaico y redundante, evidenciándose como una marca retórica que obstaculiza la lograda transparencia narrativa característica del filme.

15.3.5 La configuración espacial

Cuando se trata de modelar el espacio diegético a partir de la distribución escalar y del juego de emplazamientos y movimientos de cámara, la película sigue las pautas de la época y la mayoría de sus planos se filman con la cámara fija. No obstante, aunque no se utilizan los movimientos de *travelling*, sí se dan las *panorámicas*, pero escasamente, pues sólo once se detectan en los cuatrocientos planos del total. Se trata, en su mayoría, de

galería grande, una nave con techo de cristal, con unas cortinas negras que se corrían con unas cuerdas. Se rodaba con luz del día, ayudada por unos arcos voltaicos de esos prehistóricos, de carbones. No había otra cosa." en Francisco Llinás (1989): *Directores de fotografía del cine español*, Madrid, Filmoteca Española, p. 169.

²⁸ En este sentido, conviene recordar que, con respecto a las técnicas fotográficas, faltaba todavía experiencia y escuela. Así lo ratifica Francisco Llinás cuando afirma que "en los años de formación del cine español la fotografía no es precisamente el aspecto más destacable. En todo el cine mudo, por ejemplo, es difícil encontrar aportaciones de interés (salvo las de Armando Pou y José María Beltrán)". Y concretamente al referirse a Florián Rey considera que sus películas "no se distinguen por su belleza visual". *Ibid.* p. 15.

²⁹ En los tres casos la excepción se efectúa con el mismo personaje. Se trata de Candelas, el secundario principal interpretado por Pepe Moncayo, un actor cómico de la escena, muy popular entre el público. El subrayado lumínico que merece su actuación podría interpretarse como un guiño cómplice de la enunciación hacia los futuros espectadores.

panorámicas horizontales, con función descriptiva, que siguen los desplazamientos de los personajes o recorren el espacio diegético para dar cabida dentro de él a seres y objetos que se encontraban fuera de campo.

Distribución de las panorámicas según secuencias y funciones					
SECUENCIA	PLANO	ESCALA	CLASE	FUNCIÓN	CONTENIDO ³⁰
4 ^a	97	PG	izda.>dcha.	narrativa	CH se acerca a M
5 ^a	112	PM	dcha.>izda.	descriptiva	G. CÁN y CAN
"	114	PG	izda.>dcha.	descriptiva	Los vecinos bailando
"	138	PG	dcha.>izda.	descriptiva	Vecinos giran en corro
7 ^a	173	PG	izda.>dcha.	narrativa	CÁN siguiendo a MP
8 ^a	210	PG	izda.>dcha.	narrativa	E cruza el patio común
"	234	PG	abajo>arriba	narrativa	Vecinas en la baranda
"	247	PM	izda.>dcha.	narrativa	Los vecinos en círculo
10 ^a	266	PG	izda.>dcha.	descriptiva	MP y M a la verbena
11 ^a	359	PG	izda.>dcha.>izda.	descriptiva	Molinetes de fuegos artificiales
"	360	PG	dcha.>izda.>dcha.	descriptiva	" "

En cuatro ocasiones la funcionalidad de estos movimientos se torna narrativa, pues parecen responder sólo a necesidades diegéticas. Sin embargo, en el caso concreto del desplazamiento vertical de la 8^a secuencia, P 234 —que con movimiento ascendente de abajo hacia arriba, desde el patio hasta el balcón de la galería vecinal, muestra cómo las mujeres se asoman a él alertadas por el ruido de los que pelean por Mari Pepa— la panorámica se convierte en una elección de la voz narradora, que opta por privilegiar con ella su punto de vista revelando datos que suministran al espectador una información de la que carecen los personajes. En este caso, los personajes masculinos, enzarzados en su discusión, no son conscientes de la vigilancia de sus mujeres

³⁰ Por limitaciones de espacio, en las sucesivas tablas, los nombres de los personajes se sustituyen por sus letras o sílabas iniciales y quedan como sigue: CH= Chupitos, M= Matías, G= Gorgonia, CÁN= Cándido, CAN= Candelas, E= Encarna, S= Soledad, MP= Mari Pepa, F= Felipe, T= Tiberio y A= Atenedoro.

y, en consecuencia, no podrán escamotearles su infiel actitud, con lo que quedarán expuestos al castigo que ellas no dudarán en infligirles.

Además de las panorámicas, los movimientos de *reencuadre* son usuales en la película, aunque en menor grado que aquellas. Muy leves, casi imperceptibles, evitan que los elementos móviles que aparecen en el campo puedan quedar fuera de sus márgenes.

Distribución de los <i>reencuadres</i> según secuencias			
SECUENCIA	PLANO	ESCALA	FUNCIÓN/CONTENIDO
1 ^a	25	PA	Centra a MP y F que pelean en el patio
4 ^a	80	PG	F y los aprendices van saliendo del taller
5 ^a	108	PG	Reúne a los vecinos que bailan en el patio
"	118	PG	Centra a G y CAN bailando entre la gente
"	132	PG	Sigue el baile en torno al organillo
8 ^a	234	PG	Centra MP y a los vecinos que la siguen
9 ^a	253	PG	Centra a CAN que llama a la puerta de MP
"	268	PG	Sigue a MP y M a través de la verbena

Los ocho reencuadres suponen una representación muy pequeña que estaría explicada por la temprana fecha de producción de la película, porque conforme avance la década —según podremos observar en los filmes que siguen— aumentará considerablemente su frecuencia, que será menos subsidiaria del PG y aparecerá combinada ampliamente con las escalas medias. En su conjunto, los movimientos de cámara que venimos señalando garantizan la ubicuidad del sujeto espectador, cumpliendo así una de las premisas del sistema de representación asumido por la película.

En este sentido, uno de los modos representacionales que más definen la adscripción al clasicismo de la puesta en escena de la película, por contraste con las formas arcaicas, es el que está relacionado con el *emplazamiento de la cámara*. Prácticamente todos los planos están filmados desde un emplazamiento lateral,

como si la conciencia autoral hubiera sido absoluta a este respecto. La frontalidad de las tomas existe, pero restringida a algunos planos muy determinados cuya función esencial parece ser la de producir una ruptura de la lateralidad, evitando la monotonía en los emplazamientos.

Distribución de los <i>emplazamientos frontales</i> según secuencias				
SECUENCIA	PLANO	ESCALA	FUNCIÓN	CONTENIDO
1 ^a	32	PM	rompe la lateralidad	MP sujeta una moneda en la frente de F
2 ^a	50	PA	" "	MP devuelve la moneda a F
3 ^a	68	PM	" "	MP y F se miran y hablan
"	69	PM	" "	" "
4 ^a	79	inserto	activa p. de v. interno	Reloj: taller de ebanistería
"	83	inserto	" "	Reloj: sala de planchado
5 ^a	110	PM	rompe la lateralidad	T. entre las vecinas, sostiene a su hijo
7 ^a	157	PG	" "	MP habla con un vecino pintor
"	158	PG	" "	" "
8 ^a	252	PM	privilegia personaje	CAN, erigido en juez, sonrío
11 ^a	349	PG	rompe la lateralidad	CAN rodeado de mujeres en la verbena
"	398	PM	privilegia personaje	CAN hace burla de sí mismo

Con tan sólo doce planos frontales —3% del total— la opción por la lateralidad se convierte en una de las características formales del filme. Aunque en dos ocasiones la frontalidad activa el punto de vista interno y en otras dos privilegia al personaje de Candelas, mayoritariamente, las tomas frontales funcionan en escenas donde se alternan con las laterales de derecha o izquierda, multiplicando así las perspectivas y dimensiones del espacio diegético. Como botón de muestra, basta observar la primera escena de la secuencia 7^a, aquella en que la protagonista, mientras camina por las calles del barrio, se detiene a hablar con un vecino pintor que la escucha subido en un andamio. En su

totalidad esta escena consta de doce planos —del 155 al 166— y todos, excepto dos insertos, son PE y PG que muestran alternativamente al pintor y a Mari Pepa o a los dos juntos. En el P 157 se observa a ambos de conversación, Mari Pepa al pie de la escalera, mientras el pintor está sentado a horcajadas sobre el andamio, al lado de los botes de pintura. Excepcionalmente, en este plano la ubicación de la cámara es frontal. Tras un rótulo que recoge el saludo de Mari Pepa, el P 158 mantiene un encuadre idéntico al anterior, pero a continuación el mecanismo ubicuitario entra en funcionamiento y nos encontramos con que el P 159 es un PG que muestra al pintor sentado en su andamio, pero desde el ángulo lateral derecho, como si se fuera a iniciar una serie de planos y contraplanos que dieran soporte a su diálogo con Mari Pepa. Sin embargo, no es así y el P 160 vuelve a repetir la escala y el contenido del 157 y 158, pero tomado ahora también desde una angulación lateral derecha. De tal forma que, en los tres planos de la escena que contiene a ambos personajes se evita repetir el mismo encuadre y se alterna el emplazamiento de cámara, propiciando así una pluralidad de puntos de vista y de perspectivas espaciales que enriquecen la composición y, en consecuencia, la narración a partir de una mirada que se esfuerza por ser ubicua.

A esa ubicuidad no son ajenas las *angulaciones* propiciadas por el cambio de altura de la cámara, que en momentos específicos nos muestran tomas en picado desde las que observar con otra perspectiva escenarios y personajes, vehiculando con ello las voces internas o externas que se concitan en el filme o, lo que es lo mismo, los diferentes puntos de vista que sobre él pivotan. La cámara, como muestra la tabla siguiente, abandona la altura convencional en ocho ocasiones, cuatro de ellas para filmar desde ángulos altos y las cuatro restantes para lograr ángulos bajos o contrapicados.

Distribución de las <i>angulaciones</i> según secuencias					
SECUENCIA	PLANO	ESCALA	CLASE	FUNCIÓN	CONTENIDO

3 ^a	56	PG	contrapicado	p. de v. externo	Vecina barriendo su balcón
4 ^a	79	inserto	"	p. de v. interno	Reloj: carpintería
"	83	inserto	"	"	Reloj: sala de planchado
5 ^a	138	PG	picado	p. de v. externo	Los vecinos bailando
"	143	PG	"	"	Vecinos peleándose
6 ^a	144	inserto	"	"	Pies de MP que se mueven impacientes
7 ^a	156	PE	contrapicado	p. de v. interno	Pintor en el andamio
10 ^a	276	PG	picado	p. de v. externo	Mujeres conversando

De las ocho angulaciones, cinco responden a un punto de vista externo que se identifica con el de la enunciación. Así, el ya comentado P 138, sec. 5^a, por medio del ángulo alto muestra el conjunto de todos los vecinos que bailan en corro rodeando el oganillo y encerrando al que lleva los ojos vendados. Del mismo modo, el P 143 de la misma secuencia vuelve a ofrecernos otra visión en picado con la que contemplar mejor la pelea entre los dos vecinos y el intento por separarlos que hacen los restantes. En otros planos la enunciación asume el punto de vista de la cámara que, convencionalmente colocada a la altura de los ojos de un adulto, va observando lo que sucede. Como cuando —en el P 144 que abre la 6^a secuencia— percibe la impaciencia de Mari Pepa ante la tardanza de Felipe y en picado nos muestra sus pies que se mueven nerviosamente o cuando —en el P 276 de la secuencia 10^a— describe la animada charla de las mujeres sentadas en la verbena. En todos estos ejemplos los picados no corresponden a un punto de vista inscrito dentro de la diégesis, sino que están respondiendo a la voluntad específica de la enunciación, que dota así al relato de una amplitud de perspectivas espaciales que están en la base de la modernidad que venimos señalando. En igual medida, los ángulos bajos sirven a la misma voluntad enunciadora, que en este caso intenta dotar al relato de matices narrativos que lo enriquezcan. Es lo que sucede en la 3^a secuencia, P 56, cuando en contrapicado se nos muestra el PG de un balcón donde una mujer barre arrojando la suciedad a la calle. El

significado de tal plano sólo se puede explicar desde el interés enunciador por dotar al relato de rasgos costumbristas y detalles humorísticos. Ambos aspectos se superponen en este plano concreto que tiene su correlato en el siguiente, donde la porquería va a parar sobre Mari Pepa y Felipe, que sentados en un poyete leen tan absortos que no se inmutan demasiado ante el pequeño percance. Sólomente en tres ocasiones la angulación vehicula un punto de vista interno de la diégesis. Se trata de los planos 79 y 83 de la 4ª secuencia, que contienen sendos insertos de los relojes que son mirados respectivamente por Felipe y Mari Pepa, y del 156 de la 7ª que, en un ligero contrapicado, plasma la visión que la protagonista Mari Pepa tiene del pintor que la piropea desde el andamio en que trabaja sentado a horcajadas.

Como muestra inequívoca de la modernidad que se viene mencionando, la *escala de planos* manejada en la película concuerda con los rasgos modales enumerados, porque responde por su distribución a los nuevos planteamientos que se estaban imponiendo en estos años. Es decir, predominan las escalas medias y largas sobre los primeros planos, mucho menos frecuentes, mientras se activa una serie de insertos que asumen múltiples funciones. Pero para comprobar estas afirmaciones conviene reflejar con exactitud la distribución escalar de que consta la película.

Tabla de la escala de planos de la película							
SECUENCIA	PG	PE	PA	PM	PP	INSERTOS	Total
Créditos	4	-	-	-	-	4	8
1ª	6	3	2	12	2	-	25
2ª	3	-	6	7	4	1	21
3ª	2	1	7	10	1	1	22
4ª	9	3	4	11	2	2	31

5ª	19	2	1	13	1	-	36
6ª	2	-	-	6	2	1	11
7ª	16	8	-	3	1	2	30
8ª	22	3	1	40	2	-	68
9ª	2	-	2	8	-	-	12
10ª	22	4	10	43	3	-	82
11ª	26	6	3	17	1	1	54
	---	---	---	---	---	---	---
Total/escala	133	30	36	170	19	12	400
Porcentajes	33,25%	7,50%	9%	42,50%	4,75%	3%	

Con tales proporciones escalares, y si tenemos en cuenta los porcentajes medios expuestos en el capítulo séptimo, se patentiza hasta qué punto se aproxima *La revoltosa* a los modos escalares del cine estándar europeo y americano que se estaba realizando por esos mismos años. De los treinta y un planos cortos calculados, ocho corresponden a *insertos* de objetos —P 64, cartel de "se busca aprendiz", P 76 y P 83, relojes de los talleres de ebanistería y planchado, P 399, ramo de claveles— o a partes del cuerpo de las que interesa destacar la acción que están realizando —P 48, mano de Felipe que muestra la moneda que quiere devolver a Mari Pepa; P 144, pies de esta que, ante la tardanza de Felipe, golpean impacientes contra el suelo, evidenciando su impaciencia; P 162, mano del pintor que, descuidado, vuelca el bote de pintura que sostiene y P 163, pies de Mari Pepa sobre los que empieza a caer esa pintura—. Los insertos, cumpliendo funciones narrativas bastante ajenas a aquellas consideradas como propias del PP, usualmente centrado en la mostración de la subjetividad del personaje, adoptan en la película una clave plurifuncional que va desde recoger puntos de vista subjetivos —planos 48, 64, 76, y 83— a marcar el deseo de la enunciación por señalar detalles muy

relevantes para el relato —planos 162 y 163— anticipando lo que va a suceder o mostrando después sus efectos inmediatos, sin que todavía los personajes se hayan percatado de ello. Incluso, valiéndose del inserto —P 399— la enunciación subraya con una imagen de claveles, y en búsqueda redundancia con las palabras siguientes, el texto del último cartel del filme —"La de los claveles dobles, ..." etc.— abrochando así un relato que, desde los créditos, no niega su deuda con la zarzuela de origen³¹.

15.4 La modernidad del montaje

Por su número de planos y secuencias la película guarda las proporciones medias de los filmes estándar de su época. De ahí que los parámetros de longitud y articulación secuencial funcionen dentro de los niveles normales o medios propios de los modos fílmicos de la década. El número de planos por secuencia no es regular, varía notablemente de unas secuencias a otras y está en función del espesor narrativo del segmento. Tan acusada diferencia determina que la duración secuencial sea muy desigual, aunque la longitud media de los planos se asemeje mucho en los once segmentos narrativos que articulan la película. Para poder obtener una visión general de la temporización con que se van distribuyendo planos y secuencias es necesario observar la película en su totalidad y desde tal perspectiva se podrá comprobar con mayor rigor los ajustes distribucionales entre el número de planos y su duración en el tiempo global del filme.

Duración media de los planos y rótulos en cada una de las secuencias					
SECUENCIA	DURACIÓN	TIEMPO TOTAL	PLANOS	RÓTULOS	DURACIÓN MEDIA
Créditos	3'12"	3'12"	8	10	10.06"

³¹ Y es que, como se verá en el epígrafe correspondiente, los títulos de crédito desde el primer rótulo aluden a la zarzuela de origen y nombran expresamente a los autores del texto y música, cuyos retratos se muestran en sendos insertos.

1 ^a	3'06	6'18"	25	4	6.41"
2 ^a	2'06"	8'24"	21	4	5.04"
3 ^a	2'49"	11'13"	22	11	5.45"
4 ^a	4'48"	16'01"	31	6	7.78"
5 ^a	6'25"	22"26"	36	10	8.36"
6 ^a	1'47"	24'13"	11	3	7.64"
7 ^a	3'20"	27'33"	30	3	6.06"
8 ^a	7'53"	35'26"	68	24	5.14"
9 ^a	2'44"	38'10"	12	9	7.80"
10 ^a	11'14"	49'24"	82	51	5.06"
11 ^a	4'03"	53'27"	54	21	3.24"

Las divisiones entre el número de planos —incluidos los rótulos— y las duraciones respectivas de las secuencias correspondientes dan como resultado una duración media que oscila entre los diez y los tres segundos por plano. Sin embargo, si se prescinde de la secuencia de créditos, que por su especial funcionalidad no constituye un eslabón propiamente dicho en la articulación del relato, las diferencias se van reduciendo y dan como resultado una franja de tres segundos —entre los 5.04 de la segunda secuencia y los 8.36 de la quinta— sobre la que se mide el grueso de los planos del filme. Queda fuera de esa medida el segmento final que clausura el relato cuyos planos se acortan sensiblemente con respecto a la media general. Si se considera que contiene el desenlace de la peripecia narrativa, donde los acontecimientos se precipitan hacia el embrollo final que acabará conduciendo a la solución del problema, ese cambio de ritmo traducido en la mayor agilidad del montaje evidenciaría la pericia narrativa del realizador, que conscientemente subraya el aumento

de la tensión aumentando el dinamismo del montaje en este último segmento. En las diez secuencias anteriores, la medida de la duración de los planos es bastante homogénea, pues la media de 8.36 segundos que miden los de la quinta secuencia se debe entender como resultado del mayor número de planos generales que narran actividades de conjunto —las del bautizo que celebra la vecindad— y que, con su mayor duración, elevan la media por plano en todo este segmento. Nótese a este respecto que algo similar habría ocurrido en la secuencia décima, donde abundan igualmente los planos generales de grupos que bailan en la verbena, pero en este caso su mayor duración se ve contrarrestada por los numerosos planos/contraplanos que encierran el largo diálogo de Mari Pepa y Felipe y cuya medida, en torno a los 2 segundos, está muy por debajo de la media.

En consecuencia, lo que se viene señalando demuestra que la enunciación regula con soltura y habilidad la duración de los planos en relación con su contenido, para imprimir dinamismo al montaje o ralentizarlo, atendiendo básicamente a dos razones: las derivadas de la dinámica del relato y las que marca el propio espesor de los contenidos que encierra cada plano, de tal modo que se facilite al espectador la percepción de todos los elementos significantes contenidos dentro del campo o se le mantenga el nivel de tensión adecuado para disparar sus inferencias o satisfacer sus expectativas. En este sentido se puede interpretar también la diferente duración que se percibe en el tiempo asignado a cada una de las secuencias del relato, que oscila entre los 1'47" de la sexta secuencia y los 11'14" de la décima. Dichas diferencias son notables pues, aunque más de la mitad —exactamente seis— no supera los cuatro minutos, tres de los segmentos ofrecen un desarrollo sustancialmente mayor. Se trata del quinto, el octavo y el décimo, precisamente aquellos en los que la trama se complica anudando el conflicto con sucesivos problemas: la secuencia quinta, con sus 6'25" de duración contiene toda la peripecia del baile en la fiesta del bautizo, cuando la relación de los novios sufre una segunda crisis que anuncia la inminente ruptura; por su parte, la secuencia octava —una de las

más complejas de todo el filme— en 7'53" da cuenta del proceso de difamación que sufre la protagonista por parte de sus envidiosas vecinas, que sin embargo no disipa el amor de Felipe; y finalmente, la décima secuencia, que con sus 11'14" es la más larga de la película, encierra el extenso diálogo con el que la pareja, tras tantos desencuentros, reanuda la comunicación, sumado a la trampa que las mujeres tienden a los tenorios. Las tres, que se encuentran en el cuerpo central del relato, despuntan por su complejidad narrativa y su extensión crece paralela al aumento de la tensión dramática que propician. Así mismo, ellas contienen las peripecias más significativas en las que el personaje coral que forman los vecinos —y que ya se ha identificado como una seña de identidad de este filme— se ve involucrado.

Paradójicamente, la secuencia más corta de la película, la sexta, es aquella que contiene el punto de inflexión narrativo, el de la ruptura entre la pareja protagonista, cuando los hechos que se suceden dan un vuelco que rompe la trayectoria establecida. Situado en el eje del relato, este segmento posee una eficacia funcional semejante a la del relámpago que confirma la tormenta que se avecina. En tan solo 1' y 47" —el tiempo que tarda la protagonista en recorrer el trayecto que media entre la fallida cita con su novio y su casa— la enunciación, con once planos y tres rótulos, es capaz de resolver eficazmente el desencuentro entre los protagonistas, logrando con ello otro acierto narrativo que junto a los que se vienen comentando a lo largo del análisis hacen de *La revoltosa* una película que, pese a sus comprensibles errores de *opera prima*, resulta sorprendentemente bien lograda. De las restantes secuencias, como el número y la medida de sus planos demuestra, cabría igualmente destacar la agilidad de su construcción. Ellas, casi sin precisar el respaldo de los rótulos, van jalonando el relato con las sucesivas peripecias y mantienen una relación directa entre la complejidad de su contenido y la duración con que cuentan. Dos superan los cuatro minutos, la cuarta —con 4'48"— y la undécima —con 4'03"—, aquella, conteniendo toda la peripecia que desemboca en la primera crisis y esta, cerrando el relato al recoger el desenlace feliz de todo el

conflicto. Las cinco secuencias restantes son eslabones de la cadena causal que funcionan como intervalos amortiguadores entre segmentos de mayor tensión dramática —caso de la 7ª y la 9ª— y como antecedentes insoslayables para poder entender la complejidad narrativa posterior —caso de la 1ª, 2ª y 3ª—³².

15.4.1 El orden cronológico del relato

Los cincuenta y cuatro minutos escasos de duración de la película cubren un tiempo diegético mucho más amplio. El que media entre la niñez de los protagonistas, al comienzo de la historia, y su situación de adultos cuando esta acaba. Para ajustar ambos tiempos, el dispositivo enunciador se sirve de todas las variantes de montaje vigentes en los modos fílmicos del momento y utiliza continuas elipsis temporales que va resolviendo con marcas transicionales diversas. Así, el relato conforme avanza va estableciendo su particular orden y aunque los sucesos, en la mayoría de los casos, se presentan en ordenada sucesión cronológica, ceñidos al hilo temporal que marca la historia, en otras ocasiones, simultanean dos o más líneas de acción y es entonces cuando la modalidad del *montaje alternado* toma carta de naturaleza inscribiéndose en el interior de la continuidad narrativa con todo derecho.

Segmentos de <i>montaje alternado</i> en la sucesión discursiva				
SECUENCIA	PLANO	ALTERNADO	MARCA	CONTENIDO
4ª	77-81	-		F en el taller de carpintería
"	82-86	X	corte directo	MP con las planchadoras
"	87-95	-		F y MP se reúnen en la calle
"	96-100	X	rótulo/iris	M trabajando de zapatero
7ª	155-166	-		MP coquetea con un vecino pintor

³² A este respecto, remitimos al epígrafe 15.2 de este mismo capítulo donde se trató sobre el organigrama narrativo de la película.

"	167-172	X	corte directo	Hombres jugando a las cartas en el patio común
"	173-176/178	-		CÁN fisga a MP por la cerradura
"	177	X	corte directo	G desde la galería ve a CÁN
"	179-780	-		G golpea a CÁN con su escoba
10 ^a	265-266	-		MP y M camino de la verbena
"	267	X	corte directo	G pega a CÁN en la saterría
"	268-270	X	corte directo	MP y la gente en la verbena
"	271-275	X	rótulo	G, CH y dos vecinas traman el escarmiento de los hombres
"	276-304	X	corte directo	MP y F discuten en la verbena
"	305-308	X	corte directo	CH, en la sastería, cita a CÁN
"	309-313	X	corte directo	CH, en la verbena, cita a CAN
"	315	X	corte directo	CH, en la verbena, cita a A
"	317	X	corte directo	CH, en la verbena, cita a T
"	314/316/318	X	corte directo	Gente bailando en la verbena
11 ^a	347-348	-		T se escabulle del baile
"	349	X	corte directo	CAN escapa de las mujeres
"	350-352	X	corte directo	CÁN se zafa de G
"	353	X	corte directo	A también se marcha
"	354-355	X	corte directo	G y dos vecinas se marchan
"	356-361	X	rótulo	Gente en la verbena
"	362	X	rótulo	CÁN sale de su casa
"	363-364	X	corte directo	CAN escapa de su casa
"	365-366	X	corte directo	CÁN avanza por el patio
"	367-368	X	corte directo	CH, G y las vecinas vigilan
"	369	X	corte directo	T sale sigiloso de su casa
"	370-371	X	corte directo	A se interna en el patio
"	372	X	rótulo	F llega a la puerta de MP
"	373	X	corte directo	CAN, ruidoso, se aproxima
"	374-377	X	corte directo	F, escondido, vigila a CAN
"	378	X	corte directo	MP en su casa, alerta
"	379	X	corte directo	Un vecino en la ventana
"	380	X	corte directo	Vecina asomada a la ventana

"	381-388	X	corte directo	Los hombres se pelean por MP y G explica su trampa
---	---------	---	---------------	---

Como muestra la tabla, la mayoría de los segmentos de montaje alternado se activa por corte directo y su frecuencia se incrementa en las dos secuencias finales que, gracias a ello, alcanzan un gran dinamismo narrativo. Pero examinemos uno por uno los diferentes segmentos. El primero, en la 4ª sec. Allí, tras los cinco planos iniciales —del 77 al 81— que describen la diaria actividad desarrollada en el taller de ebanistería, sin solución de continuidad, la acción se traslada al espacio donde trabajan las planchadoras para explicar con otros cinco planos —del 82 al 86— la tarea cotidiana de las mujeres. Que ambas situaciones son simultáneas se encargan de evidenciarlo sendos insertos de relojes marcando la misma hora colocados en el eje de cada escena. Por otra parte, la alternancia del montaje queda doblemente subrayada, porque ambas escenas están articuladas a partir de una serie de rimas internas que trascienden la simple coincidencia horaria: en el espacio de los dos talleres no sólo son coincidentes las acciones de los protagonistas, sino sus movimientos y el interés que guía sus miradas al reloj, hechos todos que, en su simetría, se manifiestan como síntoma del sentimiento amoroso mutuo que existe entre ellos.

En esta misma secuencia 4ª figura el segundo núcleo narrativo donde se da la alternancia, aunque en este caso el procedimiento discursivo elegido sigue pautas diferentes. Ahora no sólo se trata de simultanear acciones paralelas, sino de presentar, *in medias res*, a personajes secundarios relevantes. La acción, centrada en la calle donde Mari Pepa ha sorprendido el coqueteo de su novio, prosigue con el recorrido de la pareja hacia la casa de aquella: tras el P 95, con los novios caminando que abandonan el campo por la derecha, un rótulo expositivo nos pone en antecedentes sobre la muerte de la madre de la protagonista y cómo el señor Matías es quien ejerce de tutor de la muchacha. Acto seguido, con un iris de apertura se inicia la pequeña escena integrada en paralelo dentro de la anterior. Cubre cinco planos

—del 96 al 100— más dos rótulos expositivos con los que se presenta a Matías en plena tarea profesional y a Chupitos ejerciendo como su ayudante. Tras esta breve interrupción, el relato retorna al itinerario callejero de la pareja, con otros tres planos —101 al 103— donde vemos como, tras la despedida, una Mari Pepa recelosa y apenada dirige sus pasos hacia el patio vecinal. A partir del plano 104, las dos líneas de acción confluyen cuando la protagonista se reúne con el zapatero y el niño, cerrando así la secuencia. Aunque el uso de los rótulos será analizado posteriormente, cabe insistir en el hecho de cómo la enunciación, que con gran habilidad formal resolvió el primer fragmento en montaje alternado por medio del corte directo, al introducir ahora nuevos personajes, se ve obligada a adoptar un procedimiento mucho más disruptivo y arcaico, lo que revierte en la pérdida de transparencia narrativa y en retorno al relato autoconsciente de años anteriores.

El tercer núcleo narrativo de montaje alternado es un fragmento muy dinámico donde se entrecruzan cuatro líneas de acción diferentes. Se localiza en la 7ª secuencia de la película, una de las más cortas y rítmicamente más ágiles del filme. Los primeros doce planos —del 155 al 166— narran el coqueteo de Mari Pepa con el vecino pintor. Por corte directo, el 167 es un PE que muestra en montaje alternado cómo mientras Matías y Chupitos trabajan en la mesa de zapatero, Candelas les comenta las noticias que lee en el periódico. Un PG que sigue a continuación deja en el fondo al grupo anterior y muestra en primer término a cinco hombres que juegan a las cartas en torno a una mesa. La escala se amplía aún más en el 169, otro PG en el que van a confluír las dos acciones, cuando Mari Pepa se incorpore a ese espacio entrando desde el fondo por la izquierda. Después de su salida de campo por la derecha en dirección a su casa, mientras Felipe aparenta indiferencia —170-172—, se inicia una nueva alternancia de acciones que recoge —P 173— a Cándido, quien disimuladamente sale de campo tras la joven y, posteriormente, —P 174— se asoma a observar por la cerradura de su puerta y lo que supuestamente observa le llena de regocijo —175 y 176—. Por

corte directo se accede a la segunda línea de acción que inicia un nuevo montaje en paralelo: el 177 es un plano general de la galería vecinal donde Gorgonia está barriendo y, al mirar fuera de campo se apercibe de algo³³ que no le gusta, lo comprueba asomándose al balcón y acto seguido corre por la galería en dirección al patio. El 178 retoma al mirón que continúa observando e, inmediatamente, el 179, un plano general del patio con Cándido al fondo fisgando por la puerta de Mari Pepa, va a ser el espacio donde confluyan las dos acciones y confirmará las inferencias del espectador cuando Gorgonia entre en campo y furiosa arremeta a golpes contra su marido. La cadena de alternancias se cerrará en el plano siguiente, igual al 168, cuando Cándido perseguido por Gorgonia irrumpa en el campo por la izquierda y se refugie tras los jugadores de naipes, mientras Candelas se dirige hacia el grupo para poner paz. Con el ritmo tan ágil que la enunciación imprime a esta secuencia da un paso más en el uso y dominio de la técnica del montaje alternado, aunque, como se podrá comprobar de inmediato, lograría superla en complejidad y virtuosismo.

En efecto, serán los dos últimos segmentos de la película los que contengan las escenas de montaje alternado más trepidantes por articular simultáneamente un amplio número de acciones paralelas. En la sec. 10^a, tras el largo diálogo de la pareja protagonista que se ha encontrado en la verbena, van a tener lugar las breves escenas en que Chupitos cita uno por uno a los tenorios que van a sufrir el escarmiento, en entrevistas sucesivas resueltas con una simplicidad de montaje que resulta, sin embargo, muy efectiva. Enumeradas brevemente tenemos que tan sólo con cuatro planos y un rótulo —305-308— se resuelve la cita de Cándido en su sastrería. Tras ellos, sin solución de continuidad, se siguen otros cinco planos —309-313— y, en este caso, dos rótulos que dan cuenta del aviso a Candelas. A continuación, de

³³ Todo el juego de alternancias anteriores ayudan al espectador a inferir que lo que observa Gorgonia no es otra cosa que el fisgoneo complaciente de su marido.

nuevo por corte directo, la enunciación utiliza dos planos subrayados así mismo por sendos rótulos —315 y 317— y con ellos quedan avisados respectivamente Atenedoro y Tiberio. Para contextualizar las situaciones en que se establecen estas dos últimas citas, los planos 314, 316 y 318 arropan a los dos anteriores ofreciendo en un PG, idéntico en las tres ocasiones, una imagen de la verbena donde la gente baila en medio del bullicio. Con este procedimiento discursivo, no se pierde de vista el marco general en torno al que van a girar estas dos últimas secuencias y se establece un puente para enlazar acto seguido con la protagonista que aburrida y triste —P 319— abandonará el baile y estará en condiciones de reencontrarse con Felipe en el patio de la corrala, para iniciar la que será su última discusión antes del final feliz.

La sec. 11ª es un ir y venir de personajes que se zafan unos de otros para acudir a la que imaginan su cita personal con la protagonista. La situación se presta a continuos cambios de espacio para dar cuenta de la actividad que escamotea cada vecino al resto del grupo. El inicio de la secuencia se establece con ese vaivén a partir de un conjunto de planos generales articulados como sigue: tras un iris de apertura, dos PG —347 y 348— de tres parejas sentadas en la verbena dan cuenta de la marcha apresurada de uno de los hombres. Un rótulo de diálogo refuerza su acción. El siguiente PG —349— muestra a Candelas que trata de zafarse de un grupo de mujeres que lo rodean. Para resolver la marcha de Cándido se emplean otros tres planos idénticos entre sí —350-352— donde el sastre deja a Gorgonia conversando con otros vecinos. Dos rótulos de diálogos intercalados entre ellos evidencian la actitud mentirosa del hombre. El plano 353 muestra desde otra perspectiva cómo el cuarto hombre se escabulle entre la gente y se aleja. A continuación, otros dos planos generales de las mujeres —354 y 355— muestran respectivamente cómo dos amigas se llevan a Gorgonia del grupo en el que está y cómo las tres mujeres se escabullen de la fiesta mientras la gente baila. Estas cinco acciones paralelas quedan a su vez alternadas con las que resumen el ambiente general —planos 356-361— donde los

restantes asistentes son ajenos a lo que sucede entre bastidores. Con ello, la enunciación marca una breve transición para iniciar las alternancias que inician la confusión que precede al desenlace.

Efectivamente, con veinte planos sucesivos, y sin más solución de continuidad que la que marcan los rótulos, se da paso a la confluencia de todos los hombres ante la puerta de la protagonista, siempre vigilados por las que los han burlado. Los planos ahora presentan mayor variación escalar, intercalándose los PE, PA e incluso PM, con algún que otro PG, puesto que se ha abandonado el marco de la verbena y ahora cada personaje actúa solo, escamoteando su cuerpo a los demás, amparado en las sombras nocturnas. La alternancia de situaciones va entrelazándose a partir del plano 362, con el sastre que escapa de su casa y se desliza por la galería. Dos planos —363 y 364— y un rótulo dan cuenta de la salida de Candelas de la suya. De nuevo el 365 y 366 retoman la figura del sastre entrando en el patio de vecindad. Con el 367 y 368 se evidencia cómo las mujeres y Chupitos siguen atentas las maniobras de los hombres. El plano 369 muestra al tercer vecino saliendo de su casa y un rótulo recoge sus palabras de entusiasmo. Mientras, el 370 y 371 señalan al cuarto llegando al patio. Un rótulo anticipador de diálogo da paso al plano 372 en que Felipe llega a casa de Mari Pepa decidido a hacer las paces con ella. La acción va precipitándose y el ritmo es cada vez más ágil: P 373, Candelas avanza. P 374, Felipe oye los pasos que se aproximan. Un rótulo de diálogo expresa sus pensamientos. P 375-377, Felipe se oculta tras un poste y escondido observa. P 378, Mari Pepa en su casa es alertada por los ruidos del exterior y se asoma a la ventana para comprobar qué sucede. P 379, un vecino hace lo mismo desde la suya. P 380, otra mujer de la vecindad, alarmada por los ruidos, lo imita. P 381, Felipe se pelea con Candelas y Cándido ante la puerta de Mari Pepa. A partir de aquí, la joven, Matías, los restantes tenorios y las mujeres se incorporarán a la escena para establecer la confluencia de todas las líneas de acción que estaban abiertas.

15.4.2 Del análisis a la síntesis



Si la solución del montaje alternado tiene un peso considerable en el devenir discursivo de *La revoltosa*, por lo que respecta al *montaje analítico* se puede afirmar otro tanto. Es decir, la recurrencia al *raccord en el eje* se da con una frecuencia notable y en sus dos modalidades, la que pasa de una escala mayor a otra más corta y la que procede a la inversa. Un total de trece *raccords* en el eje se pueden detectar a lo largo de la película como se refleja en la tabla que sigue.

Disposición y contenido de los <i>raccords</i> en el eje			
SECUENCIA	Nº DEL P	ESCALA	CONTENIDO
6 ^a	146/147	PG/PM	MP y F discutiendo
"	151/152	PM/PP	MP deja plantado a F
"	153/154	PG/PM	MP y Matías abrazados
7 ^a	180/181	PG/PE	Grupo jugando a cartas
8 ^a	188/189	PG/PM	Candelas/planchadoras
"	190/191	PM/PG	" "
"	209/210	PM/PG	Vecinas difaman a MP
"	223/224	PG/PM	MP y F discutiendo
"	229/230	PM/PA	F rechaza la calumnia
"	231/232	PG/PM	MP y el pintor riendo
10 ^o	271/272	PM/PP	Vecinas urden la burla
"	309/310	PE/PM	Chupitos con Candelas
"	340/341	PM/PA	MP y F discutiendo

Si se tiene en cuenta que el elemento retórico del *raccord* en el eje funciona como mecanismo ubicuitario del que la enunciación se sirve para focalizar elementos esenciales dentro

del campo —siempre que este *raccord* funciona por reducción escalar— o para ampliar la perspectiva de lo ya visto —en los casos inversos, cuando la escala aumenta—, de la tabla anterior se infiere que en *La revoltosa* la recurrencia a él se ejerce esencialmente para enfatizar determinadas situaciones dialogales, con objeto subrayar la intensidad emocional con que son emitidos o recibidos ciertos mensajes que se convierten en claves dentro del desarrollo dramático. Pero si la enunciación recurre al montaje analítico para segmentar el espacio y enfatizar así acciones y diálogos relevantes, también precisa del efecto contrario, es decir, ocultar la fragmentación que está en la propia naturaleza del hecho fílmico y producir un efecto de continuidad temporal y espacial que consiga, por medio del propio montaje, neutralizar el hecho fragmentario de la sucesión de los planos.

En la película que nos ocupa el *montaje de continuidad* se ejerce desde todas sus variantes, demostrando que el dominio de la enunciación al respecto es parangonable con el que venimos comprobando en los restantes aspectos hasta aquí comentados. Tanto el *raccord* de mirada, sustentado casi siempre en el plano/contraplano, como el *raccord* en el movimiento y el de dirección son activados con total propiedad, logrando con ello un cosido entre los planos que potencia el efecto de transparencia y realidad tan perseguido por el modelo de cine que se está consolidando en esta década. En este sentido, el *raccord de mirada* se constituye en uno de los soportes prioritarios de la continuidad y desde la primera secuencia se activa sin titubeos. Algunos de estos ajustes más significativos quedan descritos en la tabla que sigue.

Articulación de los <i>raccords de mirada</i> según secuencias			
SECUENCIA	PLANOS	ESCALAS	CONTENIDOS
1ª	25/26	PA/PM	F mira a la izda., hacia MP/Ella mira a la a la dcha. y le arroja una piedra.

"	27/28/29	PM/PM/PM	F mira a la izda. tras recibir el impacto /MP, desafiante, a la dcha./F con la mano en la sien.
2 ^a	36/37	PG/PM	F camina de frente/MP mira a la dcha. y lo ve
"	38/39	PP/PM	F mira a la izda y habla/MP a la dcha y sonrío
"	40/41	PP/PM	" " "
"	42/43	PP/PM	" " "
4 ^a	78/79	PG/inserto	F mira arriba a la izda./Reloj de pared. en contra picado, que marca las doce.
"	82/83	PA/inserto	MP y otra planchadora miran arriba a la dcha./Reloj de pared que marca las doce.
7 ^a	170/171	PG/PM	MP sale por la dcha/F, celoso, mira a la dcha.
"	174/175	PG/PE	CÁN se asoma por la cerradura de MP/Dentro de un <i>cache</i> en forma de cerradura. MP, sentada, se limpia medias y zapatos.*
"	177/178	PG/PM	G en la galería mira a la izda/CÁN, de espaldas, fisga por la cerradura de MP.
8 ^a	185/186/187	PG/PG/PG	CAN llama a las planchadoras, mirando por los cristales/Cinco planchadoras miran de frente y ríen/CAN las mira por el cristal.
"	192/193	PG/PM	Otro hombre mira por los cristales/Una planchadora mira al frente, fuera de campo.
"	194/195	PM/PM	El hombre sigue observando/Las planchadoras son avisadas de su presencia.
"	196-197	PM/PG	MP mira con desdén fuera de campo/El hombre sacude la cabeza desilusionado.

"	202/203/204	PA/PM/PG	MP displicente rechaza a un admirador/S mira a la dcha/S, en segundo término, observa a MP y su pretendiente.*
"	235/236	PG/PM	Tres vecinas miran hacia abajo desde el balcón de la galería/MP ríe devolviendo la mirada.
9 ^a	256/257	PM/PG	CAN coquetea en el patio con MP/G, mirando hacia la izda., los observa desde la galería.
11 ^a	375/376/377	PM/PG/PG	F. agazapado, mira a la dcha/F continúa mirando/CAN entra en plano y ambos se enfrentan.*

Detectamos los ejemplos en la sec. 1^a, cuando los dos protagonistas están en plena pelea y los planos 25, 26, 27, 28 y 29 ofrecen una sucesión de miradas entre ellos que van anticipando la imagen y la acción siguiente: en el plano 26, Mari Pepa dirige una mirada fuera de campo para contestar la de Felipe en el plano anterior y, acto seguido, lanza una piedra en la misma dirección que seguían sus ojos. Por el efecto del *raccord* contemplamos en el 27, PM, al muchacho que recibe la pedrada en la sien. En la 2^a sec. también es el *raccord* el que muestra el reencuentro de los dos jóvenes. Ahora el montaje anticipa el objeto de la mirada: P 36, en PG por el fondo de campo avanza Felipe, de derecha a izquierda, entre la ropa tendida y los trastos del rastro. P 37, en PM Mari Pepa, que lee atentamente, levanta sus ojos y mira fuera de campo hacia la derecha, disparando así las inferencias del espectador que quedan corroboradas con el P 38, un PP de Felipe que sonriente mira fuera de campo hacia la izquierda, dando así paso a una serie de planos/contraplanos de ambos. En la 4^a sec. los *raccords* se establecen entre la mirada y el objeto que busca: si el plano 78 es un PG del taller de carpintería donde Felipe detiene su actividad para buscar con sus ojos algo situado a la izquierda del campo, el 79 establece el ajuste esperado cuando por inserto descubre el objeto avistado por el personaje: el reloj que marca la hora del final del trabajo. En la escena siguiente, el mismo juego entre mirada y objeto/reloj da lugar a una de las rimas internas

del filme describiendo el paralelismo de intereses que mueve los sentimientos de los protagonistas: P 82, un PA de conjunto de Mari Pepa y las cuatro planchadoras, la primera se vuelve a mirar fuera de campo, hacia la pared que hay tras ellas. El objeto de su mirada viene dado en el plano siguiente, el 83, un inserto de un reloj en coincidencia horaria con el anterior.

La 8ª secuencia propicia otros dos ejemplos de la función narrativa de los raccords de mirada. El primero es una serie de tres PG que comienza con el P 185, cuando Candelas se dirige a conversar con las planchadoras y golpea la puerta de entrada, anticipando en este caso el objeto o causa de la mirada posterior. El P 186 muestra a las mujeres que, en respuesta a la llamada, miran fuera de campo hacia la derecha. El 187, en contraplano, muestra a Candelas tomado desde el interior del taller devolviéndoles la mirada a través del cristal de la puerta de entrada. En paralelo con esta breve escena encontramos otra que establece una correspondencia casi simétrica a partir de otros tres planos que parten del 192, equidistante al 185 anterior, que muestra como avanza por la calle otro personaje, en este caso de izquierda a derecha que, igual que Candelas, se queda mirando a través de los cristales del taller. El raccord se construye con un plano subjetivo de la mirada anterior, el 193, un PM de Mari Pepa y otra de las mujeres que planchan. Esta alzando la vista mira fuera de campo y el objeto de su mirada aparece en el 194 que, en contraplano subjetivo, muestra al hombre percibido a través de los cristales. Pero mientras Candelas tenía acceso al taller por contar con el favor de las mujeres, este otro hombre es contemplado como un intruso al que sólo le queda la opción de retirarse, pues el territorio femenino le está vedado.

Sólo una de las secuencias rompe la norma modal que articula los puntos de vista. Nos referimos a la 7ª, pues para establecer uno de los puntos de vista internos de la diégesis, ejercita un modo arcaico en la construcción del raccord al reproducir una típica *escena de mirón* mucho más propia de la década anterior —(*), en la tabla—. Resuelta en tres planos, el

primero (P 174) es un PG del patio de vecindad con la puerta de la vivienda de Mari Pepa en el centro, por cuya cerradura empieza a fisgar Cándido. En el segundo plano, (P 175) un *cache* en forma de cerradura encierra el objeto de esa mirada, la mujer sentada con las piernas cruzadas que limpia sus medias y zapatos. El tercer plano (P 176) nos devuelve al mirón en PM que de espaldas gesticula y se vuelve hacia la cámara haciendo señas de complicidad. Tanto el uso del *cache* como la posterior actitud del personaje nos remiten al modo de representación primitivo, cuando, una vez segmentados en planos distintos el mirón y lo mirado, era necesario naturalizar el punto de vista simulando el soporte a través del que se ejercía la observación. Ejemplos como este hacen deudora a la película de las formas del pasado y evidencian las constantes vacilaciones que implicaba la consolidación de los nuevos modos.

A lo largo del filme las miradas fuera de campo se convierten en un potente elemento discursivo para establecer las alarmas narrativas que sustentan la tensión. En el juego de mentiras y ocultamientos que se establece entre los personajes, la proyección de ciertas miradas fuera de campo advierte al espectador sobre los límites del saber de los personajes. Fundamentalmente, de los femeninos, porque aquí los que ocultan son ellos, mientras las mujeres resultan ser las vigilantes que perciben desde el corredor los manejos y coqueteos de sus hombres. De hecho, el corredor, configurado como territorio femenino en tanto en cuanto espacio limítrofe con lo privado, se convierte en la atalaya desde la que observar y descubrir los engaños, que suelen perpetrarse en el patio de vecindad, ámbito de lo público y vinculado por ello a las actividades masculinas. Tres ejemplos paralelos bastan para ilustrar estas observaciones: en la 7ª secuencia, P 176, Cándido está espiando a Mari Pepa por la cerradura. En el 177, Gorgonia, que barre el corredor, mira fuera de campo y su furioso gesto da paso al 178 que en plano subjetivo muestra lo percibido por la mirada anterior. A partir de este momento, se produce la reacción de la mujer que, satisfaciendo las inferencias espectatoriales, armada de su escoba

se dirige al patio con claras intenciones. Dos veces más se produce el mismo mecanismo narrativo sustentado en el raccord de mirada: en la 8ª secuencia —P 234— Mari Pepa tras ser calumniada por sus vecinas se dirige, arrogante, al patio vecinal donde, retadora, coquetea con todos. El P 235 recoge el efecto de su acción sobre las restantes mujeres que desde la galería miran fuera de campo hacia el patio, como corrobora el raccord que ajusta un plano subjetivo de Mari Pepa en PM —236—, que obtiene así su venganza con el despecho que les causa. En la 9ª secuencia se reitera el procedimiento cuando Gorgonia —P 235— desde el corredor observa a Candelas que también ha claudicado ante los encantos de la protagonista —P 236—.

De tal modo se constituye el raccord de mirada en *La revoltosa*, aunque el filme muestra otros procedimientos alternativos que contrastan con los analizados hasta aquí. Señalados en la tabla (*), en uno de ellos, el procedimiento del raccord se ve desbordado por la mirada enunciadora que se impone al efecto de la transparencia: sec. 8ª, el P 202 anticipa lo que va a ser mirado, una toma en PA de Mari Pepa que rechaza a su pretendiente con displicencia. El 203 recoge el PM de la vecina inquisidora que mira fuera de campo hacia la derecha. Y es el siguiente plano el que altera la construcción habitual del ajuste del raccord, cuando muestra en PG la pareja supuestamente observada, pero conteniendo también en segundo término al sujeto que mira. Es decir, al insertar en el mismo espacio al mirón y lo mirado, se pone en evidencia el mecanismo narrador y se retoma la técnica del aparte tan utilizada en años anteriores, provocando así un efecto disruptivo y una afirmación del yo enunciador que pasa a primer plano. En la sec. 11ª volveremos a encontrarnos con una solución semejante, cuando se narre el encuentro entre los tenorios y Felipe ante la puerta de Mari Pepa —planos 375-377—, pero en este caso la inclusión en el campo del mirón y lo mirado está justificada dramáticamente, porque acto seguido el primero va a increpar y a denunciar al segundo dentro de ese mismo espacio que acota el plano.

Otro soporte de la continuidad narrativa lo proporcionan los *raccords en el movimiento* cuyos ajustes estrictos apuntalan el dinamismo de algunas escenas paradigmáticas donde el movimiento existe sólo en razón de ellos. Como ya ha quedado dicho en los capítulos 7 y 8 de este trabajo, esta modalidad de *raccord* fue uno de los más tardíos en ser asumidos por los modos fílmicos de las primeras décadas, probablemente, a causa de la dificultad y precisión que requiere para ser efectivo. En la película son seis los ajustes de esta clase que se detectan en el montaje y dos de ellos en la modalidad de *raccord apoyado*.

Articulación de los <i>raccords en el movimiento</i>			
SEC.	PLANO	ESCALA	PROGRESIÓN DEL MOVIMIENTO
1ª	12	PM	MP intenta esquivar la llamada de su madre y se empieza a incorporar.
	13	PE	MP termina de incorporarse y se oculta tras el cajón.
1ª	22	PG	F libera a MP del cajón y ella empieza a levantarse.
	23	PA	MP termina de levantarse y la emprende a golpes con F.
1ª	24	PM	Los dos muchachos se pelean medio agachados.
	25	PA	Continúa la disputa entre los adolescentes.
3ª	70	PP	El maestro ebanista ríe contorsionándose.
	71	PA	Continúa sus movimientos ante MP y F.
4ª	102	PP	MP se gira a la izquierda, hacia su puerta.
	103	PP	MP repite de nuevo el movimiento del giro.*
4ª	210	PG	Encarna se sienta junto a Gorgonia.
	211	PE	Encarna repite su acción de sentarse.*

De los seis ajustes en el movimiento con que cuenta la película, la secuencia 4ª ofrece sus dos ejemplos en la variedad conocida como *raccord apoyado* (*), pues en ambos el segundo plano reitera la representación del mismo movimiento en lugar de completarlo. No se trata sólo de repetir algunos fotogramas que se solapan así con los del plano inmediatamente anterior, sino de repetir este casi en su totalidad, aunque varíe la escala, como

sucede en el segundo de ellos. Esta circunstancia imprime al *raccord* una tosquedad que llama tanto más la atención por el contraste que suponen con los cuatro restantes, resueltos con total corrección, y nos lleva a explicarlo más como un fallo de montaje que como una opción retórica elegida. Engrosarían así el conjunto de arcaísmos o de disfunciones que en tan pequeña medida se dan en el filme y que estarían justificados no sólo por su circunstancia de *opera prima*, sino por las fechas mismas de producción del filme cuando deslices de este tipo solían producirse con relativa frecuencia.

Otra figura que apuntala la continuidad del filme contribuyendo de paso a la orientación espacial de los espectadores es el *raccord de dirección*. En el caso de *La revoltosa*, su frecuencia es muy alta y su correcta ejecución es clave para marcar las inferencias espectatoriales con respecto a la distribución de los espacios diegéticos. A partir de ellos, quedan señaladas dos áreas espaciales en la diégesis, delimitadas por las coordenadas derecha/izquierda. La primera señala el dominio vital de la protagonista y, por contraste, la segunda apunta hacia el de los restantes vecinos³⁴. De esta ambivalencia escapan Felipe, que parece habitar en un territorio distinto de los dos anteriores, y Candelas, cuya vivienda queda insinuada en un espacio más a la derecha de la de Mari Pepa. Las direcciones que siguen los desplazamientos respectivos estarán orientadas a partir de tales parámetros.

Articulación de los <i>raccords de dirección</i>			
SEC.	PLANO	ESCALA	PROGRESIÓN DE LA DIRECCIÓN
2 *	44	PG	MP va al encuentro de F hacia la derecha.

³⁴ Recordemos a este respecto que la separación entre la protagonista y el resto de los vecinos es doble y se produce tanto en el eje vertical —ella habita al nivel de la calle, en la planta baja, mientras los demás lo hacen en el primer piso junto a la galería—, como en el eje horizontal —ella a la derecha del campo, ellos a la izquierda—.

	45	PA	MP entra por la izquierda y se reúne con él.
3 ^a	62	PM	F y MP por la calle. salen por la derecha.
	63	PE	Por la izquierda se reúnen con el ebanista.
5 ^a	124	PG	MP se marcha del bautizo por la derecha.
	125	PA	Entra en su comedor por la izquierda.
5 ^a	133	PE	Felipe va en su busca por la derecha.
	134	PG	Entra en el comedor de MP por la izquierda.
8 ^a	187	PG	Candelas, desde la derecha, entra al taller.
	188	PG	Se aproxima a las mujeres por la derecha.
8 ^a	204	PG	Una vecina sale de campo por la izquierda.
	205	PG	Entra por el ángulo inferior derecho.
10 ^a	266	PG	Gorgonia y Cándido andan hacia la derecha.
	267	PG	Entran en la serrería por la izquierda.

La tabla anterior recoge sólo aquellos ajustes de dirección realizados entre dos planos sucesivos. Todos están resueltos con una corrección que define la continuidad entre las escenas y los espacios. Además de ellos, el filme cuenta con un entramado de ejes direccionales que ubican en la memoria espectral todos los pertenecientes al fuera de campo, algunos de los cuales no llegan a quedar plasmados en la fisicidad de la película, como sucede con las viviendas de los vecinos, la de Felipe y la de Candelas. De tales ejes direccionales son modélicos aquellos que definen los desplazamientos de la protagonista. Construidos de izquierda a derecha, siempre que se inician fuera del ámbito doméstico propio, y a la inversa, cuando se trata de mostrar sus salidas de casa. El ajuste de todas las direcciones es extraordinariamente férreo a lo largo de la película y sólo se puede detectar un caso de desplazamiento en el que cabría hablar

de una cierta imperfección al construir la orientación direccional. Se localiza entre dos planos de la 7ª secuencia: P 179, en PG de espaldas a la cámara, Cándido fisga por la cerradura de la puerta de Mari Pepa. Gorgonia entra en campo por el ángulo inferior izquierdo y se dirige hacia él enarbolando su escoba. Persiguiéndolo a escobazos, salen ambos por la derecha. Sin embargo, en el P 180, también un PG, la persecución continúa con la pareja que entra en campo por la izquierda. No obstante, una interpretación más sutil podría contemplar este supuesto fallo como un virtuosismo de puesta en escena, si esa desorientación direccional dentro del espacio diegético se lee como consecuencia del atolondramiento y descontrol con el que ambos personajes van desplazándose en un momento de tal ofuscación.

15.4.3 Las formas transicionales

Los segmentos narrativos que articulan *La revoltosa* vienen delimitados por unas formas de transición donde se alternan todas las que son propias de la época, aunque existe una predilección por el uso del iris que revela cierto anclaje en los modos del pasado. En concreto, el iris de apertura es la opción transicional preferida, sobre todo en las elipsis intersecuenciales, mientras que los fundidos en negro y los encadenados se usan en proporciones menores. En bastantes casos las marcas transicionales están reforzadas por rótulos narrativos que, incluso, pueden llegar a sustituirlas. Y tan sólo en una ocasión se recurre al corte directo para acceder al nuevo segmento narrativo. Pero antes de sacar conclusiones conviene revisar la distribución que de ellas se da en el filme.

Distribución, clase y función de las <i>formas transicionales</i>				
SEC.	PLANOS	FORMA	RÓTULO ³⁵	FUNCIÓN

TRANSIC.			
Créditos	0/1	iris de apertura	abre plano de situación
"	1/2	encadenado	cambio de escenario
"	2/3	encadenado	cambio de escenario
"	3/4	encadenado	cambio de escenario
"	4/5	iris de cierre	fin planos de situación
"	"	presentador	de los autores del libreto
"	"	iris de apertura	abre retratos de personajes
"	5/6	iris de cierre	cierra plano de los autores
"	"	presentador	del autor de la música
"	"	iris de apertura	abre retrato de personaje
"	6/7	iris de cierre	cierra el retrato
1 ^a	8/9	narrador	introduce la 1 ^a secuencia
"	"	iris de apertura	abre el plano de situación
"	33/34	iris de cierre	clausura la secuencia
2 ^a	"	narrador	delimita la elipsis temporal
"	54/55	iris de cierre	clausura la 2 ^a secuencia
3 ^a	"	narrador	habla de los personajes
"	"	iris de apertura	abre plano de la protagonista
"	57/58	iris de cierre	clausura la escena
"	"	narrador	informa sobre los personajes
"	58/59	encadenado	transición temporal breve
4 ^a	76/77	narrador	abre la sec. con datos sobre F
"	77/78	encadenado	transición escalar: PM a PG
"	95/96	narr./pres.	anticipa datos sobre Matías
"	"	iris de apertura	abre plano de Matías
"	96/97	presentador	del personaje de Chupitos
"	"	iris de apertura	abre plano de Chupitos
5 ^a	97/98	narrador	transición espacio-temporal
"	"	iris de apertura	introduce el patio vecinal
"	98/99	iris de cierre	cierra el plano de situación
"	"	presentador	del personaje de Tiberio
"	"	iris de apertura	abre el plano de Tiberio

35 En esta tabla sólo se citarán aquellos rótulos que funcionen paralelos a las formas de transición subrayando su función o sustituyéndolas. Los restantes rótulos presentadores, narrativos y de diálogos serán analizados en su epígrafe correspondiente.

"	110/111		presentador	del personaje de Candelas
"	"	iris de apertura		abre el plano de Candelas
"	111/112		presentador	de Cándido y Gorgonia
"	"	iris de apertura		abre el plano del matrimonio
"	143/144	iris de cierre		clausura la 5ª secuencia
6ª	"		narrador	delimita la elipsis temporal
"	"	iris de apertura		abre plano de los pies de MP
7ª	154/155		narrador	delimita la elipsis temporal
"	"	iris de apertura		abre plano de MP en la calle
"	156/157	encadenado		transición escalar: PE a PG
"	167/168	encadenado		transición escalar: PE a PG
"	168/169	encadenado		transición escalar: PG a PG
"	184/185	iris de cierre		clausura la 7ª secuencia
8ª	"		narrador	delimita la elipsis temporal
"	"		narrador	caracterizador de personaje
"	206/207	fundido en negro		introduce el flashback 1º
"	207/208	encadenado		marca una breve elipsis
"	208/209	fundido en negro		final del flashback 1º
"	215/216	fundido en negro		introduce el flashback 2º
"	216/217	fundido en negro		final del flashback 2º
"	225/226	encadenado		marca elipsis muy breve
"	252/253	iris de cierre		clausura la 8ª secuencia
9ª	"		narrador	anticipa acontecimientos
"	"	iris de apertura		abre plano situacional
10ª	264/265	corte directo		introduce la 10ª secuencia
"	325/326	encadenado		marca una breve elipsis
11ª	346/347		narrador	anticipa acontecimientos
"	"	iris de apertura		abre plano situacional
"	399/400	encadenado		introduce el rótulo de cierre
"	"		de diálogo	estribillo de cierre
"	401		narrador	clausura el relato

De la tabla precedente se deduce que en *La revoltosa* existe una cierta distribución funcional de las formas transicionales, aunque no muy rigurosa, pues, en general, es obvio que su uso no

está sistematizado³⁶. Así, los *iris de apertura* marcan primordialmente el inicio de una nueva secuencia —de los quince utilizados, siete cumplen esa función—, pero también en cuatro ocasiones sirven para introducir nuevos personajes y, en los créditos, uno introduce los planos situacionales y otros dos dan paso a las fotos de los autores anunciados por ellos. El punto de apertura de estos iris está relacionado con el lugar donde se halla el centro de interés del plano y puede situarse en el centro del encuadre, en la base o en sus laterales. Los *iris de cierre* cumplen así mismo diversas funciones y, aunque en su mayor parte sirven para clausurar los segmentos secuenciales —de los diez utilizados, cinco funcionan en ese sentido—, también cumplen otras funciones: dos de ellos son activados para cerrar una escena y un plano situacional respectivamente y, en los créditos, uno cierra el bloque de los planos situacionales y otros dos, los de las fotografías de los autores de la zarzuela.

Por otra parte, el uso de esta forma transicional no es equiparable en el total de las secuencias, sino que, como refleja la tabla anterior, sólo en la 1ª, 5ª y 7ª se activan las dos clases de iris. De las restantes, la 3ª, la 6ª, la 9ª y la 11ª usan iris de apertura, pero no de cierre, mientras que con la 2ª y la 8ª sucede al revés, cierran en iris, pero abren sólo con rótulo. Por su parte, la 4ª se inicia con un rótulo y a la 10ª se accede por medio del *corte directo*. A su vez, los fundidos presentan su propia distribución de funciones y mientras el *fundido en negro* sólo se activa en cuatro ocasiones y señala en todos los casos los límites de un flashback, el *encadenado* se diversifica funcionalmente y, de las doce ocasiones en que se usa, en cuatro casos marca transiciones escalares, en otros cuatro, elipsis temporales mas o menos breves y, de nuevo en cuatro ocasiones, se torna en elemento discursivo que asume la voz enunciadora. Así ocurre en

³⁶ En este sentido, *La revoltosa* mantiene las pautas del cine de la época, aunque bien es cierto que mantiene una preferencia por el uso de los iris de apertura y cierre, en detrimento de los fundidos en negro, que resulta algo arcaica en unas fechas en que estos están sustituyendo a aquellos.

la secuencia de créditos, cuando marca transiciones entre los planos de situación que enseñan escenarios de Madrid colindantes con los del futuro relato y cuando en la 11ª secuencia introduce el rótulo de cierre que contiene el estribillo más popular de la verbena original. Pero para hablar de la voz enunciativa nos detendremos en el capítulo siguiente.

15.5 Las voces del filme

El relato va desvelando las voces que lo sustentan a lo largo de su desarrollo. Y en ese proceso, la construcción del punto de vista activa los procedimientos discursivos que ponen en evidencia quién mira o quién habla en el filme. Si bien es cierto que, en buena parte, dicha construcción está resuelta en función de los puntos de vista internos de la diégesis —mostrando lo que ven los personajes desde su perspectiva—³⁷, en otras ocasiones, pivota sobre el relato una mirada exterior que remite a la enunciación. En capítulos anteriores se ha venido aludiendo repetidamente a las incursiones que el dispositivo enunciativo realiza en el discurso fílmico, fundamentalmente por medio de los movimientos y las angulaciones de la cámara, no obstante, el elemento discursivo que mejor sustenta la voz de la enunciación viene dado por los rótulos. Ellos evidencian la autoconsciencia del dispositivo narrador y la presencia de una enunciación que se muestra omnisciente respecto a los hechos que relata. Según las pautas al uso, todos los rótulos se presetan enmarcados por una greca en cuyo margen superior figura el nombre y logotipo de marca de la Goya Film, mientras en el inferior aparece el término Madrid, lugar donde esta se asienta. Con este estilema del diseño de producción se hace notar desde el primer plano de la película la plataforma industrial que la sustenta. No obstante, a este respecto, el paradigma se localiza en la *secuencia de créditos*, por el alto índice de autorreferencialidad que allí se detecta. Ocho

³⁷ Según ha quedado visto en el epígrafe 15.4.2.

planos con once rótulos la entretajan. Con ellos el filme se reconoce como tal, cuando acredita los nombres de autores e intérpretes mientras se va escuchando la voz narradora. Su articulación comprende cuatro bloques bien diferenciados.

Articulación de la secuencia de créditos

Rótulo 1: Inicia la película poniendo en evidencia el dispositivo fílmico que la respalda, al explicar que se trata de la primera producción de la Goya Film y es la adaptación de una zarzuela.

Rótulo 2: Título de la película.

Rótulo 3: Resuelto en dos planos sucesivos, explica cómo el Madrid de los barrios bajos ha pasado a la literatura y al teatro, donde se ha retratado la peculiaridad de las costumbres populares. Hace también alusión a los autores del libreto y la música de la zarzuela que inspira la película.

De algún modo este rótulo, al aludir a "las pintorescas costumbres" y al "alma popular" madrileñas está desvelando las intenciones de la enunciación y el carácter de retrato costumbrista que posee la película, al tiempo que prefigura unas expectativas que tienen su correlato en el segundo bloque donde se muestran escenarios típicos del Madrid popular³⁸:

Iris de apertura

P1: PG de la ribera del Manzanares, con ropa tendida en primer término y el puente de Segovia al fondo del campo.

Fundido encadenado

P2: PG de la Puerta de Toledo, con el monumento central en primer término.

Fundido encadenado

P3: PG que muestra calles del viejo Madrid, en los aledaños de la Plaza de la Paja.

Fundido encadenado

³⁸ En el evidente interés de la enunciación por entroncar su película dentro de la tradición retratista de lo popular y castizo y en su esfuerzo por dotarla de la singular mirada externa que la recorre, han visto los historiadores el interés del creador novel por dejar su impronta en la obra. Es lo que han definido como la "voluntad de autoría" de Florián Rey.

P4: PG de la ermita de San Antonio de la Florida.

Iris de cierre

Estos planos situacionales no sólo aluden a escenarios del Madrid más castizo, sino que adelantan los espacios diegéticos del relato que se iniciará poco después. En efecto, la ribera del Manzanares es el lugar al que acudían en la época las mujeres humildes a lavar la ropa propia y ajena y allí se localiza la primera escena de la segunda secuencia, en la que Mari Pepa lee mientras su madre recibe encargos que revelan su condición de lavandera. La Puerta de Toledo y la Plaza de la Paja enmarcan las calles por donde transcurre la vida de los personajes, y allí se sitúa la corrala que habita la comunidad vecinal, y la ermita de San Antonio de la Florida es el punto de referencia para la verbena popular de las dos últimas secuencias.

Los dos bloques siguientes se dedican exclusivamente a los títulos de crédito y, por su articulación formal quedan bien delimitados. El primero está singularizado por las marcas transicionales que lo enmarcan:

Rótulo 4: Contiene los nombres de los autores del libreto.

Iris de apertura

P5: Inserto de las fotografías de ambos autores dadas en un soporte de portarretratos antiguo en forma de doble cache.

Iris de cierre

Rótulo 5: Nombre y condición del autor de la música.

Iris de apertura

P6: PP de Ruperto Chapí enmarcado por el iris que simula un cache circular.

Iris de cierre

La abundancia de iris deja ver un interés especial por destacar a los tres personajes que están en el origen de la zarzuela, si se tiene en cuenta que ellos actúan reforzando la función subrayadora de los caches respectivos. Además, se establece un contraste formal con el bloque siguiente, dedicado a

acreditar al director, operador y protagonistas, porque en este caso los distintos rótulos y planos se suceden por corte directo:

Rótulo 6: Nombre y condición del director y guionista.
Rótulo 7: Nombre y condición del operador.
Rótulo 8: Nombre de los tres actores principales.
P7: Foto de Josefina Tapias con rótulo sobrepuesto que explica su condición de primera actriz teatral.
P8: Foto de Juan de Orduña con rótulo sobrepuesto que lo relaciona con Felipe y con su actividad teatral.

En este último segmento de la secuencia de créditos el interés de la voz enunciativa se centra en relacionar los nombres de los intérpretes con la compañía de teatro a la que pertenecen, en un intento de prestigiar el reparto de la película y de asegurarse así el interés y respeto populares. Quizá ello explique el hecho de que se cite a José Moncayo, que da vida al personaje secundario de Candelas, en segundo lugar, tras Josefina Tapias, probablemente por ser un actor veterano y conocido del público. Por otra parte, las atenciones de la mirada enunciativa hacia él se dejan sentir también a lo largo del relato, cuando en tres ocasiones se le privilegia con primeros planos en los que su rostro aparece especialmente iluminado y enmarcado dentro de un círculo, por el efecto de cache que propicia el iris fijo: en la 5ª secuencia, P 110, cuando aparece por primera vez tras un rótulo de presentación, y en la última, P 391 y 398. Ninguna circunstancia narrativa justifica el uso de tal mecanismo discursivo, por lo que sólo se puede explicar como síntoma del interés que el sujeto enunciativo proyecta sobre el actor/personaje. Existen además de las anteriores otras huellas que la voz enunciativa va diseminando por el relato y vienen propiciadas por el uso de los rótulos narrativos con función presentadora.

La función de los rótulos, no obstante, sobrepasa la mera autorreferencialidad que practica la enunciativa, pues ejercen de guía que cohesionan y hacen avanzar el relato. En *La revoltosa* se

distinguen dos clases que aparecen en una proporción numérica muy desigual: los *rótulos narrativos*, que, sin contar los de crédito, suman veintinueve, y los de diálogos, mucho más numerosos, con un total de ciento diecisiete. Esta proporción tan dispar marca otro de los ajustes de la película con el sistema modal del cine coetáneo, pues no hay que olvidar que durante los años veinte se da la tendencia a incrementar cada vez más los rótulos dialogales al tiempo que se recortan los narrativos. La complejidad funcional de estos últimos ha quedado apuntada en el epígrafe dedicado a la puntuación del relato, pues aunque en su mayor parte son nexos intersecuenciales que marcan las transiciones de tiempo y espacio, también presentan y caracterizan a los personajes de la diégesis, avanzan información sobre acontecimientos futuros, se refieren a hechos del pasado o, como ya se ha visto, evidencian el dispositivo fílmico acreditando el nombre de los actores o transformándose en marcas que estructuran la organización narrativa. Su distribución es desigual a lo largo de las secuencias.

Distribución y funciones de los <i>rótulos narrativos</i>		
SEC. PLANOS	RÓTULO (Nº)	FUNCIÓN
1ª 8/9	<i>Prólogo</i> (1)	Introducción de la secuencia
" 10/11	<i>La madre de Mari Pepa, el ogro de la vecindad.</i> (2)	Presenta y caracteriza personaje
2ª 31/32	<i>Al día siguiente...</i> (3)	Introduce la secuencia y localiza en el tiempo.
3ª 52/53	<i>Desde que F conoció a MP tiene abandonada su industria</i> (4)	Introduce la secuencia e informa sobre un personaje
" 55/56	<i>Entre MP y F ha germinado una gran simpatía.</i> (5)	Caracteriza la relación de los personajes
4ª 74/75	<i>(Dos personajes de momento destacan en el sainete: F y MP. Él sinceramente sentimental se ha enamorado de ella y hace lo que antes le hubiera parecido imposible. Trabaja en la ebanistería como un hombre cabal.)</i> (6) ³⁹	Introduce la secuencia. Cubre una elipsis temporal amplia. Aumenta la información y hace avanzar el relato.

"	93/94	<i>A la muerte de la madre de MP el señor Matías se encargó de la muchacha. Sr. Matías... Sr. Mata</i> (7)	Informa de hechos pasados. Presenta personaje. Incorpora rótulo de crédito.
"	94/95	<i>Chupitos, el oficial del señor Matías. Chupitos... Alfredito Hurtado "Pitúsín".</i> (8)	Presenta personaje. Incorpora rótulo de crédito.
5ª	107/108	<i>Alegría en el patio. Se festeja el bautizo del hijo de un vecino.</i> (9)	Introduce la secuencia. Adelanta información.
"	108/109	<i>Tiberio, padre de la criatura.</i> (10)	Presenta personaje.
"	110/111	<i>El padrino del chico. Guardia urbano, administrador de la finca. Sr. Candelas... Pepe Moncayo</i> (11)	Presenta personaje. Incorpora rótulo de crédito.
"	111/112	<i>Cándido el sastre y Gorgonia su mujer. Los vecinos más antiguos de la casa. Cándido... Sr. Barrajón. Gorgonia... Sra. Delgado.</i> (12)	Presenta personajes. Incorpora rótulo de crédito.
6ª	143/144	<i>Al día siguiente, F no acudió a la cita.</i> (13)	Introduce la secuencia. Cubre una elipsis y avanza datos.
7ª	154/155	<i>Han pasado unos días, MP, libre de su compromiso con F, trae revuelto el cotarro. Hace cara al primero que le dice "por ahí te pudras", juega con su cariño, porque sabe que, con el desdén, él ha de quererla más.</i> (14)	Introduce la secuencia. Cubre una elipsis temporal. Revela datos sobre la situación.
8ª	184/185	<i>Un día.</i> (15)	Introduce la secuencia. Cubre una elipsis temporal.
"	"	<i>El señor Candelas es hombre galante.</i> (16)	Caracteriza a un de personaje.
"	189/190	<i>Pero se quemó con nada.</i> (17)	Completa el rótulo anterior.
"	191/192	<i>Una víctima del coqueteo de MP.</i> (18)	Presenta personaje anónimo.
"	200/201	<i>Y a la salida del trabajo.</i> (19)	Sitúa en el tiempo y crea expectativas en el espectador.
"	205/206	<i>Lo que Soledad contó a Encarna.</i> (20)	Introduce el flash-back 1º.
"	212/213	<i>Lo que después Encarna contó a la Sra. Gorgonia.</i> (21)	Introduce el 2º flash-back.

39 La parte del rótulo contenida entre paréntesis está redactada por deducción, pues, de las dos copias consultadas, una de ellas impide ver el principio del rótulo y la otra, simplemente lo ha omitido.

9*	250/251	<i>El señor Candelas cumple la palabra que dio a las vecinas.</i> (22)	Introduce la secuencia. Anticipa sucesos.
10*	265/266	<i>Genio y figura...</i> (23)	Describe al personaje y crea expectativas en el espectador.
"	270/271	<i>La señora Gorgonia, harta de las veleidades de su marido, concibe un plan para hacerle escarmentar.</i> (24)	Revela datos sobre la situación. Crea expectativas.
"	272/273	<i>Que hará extensivo a los tenorios de la vecindad.</i> (25)	Completa el rótulo anterior.
11*	346/347	<i>Impacientes por la hora del día los cándidos tenorios abandonan la verbena.</i> (26)	Introduce la secuencia. Anticipa sucesos.
"	354/355	<i>Se aproxima la hora de la cita.</i> (27)	Sitúa en el tiempo.
"	356	<i>Mientras en el barrio todo es alegría y jarana...</i> (28)	Abre expectativas en el espectador.
"	361/362	<i>En el patio de vecindad...</i> (29)	Localiza en el espacio y crea expectativas.

Los rótulos narrativos suponen poco más del 20% del total y, como queda de manifiesto, son bastante escuetos. Sólo el (6) y el (14) rompen la tónica general al alargar sus enunciados, pero su mayor longitud se justifica por el hecho de que ambos cubren un amplio espacio de tiempo durante el que se han producido cambios sustanciales en la condición de los protagonistas y en la índole de su relación, que van a suponer dos momentos de inflexión en el desarrollo narrativo. Por otra parte, en cuatro ocasiones la enunciación rompe la continuidad narrativa para intercalar rótulos presentadores, dos en la 4ª secuencia —con la presentación de Matías, P 95/96, y de Chupitos, P 96/97— y otras tantas en la 5ª, con la presentación de Candelas, P 110/111, y de la pareja formada por Cándido el sastre y su mujer Gorgonia, P 111/112. La ruptura de la continuidad se ejerce desde dos flancos, por un lado, el iris, que al abrir el plano señala sus márgenes aislándolo de la cadena narrativa, y, por otro, el título de crédito que, superpuesto a la imagen, relaciona al personaje ficcional con el actor que lo interpreta, provocando así una

intromisión del dispositivo fílmico que rompe el efecto de transparencia y la continuidad narrativa, quebrantando con ello la modernidad que está en la base de la película.

Por lo que respecta a los *rótulos de diálogos*, suman un total de ciento diecisiete y su distribución secuencial es desigual. Mientras las secuencias 2^a, 6^a y 7^a cuentan respectivamente con dos rótulos; la 1^a y 4^a tienen tres; la 5^a, seis; la 9^a, dispone de ocho y la 3^a, de nueve. Sin embargo, la 11^a suma dieciséis y la 8^a, diecisiete, pero es la décima la que, con cuarenta y siete rótulos, acumula casi la mitad del total. Esta diferente distribución tiene más que ver con el planteamiento formal que adopta la secuencia y con su dependencia del libreto original que con la duración del segmento o con la relevancia narrativa. En este sentido, es notoria la mayor solidez fílmica del relato durante las siete primeras secuencias, capaces de resolver las peripecias narrativas sin apoyarse apenas en los textos escritos, aún cuando, como sucede en la 7^a, la situación desarrollada dentro de sus límites revista cierta complejidad. Quiere esto decir que la primera mitad de *La revoltosa* resuelve las situaciones con una eficacia que emana casi exclusivamente de la articulación de sus imágenes. Este hecho le confiere un cierto rango de cine puro y evidencia una maestría de realización no superada en la segunda parte donde la película, en su intento de ser fiel a la ficción original, se ve constreñida por los diálogos del libreto a los que se ajusta con una fidelidad a todas luces innecesaria. Sólo semejante dependencia puede explicar el aumento tan notable de los rótulos a partir de la octava secuencia y, sobre todo, los cuarenta y siete carteles intercadados en la 10^a donde se transcribe casi literalmente el diálogo original del libreto mantenido por los dos protagonistas. Tal circunstancia confiere además a dichos rótulos el corsé retórico propio de la zarzuela y les resta la espontaneidad y ligereza que caracteriza a los de las primeras secuencias.

Respecto a la ubicación de tales rótulos, se dan seis modalidades en la película. Unas veces, el rótulo sigue al plano del personaje que se dispone a hablar; en otros casos, se coloca

inmediatamente delante. Hay ocasiones en que el rótulo sucede a un plano de conjunto y no se señala visualmente cuál de los personajes es el que habla, sino que sólo la lógica del relato permite deducirlo. Existen otras en que dos rótulos sucesivos de un diálogo siguen al plano de conjunto de los dos personajes dialogantes. Pero sólo en un caso el rótulo sucede a un plano/contraplano y, aunque las palabras correspondan al primero de los dos, se prefiere no alterar la sucesión de las imágenes consecutivas insertando el rótulo en medio de ellas. De estas cinco modalidades la primera se impone de manera contundente, pues de los ciento diecisiete rótulos de diálogos con que cuenta la película noventa y seis siguen esa fórmula. Las otras cuatro son más arcaicas o menos efectivas, al precisar un mayor esfuerzo deductivo del espectador, y están representadas en muy pequeña medida. Finalmente, la sexta modalidad consiste en introducir el rótulo por medio de un encadenado. Sólo un ejemplo la representa en la película y, por su especial significancia, merece ser comentado después con mayor detenimiento.

Distribución y frecuencia de las modalidades en los rótulos de diálogos

MODALIDAD	SEC.	Nº DE RÓTULOS	PORCENTAJE
El rótulo se pospone al hablante	1 ^a	2	
" " "	2 ^a	3	
" " "	3 ^a	9	
" " "	4 ^a	3	
" " "	5 ^a	5	
" " "	6 ^a	2	82,90%
" " "	7 ^a	2	
" " "	8 ^a	9	
" " "	9 ^a	8	
" " "	10 ^a	42	
" " "	11 ^a	12	

		97	
El rótulo se antepone al hablante	1 ^a	1	
" " "	5 ^a	1	
" " "	8 ^a	3	8,54%
" " "	10 ^a	3	
" " "	11 ^a	2	

		10	

El rótulo sucede a un plano de conjunto, sin que se aprecie con exactitud quién habla	8 ^a 10 ^a	1 3 ---	3,41%
		4	
Dos rótulos de un diálogo siguen a un plano de la pareja dialogante	8 ^a 11 ^a	2 2 ---	3,41%
		4	
El rótulo sucede a un plano/contraplano	8 ^a	1	0,85%
El rótulo está introducido por un encadenado	11 ^a	1	0,85%

La proporción que se observa en la frecuencia de las diferentes modalidades concuerda con los usos estándar del momento, puesto que, superadas las vacilaciones de los años precedentes, la opción más aceptada es la que induce menos a la confusión del espectador. Cuando en la película se activan los restantes modelos se debe a imperativos de montaje, al deseo de evitar redundancias en la planificación y, esencialmente, porque no es necesario determinar con exactitud quién habla, ya que se puede deducir fácilmente o no es imprescindible saberlo. Sin embargo, la sexta modalidad parece pensada para que a través de su resolución discursiva emerja una vez más la huella enunciativa. Se trata del último rótulo de diálogos, aquel que recoge el estribillo más famoso de la zarzuela que inspira la película: *La de los claveles dobles, la del manojito de rosas, la de la falda de céfiro y el pañuelo de crespón, la que iría a la verbena cogidita de mi brazo... eres tú, porque te quiero, chula de mi corazón*. El procedimiento discursivo con el que se da paso al rótulo es atípico: tras un PM de Candelas (P 398), sigue un inserto de un ramo de claveles (P 399), sin justificación diegética aparente y, a continuación, un encadenado introduce el rótulo, que no está enmarcado por la greca y el logotipo habituales, sino por unas guirnaldas de claveles que lo rodean en perfecta redundancia con los del plano anterior. Tras él, un PM de los novios (P 400) mirándose enamorados cierra el relato. Aunque este último plano permitiría atribuir las palabras del rótulo a

Felipe, bien es cierto que el mecanismo retórico que le da paso es atípico y permite interpretarlo como otro intento autoral de establecer referencias entre la película y la historia popular que le sirve de base. En este sentido, el encadenado podría entenderse como la bisagra que introduce una suerte de epílogo, constituido por ese rótulo y plano últimos, con el que el relato se autorreconoce y cierra su andadura entroncando con el comienzo, al convertir el último rótulo en eco de aquel primero con el que se abría la secuencia de créditos.

15.6 Desde el entramado formal al sentido

Realizar un balance del significado que las características formales confieren a *La revoltosa* supone sopesar lo que de arcaico y de moderno se combina en ella. A lo largo del análisis se ha venido poniendo de manifiesto cómo esta película, por su configuración estética, se inscribe en el conjunto mayoritario de filmes realizados en la época. Pocos rasgos hay en ella que la sitúen al margen de aquella corriente predominante seguida por el cine europeo y americano del momento. De hecho, tras el recorrido realizado por los modos de representación que se dan cita a lo largo de la puesta en escena y de la puesta en serie, se ha podido comprobar cómo la película presenta tan sólo algunos rasgos arcaicos, que, por lo demás, pueden percibirse también en muchos otros filmes de las cinematografías coetáneas. En efecto, el exceso de maquillaje que se ha venido observando en los primeros planos de la protagonista, la sobreactuación de algunos actores secundarios en determinadas escenas cómicas, los ejemplos de *raccord* apoyado, el uso reiterado del iris para marcar las transiciones de tiempo y espacio, la construcción del punto de vista con la ayuda de un *cache* que vincula lo observado con el soporte por el que se mira o, incluso, el uso de los rótulos de crédito en el interior del flujo narrativo no invalidan la modernidad de la película —tan sólo dan cuenta de las vacilaciones que implica el proceso de consolidación de cualquier sistema— y,

si se hace un balance general de las pautas formales que la entretejen, se pone de manifiesto su compromiso con los modos de representación vigentes, muchos de los cuales se estaban conformando en el momento.

Y es que, si sabe utilizar con habilidad óptima los escenarios naturales elegidos y dotar a los objetos de funcionalidad dramática; si logra distribuir y desplazar los personajes por el espacio diegético, componiendo vivaces escenas grupales con maestría y eficacia, sirviéndose de las angulaciones y movimientos de cámara para configurar el espacio diegético desde una pluralidad de perspectivas; si es capaz de dotar al relato de un orden que, en su avance, potencia la tensión dramática, ajustando movimientos, direcciones y miradas para lograr el cosido entre los planos y la transparencia narrativa, tal y como señalaban los nuevos modos, y, simultáneamente, proyectar la mirada enunciadora para que enhebre el relato de principio a fin, sustentada no sólo en los rótulos narrativos, sino a partir de procedimientos discursivos de diversa índole, es de justicia reconocer que nos encontramos ante una película que está a la altura de lo que marcan las pautas modales del momento y que, superando la modestia de medios materiales, es capaz de lograr un acabado formal que funciona dramáticamente con la suficiente eficacia para lograr el objetivo de comunicarse con el espectador medio al que iba dirigida.

Utilizando ese complejo soporte modal, el discurso que articula *La revoltosa* logra imponer su sello sobre la historia que narra para dotarla de sentido. Un sentido que sólo puede ser captado inscribiendo el filme en el contexto social del que se alimenta y al que va dirigido, la sociedad española de la época, llena de contrastes sobre los que planea el conservadurismo oficial de las costumbres. Esas mismas contradicciones laten en el contenido argumental que desarrolla la película, que supera con creces la simplicidad maniquea del libreto cuya trama se sustentaba sobre el enfrentamiento de los sexos: ellos inmaduros y frívolos, ellas defendiendo sus intereses de pareja con astucia.

La película consigue dotar de mayor complejidad psicológica a los personajes, esencialmente a la protagonista, uno de cuyos rasgos caracteriales da título al relato. El personaje de Mari Pepa muestra el perfil de la joven trabajadora urbana, moderna y desinhibida para su época, rebelde, que no teme a las habladurías y se relaciona sin problemas con el sexo masculino. Por su comportamiento responde al patrón de mujer liberal, pero en sus relaciones de pareja el sentimiento de los celos se superpone a todo ello y desencadena actitudes mucho más convencionales. En este sentido, las conductas, no sólo de la protagonista, sino de los restantes personajes, responden a arquetipos populares del teatro y la zarzuela y hacen de *La revoltosa* un cine apto para alimentar a las clases medias y bajas que se ven retratadas en sus imágenes. De esta circunstancia derivaría el amplio éxito que cosechó. Y es que ellas son su público natural y con ellas establece una cierta complicidad, mientras que los sectores más acomodados y los intelectuales sólo podían contemplar este cine desde el pedestal que su estatus económico o su nivel cultural les concedía y, al socaire del interés que los temas populares en clave realista suscitaban entre ellos, es de suponer que la aplaudirían. Eso sí, con una actitud paternalista.

16. CASTIGO DE DIOS (1925): LA DISCRECIÓN DEL BUEN AFICIONADO¹

Con un plantemamiento muy diferente al del filme del que nos acabamos de ocupar se produjo la gestación de esta segunda película que acabaría cristalizando en un resultado bien distinto. *Castigo de Dios* parece el logro de un empeño personal llevado a cabo por Hipólito Negre. Él escribió su argumento, articuló el guión, dirigió e interpretó el papel principal de la película y, con toda probabilidad, convenció a su amiga Catalina Gaspar Domènech para que aportara el capital necesario con el que llevarla a término². Su afición al cine, a la literatura y al teatro acabaron llevándolo al terreno de la dirección y la interpretación fílmicas en unos años en que, según ha quedado visto, las incursiones de los aficionados en la práctica cinematográfica eran más que frecuentes. Sin embargo, este primer intento resultó ser el único, porque no se tienen noticias de que tras él realizara otras actividades en el medio fílmico³. Como operador de su película contó Negre con los buenos oficios de José Gaspar Serra, un técnico experimentado que, tras años de aprendizaje en Estados Unidos, se había especializado en la toma de vistas aéreas. Su huella, según se verá en las páginas siguientes, se hace notar en la película, algunos de cuyos mejores momentos se deben a la buena labor de este profesional⁴.

¹ Para el análisis se ha contado con la copia en vídeo de la película restaurada por los técnicos de la Filmoteca de la Generalidad Valenciana.

² Catalina Gaspar Domènech era también su socia en el negocio de un café-cine que ambos habían montado en el pueblo de Faura. Así lo afirma Pep Ginés (1989): "*Castigo de Dios*, un 'párrafo aparte' en la producción cinematográfica valenciana de 1925" en *Archivos de la Filmoteca*, nº 1, pp. 78-83.

³ Juan Piqueras define a Hipólito Negre como "un hombre radicado en un pueblo levantino [cuya] afición al cine, a la literatura, al teatro y a la teosofía le condujo a [consultar] si tendría éxito filmando una película", en *La Pantalla*, nº 71, Madrid, 16 de junio de 1929. Cfr. Juan Manuel Llopis (1988): *Juan Piqueras, el "Delluc" español*, op. cit. p. 178.

16.1 La impracticable articulación secuencial de la estructura narrativa

La peripecia narrativa de la película está conformada en torno a un conjunto de sucesos que, aunque en su mayoría se rigen por la sucesión cronológica, en buena parte del relato transcurren simultáneos y resulta difícil discernir el funcionamiento jerárquico en las relaciones de causa efecto. Esta circunstancia viene agravada por el hecho de que los rótulos narrativos y transicionales que habitualmente ordenan los textos fílmicos no aportan, en este caso, la información necesaria que los constituya en jalones cronológicos con los que poder segmentar secuencialmente la historia que se nos va contando. Tanto es así, que solamente atendiendo al sentido de las sucesivas peripecias, a los cambios topológicos que tienen lugar y a determinadas marcas de la puesta en escena, como las variciones en el color de los virados, se puede concretar la estructura narrativa de esta película. Dadas las circunstancias, la articulación secuencial es impracticable y ello explica que se haya optado por configurar el orden del relato estableciendo una serie de *núcleos narrativos* sobre cuya existencia está cimentado todo el contenido de la película⁵. Así pues, por su sustancia argumental, *Castigo de Dios* se configura sobre la sucesión de ocho de estos núcleos que, en razón

⁴ El operador José Gaspar, vinculado desde su juventud a la casa Gaumont de Barcelona, era aficionado a la fotografía y pronto tuvo oportunidad de rodar diversos reportajes, tanto en Cataluña como en el resto de España. Entre los años 1916 y 1919 estudió en Estados Unidos las nuevas técnicas cinematográficas y, a su vuelta, fundó con capital americano la Regia Art Films Corporation. Especializado en vistas aéreas, rodó numerosas películas en Madrid, Barcelona y Valencia y con el cine sonoro llegó a ejercer las tareas de dirección. En Francisco Llinás (1989): *Directores de fotografía del cine español*, op. cit., pp. 431 y 432.

⁵ Si tenemos en cuenta que las coordenadas que identifican los límites de cada secuencia son los cambios espacio-temporales y que, como ya se ha dicho, en la película no hay una constancia rigurosa de ellos, nos ha parecido conveniente utilizar el concepto de *núcleo narrativo* que, precisamente por ser más amplio en su significado que el de secuencia, puede aplicarse en este caso sin caer en la impropiedad.

de su desarrollo, se pueden agrupar en tres segmentos que hemos denominado convencionalmente planteamiento, nudo y desenlace. Desde ellos, los hechos se van transformando a partir de una situación inicial de partida, que se complica y altera con el primer conflicto al que sucederán otros muchos, y que va a acabar recuperando el estado de equilibrio inicial cuando los problemas queden resueltos al final del relato.

Distribución de los núcleos atendiendo al número de planos y a la articulación narrativa:		
NÚCLEO NARRATIVO	PLANOS	SEGMENTO NARRATIVO
1ª	1-31	Planteamiento: 31 planos
2º	32-127	
3º	128-225	
4ª	226-304	Nudo: 507 planos
5ª	305-374	
6º	375-432	
7ª	433-538	
8ª	539-564	Desenlace: 26 planos

La distribución con que se articulan los núcleos narrativos evidencia que tanto el planteamiento como el desenlace se resuelven en una extensión mínima y es el segmento central de la película el que cubre el grueso de la historia argumental. De hecho, la primera situación de conflicto surge de inmediato, tras una breve presentación de los personajes y sus motivaciones. A continuación, los problemas se suceden o se simultanean engrosando un estado de crisis que no queda resuelto hasta los últimos planos de la película. Allí, en el segmento final, es donde los acontecimientos se precipitan hasta desembocar en el dramático y aleccionador desenlace que pone fin al relato.

Desarrollo de los contenidos narrativos según núcleos

Núcleo 1º, planos del 1 al 31: En un pueblo serrano, Rómulo Robles, que nadie sabe cómo ha reunido una gran fortuna, desea seducir a su ama de llaves, una pobre viuda cuyo hijo sirve también en la casa. Mientras la mujer guarda una resistencia silenciosa, su hijo Pablo debe obedecer a Antón, el hijo del amo, quien, por su parte, obstaculiza la relación de Pablo con María, la hija del alcalde por la que él también se interesa.

Núcleo 2º, planos del 32 al 127: Los domingos, viejos y jóvenes se dan cita en el baile de la plaza. Allí, Antón intenta bailar con María, aunque ella manifiesta su predilección por Pablo. Mientras baila con este, Antón lo provoca y surge el primer conflicto cuando los dos hombres acaban peleándose hasta que Bruno, el párroco, impone su autoridad y los separa.

Núcleo 3º, planos del 128 al 225: Rómulo intenta vengar la humillación sufrida por su hijo urdiendo un plan que le permita de paso satisfacer su deseo por Ana. Utiliza la deuda que Roque el alcalde tiene contraída con él para obligarlo a actuar contra Pablo. La ocasión se presenta propicia cuando este acude en ayuda de Ana que está siendo avasallada por Antón. Este ha asaltado su habitación para vengarse de ella, pero Pablo logra reducirlo y expulsarlo de la casa. Sin embargo, Roque lo culpa de lo sucedido y lo envía a la cárcel.

Núcleo 4º, planos del 226 al 304: Ana pide explicaciones a Rómulo sobre la tardanza de Pablo, pero este niega saber nada. Mientras Pablo se angustia en la cárcel, Roque da cuentas de su servicio a Rómulo a quien envía poco después a Ana, cuando esta le pregunta por el encarcelamiento de su hijo. Pero, una vez que Rómulo se le insinúa, Ana no cede a sus pretensiones y se dirige a la cárcel para ver a Pablo, aunque Crispulo el alguacil le va a prohibir la entrada. Mientras tanto, María cuenta a Bruno lo sucedido y le pide ayuda. El párroco se presta a ello y, al encontrarse con Roque, le recrimina su conducta.

Núcleo 5º, planos del 305 al 374: Pablo escapa de la cárcel y va a encontrarse con María. Entre tanto, Ana se resigna a suplicar a Rómulo, aunque sólo consigue nuevas insinuaciones. Cuando está a punto de ceder a su chantaje, encuentra a Pablo que va a verla al amparo de la noche. Para entonces, Roque y Crispulo ya han informado a Rómulo de la fuga de Pablo y, cuando en compañía de Antón hacen planes para capturarlo, Ana los escucha y pone en guardia a su hijo para que huya del pueblo.

Núcleo 6º, planos del 375 al 432: A sabiendas de la estratagema urdida por Rómulo, Ana se enfrenta a él con insultos a los que este responde despidiéndola de su servicio, pero la oportuna llegada de Bruno supone un refugio para la mujer. El párroco amonesta a Rómulo y, cuando este responde con desplantes, le recuerda la forma criminal con la que consiguió su fortuna y le exige el perdón para Pablo. Vencido por los remordimientos, Rómulo firma la orden de perdón. Con ella Bruno aplaca el sufrimiento de Ana y María.

Núcleo 7º, planos del 433 al 538: Los compinches de Rómulo emprenden la búsqueda del fugitivo, aunque este logra burlarlos con la ayuda de un paisano. Finalmente lo descubren y empieza la persecución. Pero Bruno no cede en su empeño y se encamina hasta el lugar del conflicto con la carta de perdón. Pablo, fingiéndose herido, consigue engañar a sus perseguidores y reducirlos. En el momento en que tiene encañonado a Antón, aparece Bruno y por segunda vez dirige el enfrentamiento entre los dos hombres. Una vez que Roque conoce la carta de Rómulo, él también perdona a Pablo y las dos familias se reconcilian.

Núcleo 8º, planos del 539 al 634: Algún tiempo después Pablo y María se casan, ante la rencorosa mirada de Antón que decide instar a su padre para que cobre las deudas a Roque. Pero Rómulo vive atezado por su sentimiento de culpa que intenta mitigar con el alcohol. Las intoxicaciones etílicas de él derivadas sólo le provocan continuas alucinaciones, donde la figura acusadora de Bruno aparece una y otra vez recordándole su

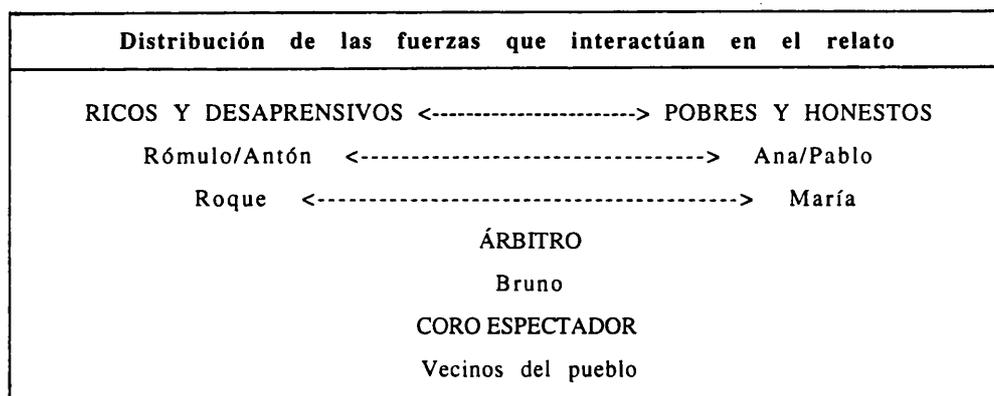
crimen. Desesperado, dispara contra ella para acabar con la pesadilla, pero hiere de muerte a su hijo que entraba en la habitación en ese instante. Mientras los vecinos se llevan a Rómulo enloquecido, Bruno sentencia con la moraleja religiosa que da título al relato. Este concluye con la pareja de enamorados inscrita en el paisaje natural que rodea al pueblo.

16.2 Fuerzas que cohesionan el drama

De los contenidos anteriores se deduce que dos fuerzas contrapuestas se dan cita en el relato, que desde el principio adopta un enfoque simplista y maniqueo. Por una parte, los ricos desaprensivos representados por Rómulo y su hijo Antón, por otra, los humildes, Ana y Pablo, sin otro recurso que su honestidad. Entre ambas, y a modo de bisagra, actúa una tercera fuerza que resulta clave para agilizar el desarrollo de la historia. La conforman el alcalde Roque y su hija María, tercera pareja en juego que, al contrario de las otras dos, no constituye un bloque unitario, sino que se presenta escindida por los intereses contrapuestos que mueven a sus elementos integrantes. Así, mientras Roque se alinea con el rico Rómulo en una complicidad que le permitirá aplazar el pago de las deudas que con él tiene contraídas, María, enamorada de Pablo, toma partido por este en unión de Ana integrando así un trío que contraviene los intereses de su propio padre.

De la articulación de estas tres relaciones paterno-filiales resulta el eje narrativo de la trama sobre la que emerge, como árbitro indiscutible de la situación, la figura de Bruno, el párroco del pueblo, que consigue dirimir el problema asumiendo la voz de la conciencia de Rómulo. La existencia de este personaje no es en absoluto baladí, sino que, de hecho, en él resume el relato su sentido final. Bruno es el resorte imprescindible del que se sirve la articulación narrativa para cambiar la dirección de los acontecimientos que tienen lugar, pues no en vano es el único que conoce el secreto del crimen que el protagonista cometió en el

pasado y tal conocimiento le confiere un poder excepcional para actuar sobre su conciencia y obligarlo a cambiar de actitud, permitiendo con ello dar un giro de ciento ochenta grados al recorrido del relato. Además, Bruno con su actuación favorece al bloque de los humildes y decanta la solución del problema en el sentido que mejor cubre las expectativas de un público que se debe suponer identificado con aquellos y afín al mensaje religioso que rezuma todo el relato. En efecto, el personaje de Bruno es también el que transmite la ideología que resume el título de la película y que convierte el filme en depositario de una lección moral con la que se puede ejercer la labor didáctica para la que parece estar concebido.



En el grupo de actantes que se dan cita en la historia, igual que sucedía en *La revoltosa*, no se puede obviar el del personaje colectivo, constituido en este caso por la comunidad de paisanos que habita el pueblo. Aunque en el filme que nos ocupa su función y relevancia en el trazado de la trama es menos crucial, pues aquí el colectivo no constituye un elemento caracterizador ni tiene intervenciones decisorias para el desarrollo de relato. Su función no va más allá de ser mera comparsa que observa los acontecimientos como un testigo mudo, sin capacidad de actuación o decisión. Tan sólo en una ocasión esa actitud pasiva deja de serlo cuando uno de los vecinos presta su apoyo decidido a Pablo, en el momento en que a este le urge burlar a sus perseguidores. Se trata del tío Rastrejo, un campesino del lugar que oculta al protagonista alineándose así en el grupo de los que prestan su

apoyo a los más humildes. Una condición que parece sufrir la mayoría de los personajes que pueblan la historia y que por sí misma explicaría el respaldo más o menos tácito que por parte de los vecinos se presta al que sufre la injusticia del cacique.

Progresión de los sucesos en la cadena narrativa			
NÚCLEO 1°	NÚCLEO 2°	NÚCLEO 3°	NÚCLEO
Deseo de Rómulo >> Afrenta de Antón >> Ataque a María y cárcel de Pablo >> Intentos de			
4°	NÚCLEO 5°	NÚCLEO 6°	NÚCLEO 7°
ayuda a Pablo >> Fuga y huida de Pablo >> Perdón >> Persecución y reconciliación			
NÚCLEO 8°			
>> Boda para los justos y castigo para los culpables			

Con la sucesión de los diferentes núcleos el relato va progresando, aunque en la mayor parte de ellos, según se comprobará en el análisis de la puesta en serie, las situaciones y peripecias caminan entrelazadas y superpuestas a partir de una hipertrofia del montaje alternado que, según se dijo más arriba, en algunos momentos del desarrollo de la trama dificulta la posibilidad de establecer con exactitud las relaciones de dependencia en la cadena causal.

16.3 La humildad del diseño de producción

La impresión general que el filme produce, desde la primera aproximación a sus imágenes, es la de estar construido con gran simplicidad de medios materiales pues, aunque sintoniza con las pautas generales del cine de la época, refleja una evidente humildad en sus pretensiones expresivas. Tal humildad procede de una puesta en escena muy sobria cuya baza principal son los

medios que el entorno propicia, pues de él son deudores directos los escenarios, el vestuario y gran parte de los actores secundarios con los que cuenta la película.

Dicha dependencia del medio viene auspiciada por el hecho de que la historia se articula sobre un conjunto de *escenarios* naturales que le proporcionan un marco pintoresco y lleno de realismo. La mayoría corresponden al pueblo castellonense de Lucena del Cid —lugar de nacimiento de Hipólito Negre— y a sus alrededores y, en muy pequeña medida, al palacio de Parcent de Valencia⁶. En efecto, son las empinadas calles del pueblo, la plaza, la fuente y la iglesia las que, con la serranía que lo circunda, proporcionan los emplazamientos escénicos sobre los que se apoya el relato. Precisamente, al fotografiar los rincones y callejas del pueblo es cuando el operador evidencia su pericia profesional dotando a la película de las mejores de sus imágenes. Esto resulta muy evidente por contraste con las escenas que transcurren en interiores cuya simplicidad de puesta en escena es manifiesta. Los espacios en los que estas se desarrollan se reducen a dos, la casa de Rómulo y la de Roque. Del primero sólo se muestra la sala donde el cacique revisa sus cuentas y recibe a las visitas y del segundo se dan a conocer tres dependencias, el patio de entrada, la habitación donde María pasa la mayor parte del tiempo y antesala de su dormitorio, que es el tercer lugar de la casa en juego.

En todos los casos, los *decorados*, con los que se intenta remitir al medio rural en que se desarrolla el relato, son escuetos y teatrales y, en los dos ámbitos principales —la salas de Roque y María—, quedan reducidos a unos elementos que se ordenan con la simplicidad de la simetría en torno al eje que marca el objeto

⁶ Los datos los propicia Pep Ginés en el artículo citado. Proceden de las declaraciones de los pocos vecinos de Lucena del Cid que aún recordaban el rodaje y de María Vidal, la hija de Catalina Gaspar Doménech. Por lo que se refiere al palacio de Parcent, resulta difícil comprobar hoy hasta qué extremo fueron utilizadas sus dependencias, porque todo el complejo de instalaciones que comprendía fue derribado en 1966 y en la actualidad sólo queda en pie parte del arco que enmarcaba su puerta principal.

central: una mesa en la sala de Rómulo y una cómoda en la habitación de María. Unas sillas a ambos lados y unos cuadros en la pared completan el conjunto decorativo. La parquedad de tales decorados se deja sentir de forma especial en el dormitorio de la mujer, que cuenta tan sólo con una cama, una mesilla de noche y una silla, y en la entrada de la casa de Roque, limpia de accesorios mobiliarios de cualquier tipo. La misma austeridad de los decorados lleva implícita una casi total ausencia de *objetos*. Estos, cuando aparecen, carecen de funcionalidad relevante y están integrados en la diégesis como piezas definitorias del medio rural —los carros alineados en los soportales de la plaza— o poniendo una nota ambiental —el velón que decora la mesa de Rómulo—. Otras veces, las menos, los objetos caracterizan a algún personaje —la imagen de la Virgen, en la habitación de María, ante la que rezará la mujer exhibiendo una religiosidad consonante con el punto de vista de todo el filme— o intentan servir a los pocos rasgos de humor que con obvia torpeza afloran en la película —el bastón sobre el que se apoya Crispulo que le confiere, por contraste con sus arrogantes gestos, una escasa autoridad—.

Una mayor complejidad se observa por lo que respecta al *vestuario*. Sujeto a reflejar el medio en el que se desarrollan los hechos, muestra una variopinta colección de indumentarias en las que se puede percibir la transición que se vivía en la moda del momento⁷. Es el propio de los medios rurales en los años veinte, con el particular conservadurismo de formas que caracterizaba a toda la zona del interior de Valencia situada al norte del Turia. Las mujeres, con faldas fruncidas y largas hasta los pies, llevan un

⁷ Sin duda, el naturalismo indumentario de la película no se debe a los buenos oficios de puesta en escena de su director, sino al acierto de elegir a muchos de los actores secundarios entre las gentes del propio pueblo. Ellos, sumados a los extras, se limitaron a utilizar el que era su vestuario habitual y consiguieron dotar al filme del sabor casi documental que lo aparta de lo folclórico. Por otra parte, no se puede olvidar la revolución vestimentaria que supusieron los años veinte, cuando las mujeres acortaron sus faldas y sus melenas, pero sus efectos, aunque rápidamente manifiestos en las ciudades, fueron muy tardíos en los medios rurales más apartados. De ahí que en la película sólo se perciban tímidos atisbos al respecto y las gentes mantengan un vestuario decimonónico al uso con la realidad.

mantón cruzado sobre el pecho y el pelo recogido en la nuca con un moño —las jóvenes como María— y con tres las que, como Ana, cuentan con más edad. En la escena grupal del baile, algunas jóvenes con el pelo recogido prescinden de la raya en medio, muy anticuada para la época, aunque no han renunciado al pañuelo de cabeza que llevan caído sobre los hombros. Sin embargo, las mayores prefieren cubrirse con él⁸.

También los hombres muestran dos tipos de atuendo, en consonancia con su edad y estatus. Tanto Rómulo como Roque visten sendos trajes de chaquetilla corta, ancha faja y zaragüelles que dejan asomar los bordes de los calzoncillos sobre las medias blancas. Sin embargo, los jóvenes Pablo y Antón usan pantalón largo, mucho más moderno, pero, mientras el hijo del amo denota su condición de rico usando chaqueta y elegante pañuelo anudado al cuello, Pablo debe conformarse con ir en mangas de camisa o vestir un chaleco en el baile y sólo el día de su boda se permitirá lucir traje para la ocasión. Todos ellos se cubren con sombreros que presentan variantes significativas: los mayores utilizan un modelo de ala ancha y copa alta, muy a juego con su anticuada vestimenta; Antón se cubre con uno muy moderno de estilo urbano, volviendo a marcar diferencias con Pablo, que lleva un tosco sombrero de campesino. En las ocasiones especiales, como la del baile, los personajes se engalanan y ellos, además de amplios blusones, llevan largos pañuelos anudados en la sien que delatan su condición rural, pero también pueden tocarse con las gorras que se empezaban a utilizar por aquellos años. Por su parte, en la boda, María y Ana visten elegantes basquiñas y mantellinas con orla de terciopelo, a juego con el padrino Roque, que luce capa larga de agricultor acomodado.

⁸ A este respecto, el contraste entre *Castigo de Dios* y *La revoltosa* resulta significativo y sirve para marcar las distancias en los usos y costumbres de la sociedad española de la época que, si en determinados ámbitos, como los urbanos, evolucionaba hacia las nuevas formas, en los medios rurales se mantenía inamovible y fiel a la tradición.

El mismo esfuerzo naturalista se percibe por lo que respecta al *maquillaje*, visible tan sólo en algunos primeros planos de los personajes femeninos. Y en lo relativo al *estilo de actuación* sustentado en las miradas de los protagonistas que, conducidas por los numerosos primeros y medios planos, refuerzan el contenido dramático en las situaciones de enfrentamiento entre los rivales. Son paradigmáticas en este sentido las secuencias del baile, las de la lucha en casa de María y las del duelo final. Paralelamente, es sirviéndose de las miradas como el personaje de Ana representa su sufrimiento interior y su sumisa resignación, y como el del viejo Rómulo evidencia su deseo por la mujer o ejecuta su autoridad hacia sus subordinados. Por otra parte, aunque la sobreactuación con gestos y ademanes no es característica de la película, la actriz Elvira Cortés para dar vida al personaje de María hace uso de un número considerable de moñes de desagrado o alegría, según hable con Antón o con Pablo, y, en la escena en que se ve asaltada en su habitación, sus muecas de horror, mientras contempla la pelea que por su causa han entablado los dos hombres, son exageradas por lo reiterativo y la falta de matices en su expresión gestual. Con todo, si se tiene en cuenta que la cinta sólo cuenta con tres actores profesionales, la Sra. Luján y Elvira Cortes —Ana y María, respectivamente— y Juan Sánchez —que da vida a Antón—, y que todos los restantes no pasaban de ser actores aficionados y vecinos del lugar que se prestaron a trabajar como secundarios, los resultados son más que discretos.

En relación con los personajes que pueblan la escena, como apuntábamos más arriba, la película *Castigo de Dios*, marca un claro contraste con *La revoltosa* pues, aunque cuenta con un personaje colectivo compuesto por el paisanaje del pueblo, su peso específico es mínimo en este caso. En primer lugar, porque ahora las actividades grupales están reducidas a una única secuencia, la del baile, y en segundo, porque ni siquiera en ella el grupo tiene vida propia, sino que actúa como mero espectador del enfrentamiento que viven los protagonistas, sin llegar a intervenir nunca en los acontecimientos. La misma composición del elemento

grupal dentro del encuadre se realiza atendiendo a su condición estática, de ahí que no sea el personaje colectivo el que evolucione dentro del campo, sino la cámara, que con movimiento panorámico va mostrando el semicírculo donde se agrupan los músicos, los mirones, las mujeres y mozas casaderas, y los ancianos y ancianas que rodean el espacio del baile. Así constituido, el personaje colectivo se limita a ser una mera comparsa inmóvil de la que sólo algunas parejas pasan a formar el grupo de danzantes que trufan los planos en que la protagonista baila primero con Antón y después con Pablo. Y esa función de meros figurantes quedará literalmente explícita después, en la secuencia de la boda, al final de la película, cuando un grupo de vecinos acompañe a los recién casados y a sus padrinos en su recorrido por la plaza.

16.3.1 La polivalencia discursiva de los *tintados*

Se puede afirmar que en *Castigo de Dios* la *iluminación* no es el elemento discursivo de la puesta en escena más elaborado, pues sus resultados no van más allá de lo aceptable para la época. Mientras se aprovecha la luz natural en las numerosas escenas exteriores, se utiliza para los interiores la luz artificial de focos dirigidos directamente sobre los actores, pero las perceptibles sombras que sus figuras proyectan sobre las paredes de los fondos atestiguan la precariedad del sistema de iluminación en unas fechas en que ya está codificado el uso de las tres fuentes de luz simultáneas con el que se pretende, precisamente, neutralizar unas sombras tan acusadas como antinaturalistas⁹. Sin embargo, los resultados que ofrece el uso de otro elemento de la puesta en escena, relacionado con aspectos fotográficos concernientes al laboratorio, son mucho más interesantes. Se trata de *los tintados*

⁹ En los apartados correspondientes de los capítulos 7 y 8 de este trabajo se habló con detalle de esta codificación en los usos de la luz. Por lo que respecta a *Castigo de Dios*, la intensidad de las sombras proyectadas se hace más evidente por el hecho de que para el rodaje de sus interiores no contó, como *La revoltosa*, con un estudio de techo acristalado cuya luz cenital permitiera matizar el efecto de los focos.

cuya técnica, tan habitual en el cine del momento, se utiliza profusamente en la película.

Dos son los colores que se ponen en juego, el azul y el rojo, y su función discursiva, en un primer nivel de análisis, sigue las convenciones al uso, por estar al servicio de la naturalización de los ambientes y la localización horaria. Es decir, mientras el color rojo marca espacio interior privado, el azul indica nocturnidad en espacios exteriores o públicos. Así, los fragmentos del filme tintados con este color corresponden a secuencias que representan situaciones ocurridas en horas nocturnas y en exteriores, mientras los de color rojo equivalen a las sucedidas en interiores, cualquiera que sea la hora del día. Pero añadidas a estas funciones que se pueden considerar propias, en *Catigo de Dios* los tintados asumen además aquellas específicas de otros elementos discursivos, como es el caso de los rótulos situacionales. En efecto, al no contar con rótulos específicos que segmenten el relato cubriendo las elipsis espacio-temporales, ni con una distribución funcional clara de las marcas transicionales, se hace necesario, para establecer un orden lógico en el relato, que los tintados actúen de sustitutos. Estos adquieren así una relevancia funcional notoria dentro de la película, al convertirse en señales polivalentes que ayudan al espectador a realizar las inferencias necesarias para descifrar la organización de la estructura narrativa o, lo que es lo mismo, el orden temporal de la diégesis.

Distribución de los tintados según núcleos, clases y escenas ¹⁰				
NÚCLEO	PLANOS	V. AZUL	V. ROJO	CONTENIDOS
1*	1	X	-	Serranía con el sol asomando.
"	24-31	-	X	Rómulo en su sala con Ana.

¹⁰ Dada la constante alternancia entre los espacios interiores y exteriores que se observa en algunos núcleos narrativos, parece aconsejable hablar de escenas, teniendo en cuenta además que, en ocasiones, los segmentos tintados tan sólo constan de un plano de pocos segundos.

3 °	128-137	-	X	Rómulo en casa con el alcalde.
"	138-141	-	X	María en su habitación.
"	142-146	X	-	Pablo en la calle.
"	147	-	X	María en su habitación.
"	148	-	X	Zaguán de la casa de Roque.
"	149	-	X	María se dispone a acostarse.
"	150	-	X	Antón y sus compinches en el zaguán de Roque.
"	151-159	-	X	Antón asalta a María.
"	160	-	X	Forcejeo en el zaguán de Roque.
"	161	-	X	Forcejeo entre Antón y María.
"	162-166	X	-	Pablo en la calle vigilando.
"	167-173	-	X	Forcejeo entre Antón y María.
"	174	-	X	Pablo entra en el zaguán.
"	175	-	X	Forcejeo entre Antón y María.
"	176	-	X	Pablo en el zaguán de Roque.
"	177	-	X	Antón no puede con María.
"	178	-	X	Pablo se dirige a salvarla.
"	179-207	-	X	Pablo salva a María de Antón.
"	208-209	-	X	Roque y Crispulo en el zaguán.
"	210	-	X	Pablo atiende a María.
"	211	-	X	Crispulo gritando.
"	212	-	X	Pablo atiende a María.
"	213	-	X	Unos vecinos acuden al zaguán.
"	214-225	-	X	Roque culpa a Pablo del asalto.
4 °	226-232	-	X	Rómulo miente a Ana.
"	235	-	X	María en su sala rezando.
"	236-251	-	X	Roque rinde cuentas a Rómulo.
"	256-262	-	X	Rómulo se insinúa a Ana.
"	286.291 y294	-	X	Flash-back del asalto a María.
5 °	305-313	X	-	Pablo escapa de la cárcel.
"	314-323	-	X	Pablo visita a María.
"	324-230	-	X	Ana pide clemencia a Rómulo.
"	331-338	X	-	Ana y Pablo se encuentran.
"	339-355	-	X	Roque avisa a Rómulo de la fuga
"	356-357	X	-	Ana descubre la conspiración.

"	358-359	-	X	Rómulo ordena la persecución
"	360	X	-	Ana lo escucha desde la calle.
"	361-363	-	X	Roque se acepta la orden.
"	364-366	X	-	Ana da cuenta del plan a Pablo.
"	367-368	-	X	Roque y Crispulo se despiden.
"	369-370	X	-	Ana y Pablo se despiden.
"	371-374	X	-	Huida de Pablo.
6°	375-383	-	X	Roque echa a Ana de su casa.
"	384-387 y 395	-	X	Bruno acusa a Roque.
"	413-428	-	X	Se logra el perdón para Pablo.
8°	546-554	-	X	Rómulo, mata a su hijo.
"	555-556	X	-	El pueblo conoce la tragedia.
"	557-561	-	X	Rómulo es detenido.

La tabla anterior demuestra el predominio de los tintados en rojo y, en consecuencia la frecuencia de las escenas resueltas en interiores. Por otra parte, aunque la recurrencia a los tintados en azul es menor, tal como se demostrará en los epígrafes posteriores correspondientes, su existencia resultará imprescindible para el ordenamiento cronológico de la diégesis y, en consecuencia, para la correcta interpretación de la articulación narrativa de la película. Y es que gracias a ellos podemos medir con exactitud el tiempo diegético y calcular que, prescindiendo de los núcleos 1° y 8° cuya imprecisión cronológica tiene otros valores significativos, los hechos que forman el cuerpo del relato se suceden durante tres días y dos noches, contados a partir del domingo y la fiesta del baile, donde se origina el primer gran conflicto. Y si el azul de los planos 142-146 marca el inicio de la primera noche —con el fatídico asalto a la casa de María—, el de los planos 305-313 marca el comienzo de la segunda —cuando Pablo escapa de la cárcel y Ana descubre la verdad—. Los restantes deben ser englobados, según su disposición, en esos períodos de tiempo.

16.3.2 Los *iris* colisionan con el encuadre

Otro de los estilemas de la puesta en escena lo propicia el uso del *iris fijo*, un elemento recurrente a lo largo de toda la película. No se trata de una marca transicional articuladora de los núcleos narrativos o escenas, sino de un medio para manipular los bordes del encuadre, bien difuminándolos —y entonces se podría pensar que la película que se trata de una reminiscencia de los modos primitivos—; bien recortándolos o reduciéndolos para guiar la mirada espectral al enfatizar los primeros y medios planos —y, en este caso, el iris asumiría una equivalencia funcional con el *cache*—. Y esto es así, porque existen dos grados de apertura en el uso del iris fijo: el más abierto, que prácticamente viene a coincidir con los bordes del cuadro y se limita a solapar los ángulos de las esquinas, y el más cerrado, que reencuadra los planos cortos de los personajes. En ambas modalidades se da una gama gradual variada, pero en ella no se perciben otros valores funcionales distintos de los mencionados.

Esta circunstancia tiene como resultado el que, en *Castigo de Dios*, toda la planificación correspondiente a las escalas de PE, PA, PM y PP haga uso continuado del iris fijo con diferentes grados de apertura y que sólo en las escalas largas de los PG y los GPG, correspondientes siempre a tomas de exteriores, se prescinda de él. En cualquier caso, resulta difícil discernir cuál es el verdadero sentido de esta sobreutilización de los iris. Y explicarla en razón de la moda que tendía a difuminar y a suavizar el perfil del encuadre parece arriesgado, tanto más porque, como se ha señalado, tal idea entra en contradicción con el hecho de que el iris desaparezca en las tomas largas. Por tanto, sería más razonable entenderla como un vestigio modal del cine primitivo, sin olvidar que esta huella formal del pasado choca frontalmente con las prácticas modernas que, así mismo, se dan cita en la película y viene a demostrar una vez más cómo gran parte del cine español de la década se gestaba en medio de contradicciones y vacilaciones discursivas propias no sólo de la descoordinación industrial existente, sino también del momento de transición en

los modos de representación que se estaba viviendo en todo el ámbito cinematográfico.

16.3.3 La configuración del espacio diegético

Uno de los signos de modernidad discursiva que posee la película lo propicia el trabajo del operador al seleccionar los *emplazamientos y movimientos de la cámara* y, sobre todo, al ejercitar ciertas angulaciones para dotar a la película de una serie de puntos de vista, dados en picados y tomas aéreas, que debieron resultar espectaculares para los espectadores del momento. Por lo que respecta a los primeros, hay que constatar que en el filme las tomas frontales prevalecen en las escenas de interior, pero en las exteriores se prefieren los emplazamientos laterales en las distintas escalas. En ocasiones, en los planos cortos, la forma de obviar el arcaísmo formal de la frontalidad consiste en alternarlas con tomas de perfil. Pero eso no evita que, en general, los emplazamientos en las escenas de interior sean reiterativos hasta la saciedad, al estar sustentados en una dinámica que sólo busca la alternancia sucesiva de las angulaciones laterales derecha e izquierda, produciendo así unos resultados expresivos muy pobres. Por lo que respecta a los reencuadres y a las panorámicas, ambos son ejercitados con corrección y soltura y, al igual que los emplazamientos de cámara, sirven esencialmente para mostrar los puntos de vista que se dan cita en la diégesis, fundamentalmente, los que le son externos por provenir de la personal elección de la enunciación, pero también los internos al reflejar percepciones o miradas de los personajes.

En el caso de los *reencuadres*, todos ellos ejercen la función convencional consistente en centrar el elemento o elementos principales que tienen cabida dentro del plano. Normalmente se trata de uno o más personajes que, por estar realizando desplazamientos en el interior de los márgenes del campo, necesitan ser seguidos discretamente por la cámara. En la película existe un total de nueve reencuadres —lo que supone un 1,59% del total de los planos— y su irregular distribución, según muestra la

relación siguiente, está en dependencia directa del contenido de las secuencias.

Distribución de los <i>reencuadres</i> según núcleos narrativos			
NÚCLEO	PLANO	ESCALA	FUNCIÓN / CONTENIDO
2°	35	PG	Centra al cura y al alcalde en el corro vecinal.
"	48	PG	Centra en el campo a las parejas que bailan.
"	89	PM	En el baile, centra al que toca la bandurria.
4°	271	PG	Centra a Ana que llora y se aleja de la cárcel.
7°	463	GPG	Centra a los dos perseguidores separados.
"	490	GPG	Centra a Pablo escondido tras un cobertizo.
"	510	PG	Centra a Antón, encañonado por Pablo.
"	528	PG	Centra a María y Ana que bajan por la calle.
"	538	PA	Incorpora a Ana al grupo de Roque, Bruno, Pablo y María.

Como muestra la tabla, los *reencuadres* se utilizan preferentemente combinados con las escalas largas y sólo tienen lugar en escenas exteriores, que, si por un lado son mucho más dinámicas en movimientos, por lo que se refiere al trabajo concreto de la filmación, permiten al operador disponer del espacio suficiente para maniobrar con su cámara en las direcciones que precise. Obviamente, dadas las especiales condiciones de filmación de la época y el tamaño de las cámaras al uso, sólo aquellas secuencias que se desarrollaban en espacios exteriores posibilitaban este tipo de movimientos.

De modo semejante a los encuadres, las *panorámicas* están representadas en la película, pero con un número aún mayor y con una complejidad funcional de la que aquellos carecen, es decir, si unas veces son utilizadas en los momentos en que se precisa describir un espacio o una situación, otras, son una elección discursiva que, como marca de estilo autoral, se inserta en la diégesis para crear sugerentes expectativas. En estos casos,

como veremos después, suelen combinarse con las angulaciones extremas de la cámara para guiar con espectaculares picados, a partir del punto de vista marcado por la enunciación, la mirada de los espectadores en los grandes planos generales que las contienen.

Distribución de las panorámicas según núcleos y funciones					
NÚCLEO	PLANO	ESCALA	CLASE	FUNCIÓN	CONTENIDO
1 °	2	GPG	dcha. > izda.	Sitúa y describe	Escenario diegético
2 °	32	PG	izda. > dcha.	Descriptiva	Vecinos en el baile
"	33	PM	"	"	Mujeres en el baile
"	35	PG	"	"	Llegada del alcalde
"	40	PM	arriba > abajo	"	Anciana y anciano
"	51	PP	dcha. > izda.	"	Mirada de Pablo
"	66	PM	izda. > dcha.	"	Músicos
3 °	148	PG	dcha. > izda.	"	Portón de Roque
6 °	397	GPG	izda. > dcha.	Narrativa	Llega un viajero
7 °	459	PG	arriba > abajo	Marca autoral	Torre de la iglesia
"	460	GPG	izda > dcha	"	Serranía
"	"	"	arriba > abajo	"	Serranía y bandidos
"	467	"	"	"	Campesino y Bruno
"	474	"	"	"	"
"	475	PG	dcha. > izda.	"	Roque y el alguacil
"	478	"	abajo > arriba	Descriptiva	Ladera del monte
8 °	545	PG	arriba > abajo	Marca autoral	Torre de la iglesia

De las dieciséis panorámicas que se incluyen en la película, y según muestra la tabla anterior, no se deduce una unidad formal o funcional que permita identificarlas en un todo homogéneo. Antes bien, se puede afirmar que, como elemento discursivo, el desplazamiento panorámico de la cámara sirve a una multiplicidad de funciones a partir de su ejecución en un abanico formal que merece la pena ser revisado con detalle. En él, la que se activa con más frecuencia es la función descriptiva. Nueve

panorámicas del total la cumplen, aunque con matices diferenciadores. Así, la primera, correspondiente al P 2, además de describir el paisaje montañoso en que está enclavado el pueblo donde se desarrolla la acción, completa la función del rótulo precedente situando el escenario de los hechos. Un detalle que no es baladí si se tiene en cuenta que dos de las peripecias nodales del relato —la persecución de Pablo y el crimen de Rómulo— transcurrirán precisamente por los perfiles de esas serranías. De las ocho restantes, seis corresponden al núcleo segundo que contiene la secuencia del baile de los vecinos en la plaza. Todas sirven para mostrar los personajes que se dan cita en la fiesta dominical, describiendo su disposición en el grupo, edad, condición, actitudes y atuendos, en unas imágenes que se encuentran entre las más hermosas y vivas del filme. Sin embargo, una de las panorámicas de esta serie es funcionalmente más compleja, porque introduce la descripción del recorrido de una mirada. Se trata de la correspondiente al P 51 y se construye a partir del PP del personaje de Pablo cuya mirada dirigida a la izquierda es recogida por la cámara que, panoramizando, muestra a continuación parte del trayecto que aquella realiza. La misma función se cumple en el P 478 donde, con un movimiento panorámico en vertical de abajo a arriba, se nos da cuenta del itinerario que sigue la mirada de Antón hasta descubrir a Pablo en la cima del monte.

De las siete restantes, todas desarrolladas en planos largos, la del 397 actúa como elemento de cohesión narrativa al contar la llegada del viajero que morirá asesinado por Rómulo. Pero las demás sirven a la voluntad enunciativa de exhibir unos puntos de vista, en ningún caso justificados desde el interior de la diégesis, que, sin disimulos, guían la mirada espectral. Así en el P 459, con panorámica vertical descendente se nos muestra la esbelta torre del pueblo hasta encuadrar a la figura de Bruno que subido en burro marcha a la búsqueda de Pablo y sus perseguidores. El movimiento se repite en el P 595 para acabar, en este caso, descubriendo a la comitiva de la boda. Por otra parte, otra serie de panorámicas está dedicada a narrar la persecución

de que Pablo es objeto por parte de los bandidos: en el P 460, con un desplazamiento doble de la cámara se señala el camino que estos se esfuerzan en recorrer mientras buscan al que huye; en el 467 se da cuenta del que recorre el campesino hasta encontrarse con Bruno y, por último, los planos 474 y 475 indican los escarpados trayectos que se ven obligados a seguir los dos grupos de perseguidores en busca del fugitivo. Quedan así los desplazamientos panorámicos constituidos como elementos discursivos de los que se sirve el relato para exponer unas perspectivas visuales que pasan a engrosar aquella subjetividad específica de la voz narradora también expresada, según se ha visto, por medio de otras marcas discursivas como los iris y los tintados.

Pero si los desplazamientos de la cámara son un pilar esencial en la arquitectura enunciativa del relato, también muchas de las *angulaciones* responden a intereses semejantes y se convierten así en complemento de los anteriores. Dentro de ellas son los ángulos altos o picados los que se imponen rotundamente, quedando los ángulos bajos o contrapicados reducidos a la mínima expresión con tan sólo dos ejemplos del total.

Distribución de las <i>angulaciones</i> según núcleos					
NÚCLEO	PLANOS	ESCALA	CLASE	FUNCIÓN	CONTENIDO
1°	13	PG	picado	p. de v. externo	La plaza, desde la fuente
"	15	PG	"	"	Soportales, María y Pablo
"	18	PG	"	p. de v. de Antón	Soportales, María y Pablo
2°	62	PP	"	"	María mirando a Antón
3°	145	PG	contrapicado	p. de v. de Pablo	Ventana de María
"	164	PM	"	"	María en la ventana
4°	271	PG	picado	p. de v. externo	Ana se aleja de la cárcel
6°	402	PG	"	p. de v. del viajero	Un cadáver en el cauce
7°	459	PG	"	p. de v. externo	Bruno cabalga por la plaza

"	460	GPG	"	"	Los perseguidores por las laderas de la serranía
"	461	PE	"	"	Los perseguidores hablan
"	462	PE	"	"	"
"	463	GPG	"	"	Los perseguidores se separan en dos grupos
"	486	GPG	"	"	Los perseguidores corren ladera arriba

Según esta tabla, de las catorce angulaciones extremas que contiene la película —un 2,83% del total, lo que representa un porcentaje inusualmente alto para la época—, sólo cinco están justificadas en función de los puntos de vista de los personajes, las restantes sustentan una visión externa al relato al servir de soporte a la mirada enunciadora que, igual que sucediera con los desplazamientos panorámicos, muestra una voluntad ubicuitaria capaz de propiciar puntos de vista sólo a ella reservados. A este respecto, son de nuevo los planos filmados en escalas largas los que resultan especialmente propicios para el lucimiento de la voz autoral. Esencialmente puesta de manifiesto en algunas escenas de la larga secuencia de la persecución donde, como se ha señalado, abundan las vistas de pájaro combinadas con panorámicas que se enseñorean del paisaje.

Completando las marcas discursivas anteriores, hay que considerar el *sistema de planificación* adoptado en la película, que muestra peculiaridades dignas de ser revisadas, en tanto en cuanto, pueden llegar a colisionar con algunos de los rasgos descritos anteriormente. Todas las variantes escalares están suficientemente representadas en el filme, aunque en muy diferentes proporciones y son estas precisamente las que resultan significativas a la hora de establecer comparaciones con otras películas coetáneas y con los modos de representación al uso.

Tabla de la *escala de planos* de la película

NÚCLEO	GPG	PG	PE	PA	PM	PP	Total/Núcleo
1°	-	15	-	6	3	7	31
2°	-	29	-	11	23	33	96
3°	-	38	6	5	47	2	98
4°	-	22	8	7	28	14	79
5°	1	13	4	16	36	-	69
6°	4	20	4	7	18	6	58
7°	15	35	13	6	29	8	106
8°	2	16	-	-	7	-	25
	---	---	---	---	---	---	----
Total/Escala	22	188	35	58	191	70	564
Porcentajes	3,90%	33,33%	6,20%	10,28%	33,86%	12,41%	

Como queda expuesto, la planificación de *Castigo de Dios* se ejercita a partir de los contrastes, es decir, el filme combina con unos porcentajes muy equiparados las escalas más largas con las más cortas. Así, no se puede pasar por alto el 3,90% de GPG que contiene, pero tampoco se debe olvidar que cuenta con un 12,41% de PP y eso, sin tener en cuenta que la mayoría de los PM son muy cortos. Es decir, en sentido estricto, si asimilamos a las escalas cortas —PP y PM— los PA y a las largas —GPG y PG— los PE, estas últimas, con un 43,43%, quedarían ligeramente por debajo de aquellas que suman un 56,55%. Un porcentaje más significativo si se tiene en cuenta que la planificación prescinde de los *insertos*, algo que se explica por la irrelevancia que el filme concede a los objetos y denota falta de pericia narrativa al desaprovechar un recurso perfectamente codificado en el momento. En cualquier caso, ese equilibrio entre las escalas largas y cortas entra en contradicción con los valores en alza que, según ya vimos,

inclinaban la balanza en favor de los planos largos, mientras los más cortos veían restringida su presencia de forma drástica. Tal circunstancia se explicaría por el hecho de que en la película las secuencias de acción están supeditadas a las de diálogos, rodadas en interiores con la monotonía estilística ya comentada, lo que hace de *Castigo de Dios* un texto que guarda deudas con el cine de la década anterior.

16.4 La serialidad narrativa sustentada en la alternancia

La particular ejecución de la puesta en serie que ofrece esta película hace que resulte necesario plantearse en primer lugar cómo resuelve la medida del tiempo y la sucesión de acontecimientos, parámetros ambos que viven entrelazados y condicionándose mutuamente. Para resolver el orden del relato, el texto articula sus 564 planos conjugándolos con los 153 rótulos de que consta, a lo largo de 77 minutos y 40 segundos de tiempo real. Estas tres medidas entran en los márgenes convencionales del momento. Por otra parte, ya se ha hecho alusión al peculiar orden que el relato adopta y a la necesidad de establecer para el análisis una sucesión basada en segmentos narrativos amplios —denominados núcleos— que puedan sustituir a las secuencias, cuyos límites aparecen indefinidos en el peculiar ordenamiento discursivo. Fijada pues dicha articulación, se puede pasar a comprobar las medidas exactas de los segmentos en relación con otras variables, como el número de planos y rótulos, para descubrir sus márgenes con exactitud.

Duración media de los planos en relación con los núcleos					
NÚCLEO	DURACIÓN	TIEMPO TOTAL	PLANOS	RÓTULOS	MEDIA / PLANO
Créditos	54. 11"	54.11"	-	7	7.73"
1°	6' 48"	7' 02"	31	12	8.57"

2°	10' 33"	17' 35"	96	15	5.69"
3°	10' 19"	27' 54"	98	21	5.20"
4°	11' 06"	39' 00"	79	27	6.27"
5°	8' 10"	47' 10"	69	22	5.38"
6°	8' 22"	55' 32"	58	17	6.69"
7°	15' 29"	71' 01"	106	21	7.31"
8°	6' 39"	77' 40"	26	11	9.70"

La tabla refleja un cuadro de medidas muy homogéneas que demuestran la regularidad y la simetría con las que se articulan los segmentos fílmicos que abren y cierran el relato. En efecto, no se perciben distancias significativas en la medida de los planos a lo largo de los diferentes núcleos, aunque sí existen diferencias entre las medidas globales de estos últimos. Así, en la duración media de los planos, se contempla una distancia aproximada de cuatro segundos entre los 5.20 segundos de los más cortos, en el núcleo 3°, y los 9.70 segundos de los más largos, en el 8°. Por el contrario, la diferencia en la temporización internuclear es mayor y mientras los segmentos primero y último, correspondientes al planteamiento y desenlace, son los más cortos, con una duración de algo más de seis minutos cada uno, el séptimo, que narra la persecución de que Pablo es objeto, con sus dieciséis minutos y nueve segundos dobla con creces el tiempo de los dos anteriores. Esta mayor longitud podría explicarse en razón de la enorme tensión dramática que se concentra en este segmento, cuya peripecia persecutoria se convierte en el clímax de la trama al recoger el tercer y más dramático de los tres enfrentamientos habidos entre los dos personajes en discordia, Pablo y Antón¹¹. En

¹¹ Recordemos que, tras el primer rifirrafe entre Pablo y Antón habido en los soportales de la plaza, dentro del primer núcleo, en el segundo se da ya un enfrentamiento serio entre ellos durante el baile. La situación se agrava en el tercer núcleo, cuando ambos pelean brutalmente en casa de María, y

este sentido la progresión dramática de la película, al contrario que en *La revoltosa* cuyo clímax narrativo localizábamos en el centro mismo del relato, no cuenta con un eje central en torno al cual se tensen y destensen las peripecias, sino que va dosificando en tres segmentos sucesivos —2º, 3º y 7º—, y en progresión ascendente, los grados máximos de tensión, traducidos en los choques que se producen entre los dos protagonistas.

16.4.1 La hipertrofia del montaje alternado

La articulación narrativa de *Castigo de Dios* basa su funcionamiento en la recurrencia constante a la superposición de las distintas peripecias por medio de la alternancia. Tanto es así, que de los ocho núcleos narrativos que la componen sólo en el primero el montaje alternado no es evidente. Es decir, al introducir a los principales personajes y sus circunstancias respectivas, se presentan tres situaciones que se van yuxtaponiendo, sin aportar referencias que permitan saber si son sucesivas o simultáneas. Pero a partir del segundo segmento narrativo, el montaje alternado se va adueñando paulatinamente de la serialidad fílmica llegando en algunos núcleos a erigirse en hegemónico. Precisamente, por esta causa, si se dejan de lado los márgenes cronológicos que enmarcan el relato desde el planteamiento y el desenlace —ambos mucho más imprecisos en su localización temporal—, el tiempo diegético se comprime y los hechos relatados se agrupan, como veremos, en el corto espacio de tres días. Por estas razones, es imprescindible, para comprobar la hegemonía de la alternancia en la articulación narrativa, revisar cómo se entreteje en la textualidad del filme.

Emergencia del <i>montaje alternado</i> en la sucesión discursiva ^{1 2}
--

llega a ser cuestión de vida o muerte en este núcleo séptimo en el que ambos cuentan con armas de fuego para dirimir sus problemas.

¹² Aunque enumerar todas las situaciones de alternancia implica recorrer exhaustivamente buena parte del filme, hemos considerado imprescindible realizar el recuento, evitando la enumeración completa de las situaciones que se suceden en cada núcleo. Así, sólo aparecerán en esta tabla los segmentos en que se producen situaciones de alternancia y de la sucesión

NÚCLEO	PLANOS	ALTERNANCIA	SUCESIÓN	CONTENIDO
2°	32-127			Baile dominical en la plaza
"	34	X		Cura y alcalde hacia la plaza
3°	138-141		X	M teme por P y reza por él ¹³
"	142-146	X		P espera ante su la ventana
"	147	X		M sigue rezando
"	148	X		A asalta la casa de R
"	149	X		M se desviste para dormir
"	150	X		A reduciendo al criado
"	151-159	X		A asalta la habitación de M
"	160	X		Patio de la casa de R
"	161	X		Forcejeo entre A y M
"	162-166	X		P aguarda en la calle
"	167-173	X		Sigue el forcejeo de A y M
"	174	X		P llega a casa de M
"	175	X		Sigue el forcejeo de A y M
"	176	X		P reduce a los amigos de A
"	177	X		Sigue el forcejeo
"	178	X		P sube a la habitación de M
"	179-207	X		P reduce a A y atiende a M
"	208-209	X		R llega a su casa
"	210	X		P atiende a M desmayada
"	211	X		Entrada de la casa de R
"	212	X		P atiende a M desmayada
"	213	X		Entrada de la casa de R
"	214-225	X		R culpa a P del asalto
4°	226-232		X	An pregunta a Ró por P
"	233-234	X		P en la prisión

sólo anotaremos los que introducen aquellos. Ambos tipos, quedarán señalados respectivamente con la marcas de simultaneidad o sucesión y localizados exactamente por la numeración de los planos.

¹³ Para ahorrar espacio, designaremos en las tablas a los personajes principales por las iniciales de sus nombres: M por María, P por Pablo, A por Antón, R por Roque, Ró por Rómulo, An por Ana y B por Bruno, C por Crispulo.

"	235	X		M reza por él
"	252-254		X	An pide explicaciones a R
"	255	X		P tras la reja de la cárcel
"	263-271		X	An va a la cárcel a ver a P
"	272-296	X*14		M pide ayuda a B
5°	314-323		X	P, fugado, va a ver a M
"	324-330	X		An suplica a Ró por su hijo
"	331-338		X	An encuentra a P en la calle
"	339-355	X		R y C cuenta a Ró la fuga
"	356-357	X		P y An en la calle, asustados
"	358-359	X		Con Ró se planea la captura
"	360	X		An descubre los planes
"	361-363	X		Ró sigue con sus planes
"	364-366	X		An va avisar a su hijo
"	367-368	X		Ró sigue con sus planes
"	369-370	X		P se despide de su madre
"	371		X	P huye del pueblo
"	372-374	X		A, R y C ultiman su captura
7°	433		X	Comienza la captura de P
"	434	X		P huye por la serranía
"	447-448		X	Los perseguidores lo ven
"	449	X		Los perseguidores miran
"	450	X		P los divisa mirándolo
"	451-452	X		Los perseguidores tras él
"	453-457	X		P intenta esconderse
"	458-459	X		B sale en su búsqueda
"	460-463	X		Los compinches se separan
"	464-473	X		B sigue su búsqueda
"	474-475	X		R y C buscan al fugitivo
"	476-478	X		A y sus amigos tras P
"	479	X		P que sigue huyendo
"	480	X		A y sus amigos le disparan
"	481	X		P que se percata de ello

14 El asterisco indica que, aunque no se explicita con un rótulo, por la lógica del relato este segmento debe desarrollarse simultáneo al anterior. De ahí que lo situemos dentro de las alternancias.

"	482	X		A y los suyos disparando
"	483-484	X		P finge que ha sido herido
"	485-486	X		A y los suyos van hacia él
"	487-488	X		R y C oyen el tiro y van allí
8°	539-545		X	Boda de P y M
"	543	X		A viéndolo va a avisar a Ró
"	546-554	X		Ró bebe para olvidar
"	547	X		Mientras, A va a hablarle

La enumeración precedente confirma lo que se ha venido anunciando en páginas anteriores, esto es, que la alternancia narrativa constituye una baza estilística en *Castigo de Dios*, una película donde las situaciones y peripecias se acumulan superponiéndose, a veces, sin un orden jerárquico explícito que permita dilucidar con precisión el principio y el fin de la cadena causal. En este reino del montaje alternado, son cuatro los núcleos narrativos que tienen mayor deuda con él. El 3°, construido en su totalidad sobre alternancias sucesivas donde se simultanean tres espacios diegéticos y tres líneas de acción: la calle, en la que Pablo aguarda el diario saludo nocturno de María; el patio de entrada a su casa, que va a asaltar Antón con la ayuda de sus compinches, y las habitaciones de la mujer, donde tendrá esta que defenderse del ataque de Antón hasta que Pablo la ponga a salvo. El 4° núcleo es aún más prolijo en la superposición de espacios y situaciones, que se suceden en dos tiempos. En el primero se alternan la casa de Roque, la cárcel, con Pablo injustamente preso, y la habitación donde María reza por él. En el segundo confluyen la calle desde la que Ana es informada por Roque de la situación de su hijo, la cárcel y la ermita a la que acude María en busca de ayuda. En el 5° núcleo las situaciones superpuestas transcurren así mismo en dos tiempos: si en el primero Pablo, fugado de la cárcel, visita a María mientras Ana pide a Rómulo compasión para él, en el segundo, Roque, Crispulo y Antón planean su captura junto a Rómulo, mientras Ana en la calle le ayuda a huir. Finalmente, en el núcleo 7° va a tener lugar la persecución de Pablo a través de la serranía, con cuatro líneas de acción que se entrecruzan hasta

llegar a confluír: este entramado lo forman Pablo huyendo, sus cinco perseguidores buscándolo y, tras la escisión de este grupo, Roque y Crispulo, que son la tercera fuerza en juego, una cuarta línea de acción la constituye Bruno que, con el perdón de Rómulo, sale al monte en auxilio de Pablo.

Sin embargo, no en todos los casos el montaje alternado funciona entretejiendo acciones simultáneas, pues la predilección de Hipólito Negre por esta herramienta discursiva le lleva a otorgarle funciones diversas. Un ejemplo lo confirma en el núcleo 4º: resuelto en un sólo plano, el 255 —un PA de Pablo tras la reja de la cárcel—, plasma en una imagen la respuesta de Roque a las preguntas de María sobre su hijo, de tal modo que se obvia el rótulo de diálogo y se sustituye por ese plano donde se visualiza al sujeto de la conversación. A partir de él, los espectadores infieren que María sabe el paradero de Pablo, como su propia conducta demostrará después. La funcionalidad atípica de este segmento viene marcada por su peculiar ensamblaje en la cadena discursiva, donde queda precedido por un iris de cierre y seguido por otro de apertura. Es decir, como si la enunciación, consciente de su función sustitutiva del rótulo, prefiriera insertarlo, en consecuencia, al margen de los compartimentos narrativos que la propia dinámica del relato va articulando.

16.4.2 Otras opciones en la serialidad narrativa

Además de la alternancia, las restantes variables discursivas de la serialidad fílmica están cumplidamente representadas en *Castigo de Dios*. De hecho, en el filme se ejercita ampliamente el *montaje analítico*, representado en todos los núcleos con la recurrencia continua al *raccord en el eje*. En ocasiones, el *raccord* es doble al estar activado entre tres planos consecutivos. En otros casos, el ajuste entre los dos planos se rompe al ser interceptado por la inserción de un rótulo entre ellos y otras veces, el *raccord* es imperfecto porque la cámara se desvía ligeramente del eje al

aproximarse al sujeto o alejarse de él para acortar o ampliar la escala¹⁵.

Localización y contenido de los <i>raccords</i> en el eje				
NÚCLEO	PLANOS	ESCALA	ANOMALÍAS	CONTENIDO
1°	7/8	PG/PP		Ana habla con el amo
"	18/19	PG/PA	**	A habla con P y M
"	27/28	PG/PP	**	Ana sirve la mesa de Ró
2°	32/33	PG/PM		Mujeres en el baile
"	35/36	PG/PM		C lee el bando en el baile
"	46/47	PP/PA		M en el baile
"	67/68	PG/PM		M y P bailan en la plaza
"	121/122/123	PG/PM/PG	*	B reconcilia a P y A
3°	143/143/144	PA/PM/PA		P mira la ventana de M
"	167/168/169	PG/PE/PM		Forcejeo entre A y M
"	171/172	PP/PM		"
"	205/206	PM/PG		P con M en brazos
4°	238/239	PE/PM		R y Ró de confidencias
"	245/246	PE/PM		An sorprende su charla
"	278/279	PG/PM		M pide ayuda a B
"	297/298	PG/PM	*	B pide cuentas a R
"	300/301	PM/PG		B y R se separan
"	303/304	PM/PG		Ambos siguen su camino
5°	308/307	PE/PG		P burla a C y escapa
"	310/311	PG/PM		P baja hacia el pueblo
"	321/322	PE/PM		P se encuentra con M
"	324/325	PA/PM		Ana va a suplicar a Ró
"	327/328	PA/PM		Ana y Ró hablan de P
"	333/334	PG/PM		Ana encuentra a su hijo
"	340/341	PA/PM		R y C van a informar a Ró

¹⁵ Estos dos últimos casos quedarán reflejados en la tabla siguiente bajo la columna de "anomalías". Si hay ruptura del *raccord* por causa de un rótulo, se marcará con un asterisco y si el *raccord* es imperfecto por la desviación de la cámara, se marcará con dos.

"	353/354	PA/PM	A, C, R y Ró hacen planes
"	361/362	PA/PM	C entre Ró y su hijo A
"	367/368	PM/PA	C y R salen de casa de Ró
6°	408/409	PG/PG ampliado	Ró asesina al viajero
"	413/414	PM/PA	Ró y el padre B hablan
"	422/423	PM/PM corto	B pide a Ró el perdón
7°	443/444/445	PP/PG/PP	El tío Rastrejo oculta a P
"	467/468	PG/PM	Un campesino y B
"	472/473	PM/PG	Ambos se separan
8°	552/553	PM/PG	Ró mata a su hijo

Hay treinta y cinco raccords en el eje a lo largo de la película, una cantidad muy superior a los trece que se articulaban en *La Revoltosa*. Su práctica se activa en una proporción similar en los espacios interior y exterior —diecisiete se dan en escenas de interior y dieciocho en las de exteriores—. Sin embargo, por lo que a la clase se refiere, predominan —con veinte ejemplos sobre el total— los que ajustan una escala otra más pequeña que la sucede, mientras que los que realizan el ajuste a la inversa sólo son once. Por otra parte, cuatro veces se dan los raccords dobles que ajustan tres planos consecutivos, normalmente, invirtiendo en el tercer plano el sentido del ajuste anterior, aunque en un caso no hay inversión y el raccord ajusta acortando la escala en tres tiempos —PG/PE/PM—. En la proliferación de estos ajustes, de codificación tan temprana en el lenguaje cinematográfico, se podría ver un rasgo de primitivismo o una falta de experiencia del operador para acometer otros más complicados y de codificación más tardía, sin embargo, el dominio del montaje de continuidad que se evidencia en la película invalida esta segunda razón.

En efecto, en la película, el *montaje de continuidad* es omnipresente y se practica, como veremos, a partir de todas sus variantes. Sobre una de ellas, la del *raccord de mirada*, se sustenta gran parte de la continuidad y se propician o satisfacen las inferencias y expectativas del público. Su resolución la mayoría de las veces se realiza a partir de planos/contraplanos, lo que se explica porque en el filme, con sólo tres casos de raccord entre

mirada y objeto, las miradas, mayoritariamente, se intercambian entre los sujetos, lo que convierte en imprescindible el plano/contraplano. Desde él, se elabora bajo sus dos variantes posibles: mostrando primero la mirada y después el sujeto de interés o a la inversa. E, incluso en algunos casos, puede ser un *raccord* doble en el se articula un grupo de tres planos: sujeto/mirada/sujeto.

Articulación de los <i>raccords</i> de mirada según núcleos			
NÚCLEO	PLANOS	ESCALAS	CONTENIDOS
1°	8/9	PP/PM	Ana / Rómulo la mira
"	17/18	PA/PG	Antón mira / Pablo y María hablan
"	28/29	PP/PG	Ana / Rómulo la mira alejarse
2°	52/52	PP/PP	María mira a Pablo /Antón vigila a M
"	63/64	PA/PP	María baila con Antón / P los mira
"	74/75	PM/PP	María deja de bailar / P mira y sonrío
"	82/83	PP/PP	Pablo sonrío a M / A mira la escena
"	85/86	PG/PP	Pablo saca a bailar a M / A mira
"	91/92	PA/PP	Pablo y María bailan / A los mira
"	103/104	PG/PM	Riña de P y A / M los mira asustada
3°	144/145	PA/PG	Pablo mira a la dcha./ ventana de M
"	163/164	PM/PM	P vuelve a mirar / M en la ventana
"	180/181	PG/PM	P y A pelean / M los mira con miedo
"	184/185	PG/PM	" "
"	186/187	PE/PM	" "
"	219/220	PM/PM	P mira a M y niega ser culpable / M
4°	301/302	PG/PM	Bruno se separa de Roque / R lo mira
5°	315/316	PM/PM	María mira / ventana de su cuarto
"	317/318	PM/PM	María mira / Pablo en la ventana
6°	390/391	PP/PG	Ró vigila el camino / un viajero llega
"	401/402	PE/GPG	Viajero mira el cauce/allí, un herido
7°	448/449/450	PG/PA/PG	P sobre el monte /perseguidores que lo miran / P sobre el monte
"	477/478	PE/GPG	Perseguidores mirando/P en el monte

"	511/512	PP/PP	P mira supuestamente a A / A a P ¹⁶
8°	541/542	PM/PM	A mira / P y M recién casados

Según queda expuesto, la articulación del raccord de mirada se practica a lo largo de la película, aunque en tres de sus núcleos adquiere una especial relevancia. Es el caso del segundo cuya tensión narrativa se cimenta en las sucesivas miradas que se intercambian los tres personajes en liza: la mujer, como objeto de deseo y los dos hombres que se disputan su interés. Las miradas se cruzan alternativamente entre los componentes de este trío y sus direcciones son deudoras de la distribución espacial que concede a cada sujeto una posición simbólica desde la que entender el posterior enfrentamiento. Con María —sujeto codiciado por las partes antagónicas— en el centro del campo, Antón a la izquierda y Pablo a la derecha, el territorio de los intereses queda establecido y las miradas vigilantes, complacientes o despreciativas se suceden en una cadena ininterrumpida de primeros y medios planos. La mujer, situada entre dos fuegos, dirige miradas de diferente signo a derecha —complacientes— e izquierda —displicentes—. Los hombres, por su parte, sólo mirarán en una dirección, Antón hacia la derecha y Pablo hacia la izquierda, vigilándose mutuamente y recabando la atención sucesiva de María. Al final del segmento, cuando Bruno ponga fin a la pelea entre Pablo y Antón, se repetirá la misma distribución, pero ahora el lugar central lo ocupa el párroco convertido en espontáneo juez de paz. En todos los casos, los raccords se resuelven con total corrección.

Otros dos núcleos donde los raccords de mirada funcionan como soporte narrativo de primer orden son el tercero y el séptimo. Ambos contienen, así mismo, escenas de enfrentamiento y persecución entre los personajes. El tercero cuenta con la

¹⁶ En realidad, este es un raccord fallido. Por los planos anteriores sabemos que Antón está situado en el campo a la derecha de Pablo y, sin embargo, este mira a su izquierda para encontrarse con él. El contraplano devuelve la mirada de Antón que, correctamente, la dirige también a la izquierda.

peripezia del asalto a María, construida toda ella sobre la articulación de planos/contraplanos, primero de María y Antón, enfrentados, y después de los dos hombres retándose ante la mujer, que los observa. En esta escena es donde se dan dos de los tres *raccords* de mirada/objeto que existen en el filme, correspondientes a los planos 144/145 y 163/164. Por su parte, el núcleo séptimo, al narrar la persecución de Pablo, dispone el encuentro y enfrentamiento final de este con sus enemigos a partir de una cadena de *raccords* que ajustan sus respectivas miradas y potencian la tensión que precede al principio del desenlace que propicia el perdón conseguido por Bruno.

A la buena ejecución de los ajustes entre las miradas hay que sumar la relacionada con los movimientos y direcciones de los personajes. Aspectos todos que elevan la realización del filme al nivel de corrección al que venimos aludiendo desde el principio. Aunque no por ello se nos escapen las contradicciones que se han venido señalando hasta aquí en relación con la mezcla de rasgos arcaicos y apuntes formales que encajan dentro de normas más recientes. Uno de estos últimos tiene que ver con el uso tan abundante que se hace de los *raccords en el movimiento*, ajuste, como sabemos, no exento de dificultad para la época y que, por lo mismo, requería cierta pericia. Sorprendentemente, *Castigo de Dios* cuenta con siete *raccords* de esta clase, tres de ellos en su variante de *raccord apoyado*. Aunque salpican otras partes de la película, obviamente, será el núcleo tercero el que, por su contenido, facilite su articulación en mayor número.

Articulación de los <i>raccords</i> en el movimiento ¹⁷			
NÚCLEO	PLANO	ESCALA	PROGRESIÓN DEL MOVIMIENTO
2°	87	PA	Pablo saca a bailar a María y ella se levanta.
	88	PG	M se vuelve a levantar y sale a bailar con P.*
3°	182	PG	P se dirige a A y lo atrapa levantándolo.

¹⁷ El asterisco indica *raccord* apoyado.

	183	PM	P termina de izar a A contra la pared.
"	183	PM	A empieza a car sobre P.
	184	PG	A cae sobre P y se pelean ambos en el suelo.
"	202	PG	Los dos hombres enzarzados en la pelea.
	203	PM	Continúa la pelea.
"	203	PM	P aparta a A de sí y se aleja de él.
	204	PG	P recula hacia donde está M desmayándose.
	205	PM	P llega tiempo de coger a M en brazos.
"	215	PM	P, al lado de la cama de M, gira la cabeza.
	216	PG	P vuelve a girar la cabeza.*
7°	483	GPG	Pablo, alcanzado por el tiro, empieza a caerse.
	484	PG	P se empieza a caer de nuevo al suelo.*

La relación precedente refleja un reparto muy desigual de los raccords en el movimiento, condicionados por el contenido de los distintos núcleos. Esta circunstancia propicia que dos tercios del total se practiquen en el núcleo tercero para facilitar el dinamismo de movimientos que imprime a este segmento la violenta pelea entre los dos hombres jóvenes que se enfrentan en el relato. Los dos raccords restantes se reparten entre los núcleos primero y séptimo. Por otra parte, en una ocasión, se riza el rizo articulando raccords dobles, al resolver dos seguidos a lo largo de tres planos. Se consigue con ello intensificar el efecto de movimiento y demostrar una pericia en el montaje que beneficia a la serialidad narrativa. Paradójicamente, tal impresión se ve contrarrestada por el hecho de que en tres ocasiones el ajuste se manifiesta vacilante al resolverse en forma de raccord apoyado, una variante arcaica que connota cierta tosquedad en la ejecución de este mecanismo discursivo.

Además de los ajustes en el movimiento, el montaje de continuidad se sirve de los que se realizan *en la dirección* y en los cambios de emplazamiento de la cámara. Los primeros, contra lo que pudiera parecer, no son frecuentes en la película, que prescinde así de uno de los elementos característicos en la construcción de la continuidad. Su escasa representación dentro del filme se reduce a los ejemplos siguientes.

Articulación de los <i>raccords de dirección</i>			
NÚCLEO	PLANO	ESCALA	PROGRESIÓN DE LA DIRECCIÓN
2°	60	PG	Antón sale del campo por la derecha.
	61	PM	Antón entra en campo por la izquierda.
2°	85	PG	Pablo sale de campo por la izquierda.
	87	PM ¹⁸	Pablo entra en campo por la derecha.
2°	99	PP	Antón se dirige hacia la derecha.
	100	PA	Antón entra en campo por la izquierda.
3°	206	PG	Pablo con María en brazos va hacia la izda.
	207	PE	P. con María en brazos entra por la dcha.
5°	311	PM	P desde la cárcel se dirige hacia la izda.
	312	PG	Desde la dcha. del campo empieza a bajar.
6°	399	PG	El viajero se dirige al pretil del puente.
	400	PM	LLega al pretil, mira el cauce y se gira.
	401	PG	Se dirige al otro lado del puente y mira.
6°	403	PG	El viajero hacia el cauce por la izquierda.
	404	PG	El viajero llega al cauce por la derecha.

Con estos siete ejemplos quedan trazadas en la película las direcciones que se precisan en aquellas escenas en que los personajes deambulan por el espacio diegético. Los restantes desplazamientos de los personajes se agotan dentro de un único plano o, en caso contrario, su resolución no está sujeta al

¹⁸ En este caso, el ajuste entre los dos planos está interrumpido por la intersección de un PP de Antón —P 86— que, por *raccord de mirada*, se percata de la maniobra de aproximación de Pablo. No obstante, hemos optado por hacerlo constar como *raccord de dirección*, porque el efecto de la continuidad direccional se mantiene.

mecanismo del *raccord*. En este sentido, es necesario recordar que las escenas que, por su contenido, son más prolijas en desplazamientos, como las del núcleo séptimo, no contienen ni un solo caso de ajuste en la dirección. Sin embargo, esta aparente paradoja deja de serlo cuando se observa la planificación elegida, en la que priman las escalas largas. Así, en el campo abarcado por esos grandes planos generales, filmados con tomas aéreas, los *raccords* de dirección resultan fácilmente prescindibles e incluso inoperantes, porque en tan vastas extensiones los personajes pueden llevar a término amplios recorridos sin necesidad de recurrir para ello al cambio de plano. Algo muy distinto de lo que sucede en los pequeños espacios propiciados por escalas más cortas, donde los ajustes de dirección entre los planos resultan obligados, como demuestran los ejemplos vistos en la tabla precedente.

Por otra parte, en *Castigo de Dios* encontramos también representado uno de los *raccords* de codificación más tardía, cuya normalización no se produjo, precisamente, hasta la década de los años veinte. Se trata del *raccord de 90°*, un mecanismo que facilita el cambio escalar sin resultar abrupto, al tiempo que introduce dinamismo en el espacio diegético tan restringido de las escalas cortas.

Articulación de los <i>raccords</i> de 90°			
NÚCLEO	PLANOS	ESCALA	CONTENIDO
1°	12	PG	María, de espaldas, sube a la fuente.
	13	PG ¹⁹	M. de perfil, llena el cántaro.
3°	138	PG	M. de espaldas, reza en su cuarto.

¹⁹ El *raccord*, como ha sucedido en anteriores ocasiones, está roto por un rótulo. Con ello, se invalida el efecto del ajuste y queda en evidencia su subordinación a los carteles. En este sentido, se constata la dependencia de los modos de representación arcaicos.

	139	PM	M, de perfil, sigue rezando.
	140	PG	M, de espaldas, reza.
	141	PM	M, de perfil, sigue rezando.
5°	314	PE	M, de espaldas, ante el espejo.
	315	PM	M, de perfil, ante el espejo.
6°	406	PG	El viajero, de perfil, con el herido.
	407	PE	Uno, de espaldas y otro, de frente.
	408	PG	El viajero, de perfil, con el herido.

La articulación de estos cuatro raccords presenta aspectos comunes por lo que a las escalas se refiere. Es decir, en todos ellos, si hay variación escalar, se pasa siempre a un tamaño menor —un PM en todos los casos—. Por otra parte, en dos ocasiones, el raccord es doble y se repiten emplazamientos y escalas, lo que no deja de suponer, una vez más, la adopción rutinaria por parte de la enunciación de unas pautas de rodaje y de montaje que repiten sus fórmulas una y otra vez. Así, volvemos a constatar otro ejemplo de aquella simplicidad formal a la que se ha venido aludiendo durante el análisis de este filme. No obstante, si se revisa la puesta en serie en su totalidad, se sigue percibiendo la mezcla de arcaísmo y modernidad que caracteriza no sólo la cinematografía española del período sino los modos fílmicos del momento en general. Con ello, las dudas y vacilaciones en la asunción de los nuevos modos quedan justificados en el contexto de una circunstancia de ámbito universal.

16.4.3 El desconcierto de las formas transicionales

En *Castigo de Dios* las marcas que regulan las transiciones de tiempo y espacio se activan de forma algo desoncertante. Como veremos a continuación, al describirlas pormenorizadamente, la película utiliza las tres formas de transición más usuales en el período, el *iris* de apertura y cierre, el *encadenado* y el *fundido en negro*. Pero son los iris los que ejercen un predominio absoluto,

con una frecuencia tan alta que llega a desactivar en parte la funcionalidad transicional que les es prioritaria, desde el momento en que, en muchos casos, el iris deja de marcar un cambio perceptible de tiempo y espacio. Pero, para definir con exactitud cuáles son las peculiaridades funcionales que asumen las marcas nombradas conviene revisarlas en su globalidad y ver en qué proporciones funcionan en la articulación narrativa.

Distribución, clase y función de las formas transicionales				
NÚCLEO	PLANOS o RÓTULOS ²¹	FORMA TRANSIC.	RÓTULO ²⁰	FUNCIÓN
1°		R8	segmentador	Introduce la 1ª parte
"		R9	narrador	Introduce el núcleo 1°
"	R9/1	iris de apertura		Abre prólogo
"	1/2	iris de apertura		Abre plano de situación
"	2/R10	iris de cierre		Cierra prólogo
"		R10	narrador	Continúa el R9 y abre escena
"	11/12	iris de apertura		Abre escena en la fuente
"	15/16	encadenado		Transición escalar: PG a PM
"	23/24	iris de apertura		Abre escena en casa de Ró
"	31/R20	iris de cierre		Cierre de escena y núcleo
2°		R20	narrador	Introduce el 2° núcleo
"	R20/32	iris de apertura		Abre plano de situación
"	127/R35	iris de cierre		Cierre del núcleo 2°
3°		R35	narrador	Introduce el núcleo 3°
"	R35/128	iris de apertura		Abre escena en casa de Ró
"	137/R41	iris de cierre		Cierra la escena
"	R41/138	iris de apertura		Abre escena en cuarto de M

²⁰ Sólo se señalarán en esta tabla los rótulos que funcionan paralelos a las formas transicionales, subrayándolas. Por otra parte, cuando la marca transicional se articula entre un rótulo y un plano, aquel quedará señalado por una R seguida del número que le corresponde en el total de los carteles y sólo aparecerá diferenciado en la columna de rótulos, si cumple una función transicional específica.

²¹ La barra entre que separa los planos de los rótulos marca el lugar en que va situada la forma transicional correspondiente.

"		R43	narrador	Introduce la nueva escena
"	R43/148	iris de apertura		Abre escena en casa de R
"	225/R56	iris de cierre		Cierra escena y núcleo
4°		R56	narrativo	Introduce el núcleo 4°
"	R56/226	iris de apertura		Abre escena: A pregunta a Ró
"	232/233	iris de cierre		Cierra la escena
"	"	iris de apertura		Abre escena: P en la cárcel
"	235/236	iris de apertura		Abre escena: R en casa de Ró
"	251/252	iris de cierre		Cierra la escena
"	252/253	encadenado		Transición escalar: PG a PM
"	254/255	iris de cierre		Cierra la escena de A y R
"	255/256	iris de apertura		Abre escena: A pregunta a Ró
"	262/263	iris de cierre		Cierra la escena
"	"	iris de apertura		Abre escena: A va a la cárcel
"	270/271	iris de cierre		Cierra la escena
"	271/272	iris de apertura		Abre escena: M por la calle
"		R75	narrador	Introduce nueva escena
"	R75/273	iris de apertura		Abre escena: M habla con B
"	285/286	fundido en negro		Abre 1ª parte de flashback
"	286/287	fundido en negro		Cierra 1ª parte de flashback
"	290/291	fundido en negro		Abre 2ª parte de flashback
"	293/294	fundido en negro		Abre 3ª parte de flashback
"	294/295	fundido en negro		Cierra el flashback
"	296/297	iris de cierre		Cierra la escena entre M y B
"	"	iris de apertura		Abre escena: B habla con R
"	304/305	iris de cierre		Cierra escena y núcleo
5°	-	-		-
"	313/314	iris de apertura		Abre escena: P visita a M
"	323/R87	iris de cierre		Cierra la escena
"		R87	narrativo	Introduce escena: A ante Ró
"	338/339	iris de apertura		Abre escena: R informa a Ró
"	368/369	iris de cierre		Cierra la escena
"	370/371	iris de apertura		Abre escena: P se fuga
6°	374/375	iris de apertura		Abre el núcleo y la escena
"	384/385	encadenado		Transición escalar: PG a PM
"		R113	narrativo	Introduce el flash-back

"	R112/388	fundido en negro		Abre el flash-back
"	412/413	fundido en negro		Cierra el flash-back
"	428/429	iris de cierre		Cierra la escena
"	"	iris de apertura		Abre escena: A y M
"	429/430	iris de cierre		Cierra la escena
"	"	iris de apertura		Abre escena: A y M
7°		R122	narrativo	Introduce el núcleo 7°
"	R122/433	iris de apertura		Abre escena: persecución
"	457/R129	iris de cierre		Cierra la escena
"		R129	narrativo	Introduce escena: B ayuda
"	473/474	iris de cierre		Cierra la escena
"	"	iris de apertura		Abre escena: perseguidores
"	488/489	iris de cierre		Cierra la escena
"	525/526	iris de cierre		Cierra escena: libertad de P
"	527/528	iris de apertura		Abre escena: reconciliación
"	538/R143	iris de cierre		Cierra escena y núcleo
8°		R143	narrativo	Introduce el núcleo 8°
"	143/539	iris de apertura		Abre núcleo y escena
"	545/R145	iris de cierre		Cierra la escena
"		R145	narrativo	Introduce escena
"	R145/546	iris de apertura		Abre escena: Ró alcohólico
"	554/555	iris de cierre		Cierra la escena
"	556/557	iris de apertura		Abre escena: Ró preso
"	561/562	Iris de cierre		Cierra la escena
"	"	iris de apertura		Abre el epílogo
"	563/564	encadenado		Transición escalar: PM a GPG
"	564/R153	iris de cierre		Cierra el epílogo
"		R153	segmentador	Cierra el relato

Las formas transicionales que quedan reflejadas en la tabla evidencian contrastes y vacilaciones en la distribución funcional, pues mientras el uso de encadenados y fundidos en negro queda rigurosamente asociado a unas funciones específicas, con los iris de apertura no ocurre lo mismo, sino que se activan con menos rigor y, por lo mismo, contribuyen a crear el pequeño caos narrativo del que ya se hizo mención más arriba. En efecto,

mientras los cuatro *encadenados* marcan siempre una transición escalar, los *fundidos en negro* —en coincidencia con lo que observábamos en *La revoltosa*— se activan para marcar los límites de un flashback, aunque, en su uso, se constatan así mismo vacilaciones. Concretamente, de los dos que existen en *Castigo de Dios*, el primero, en el que María narra a Bruno cómo se vio asaltada por Antón y rescatada por Pablo, está dado en tres segmentos separados por planos de los dos interlocutores y en cada caso el segmento va acotado por un fundido en negro de apertura y, a excepción del segundo segmento, otro de cierre. Sin embargo, en el segundo flashback, que sirve para narrar el pasado criminal de Rómulo, aunque también está interrumpido, por un plano de los que conversan, no se activan los fundidos para cerrar el primer segmento y abrir el segundo, sino que, en este caso sólo se funcionan los que enmarcan el flashback en su totalidad.

El problema de los iris es bien distinto por el gran número de irregularidades que se observa en su práctica. No obstante, en líneas generales, los *iris de apertura y de cierre* se activan en la película para delimitar los cambios espaciales correspondientes a las distintas escenas del filme. Aunque no faltan los ejemplos contrarios, cuando el cambio de escena sólo se identifica por un rótulo narrativo introductor o por un virado. Por otra parte, la tabla muestra cómo de los ocho núcleos narrativos de que consta el filme, seis están introducidos por un rótulo y delimitados por iris de apertura y cierre, pero el 5º no cuenta con rótulo ni con los iris correspondientes y el 6º sólo tiene iris de apertura, pero no rótulo ni iris de cierre. Si a esto añadimos que en siete ocasiones las escenas no se llegan a cerrar con su iris correspondiente, y en otras tres falta el iris de apertura, aunque sí existe el de cierre, podemos hablar de falta de rigor por parte de la enunciación cuando de activar esta forma transicional se trata. En consecuencia, sólo es posible descifrar el orden narrativo del filme si se combinan las marcas transicionales con otros elementos discursivos de los que usa la voz enunciativa —rótulos y virados esencialmente—, porque el irregular funcionamiento de aquellas

se convierte en un obstáculo de primer orden a la ora de articular la coherencia espacio-temporal del relato.

16.5 La encrucijada de voces y puntos de vista

El relato en su recorrido permite escuchar la suma de voces que lo van conformando. Ellas, se perciben sustentadas en los puntos de vista internos que se dan cita en la diégesis y en la mirada exterior que sobrevuela el relato dando paso a la enunciación, que desde la plataforma de los créditos muestra la naturaleza de sus intenciones. Los primeros se cimentan en los *raccords* de punto de vista, de los que ya ha quedado constancia, en los rótulos de diálogos y en los *flashback* con los que los personajes se transforman en narradores de sus experiencias o conocimientos. Los dos que existen en el relato se centran en el par de momentos clave para el juego de rivalidades e intereses a los que se ven sometidos los actantes y los dos tienen como testigo al personaje de Bruno, cuyo punto de vista, situado en medio de los dos bloques en liza, resulta fundamental para el sentido que la enunciación quiera otorgar al relato. Si en el primer *flashback* Bruno es el receptor de la historia que le cuenta María sobre la vejación de la que ha sido objeto por parte de Antón, en el segundo, se convierte en narrador de los crímenes que Rómulo cometió en el pasado, propiciando así una información imprescindible para el saber espectadorial e introduciendo en el relato un nuevo foco de tensión con el que coloca al todopoderoso protagonista Rómulo a merced de sus remordimientos y lo obliga a renunciar a sus oscuros propósitos, aunque no por eso consiga librarse de aquellos.

16.5.1 Un arcaísmo eficaz

En efecto, si la voz de la moral y la caridad es la que deja oír Bruno en su personal peripecia, la del deseo primero y el arrepentimiento después son las que transmite Rómulo. Ambas colisionan en la última escena del filme y están magistralmente

expuestas por un notable trabajo de montaje dentro del plano, que, por su relevancia formal, merece ser destacado. Se trata de la penúltima escena de la película, que, por montaje alternado con la boda de Pablo y María, narra cómo Rómulo se ha dado a la bebida para acallar sus remordimientos, aunque sin conseguirlo. La escena, precedida de un rótulo narrativo que introduce la situación, consta de nueve planos entre los que se intercalan dos rótulos. Tres de los planos, el 548, 550 y el 551, encierran la clave dramática que explica el trágico final. Ambos son tres PG idénticos que se inician con Rómulo sentado ante su mesa, la mirada perdida, mientras apura su vaso una y otra vez. Pocos segundos después, en el ángulo inferior derecho del cuadro, un *dream balloon* muestra el momento en que Rómulo mata al viajero que le socorrió en el río, mientras, a la izquierda, emerge la imagen sobrepuesta del padre Bruno que con su dedo amenazador lo acusa de sus crímenes.

La eficacia de esta elección discursiva radica en que dentro del mismo encuadre es capaz de conjugar la memoria y la conciencia de Bruno. Es decir, si el *dream balloon* es un eficaz sustituto del flash-back a la hora de recordar el crimen, la superposición de la figura del párroco aporta la voz de la conciencia, y todo ello en clave alucinatoria al asociarse con la intoxicación etílica que sufre el protagonista. El recurso tiene algo de arcaico y se emparenta con películas de la etapa anterior, pero no se debe atribuir al desconocimiento por parte de Negre de la más moderna técnica del flashback utilizada, como se ha visto, en otros pasajes del filme. Habría por tanto que entenderlo como una opción de la voz enunciativa que logra así su propósito al obtener una imagen mixta que funciona con enorme eficacia.

En el mismo sentido habría que entender otro de los mecanismos de los que esa misma voz se sirve para lograr que el relato se abra y encierre su periplo en un círculo que se asocia con el curso cíclico de la naturaleza. Se manifiesta en una suerte de *prólogo y epílogo* que se nos dan articulados sobre unos planos de localización intemporal. Ellos se sitúan en los bordes de la

diégesis y, rimando formalmente, permiten a la enunciación conceder al relato el buscado carácter de cuentecillo ejemplarizante. Se trata de cuatro planos de forma y contenido semejante: el 1 y el 2, que abren el filme precedidos del primer rótulo narrativo, más el 562 y el 564 que lo cierran. En formato de GPG muestran las montañas que rodean al pueblo, con el sol asomando tras sus perfiles. En ambos casos van acotados por iris de apertura y cierre. Los dos primeros funcionan como un prólogo y están virados en azul, como si reflejaran la oscuridad de la noche, que la salida del sol empieza a atenuar. Funcionalmente, son planos situacionales, aposiciones visuales del rótulo (R2) que los introduce. Los dos últimos llevan intercalados el último rótulo (R 152) y un PM de los recién casados que recortan sus siluetas sobre las montañas. En este caso no hay virado en azul, por reflejar un atardecer con el sol poniente, y funcionan como un epílogo del relato. Con este principio y final repitiéndose como un eco, el relato ajusta sus límites al periplo vital de la naturaleza de la que el pueblo y sus gentes son parte integrante y donde, igual que la noche sucede al día, imponiendo la ley del infinito devenir, el orden de las cosas también acaba siendo definitivamente restituido y la justicia imponiendo su natural lógica.

Por otra parte, la voz enunciativa tiene su principal vehículo en los *títulos de crédito* y en los *rótulos* que jalonan la película. En *Castigo de Dios*, los créditos no forman una secuencia con imágenes intercaladas como sucedía en *La revoltosa*. En este caso, con siete rótulos se da cuenta de los datos técnicos imprescindibles:

<i>Articulación de los títulos de crédito</i>
R1: <i>"Exclusivas "NELSON", "VALENCIA"</i> (A modo de logotipo, en el centro del cuadro hay una cabeza de perro).
R2: "Presenta"
R3: <i>"Programa Verdaguer. Producción Española. Presenta"</i>
R4: <i>"El emocionante drama rural en cinco partes, titulado CASTIGO DE DIOS"</i>

(El rótulo está dentro de una orla que simula ser la embocadura de un escenario).

R5: *Fotografía y dirección técnica: José Gaspar*

R6: *CASTIGO DE DIOS*

(El título va dentro de una orla que imita el marco ovalado de un cuadro)

R7: *"Al público: Generalmente todo autor desconocido procura amparar sus producciones en una firma prestigiosa, con el fin de que su obra sea admitida por pelicularos y empresarios. Ya pues que esto parece indispensable, dejo esta película bajo el tuyo"*

Autor y Director

Hipólito Negre

(El rótulo tiene forma de carta mecanografiada y va firmada a mano por el propio Negre).

Dos de los siete rótulos merecen ser comentados, el R4 y el R7. Con el primero se incurre en una contradicción, porque, aunque anuncia la supuesta organización del relato en cinco partes, durante el transcurso de la película sólo se hará referencia a la primera²². Con el segundo, la voz enunciadora toma la palabra y, como si de un moderno recurso interactivo se tratara, apela a la protección del público para que, interesándose por su película le consiga el crédito de "pelicularos y empresarios".

Pero esa vocación de reconocimiento autoral que, según hemos venido observando, se deja ver por múltiples resquicios del relato. Es la que organiza, con el apoyo de los *rótulos*, la disposición de las sucesivas peripecias enmarcándolas entre los planos situacionales que en forma de prólogo y epílogo abren y cierran el filme. En este sentido, son rótulos narrativos los que vehiculan la voz enunciadora, mientras los de diálogo dan cuenta del punto de vista de los personajes. En su conjunto, ambos tipos de rótulos no guardan una distribución regular a lo largo de la

²² Si, como sabemos, los rótulos en el cine mudo eran montados por cada distribuidora, esta referencia de los créditos puede indicar que se han perdido o se han suprimido los rótulos segmentadores correspondientes a las cuatro partes restantes. En ese caso, el caos narrativo que padece el relato quedaría atenuado, si no resuelto.

película ni una proporción estable con relación al número de planos de cada núcleo, pero su frecuencia de uso responde a las pautas generales, tal como muestra la tabla de medidas que los contiene.

Distribución general de los rótulos según núcleos narrativos									
NÚCLEOS	1°	2°	3°	4°	5°	6°	7°	8°	Totales
Narrativos	10	6	8	2	2	1	4	6	39
De diálogo	2	9	13	24	20	16	17	5	106
	--	--	--	--	--	--	--	--	----
Total/núcleo	12	15	21	26	22	17	21	11	145
N° de planos	31	96	98	79	69	58	106	26	564

Según estos datos, la película cuenta aproximadamente con un rótulo cada cuatro planos. De ellos, los narrativos son sensiblemente menos numerosos que los de diálogo, que suponen el 73,10% del total, sin embargo, la funcionalidad modal que aquellos despliegan dentro del filme es amplia, aunque su eficacia narrativa se vea mermada por la imprecisión de los datos que proporcionan. Por otra parte, su estilo, más literario y menos directo que el empleado en *La revoltosa*, no contribuye a la agilidad narrativa. Para comprobarlo, conviene revisar su disposición, función y contenido.

Distribución, contenidos y funciones de los rótulos narrativos			
NÚCLEO	PLANOS	RÓTULO (N°)	FUNCIÓN
1°		<i>Prólogo (1)</i>	Segmentador
"	R8/1	<i>En uno de esos pueblos enclavados en los más alto de la tierra, en que hasta la luz del sol llega tarde y con fatiga... (2)</i>	
"	2/3	<i>Supo Rómulo Robles en poco tiempo crearse una fortuna.</i>	Presenta personaje. Incorpora rótulo de crédito.

<i>Rómulo...Hipólito Negre (3)</i>			
"	3/4	<i>El vecindario, aunque no podía explicarse cómo pudo tan rápidamente prosperar, siendo así que no tuvo más que una posada por toda industria, sabía que era RICO y por lo mismo le temía y respetaba. (4)</i>	Aumenta la información sobre el personaje.
"	4/5	<i>Tiene nuestro hombre un criado que trabaja como cuatro y cobra como dos. Pablo...Juan Carboneras (5)</i>	Presenta personaje. Incorpora rótulo de crédito.
"	6/7	<i>Y para las faenas de la casa, a la señora Ana, madre de Pablo, a quien no obstante darle el retumbante nombre de AMA, no la dejaba mandar nada. Ana...Sra. Lugan (6)</i>	Presenta personaje. Incorpora rótulo de crédito.
"	12/13	<i>María, la hija del señor Roque, el Alcalde, es una de esas mozas que piensan tanto en casarse que llegan a jamonas antes de contraer matrimonio. María...Elvira Cortés (7)</i>	Presenta personaje. Incorpora rótulo de crédito.
"	15/16	<i>Pablo que ama a María busca siempre que puede ocasión para hablar. (8)</i>	Adelanta información.
"	16/17	<i>Antón, hijo único de Rómulo, testarudo y mal educado, siente deseos por María. Antón...Juan Sánchez (9)</i>	Presenta personaje. Incorpora rótulo de crédito.
"	25/26	<i>Ana conoce las pretensiones del viejo Rómulo, pero el miedo a la miseria y de que su hijo se entere la hacen callar y sufrir. (10)</i>	Caracteriza personaje. Revela datos sobre la situación.
2°	31/32	<i>Es costumbre inveterada, celebrar el baile del domingo en la plaza pública, al que acuden viejos y jóvenes. (11)</i>	Introduce el núcleo. Localiza en el tiempo. Adelanta información.
"	34/35	<i>Pero de tiempo inmemorial se espera, para dar principio al acto, la presencia del Cura y Alcalde del lugar. (12)</i>	Amplía la información.
"	36/37	<i>BANDO De orden de la autoridad... puede principiar el baile... sin que se altere el orden... ni se falte a las costumbres... del país... Alguacil...José M^a Gautier (13)</i>	Explicita el texto que se está leyendo. Incorpora rótulo de crédito.
"	64/65	<i>María tuvo que respetar las cos-</i>	Explica la situación.

		<i>tumbres y aunque la contrariaba bailar con Antón... (14)</i>	
"	73/74	<i>Comprendiendo lo que sufre Pablo se despide discretamente. (15)</i>	Explica el comportamiento del personaje.
"	96/97	<i>Pronto conoció A que M dejó de bailar con él por complacer a su criado y cegado por la cólera. (16)</i>	Explica el comportamiento del personaje.
3°	127/128	<i>Tan pronto como Ró se enteró de que en la plaza pública fue maltratado su hijo, concibió un plan a fin de avasallar a su madre, sobre la que hacía tiempo sentía impuros deseos. (17)</i>	Introduce el núcleo y adelanta información.
"	137/138	<i>M, la cual siente un amor por P como nunca sintió por hombre alguno, pide a la Virgen protección para él. (18)</i>	Explica el comportamiento del personaje.
"	141/142	<i>P, como de costumbre, espera que M asome a la ventana y le dé aquel "hasta mañana" que tan feliz le hacía. (19)</i>	Explica el comportamiento del personaje.
"	147/148	<i>A, rencoroso, juró vengarse de los desprecios de M y aprovechando la ausencia del padre de esta... (20)</i>	Revela datos sobre la situación.
"	162/163	<i>P no sabía cómo explicarse la ausencia de M, pero de pronto... (21)</i>	Explica el comportamiento del personaje e introduce suspense.
"	181/182	<i>Y en el silencio de la noche lucharon sin piedad el amor verdadero y la pasión brutal. (22)</i>	Redundante: explica lo que está sucediendo.
"	204/205	<i>R, al regresar a su casa, ve con sorpresa lo que ocurre. (23)</i>	Adelanta información.
"	206/207	<i>P, ajeno a la maldad que se encierra en el corazón humano, atendía solícito a su amada. (24)</i>	Adelanta información.
4°	225/226	<i>Ana esperó en balde el regreso de su hijo y como toda madre sentía como si el corazón le anunciase algo malo. (25)</i>	Introduce el núcleo. Explica sentimientos del personaje.
"	272/273	<i>M se dirige a la ermita en busca de Bruno. (26)</i>	Explica comportamiento del personaje.
5°	312/313	<i>C se encoragino de tal modo al ver-</i>	Explica sentimientos del

		<i>se lanzado como trasto inútil, que salió hecho una furia. (27)</i>	personaje y avanza información.
"	323/324	<i>La madre de P regresó acongojada de la cárcel; y aunque le repugnaba pedir favores a Ró, pues sabía que este nos los hacía en balde, pensó que no le quedaba más remedio que recurrir a él. (28)</i>	Explica sentimientos del personaje y adelanta información.
6°	430/431	<i>Encuentro feliz (29)</i>	Adelanta información.
7°	432/433	<i>Los compinches de Ró acudieron presurosos a su llamamiento y todos juntos principiaron la persecución de P. (30)</i>	Introduce el núcleo y adelanta información.
"	434/435	<i>Pero P sabía pasar "de matute". (31)</i>	Avanza información.
"	457/458	<i>El padre B, siempre portador de la paz, sale en busca de los perseguidores de P. (32)</i>	Avanza información.
"	537/538	<i>Y gracias al padre B recobraron dos familias la paz y la tranquilidad. (33)</i>	Avanza información.
8°	538/539	<i>Tiempos después, esa ley invisible que rige a los hombres y a las cosas daba a cada cual lo suyo. (34)</i>	Introduce el núcleo. Cubre una elipsis temporal Crea suspense.
"	542/543	<i>A mira la felicidad de sus enemigos y piensa exigir a su padre que apremie las deudas de R. (35)</i>	Es redundante al explicar lo que hace el personaje y avanza información.
"	545/546	<i>Ró recurre a la bebida para acallar su conciencia y atrofiar su mente. (36)</i>	Avanza información.
"	550/551	<i>Pero la acusadora voz del cura retumba en sus oídos. (37)</i>	Es redundante al explicar lo que está sucediendo.
"	562/563	<i>Encarcelado Ró y muerto su hijo A, P y M pudieron gozar al fin libremente de su felicidad. (38)</i>	Introduce el epílogo.
"	564/-	FIN DEL DRAMA (39)	Segmentador: clausura el relato.

Los treinta y nueve rótulos narrativos suponen un 26,80% de la suma total de carteles con los que cuenta la película. Esto significa una proporción algo más alta que la habida en *La revoltosa*, pero sigue siendo consonante con las pautas al uso que

marcan el predominio de los rótulos dialogales. Con todo, la película de Hipólito Negre activa con menor eficacia este elemento discursivo, no sólo porque sus textos son menos directos y más largos, sino porque demuestra su inexperiencia al no saber servirse de ellos para organizar coherentemente el tiempo diegético. Su torpeza llega hasta el punto de que los escasos rótulos situaciones de orientación cronológica con que cuenta el relato resultan inoperantes por lo impreciso de sus datos. La consecuencia inmediata de tal situación es que el espectador necesita servirse de otras marcas como los virados para poder determinar la duración aproximada de la diégesis y establecer cómo se distribuyen en ella los sucesos²³.

Mientras se reducen al mínimo los rótulos situacionales, existe un buen número de ellos que asumen variantes formales y funcionales de distinto signo. Seis de ellos —2, 11, 17, 25, 30 y 34— introducen sus respectivos núcleos. Otros seis —3, 5, 6, 7, 9 y 13— presentan al personaje e incorporan título de crédito. Siete —4, 10, 26, 35, 36, 37 y 38— amplían información. Doce —8, 16, 17, 19, 20, 21, 23, 24, 28, 29, 30 y 34— anticipan sucesos y crean suspense, en dos casos apoyándose en los puntos suspensivos de su texto. Dos —12 y 14— siguen a los sucesos para explicarlos. Cuatro —22, 27, 33 y 45— son redundantes y se limitan a describir los contenidos de planos precedentes. Cinco —18, 20, 26, 28 y 32— introducen escena. Dos —1 y 39— son segmentadores. En un caso, el rótulo se presenta fragmentado en dos partes —2 y 3— con otros tantos planos intercalados entre ellas. Y en otra ocasión —13— muestran el texto que lee uno de los personajes. Añadidas a estas, pueden ejercer otras funciones subsidiarias, si la ocasión es propicia: como establecer complicidad con el público —7—, utilizando un humor burdo que conecta con el tópico, o entretejer la prédica religiosa con alusiones al poder divino —34—.

²³ A este problema se ha venido aludiendo a lo largo del análisis, esencialmente, en los epígrafes 16.1 y 16.3.1.

En cuanto a los *rótulos de diálogo*, tanto su distribución a lo largo de los núcleos como su articulación formal presentan una casuística igualmente variada. Si atendemos a la primera, observamos que el núcleo 1° cuenta sólo con dos rótulos dialogales; el 2° tiene nueve; en el 3° se articulan trece; en el 4° el número aumenta considerablemente y con un total de veinticuatro se convierte en el bloque más numeroso; el 5° suma veinte; el 6° dieciséis; mientras que en el 7° hay uno menos y, finalmente, el 8° núcleo sólo dispone de cinco. Quedan así los dos núcleos centrales, cuarto y quinto, configurados como los segmentos más densos en cuanto a diálogos se refiere. No en vano acumulan ambas situaciones muy complejas que obligan a los actantes del relato a reunirse y departir en torno a motivaciones u objetivos comunes. Bien sea por parte de los que intentan por todos los medios ayudar a Pablo a salir de la cárcel —en el 4°— bien los que, tras su fuga, mueven a este a visitar a María y a su madre, mientras Rómulo y sus secuaces traman su captura —en el 5°—.

Por lo que respecta a la ubicación de dichos rótulos, se pueden rastrear siete modalidades a lo largo de la película. La que coloca al rótulo precediendo al plano de los que hablan. A la inversa, la que sitúa el rótulo detrás. En algunos casos, el rótulo se inserta entre dos planos del hablante. Pero hay casos en que, al quedar el cartel tras un plano de conjunto, sólo se puede deducir quién habla por el contexto. Otra modalidad recoge en un solo rótulo las dos frases de un diálogo, después de haber mostrado a los que lo pronuncian. En dos ocasiones, los rótulos no contienen las palabras de los personajes, sino sus pensamientos. Y, finalmente, hay un ejemplo que utiliza el rótulo para mostrar el contenido de lo que puede ser un monólogo en voz alta.

Distribución y frecuencia de las modalidades en los <i>rótulos de diálogos</i>			
MODALIDAD	NÚCLEO	Nº DE RÓTULOS	PORCENTAJE
El rótulo se pospone al hablante	3°	2	
" " "	4°	4	

"	"	"	5°	3	
"	"	"	6°	5	24, 52%
"	"	"	7°	10	
"	"	"	8°	2	

				26	
El rótulo se antepone al hablante			1°	1	
"	"	"	2°	7	
"	"	"	3°	7	
"	"	"	4°	10	28,30%"
"	"	"	5°	2	
"	"	"	6°	1	
"	"	"	7°	2	

				30	
El rótulo sucede a un plano de conjunto, sin que se aprecie con exactitud quién habla			3°	2	
"	"	"	4°	5	
"	"	"	5°	11	
"	"	"	6°	8	29,24%
"	"	"	7°	4	
"	"	"	8°	1	

				31	
El rótulo se intercala entre dos planos del personaje que habla			2°	1	
"	"	"	3°	2	
"	"	"	4°	5	
"	"	"	5°	2	13,20%
"	"	"	6°	2	
"	"	"	7°	1	
"	"	"	8°	1	

				14	
Dos rótulos de un diálogo siguen a un plano de la pareja dialogante			1°	1	
			5°	2	3,11%

				3	
El rótulo contiene pensamientos			2°	1	
"	"	"	4°	1	1,88%

				2	
El rótulo contiene un monólogo en voz alta			8°	1	0,95%

Los resultados proporcionales están muy igualados en las tres opciones primeras, un dato más que pone de manifiesto las

vacilaciones modales existentes a la hora de ubicar los rótulos. En efecto, mientras se conservan en una alta proporción modalidades arcaicas como la que sitúa el cartel precediendo al plano del hablante, se activan otras más recientes como la consistente en intercalarlo entre dos planos del personaje en actitud de hablar. Esta forma acabaría imponiéndose al ser la que mejor facilitaba la comprensión espectral.

16.6 Una valoración al hilo de las formas observadas

En paralelo al análisis formal se han ido extrayendo conclusiones que prefiguran la valoración final. Tras ellas cabe afirmar que el filme pertenece al abultado grupo de producciones realizadas por los aficionados tan entusiastas como numerosos que, como hizo constar Alfredo Serrano, se dieron cita en la década. Con todo, a pesar de los fallos formales que se han señalado —esencialmente aquellos que tienen que ver con la desorganización del tiempo diegético—, *Castigo de Dios* es una película digna, dentro de su modestia. Pues, si es capaz de conformar una puesta en escena ajustada a sus pretensiones naturalistas, que con gran efectividad recogen aspectos de la vida rural de un pueblo de la serranía; si desarrolla una trama que no carece de complicación, apuntando, incluso, características psicológicas de los personajes principales; si consigue transmitir un sentido en función del cual ha sido construida y hasta proporcionar placer estético con algunas de las soluciones discursivas que propone, no es posible considerarla un texto fallido. Estaría dentro de los límites de lo discreto, manteniendo un nivel de corrección en los registros formales que se puede considerar aceptable²⁴.

²⁴ Por todo lo que se dicho en el análisis, compartimos las valoraciones que sobre la cinta se han hecho —paralelas a las que en su día apuntara Juan Piqueras— a propósito de su tosquedad formal, en el artículo de Vicente Sánchez Biosca (1989): "Razones divinas", *Archivos de la Filmoteca*, nº 1, pp. 78-83, pero sólo en parte, pues, si se sopesan los errores y aciertos de su escritura, el resultado final alcanza el nivel de la aceptabilidad.

Como sucede con el resto del cine español de la época, para poder valorar la película sin prejuicios teleológicos, es imprescindible no perder la perspectiva y recordar el marco contextual dentro del que surge. Desde él, es fácil percibir que *Castigo de Dios* se inscribe en el conjunto de relatos moralizantes surgidos con afán didáctico-religioso —y el título ya dice mucho al respecto—. Para transmitir la moraleja final que pregona el triunfo incontestable de la virtud, plantea una trama en la que la codicia y la venganza se entretajan con los llamados "deseos deshonestos" del personaje principal que, aupado en su riqueza, tiraniza a sus vecinos hasta que logra someterlos a sus intereses. Por otra parte, si bien es cierto que la cinta no plantea reivindicaciones sociales, no se puede negar que defiende los valores elementales de la ética, pero desde los principios de la moral cristiana—y el papel nodal que en la película se concede a la figura del sacerdote no es ajeno a esta circunstancia—²⁵. En una sociedad como la española de la época era impensable un texto fílmico con planteamientos más radicales. Esa función quedaba reducida a otras plataformas como la prensa o los libros, que, por tradición o por ser minoritarias, podían ejercer de transmisores ideológicos desde unas bases estrictamente políticas.

No así el cine, dirigido a las masas populares en su mayoría afines a los valores tradicionales. De ahí el carácter no disruptivo del enfoque que se concede al relato. Por eso, lo que se podría haber manejado como un problema social de la España de la época queda reducido a un asunto individual. Rómulo no representa a una determinada clase o grupo socioeconómico, sino que su personaje queda caracterizado como el de un hombre perverso que ha logrado su fortuna con medios muy reprobables y que

²⁵ En este sentido, los principios teosóficos de los que supuestamente partió Hipólito Negre entran en contradicción con el enfoque claramente religioso de la película, que entronca directamente con el catolicismo. Como sabemos, la Iglesia Católica declaró en 1919 la teosofía incompatible con su credo. Por tanto, o la supuesta teosofía en que, según Juan Piqueras, se apoya Negre es un tanto heterodoxa, o pesan sobre él más los principios religiosos en los que con toda probabilidad había sido educado.

recibirá su merecido no por la ley de los hombres, sino cuando el brazo de la justicia divina caiga sobre el. De ahí que, en su sentido último, *Castigo de Dios* se configure como una película conformista y políticamente correcta para su época, pensada para transmitir un mensaje de bondad y justicia basadas en la equidad divina. Y llegar así a identificarse con su público natural de clases medias y bajas, sin por ello poner en cuestión o mostrarse crítica con las más acomodadas.

17. CURRITO DE LA CRUZ (1925): LA IMAGEN EN FUNCIÓN DE LA PALABRA¹

Las circunstancias que propiciaron la realización de esta película son bastante diferentes a las de los filmes revisados hasta aquí. No se trató en este caso de activar las cualidades creadoras de un cineasta en ciernes, ni de materializar los sueños de un aficionado, sino de repetir el rotundo éxito obtenido con una filmación anterior para la que, probablemente, no se había imaginado tanto entusiasmo². Los ingredientes con los que se contaba iban a combinarse de modo semejante en esta ocasión. Como punto de partida, una novela de éxito, *Currito de la Cruz*, cuya publicación en 1921 por la editorial Pueyo fue acogida con notable interés³. Como acicates, los mejores medios técnicos y económicos de que disponía la industria fílmica española del momento, que no escatimó ni tiempo ni dinero para el rodaje⁴.

¹ Para el análisis de esta película se ha partido de la copia restaurada por Filmoteca Española y estrenada en la Expo'92. La restauración se realizó a partir de una copia conservada y fue respetuosa con las características formales del filme. Sólo la banda sonora se añadió para el caso, sin haber investigado la música original. De ahí que en nuestro estudio obviemos su descripción.

² Parece, en efecto, que el enorme éxito cosechado con la *La casa de la Troya* (1924) superó todas las expectativas que habían animado a Pérez Lugín a adaptar su novela homónima a la pantalla, con la ayuda de Manuel Noriega.

³ Pérez Lugín, que ejercía de crítico taurino en el diario católico *El Debate*, había empezado publicándola por entregas en este periódico donde gozó de inmediato del interés popular. El mismo autor, hizo su posterior adaptación teatral en colaboración con Linares Rivás, antes de pensar en convertirla en filme.

⁴ Juan Antonio Cabero (1949) señala esta circunstancia como relevante, pues permitió rodar repetidas veces las mismas escenas utilizando diversas cámaras que dieron lugar a tres negativos iguales de la película. Así, según él, sólo el rodaje en la ciudad de Sevilla duró más de seis meses. En *Historia de la cinematografía española*, Madrid, Gráficas Cinema, pp. 231-232. No obstante, las investigaciones actuales fijan la duración total del rodaje en torno a los cinco meses, del 5 de abril al 22 de agosto de 1925.

Sin embargo, todas estas circunstancias no paliaron el hecho de que el escritor Alejandro Pérez Lugín fuera tan sólo un aficionado al cine que, paradójicamente, tuvo en sus manos las decisiones últimas sobre la película. Aspecto este que explicaría el peculiar resultado final que convierte *Currito de la Cruz* en un texto atípico y, por lo mismo, digno de un pormenorizado análisis.

Contó el director con la ayuda de expertos técnicos para poner en pie su ambiciosa obra: Fernando Delgado actuó como su director escénico durante los dos primeros meses del rodaje y Enrique Blanco dirigió el equipo de cuatro operadores que fotografiaron sus hermosas imágenes⁵. Además, Lugín estuvo asesorado por los pintores sevillanos Alfonso Grosso y Santiago Martínez que le ayudarían a reproducir en algunas escenas cuadros taurinos de José Villegas Cordero. Sin embargo, la envergadura del proyecto y la disparidad de criterios convirtieron en conflictivo un rodaje de más de cuatro meses de duración. El resultado, cerca de cincuenta mil metros de negativo, reducido a una copia final de cinco mil, para una proyección de cuatro horas. Circunstancias todas que agotaron las fuerzas de Pérez Lugín, quien moriría pocos meses después del estreno. No pudo, por tanto, disfrutar del enorme éxito que cosechó su obra, tanto en España como en América⁶.

⁵ Delgado a esas alturas era un reconocido director y debió prestar una valiosa ayuda a Pérez Lugín, a pesar de los desencuentros habidos. Por su parte, Enrique Blanco, con amplia experiencia como fotógrafo y operador en buen número de reportajes, fundó los estudios y laboratorios Madrid Films, los más activos durante los años veinte.

⁶ Las distribuidoras españolas se mostraron reticentes a contratar la película para su estreno y el autor se vio obligado a alquilar el teatro Centro de Madrid —hoy Calderón— para presentarla al público. Según Fernando Méndez Leite (1965), "la proyección se recibió con entusiasmo general, sobre todo en las localidades altas, las correspondientes al *paraíso* del amplio coliseo". En *Historia del cine español*, op. cit. p. 240.

17.1 De texto literario a película amputada

La novela que está en la base de la trama fílmica pertenece al subgénero literario del folletín melodramático y, como marcan los cánones, cuenta con una complicada trama argumental en la que las peripecias que ensombrecen la vida de los personajes se enredan y acumulan de principio a fin, sin solución de continuidad⁷. Tal cúmulo de sucesos se articula en cuatro segmentos: un prólogo, denominado "Paseillo" y tres partes. La primera y la segunda con cinco capítulos y la tercera, con tres. La estructura narrativa no respeta el orden de sucesión de los acontecimientos, sino que está apoyada en varios retrocesos cronológicos con los que esporádicamente se retorna al pasado para descubrir hechos que siguen pesando en el presente de los protagonistas. Precisamente, la simplificación de ese zigzag argumental es una de las soluciones que Pérez Lugín adopta cuando adapta su novela a guión cinematográfico. Así, si en el folletín la trama se inicia *in medias res* con el joven Currito a punto de lanzarse al ruedo como espontáneo para enfrentarse a un miura, en el filme, para evitar el posterior *flashback* con el que el novillero rememora su infancia en el hospicio, la historia se inicia convencionalmente contándonos la infancia del muchacho en la institución de caridad.

Con todo, uno de los aspectos que caracterizan el relato fílmico es su extremada fidelidad al texto escrito hasta el punto de convertirlo en subsidiario de la novela. Diferencias existen entre ambos, como quedarán expuestas a continuación, pero se percibe, enhebrado en las imágenes, el interés del autor por mantener buen número de detalles que, si bien dan color ambiental al relato literario, sobrecargan la película, retardando su ritmo y confiriéndole cierto aire de documental turístico⁸.

⁷ Véase Alejandro Pérez Lugín (1929): *Currito de la Cruz*, Madrid, ed. Pueyo, 2 vols.

⁸ En este sentido, el propio Pérez Lugín tuvo que rendirse a la evidencia y simplificar una película que, en su primera versión, duraba cuatro horas

En esencia, añadidas a la simplificación estructural mencionada, las diferencias principales tienen que ver con la omisión que el filme hace de detalles relativos a los personajes secundarios. No descubre el desliz de juventud de la aristocrática Sor María del Amor Hermoso, ni el trauma que sufre tras el parto de un hijo que le es arrancado nada más nacer y que está detrás de su vocación religiosa y del profundo amor que siente por el niño Currito, en quien ella cree reconocer al hijo perdido. De principio a fin, la novela está jugando con esta idea, que incluso se da por buena al final, cuando el canónigo don Ismael habla a la monja de sus nietos, al nombrar a los hijos de Currito. Resulta sorprendente que un detalle de este tipo, tan esencial para comprender la especial relación que une a Currito con el hospicio a lo largo de toda su vida, fuera obviado en la película, sin embargo, se puede entender como concesión del guionista a la rigurosa censura, que difícilmente permitía en las películas semejantes anécdotas vinculadas a religiosas, aunque los folletines de quiosco estuvieran saturados de ellas.

Del mismo modo, la novela hace mucho más hincapié en lo apocado del personaje de Currito y su sentimiento de inferioridad ante Rocío. Personaje este, de talante tan superficial, que sólo siente por el joven incluso una compasión rayana en el desprecio. De ahí que no lo quiera como pareja, aunque se percate con claridad de sus sentimientos. Ante el arrogante y atractivo Romerita, Currito se nos muestra como personaje antitético física y psíquicamente. A partir de esas premisas, es entendible la atracción que siente la mujer por el frívolo matador, tanto más, cuando el autor no escatima los comentarios misóginos a lo largo del libro en relación con la "característica frivolidad femenina". Todos ellos, suprimidos en el filme, que ya no presenta a Rocío como la joven frívola y mimada, que en aras de su capricho se busca su propia ruina, sino como la ingenua e inocente víctima del

ininterrumpidas de proyección. Primero, se optó por ofrecerla en dos partes de dos horas cada una y, posteriormente, tras observar las reacciones del público, fue recortada y remontada varias veces, hasta quedar en su versión definitiva con el metraje reducido a la mitad.

perverso donjuán. Por otra parte, el ambiente taurino con sus críticos, peñas y toreros, tan bien conocidos por el autor, es uno de los telones de fondo sobre los que se desgrana el relato libresco⁹. Las descripciones pormenorizadas de estos personajes y escenarios, tanto sevillanos como madrileños, es mucho más somera en el filme. Como lo es también el rosario de personajes secundarios y sus pintorescas biografías, que quedan suprimidas por entero.

En cualquier caso, si se tienen en cuenta los reajustes sucesivos a que fue sometido el texto fílmico original hasta quedar fijado en la versión que hoy conocemos, resultan explicables los desajustes narrativos que se perciben en el relato fílmico. Es decir, éste, al ser concebido en un principio como mucho más extenso, no pudo por menos que resentirse cuando, a posteriori, se vio privado de determinadas imágenes y rótulos que, con toda probabilidad, fueron recortados un tanto arbitrariamente y a tenor, como ya se dijo, de las reacciones observadas en los espectadores. Así, no es de extrañar que en la película no queden claras determinadas conductas, actitudes y reacciones de los personajes, hasta el punto de que sólo conociendo el texto literario sea posible descifrar la lógica y coherencia de la trama narrativa. Bajo estas circunstancias, *Currito de la Cruz* se percibe como un *relato con agujeros* y, aunque saturado de rótulos narrativos, sus muchas lagunas complican la tarea de descubrir cuál es la estructura que lo conforma, porque ha perdido algunos de los intertítulos que segmentan y ordenan la trama.

17.2 La estructura narrativa de la película

En efecto, si bien el filme ofrece su relato parcelado por los habituales rótulos segmentadores, omite algunos de ellos en lo

⁹ Pérez Lugín, como es sabido, ejerció de crítico taurino de *El Debate* con el pseudónimo de Don Pío y vuelca todo sus conocimientos y experiencia en numerosas páginas de la novela.

que parece ser consecuencia de los sucesivos recortes y remontajes a los que fue sometido. Tanto es así, que resulta imprescindible, si se quiere respetar la propia articulación del relato que contiene, cubrir las carencias deduciendo, a partir de la lógica que va desplegando la trama, los límites de los segmentos que no están fijados. Se da así por buena la organización que fija la película, pero resulta inevitable corregir ciertas incoherencias derivadas de los rótulos. Tal organización va jalonando el relato de acuerdo con capítulos o partes que encierran múltiples peripecias. Esto imposibilita una segmentación en secuencias, que resultarían numerosas en exceso. En consecuencia, se ha optado de nuevo por hablar de núcleos narrativos para denominar cada una de las partes en que se articula el filme.

Distribución de los núcleos atendiendo a los rótulos segmentadores			
RÓTULO	NÚCLEO	PLANOS	BLOQUE NARRATIVO
<i>Prólogo</i>	1°	9-13	Prólogo: 5 planos
<i>Capítulo primero</i>	2°	14-65	
<i>Primera parte</i>	3°	66-147	Planteamiento: 210 planos
<i>Segunda parte</i>	4°	148-223	
(Tercera parte)	5°	224-296	
<i>Cuarta parte</i>	6°	297-378	
(Quinta parte)	7°	379-458	Nudo: 518 planos
<i>Sexta parte</i>	8°	459-528	
(Séptima parte)	9°	529-602	
<i>Octava parte</i>	10°	603-742	
(Novena parte)	11°	743-870	Desenlace: 127 planos
<i>Epilogoillo</i>	12°	871-876	Epílogo: 6 planos

Así pues, de la distribución que el relato impone se deriva la articulación de la trama en doce núcleos narrativos, aunque su rotulación no deje de ser confusa e incompleta como muestra la relación que se ha hecho constar. En ella se observan dos anomalías: una viene dada por la incoherencia que supone el *Capítulo primero*, al que no va a seguir ningún otro; la segunda es la ausencia de rótulos para marcar las partes tercera, quinta y novena. Desde este análisis, se han entendido tales problemas como derivados de los recortes sucesivos del filme. Si, como sabemos, en sus primeras proyecciones la película se ofrecía en dos sesiones, podemos suponer que se fabricaron dos rótulos correspondientes a dos capítulos —uno por sesión— y con los ajustes posteriores sólo se ha conservado el primero. Del mismo modo, habrían desaparecido los tres carteles segmentadores mencionados. Para el análisis de la estructura narrativa, ambos problemas se han subsanado en función del contenido de la trama y de acuerdo con la lógica de la cadena causal. Ella nos ha hecho considerar el rótulo correspondiente al primer capítulo como iniciador del segundo núcleo e, igualmente, nos ha marcado dónde los tres rótulos ausentes deberían quedar insertados. De esta forma, la organización del relato no es violentada, aunque sí se reinterpreta el valor segmentador del segundo rótulo y se reconstruyen los tres perdidos¹⁰.

La distribución que refleja la articulación narrativa expuesta permite ver cómo el relato viene enmarcado por un prólogo y un epílogo que lo abren y cierran de forma convencional, guardando en su interior el grueso de las peripecias, las cuales se ordenan a

¹⁰ En este sentido, se ha tenido en cuenta para obrar con tal libertad interpretativa el hecho de que la ubicación de los rótulos en el cine mudo fue siempre algo arbitraria, pues eran las empresas distribuidoras las que los ensamblaban entre los fotogramas de las imágenes y, con la costumbre de remontar los negativos, dichos rótulos podían cambiar de ubicación o incluso desaparecer. En el caso de *Currito de la Cruz*, tanto Juan Mariné como Luciano Berriatúa, que intervinieron directamente en su restauración, me han confirmado que, aún a sabiendas de las anomalías que la rotulación presentaba, se prefirió mantener todos los rótulos conservados en lugar de añadir nuevos u omitir los redundantes.

su vez en la ya consabida sucesión de planteamiento, nudo y desenlace, para impulsar el relato hacia su final¹¹.

Desarrollo de los contenidos narrativos según núcleos

Núcleo 1º, planos del 9 al 13: En el asilo infantil de Sevilla, Sor María del Amor Hermoso siente predilección por el huérfano Currito, al que sin poder evitarlo ama como a un hijo.

Núcleo 2º, planos del 14 al 65: Ya dolescente, Curro se ha aficionado al toreo alentado por el entusiasta Salvador, maestro carpintero en el taller del hospicio. Con él se ejercita en capeas y tentaderos hasta que huye del asilo en compañía de Gazuza y sobreviven a salto de mata actuando en las ferias de los pueblos. Tras el verano, con la ayuda del aficionado Copita, encuentra Curro trabajo de jardinero en los Alcázares.

Núcleo 3º, planos del 66 al 147: En la feria de Sevilla, Curro decide lanzarse como espontáneo en una corrida de la Maestranza. Precisamente, aquella en la que el famoso torero Carmona no está teniendo suerte con sus toros. Curro elige el miura más grande para saltar al ruedo. Lo torea y triunfa. Carmona percibe el valor del muchacho y lo invita a su casa. Allí Curro conoce a Rocío, hija del matador y éste le regala uno de sus trajes.

Núcleo 4º, planos del 148 al 223: Desde el trabajo, Currito visita a Rocío casi a diario, con el pretexto de regalarle flores y macetas. Debuta formalmente como torero en Écija y triunfa, igual que le sucede después en Sevilla. Pero Rocío lo considera insignificante por la humildad que siempre manifiesta ante ella. Tras sus triunfos, lleno de regalos visita el asilo y pide perdón a Sor María del Amor Hermoso por su huida.

¹¹ Como se verá después, los márgenes de la película son aún más amplios, pues además de los rótulos de crédito, cuenta con una *dedicatoria* que el autor brinda a la Giralda. Por su contenido y significación no parece oportuno integrarla como parte del relato, sino que merece capítulo aparte.

Núcleo 5º, planos del 224 al 296: En vista de sus éxitos, Carmona y su hija van una tarde a verlo torear. En la arena la valentía de Currito despierta la envidia del vanidoso Romerita que se expone ante el toro y resulta cogido. Rocío, impresionada, sólo tiene ojos para este y Curro se encuentra entonces sin aliciente para seguir toreado. Se niega a matar su toro y eso le cuesta la cárcel. Tras remontar su mal paso vuelve a casa de Carmona que se ofrece a darle en breve la alternativa en Madrid.

Núcleo 6º, planos del 297 al 378: La víspera de la alternativa Gazuzza visita a Currito y le pide entrar en su cuadrilla. De nuevo triunfa el inclusero y se consagra como espada en las Ventas. Admitido así en los círculos de toreros y aristócratas, toma parte en el tentadero del marqués de Zahira, pero mientras él torea Romerita se presenta a Rocío y se inicia el coqueteo entre ambos. En la fiesta nocturna, Carmona se percata de la relación y aleja de inmediato a su hija del seductor.

Núcleo 7º, planos del 379 al 458: Currito descubre que la relación de Romerita y Rocío es una realidad y poco después es testigo de la huida de ambos rumbo a México. Abandona el toreo, se sume en la melancolía y confía sus sufrimientos a sor María del Amor Hermoso. Carmona, mientras tanto, se llena de rencor hacia su hija, la maldice y, retirado en su cortijo, se aparta de todo trato social.

Núcleo 8º, planos del 459 al 528: Romerita vuelve triunfante de México y la afición madrileña se lo disputa. También en Madrid, Currito vive precariamente arropado por la amistad de Copita y su novia Manuela, la gallega. Una noche es abordado por El Pintao, antiguo colega de andanzas taurinas, que lo conduce a la casa donde, hambrienta y desesperada, se refugia Rocío con su hija recién nacida. Curro la encomienda a Manuela, que la acoge en su casa.

Núcleo 9º, planos del 529 al 602: Inmediatamente, Curro va en busca de Romerita, pero este se desentiende del problema. Con ello, el inclusero se ve libre para asumir la protección de Rocío y

la nueva situación se torna en aliciente que le empuja a volver a los ruedos con sus compadres Gazuzá y Copita. Mientras torea en Las Ventas, Rocío cuenta a Manuela el engaño y abandono que sufrió por parte de Romerita. El gran triunfo de Currito es recogido en sendos telegramas enviados a Sor María del Amor Hermoso y al canónigo don Ismael para que se sepa de inmediato en Sevilla.

Núcleo 10º, planos 603 al 742: Acompañado por el canónigo, se presenta Currito en la finca de Carmona para interceder ante él por Rocío, pero no aplacan su rencor y son expulsados. Curro confía a don Ismael sus sentimientos hacia la mujer y ella, al conocer el desprecio de su padre, decide demostrarle que sabe ganarse la vida por sí misma. Alquila una vivienda y cose para mantenerse. Curro sufre una cogida en Madrid y Rocío le atiende en la convalecencia. Cuando Romerita visita al enfermo y reconoce a la mujer, intenta seducirla de nuevo, pero ella lo rechaza y expresa su agradecimiento hacia el enfermo. Tras la recuperación de Currito, se entabla en la arena una dura batalla entre los dos espadas que se salda con la cogida y muerte de Romerita. Después Curro marcha a México a hacer fortuna y a su regreso propone matrimonio a Rocío y se proclama padre de su hija.

Núcleo 11º, planos del 743 al 870: Aprovechan las celebraciones de la Semana Santa para acudir a Sevilla e implorar perdón al irreductible Carmona. En la procesión de Jesús del Gran Poder Rocío suplica el perdón divino cantando una saeta y su padre la contempla oculto tras el hábito de nazareno. Conmovido, huye a su cortijo para no dar su brazo a torcer, pero el canónigo lo presiona hasta que consiente en que Rocío visite la casa y vea a su madre. Así se produce el encuentro entre padre e hija y el mutuo perdón y Curro aprovecha para pedir a Carmona la mano de su hija.

Núcleo 12º, planos del 871 al 876: En el barrio de Santa Cruz vive el joven matrimonio con sus tres hijos. Diariamente reciben

la visita de Carmona que juega con los niños mientras la pareja ve crecer su amor día a día.

17.3 Fuerzas que cohesionan la trama

El relato se sostiene sobre dos clases de soportes, los personajes que enfrentan sus intereses en un juego de fuerzas que tensan el ritmo narrativo y las pasiones a las que ellos mismos se ven sometidos de forma incontrolable. Ellas, en sus variantes de orgullo, odio, venganza o amor, dirigen los acontecimientos y propulsan los intereses de aquellos disparando las conductas. Cuatro son los protagonistas capitales. Pilares del relato, sus vidas se entretajan a la par que los acontecimientos, siempre sobre el telón de fondo que propician los ambientes taurinos. Manuel Carmona, el torero consagrado orgulloso y arrogante, que desprecia al joven espada Romerita. Este, matador vanidoso y mujeriego, se siente humillado por la indiferencia de aquel y anhela vengarse de su altivez. Sus dotes de donjuán le ayudan a conseguirlo, precisamente, valiéndose de Rocío, la amada hija del veterano torero que, seducida por él, no duda en engañar y abandonar a sus padres para seguirlo. Convertida en instrumento de una venganza, Rocío pasa de ser la muchacha mimada y caprichosa a convertirse en víctima inocente que pagará muy cara su culpa.

Sobre este trío se yergue la figura de Currito de la Cruz, el personaje principal que da nombre al drama. Paradójicamente, su orfandad y sus años en el hospicio lo colocan, en razón de los prejuicios sociales, por debajo de los demás y condicionan la epidérmica humildad del personaje, siempre dispuesto a reconocer esa supuesta inferioridad. Con todo, sus cualidades morales le confieren de inmediato carácter de héroe. Es generoso, sensible y valiente y, una vez que trabase conocimiento con Rocío, la pulsión amorosa es la que le empujará a vivir y le permitirá vencer su apocamiento para enfrentarse a su enemigo principal,

Romerita, cuando se trata de defender el honor de la mujer que ama.

Distribución de personajes y móviles que interactúan en el relato	
CARMONA <----->	ROMERITA
Torero consagrado y arrogante	Torero joven y vanidoso
Desprecio por Romerita	Sed de venganza contra Carmona
ROCÍO	
Niña mimada >> víctima	
Infravalora a Currito	
Deslumbrada por Romerita	
Idolatrada por su padre <----->	Instrumentalizada por Romerita
CURRITO	
Torero joven y humilde	
Víctima de los prejuicios sociales	
Movido por la pulsión amorosa	
Triunfa sobre el rencor de Carmona <-----> Vence el egoísmo y vanidad de Romerita	

Se genera así una duplicidad de fuerzas que agrupan a los cuatro personajes en sendos bloques. Por un lado Romerita que, por méritos propios, y por diferentes razones se enfrenta a los tres restantes y se gana su enemistad o su odio. Causa la deshonra de Carmona al seducir y robarle a su hija; abandona a su suerte a Rocío, una vez que la ha utilizado para vengarse de su padre, y destroza las ilusiones de Currito al conquistar a la mujer de sus sueños. Tales tropelías acabarán teniendo su merecido cuando el personaje se convierta en víctima de su propia soberbia y bravuconería al ser corneado de muerte por un toro ante el que no guarda la suficiente prudencia. El segundo bloque de personajes agrupa a Carmona, Rocío y Currito, unidos por el infortunio y el dolor, sobre ellos, espoleada por el amor de Currito, se acaba imponiendo felizmente la lógica del mutuo cariño que les lleva al diálogo y al perdón.

Distribución de fuerzas en el conflicto dramático	
VERDUGO	VÍCTIMAS
Rometita	Rocío: seducida, engañada y abandonada Carmona: humillado y privado de su hija Currito: despreciado y privado de su amada
VÍCTIMA	REDIMIDOS POR AMOR

Sumado a ellos, por el relato deambula un grupo de personajes secundarios que apoyan en sus intereses a la pareja central. Sor María del Amor Hermoso representa la figura de la madre en la vida del protagonista. Sin embargo, como ya quedó dicho, en la película su personalidad queda desdibujada en el perfil de una religiosa convencional, una vez que ha perdido todo el espesor psicológico que le otorgaba la novela al mostrarla como un personaje torturado por su oscuro pasado y sus ansias maternas. El personaje de Don Ismael parece remitir al propio Pérez Lugín, aficionado a los toros, amante de la buena vida y de codearse con la aristocracia taurina. En la trama, mantiene una actitud liberal, y en consecuencia comprensiva, contribuyendo a recomponer los añicos de las relaciones paterno-filiales entre Carmona y su hija. Manuela la gallega —mujer fuerte, hecha a sí misma, tan opuesta a la frágil Rocío— es otro de los personajes que apoyan a los actantes principales, mientras Copita y Gazuza perfilan un débil contrapunto humorístico en este arrebatado melodrama.

Progresión de los sucesos en la cadena narrativa			
NÚCLEO 1°	NÚCLEO 2°	NÚCLEO 3°	NÚCLEO 4°
Infancia de Currito >> Afición al toreo >> Espontáneo en la Maestranza >> Amor a Rocío			

NÚCLEO 5°	NÚCLEO 6°	NÚCLEO 7°	NÚCLEO
> Duelo con Romerita >> Seducción de Rocío >> Huida a México >> Rocío pide ayuda a			
8°	NÚCLEO 9°	NÚCLEO 10°	NÚCLEO
Currito >> Este vuelve al toreo >> Cogida y muerte de Romerita >> Perdón de Carmona y			
11°	NÚCLEO 12°		
petición de mano >> Felicidad familiar			

Cada uno de estos doce núcleos narrativos, como se ha dicho, combina múltiples peripecias en razón de la índole folletinesca de la trama. Sin embargo, se ha seleccionado para caracterizar a cada segmento aquella que resulta imprescindible en el desarrollo progresivo de la causalidad y se han omitido las restantes. Así sucede, por ejemplo, en el núcleo décimo, el de mayor envergadura dramática que, aunque aglutina peripecias tan importantes como la negación del perdón por parte de Carmona, la independización económica de Rocío o la grave cogida de Currito, queda definido por el suceso principal, es decir, la muerte de Romerita que prepara, en la sucesión de la causa/efecto, el eslabón siguiente, según el cual Rocío y Currito, libres de ataduras que los vinculen con el infeliz pasado, se enfrentarán al último y definitivo obstáculo que frena su futura vida en común. Esto es, el rencor de Carmona al que deben vencer para que les otorgue el perdón y así quedar definitivamente redimidos. Por razones de práctica operativa, en el análisis, resultaba imprescindible esta simplificación o reducción a esqueleto que se opera con cada uno de los segmentos. De lo contrario, la estructura narrativa habría quedado atomizada en un sinfín de micronúcleos cuya descripción minuciosa entorpecería considerablemente el análisis de la globalidad, objetivo final que se persigue con este trabajo.

17.4 El ambicioso e inoperante diseño de producción

Cuando se puso en marcha el proceso de construcción fílmica de *Currito de la Cruz* la maquinaria productora contaba con

medios suficientes para resolver el proyecto con un nivel más que digno. Así lo atestigua el coste final de la producción, que se elevó a 150.000 pesetas¹², una suma alta para lo que era usual en la cinematografía española del momento, donde sólo directores de la categoría de José Buchs manejaban cantidades semejantes. Tan holgados medios dieron como fruto *un hermoso espectáculo de puesta en escena*, en el cual, todos los aspectos a ella vinculados ofrecen un resultado correcto y, en muchos casos, brillante. Sin embargo, tal brillantez no alcanza similares cotas por lo que respecta a la puesta en serie. En este caso, la inexperiencia del director y la excesiva ambición del proyecto se alían contra los registros del montaje y convierten el texto fílmico en subsidiario de la novela, sin conseguir transformar en buen cine el relato literario. En su lugar queda un texto híbrido, a caballo entre lo literario y lo cinematográfico, que basa su agilidad narrativa o, lo que es lo mismo, su progresión dramática en los rótulos que saturan el filme, sin lograr obtenerla por la propia articulación de las imágenes. Pero vayamos paso a paso y, antes de entrar en valoraciones más amplias, analicemos los aspectos relacionados con la puesta en escena.

17.4.1 Hacia el espectáculo por la pluralidad topológica

No cabe duda de que Pérez Lugín se propuso lograr una película espectacular cuando planeó el rodaje de *Currito de la Cruz* y, puesto que contó con suficientes medios económicos, no dudó en emplearse a fondo. El espectáculo visual que él perseguía cuenta con los *escenarios exteriores* como una de sus principales bazas. Todos ellos tomados del natural son muy variados y remiten a una topología de primera línea en el imaginario geográfico de la colectividad española: Sevilla, Madrid, Pamplona,

¹² El dato lo aporta Carlos Fernández Cuenca (1963) en *Toros y toreros en la pantalla*, San Sebastián, Dirección General de Información y Festival Internacional de Cine, pp. 70 y 71. Pero años antes Juan Antonio Cabero ya se refería a la costosa producción en la que "don Alejandro gastaba sin tino". En cualquier caso, los abultados gastos se amortizarían sobradamente con el enorme éxito logrado por la película tanto en España como en América.

Santander, Arcos de la Frontera, Chinchón, Écija y Alcalá de Guadaíra, entre otros, van componiendo el territorio diegético por el que trazar los itinerarios taurinos que los personajes deben recorrer. Con esa estrategia de puesta en escena, la película se llena de hermosas imágenes y con ellas fabrica uno de los ganchos más atractivos para sus futuros espectadores. La importancia que la enunciación les otorga parece explicar el hecho de que no dude en ampliar el ámbito topológico del relato novelesco incorporando al texto fílmico peripecias innecesarias para el discurrir de la trama, pero muy oportunas cuando se trata de incrementar el pintoresquismo escénico.

Nos estamos refiriendo concretamente a la inclusión de las fiestas de San Fermín en el periplo de los toreros. Con ello, las imágenes de Pamplona, sus encierros y corridas pasan a engrosar el cuerpo de la película, aunque no aparecieran en el folletín original. Tal despliegue de exteriores otorga al relato fílmico un carácter realista que carga de autenticidad la historia vivida por sus personajes. Sin embargo, dicha variedad topológica no debe llamar a engaño, pues la frecuencia en el uso de los escenarios varía notablemente y funciona para arropar al *locus* central en torno al cual gira el resto. Este es la ciudad de Sevilla en la que las imágenes fílmicas se detienen una y otra vez hasta el extremo de funcionar como si toda la historia estuviera escrita en función de ella para que se erija, así, en su auténtica protagonista. A este respecto, no se debe pasar por alto la explícita actitud admirativa de Pérez Lugín para con la ciudad, que lo lleva, tanto en la novela como en la película, a reconocer su deuda afectiva con la capital andaluza en sendos apartados incorporados a los respectivos textos. Si en la novela es un discurso en forma de brindis que don Alejandro pronunció en el banquete con que se festejó en Sevilla el éxito de la publicación, en el filme adopta la forma de una dedicatoria incluida tras los títulos de crédito. En ambos casos la Giralda funciona como trasunto metonímico de la ciudad¹³.

¹³ El discurso, titulado *Sevilla es un beso de Dios*, contiene en su parte final alusiones a la Giralda similares a las de los rótulos con que inicia la

La riqueza y variedad escénica afecta también a los *escenarios interiores*, tomados generalmente del natural. Esta estrategia de puesta en escena a la par que consigue crear el perseguido efecto naturalista, logrando la complicidad espectacular ejercida por un público que se reconoce en escenarios y ambientes, implica el ahorro de decorados que, con los precarios medios de la industria cinematográfica española, habrían estado muy lejos de obtener los mismos resultados. Resultaba imprescindible, por tanto, partir de la realidad arquitectónica existente, pues cómo lograr, si no, el efecto realidad al mostrar las casas de la aristocracia andaluza, sus cortijos y fiestas toreras o la frescura de los corrales populares donde se desarrollaba la vida vecinal. Partiendo de decorados, probablemente se habrían logrado efectos impostados, artificiales, donde la teatralidad resultaría inevitable. Como resultado de tal estrategia, escenarios como el hospicio, la casa de Carmona en Sevilla y su cortijo de Montellano, el de Torrebella del marqués de Zahira, el patio del Corral del Conde y el colmado El Nueve son construcciones arquitectónicas reales, revestidas del mobiliario característico. En los casos de interiores más genéricos se recurre a los decorados. Así sucede con las habitaciones de la Gallega, el comedor de Rocío y los cuartos de fondas y hoteles habitados por los toreros. En todos ellos, el mobiliario es correcto y ajustado a la circunstancia ambiental que representa.

En su globalidad, como sucedía en *La revoltosa*, la puesta en escena consigue remitir con toda fidelidad al marco ambiental en el que transcurre el relato, pero superando con creces el pretendido efecto naturalista, puesto que, en este caso, determinadas secuencias —las de corridas, desfiles de la feria y semana santa sevillanas y encierros de Pamplona— se ruedan aprovechando acontecimientos de la vida real, de modo semejante

Dedicatoria fílmica. Así, leemos en la novela: "por el símbolo de Sevilla, ¡por la Giralda!, que no es la torre más airosa, gentil y bonita del mundo, sino el alma bendita de Sevilla que se empina de puntillicas..."; y en los dos rótulos que abren la dedicatoria: "A la Giralda... expresión de Sevilla, que con su Arte, su Belleza, y su Bondad, se eleva constantemente al cielo".

a las vistas documentales del primer cine, construyendo así el efecto realidad con material de noticiario¹⁴. Aunque tales fragmentos, al quedar articulados dentro de la estructura narrativa, por efecto del montaje, transforman su sentido de acuerdo con el que les impone el relato. En cualquier caso, para percibir el peso significativo que la pluralidad topológica tiene en el relato, conviene revisar minuciosamente cómo se articulan y distribuyen los distintos escenarios de la diégesis.

Distribución de los escenarios según los núcleos narrativos					
BLOQUE	NÚCLEO	PLANOS	INTERIOR	EXTERIOR	LOCALIZACIÓN ¹⁵
Prólogo	1°	9-13	X		Sevilla: hospicio
Planteamiento	2°	14-15, 21-24	X		Sevilla: hospicio
"	"	16-20	X		Sevilla: colmado
"	"	25		X	Sevilla: calles
"	"	26-32		X	Sevilla: pueblos
"	"	34-43	X		Patio de cortijo
"	"	44		X	Arcos de la Frontera
"	"	45-47		X	Chinchón
"	"	48-53	X		S: Corral del Conde
"	"	54		X	S: Torre del oro

¹⁴ La costumbre de insertar acontecimientos y personajes de la vida real en las películas ha sido una constante a lo largo de la historia del cine. Durante los años veinte, si en unos casos esta estrategia servía para mayor gloria y divertimento de la aristocracia y los intelectuales, en otros, permitía dar cuerpo fílmico a secuencias que por su complejidad de puesta en escena nunca habrían podido resolverse desde el aparato profílmico. Ejemplo característicos, además de *Currito de la Cruz*, es *La malcasada* (1926) de Francisco Gómez Hidalgo, que recoge en sus imágenes un elenco de personajes de la élite económica, política, militar e intelectual de la época, además de utilizar material documental de las campañas militares en Marruecos.

¹⁵ Cuando la falta de espacio así lo exija, el nombre de la ciudad será designado por la letra inicial: S para Sevilla, M para Madrid, P para Pamplona, etc. Cuando no se precisa el topónimo es porque las localizaciones son desconocidas. Los asteriscos indican escenarios contruidos con decorados.

"	"	55-61		X	S: Alcázares, jardines
"	"	62-65		X	S: casa de Carmona
"	3°	66-69, 94-96	X		S: Corral del Conde
"	"	70-76, 78-81		X	S: Real de la Feria
"	"	77 y 82-90		X	Cercados con toros
"	"	97-93		X	Sevilla: calle
"	"	97-131		X	<u>Sevilla: Maestranza</u>
"	"	123		X	Sevilla: Giralda
"	"	132-147	X		S: casa de Carmona
"	4°	148-154		X	S: Alcázar, jardines
"	"	155-170, 178, 185-193	X		S: casa de Carmona
"	"	171-172		X	Écija
"	"	173-176	X		Escaleras de hotel
"	"	179-184, 207-208		X	Sevilla: calles
"	"	184		X	Sevilla: Giralda
"	"	194-206		X	Sevilla: Maestranza
"	"	209-219	X		Sevilla: pastelería
"	"	211-223	X		Sevilla: hospicio
Nudo	5°	224		X	Sevilla: jardines
"	"	225-230, 291-296	X		S: casa de Carmona
"	"	227, 233-286		X	<u>Sevilla: Maestranza</u>
"	"	287-288		X	Sevilla: cárcel
"	"	289		X	Pueblo: calle
"	"	290	X		Sevilla: café
"	6°	297-298, 302, 311-313	X		M: habitación hotel*
"	"	299	X		S: casa de Carmona
"	"	303-308		X	Plaza de toros
"	"	309-310		X	Playa de pescadores
"	"	314-315		X	Madrid: Las Ventas
"	"	316-342, 363-365		X	Cortijo Torrebella
"	"	343-362	X		Cortijo Torrebella
"	"	366-370		X	Sevilla: jardines
"	"	371, 375		X	Sevilla: calle
"	"	372-374		X	Sevilla: hospicio
"	7°	378-382		X	S: calle de Carmona

"	"	383-394		X	S: B° de Santa Cruz
"	"	395-402		X	S: cercanías estación
"	"	403, 404, 406	X		S: casa de la estación
"	"	405, 407, 417		X	S: casa de la estación
"	"	418		X	Sevilla: hospicio
"	"	419-422	X		Sevilla: hospicio
"	"	423-443	X		S: casa de Carmona
"	"	445		X	Cortijo Montellano
"	"	446	X		Cortijo Montellano
"	"	447-452, 454, 457		X	S: Parque Mª Luisa
"	"	453, 455, 456	X		Cubierta de un barco
"	8°	458	X		Cortijo Montellano
"	"	459		X	Madrid: Las Ventas
"	"	460, 469-471, 484		X	Madrid: calle
"	"	461-468, 486-488	X		Madrid: taberna
"	"	472-483	X		M: escalera interior
"	"	489, 495-508	X		M: comedor taberna*
"	"	490-494	X		Madrid: taberna
"	"	509-527	X		M: café restaurante*
"	9°	528-529, 548, 569-575		X	Madrid: calles
"	"	530-536, 538-541	X		M: hotel de Copita*
"	"	537, 539		X	Cercado con toros
"	"	542-547	X		M: hotel de Currito*
"	"	549-555, 568, 576-601	X		M: casa de Manuela*
"	"	556-559		X	Sevilla: iglesia
"	"	560-561	X		Habitación de hotel*
"	"	562-565		X	Hotel de México*
"	"	566		X	Cubierta de barco
"	"	567	X		Cortijo Montellano
"	10°	603-608	X		Cortijo Montellano
"	"	609-615	X		S: jardines canónigo
"	"	616-618	X		M: casa de Manuela*
"	"	619-621, 624, 626, 627	X		M: casa de Rocío*
"	"	622-623, 625, 630		X	Madrid: calles
"	"	629		X	Madrid: Las Ventas
"	"	631-640, 703-706	X		M: casa Rocío*

"	"	641-685	X		<u>M: hotel de Currito*</u>
"	"	686-689		X	Pamplona: encierros
"	"	690		X	Aracena
"	"	691-695, 696-697		X	Villamanrique
"	"	695, 698-702	X		V: enfermería*
"	"	707		X	Cubierta de barco
"	"	708-715, 719-741	X		Casa de Rocío*
"	"	716-718		X	Santander: bahía
Desenlace	11°	742-747, 752-811		X	<u>Sevilla: procesiones</u>
"	"	748-751		X	Sevilla: hospicio
"	"	812-825, 840, 843-868	X		Cortijo Montellano
"	"	826-839		X	Cortijo Montellano
"	"	841-842		X	Sevilla: campanario
Epilogoillo	12°	869-874	X		S: casa B° de Sta. Cruz

Un repaso a la tabla anterior patentiza que el escenario rey de la película es la ciudad de Sevilla y a ella se suma parte de Andalucía, representada por sus pueblos, playas, campos y cortijos. En segundo lugar, la ciudad de Madrid está mostrada en una proporción mucho menor y reducida a algunas calles y al escenario taurino de Las Ventas, el otro gran coso que se puede medir con la Maestranza. Los exteriores restantes componen el marco necesario con el que añadir variedad y vistosidad a las peripecias taurino-folletinescas que juegan un papel secundario en la trama. Por otra parte, una nueva mirada a la distribución topológica en juego permite reconocer tres grandes bloques en el montaje consecutivo de los planos sobre un mismo escenario. Es decir, hay tres escenarios —que aparecen subrayados en la tabla— en los que la cámara se detiene comparativamente con mayor intensidad y no es casualidad que dos de ellos se ubiquen en el *locus* central. Se trata de la Maestranza, las calles de Sevilla recorridas por las procesiones de Semana Santa y la habitación del hotel donde Currito, atendido por Rocío, se recupera de la grave cogida sufrida en Las Ventas. Los dos primeros pertenecen al

espacio exterior y el tercero al espacio de lo privado. Pero su importancia radica en que, por sinécdoque toponímica, reflejan la estructura topológica de relato en su totalidad. Un relato en el que predominan los espacios exteriores sobre los interiores, los escenarios tomados del natural sobre los artificiales y la espectacularidad de los actos colectivos sobre la vivencia íntima de los personajes y donde Sevilla y sus ritos festivos se enseñorean de la película llegando a desplazar a los actantes de la ficción narrativa.

17.4.2 Las *dramatis personae* solapadas por la multitud

En perfecta consonancia con la riqueza de escenarios se manifiesta la *caracterización vestimentaria* de los personajes. La corrección predomina en un vestuario que imita los usos habituales en la indumentaria del momento. Con gran fidelidad caracteriza profesiones y niveles sociales, mostrando cómo varía la situación del héroe y sus compadres toda vez que pasan de ser unos hambrientos maletillas a convertirse en figuras consagradas del toreo. Y es en ese ambiente que propicia el bienestar de la aristocracia taurina donde la generosidad en los atavíos se despliega: trajes cortos con sombreros cordobeses para ellos, aderezados con los complementos al uso; y vestidos a la moda urbana que marcan los tiempos para Rocío, única mujer joven que se perfila con claridad¹⁶. Sin olvidar los trajes de faralaes, cuando la ocasión y el lucimiento espectacular que busca la película lo requieren. Los rostros acentúan sus líneas con un *maquillaje* discreto, casi imperceptible, que encaja con un *estilo de actuación* contenido y, en general, correcto. Si Jesús Tordesillas da bien el tipo en su papel de hombre apocado, aunque valiente, Manolo González está a la altura en el suyo de hombre altivo y rencoroso.

¹⁶ Pero, no hay que llamarse a engaño, la modernidad de Rocío está motivada por su bienestar económico y en absoluto por su postura rupturista. Sus trajes son modernos, pero ella no pasa de ser una muchacha convencional que, significativamente, mantiene su larga melena en unos años en que las mujeres se la cortaban simbólicamente cuando comenzaban a romper otras ataduras.

Y mientras Elisa Ruiz Romero cumple como heroína sufriente y Antonio Calvache como donjuán arrogante, los personajes secundarios quedan algo desdibujados, a excepción del de Cándida Suárez —que da vida a Manuela la gallega—, muy convincente como mujer de carácter. Poco acertados parecen, por el contrario, Faustino Bretaño y Domingo del Moral —definidos por sus nombres de Copita y Gazuza, respectivamente— muy rudimentarios en su comicidad.

Pero lo que constituye un rasgo modal específico por su frecuencia de aparición es el *personaje colectivo transformado en multitud*. Una multitud no compuesta precisamente por extras sino tomada, una vez más, a partir de la realidad circundante. Consigue así la puesta en escena superar el "efecto de actuación" volviendo a utilizar la estrategia de la toma de vistas para, a partir de la mostración, producir el efecto narrador con la ayuda del montaje. En estos casos, las *dramatis personae* y su peripecia quedan relegadas a mero hilo conductor del relato, para dejar paso al lucimiento del hecho multitudinario que les sirve de marco. Así sucede con las escenas de las corridas en la Maestranza y Las Ventas, con el paseo y desfile de jinetes por el Real de la Feria sevillana y con las procesiones de Semana Santa. No hay aquí, por tanto, *composición de los grupos* dentro del cuadro —los grupos, como multitud espontánea que son, se mueven como marcan los ritos a los que acuden—, sino un cuidadoso trabajo del encuadre por parte de los operadores. Aunque tampoco falta en la película un caso paradigmático de composición grupal muy elaborada que ya percibieron los críticos coetáneos del filme. Se trata de escena de la muerte de Romerita, rodeado por su cuadrilla, amigos y aficionados, cuya composición, al parecer está inspirada en un cuadro de José Villegas Cordero¹⁷.

No obstante, en líneas generales, el trabajo de composición del plano tendría sobre todo que ver con la técnica de los

¹⁷ En 1929, Ramón Martínez de la Riva fue el primero que hizo notar la referencia pictórica de este plano. En *El lienzo de plata*, op. cit., p. 180.

operadores, a partir de los encuadres, emplazamientos y angulaciones de la cámara, en combinación con el elemento lumínico. Este adquiere un papel relevante en las escenas nocturnas que se rodaron durante las procesiones de la Semana Santa sevillana. Ahí pudo desplegar Fernando Delgado toda su pericia para resolver los problemas técnicos que planteaba una situación tan complicada y consiguió tomas muy originales de la salida de los pasos vista desde el interior de la Catedral¹⁸. Por lo demás, las escenas de exteriores están rodadas con luz natural y en los interiores se busca una luz difusa que mitigue los contrastes. Sólo en dos ocasiones se juega con la iluminación en interior para crear una atmósfera intimista que se conjuga con el desarrollo de la diégesis. Se localizan en el núcleo diez —planos 677-678 y 682-683— mientras Rocío vela el sueño de Currito que yace convaleciente de una cogida. Previamente la mujer ha apagado la luz general para encender una lámpara de la mesilla de noche de Currito. Con la habitación en penumbra, el haz de luz que proyecta la lámpara pone la nota intimista, subrayando la densidad sentimental de la escena, con el torero moribundo y la mujer consciente por primera vez del amor que siente hacia él. Por lo demás, no se pretende marcar con la iluminación otros efectos significantes que vayan más allá de los relieves y volúmenes para componer el plano. Cuando lo que se busca es potenciar el elemento topológico o cronológico, el artificio formal que se activa siguiendo los usos modales de la década son los teñidos, cuya variedad y frecuencia son muy altas en la película.

17.4.3 Los *teñidos* como resortes del espectáculo

¹⁸ Según Carlos Fernández Cuenca (1949), a instancias de Fernando Delgado, Juan Torremocha organizó dentro de la catedral sevillana una instalación eléctrica de 120 amperios, merced a la cual pudo filmarse la salida de la procesión de la Cofradía de San Juan de la Palma. Así mismo, fue necesario improvisar un ingenioso tinglado de proyectores cámaras y vallas para filmar la actuación de Elisa Ruiz Romero al paso de la imagen de Jesús del Gran Poder por la calle de Trajano, sin que se interrumpiera en ningún momento el paso de la procesión. En *Documentos para la historia del cine español 3. La obra de Fernando Delgado*, Madrid, Círculo de Escritores Cinematográficos.

La copia conservada, a partir de la cual Filmoteca Española emprendió la restauración de *Currito de la Cruz*, estaba en soporte de nitrato y en blanco y negro. De la versión coloreada sólo se conservan pequeños fragmentos. Estos y los colores de otras películas de la época guiaron el sistema cromático con el que los técnicos iluminaron la copia restaurada¹⁹. A partir de ella, el análisis —con todas las reservas a que da lugar un texto manipulado²⁰— aporta unos resultados que nos llevan a considerar los colores de la película como otro de los elementos de puesta en escena en los que se fundamentó su espectacularidad, por tratarse de un abanico de tintes muy amplio, que va desde el amarillo —el de uso más frecuente— al rojo —al que se recurre sólo en momentos especiales— pasando por el verde, el azul, el violeta y el blanco y negro²¹. Tan variado cromatismo, suma a la mencionada vistosidad otros valores significantes relacionados no sólo con los cambios espacio-temporales, sino también con aspectos que tienen que ver con la intensidad dramática del relato y con las emociones que viven los personajes.

19 El restaurador responsable del coloreado fue Luciano Berriatúa que actuó, como el resto del equipo, a las órdenes de Juan Mariné. En una entrevista personal mantenida con aquel a propósito de este asunto, me confirmó cómo, además de los fragmentos coloreados existentes, utilizó como referencia los cambios de densidades que se observaban en los grises de la copia en blanco y negro, para percibir en qué segmentos cambiaba el color del tinte. Por lo demás, el restaurador considera que, de los tintes utilizados, los amarillos, violetas, azules, verdes y rojos se corresponden con los originales, pero se muestra menos seguro con respecto al ámbar tostado. Con respecto a los rótulos, opina que debieron haberlos mantenido en B y N, siguiendo los criterios de la época.

20 Manipulación que, como hoy sabemos, sufrieron reiteradamente los textos del cine mudo ya en la propia década, cuando eran remontados a tenor de las modas vigentes. Con respecto a los tintados, cada copia original que se producía estaba sujeta a alteraciones que dependían de los tintes existentes en los laboratorios. Es decir, cada laboratorio tiraba las copias con sus propios colores. Esta situación nos lleva a asumir el relativismo de las conclusiones que propicia el análisis.

21 Un abanico de colores semejante debió tener la primera película de Pérez Lugín, como demuestran los escasos fragmentos que de ella se conservan en Filmoteca Española. Al respecto de su significado, el técnico e investigador Alfonso del Amo coincidía en atribuirles valores múltiples.

Y esto es así, porque en *Currito de la Cruz* los teñidos de los sucesivos segmentos narrativos no ejercen una función sustitutoria de otras marcas significantes, como sucede en *Castigo de Dios*, donde suplen la inexistencia de rótulos segmentadores. Por el contrario, en la película de Pérez Lugín tales rótulos son tan abundantes y precisos que los tintados no pasan de ser un elemento intensificador que viene a subrayar los cambios de espacio y tiempo anunciados por aquellos. No obstante, la singularidad funcional de los cambios cromáticos en este filme radica en que, en determinados segmentos, el significado del color supera el nivel puramente denotativo y pasa a connotar valores subjetivos relacionados con el ámbito de las emociones y sentimientos de los personajes, tal y como se percibe en la tabla distributiva en la que quedan enumerados los valores funcionales que se pueden atribuir a los tintados de la película.

Distribución de los teñidos según núcleos, tonalidades y funciones ^{2 2}						
NÚCLEO	PLANOS	COLOR	DENOTA tiempo/espacio		CONNOTA	CONTENIDO
Dedicatoria	1-2	amarillo	D			Giralda
"	3-8	verde	D	E		Jardines de Sevilla
1°	9-13	amarillo	D	I		Hospicio
2°	14-15	amarillo	D	I		Taller/carpintería
"	16-20	ámbar tost.	N	I		Barra de taberna
"	21-23	amarillo	D	E		Capeas y tentaderos
"	24	azul	N	E		Escapada del asilo
"	25-44	amarillo	D	E		CU y G maletillas
3°	45-47	ámbar tost.	D	E		Plaza de Chinchón
"	48-54	amarillo	D	E		Corral del Conde
"	55-61	verde	D	E		Jardines/Alcázares

22 La interpretación de las iniciales que aparecen en la tabla es la siguiente: Colores, B y N= blanco y negro; ámbar tost.= ámbar tostado. Tiempo, D= día; N= noche; A= amanecer; ?= es una hora indeterminada. Espacio, E= exterior; I= interior. Contenido, CU= Currito; RO= Rocío; RM= Romerita; CA= Carmona; G= Gazuza; MA= Manuela; CO= Copita. Copita.

"	62-76	amarillo	D	E		Paseo de la Feria
"	78-131	amarillo	D	E		Corrida/Maestranza
"	132-147	amarillo	D	I		Casa de Carmona
4°	148-154	verde	D	E		Jardines/Alcázares
"	155-160	ámbar tost.	D	I		Casa Carmona
"	161-207	amarillo	D	E		Terraza, Maestranza
"	209-210	ámbar tost.	D	I		Pastelería
"	211-223	amarillo	D	I		Patios del asilo
5°	224	verde	D	E		RM en los jardines
"	225-226	amarillo	D	I		Casa de Carmona
"	227-286	amarillo	D	E		CU-RM/ Maestranza
"	287-288	violeta	D	I	tristeza	CU en la cárcel
"	289-296	amarillo	D	E/I		Calles,casa Carmona
6°	297-309	amarillo	D	E		G escapa de la plaza
"	310-311	violeta	A	E		G en la playa
"	312-343	amarillo	D	E		Fiesta en el cortijo
"	344-371	azul	N	E		Ensoñación de CU
"	372-378	amarillo	D	E		CU en el asilo
7°	379-393	azul	N	E		CU ve a RM y RO
"	394-395	violeta	?	E	tristeza	CU se deprime
"	396-403	azul	N	E		Cerca de la estación
"	404-405	ámbar tost.	N	I		Interior de la "
"	406	azul	N	E		CU en vigila la "
"	407	ámbar tost.	N	I		Interior de la "
"	408-418	azul	N	E		Huida en el tren
"	419-423	violeta	D	E	tristeza	CU va al hospicio
"	424-444	B y N	D	I	dramatismo	CA conoce la huida
"	445	rojo	D	E	felicidad	RO y RM en el barco
"	446-447	amarillo	D	E/I		CA en su cortijo
"	448-452	verde	D	E		Parque de Mª Luisa
"	454	rojo	D	E	felicidad	RO y RM en el barco
"	455	verde	D	E		CU en el jardín, solo
"	456-457	rojo	D	E	felicidad	RO en el barco, ríe
"	458	verde	D	E		CU en el jardín, solo
8°	459-461	amarillo	D	E		Calles de Madrid
"	462-469	ámbar tost.	N	I		Taberna de Manuela

"	470-486	B y N	N	I/E	dramatismo	CU encuentra a RO
"	487-509	ámbar tost.	N	I		RO acogida por MA
"	510-528	amarillo	N	I		CU habla con RM
9°	529-530	azul	N	E		CU y el apoderado
"	531-550	amarillo	D	I		Preparativos / hotel
"	551-560	ámbar tost.	D	I		RO se confía a MA
"	561-562	azul	N	I		RO esperando a RM
"	563-568	amarillo	D	E		RO regresa a España
"	569-573	ámbar tost.	D	I/E		RO en Madrid
"	574-576	amarillo	D	E		RO ante la inclusa
"	577-602	ámbar tost.	D	I		RO hablando con MA
10°	603-609	amarillo	D	E		Cortijo de Montellano
"	610-616	verde	D	E		Jardines del canónigo
"	617-622	ámbar tost.	D	I		RO cose en su casa
"	623-624	amarillo	D	E		Calle de Madrid
"	625	ámbar tost.	D	I		MA en casa de RO
"	626	amarillo	D	E		Noticias en la calle
"	627-629	ámbar tost.	D	I		Vecinas con RO/MA
"	630-640	amarillo	D	I/E		Cogida de CU
"	641-652	B y N	D	I	dramatismo	CU, convaleciente
"	653-657	amarillo	D	E		RO/CO en el balcón
"	658-686	ámbar tost.	D/N	I		RO atendiendo a CU
"	687-695	amarillo	D	E		Cogida de RM
"	696	ámbar tost.	D	I		RM en la enfermería
"	697-698	amarillo	D	E		CU en el ruedo
"	699-702	ámbar tost.	D	I		RM agonizante
"	703	violeta	D	I	tristeza	Duelo por RM
"	704-707	amarillo	D	I		RO recibe la noticia
"	708, 717-719	verde	D	E		Barcos en el mar
"	709-716	ámbar tost.	D	I		RO ce en su casa
"	720-742	ámbar tost.	D	I		CU/RO se prometen
11°	743-751	B y N	N	E	recogimiento	Semana Santa
"	752-760	amarillo	D	E		Procesiones
"	761-762	B y N	?	E	recogimiento	Procesiones
"	763	azul	?	E		Procesiones
"	764-777	ámbar tost.	?	E		Procesiones

"	778-798	azul	N	E		Nuestro Padre Jesús
"	799-811	amarillo	D	E		Desfila la Macarena
"	812	ámbar tost.	D	E		Amanece en Sevilla
"	813-826	amarillo	D	I		Cortijo de Montellano
"	827-840	verde	D	E		CA en el campo
"	841, 844-858	amarillo	D	E		Patios del cortijo
"	842-843	rojo	D	E	felicidad	Campanario del cortijo
"	844-858	amarillo	D	E		Patios del cortijo
"	859-869	ámbar tost.	D	I		CA con su nieta
12°	870-875	ámbar tost.	D	I		Casa de RO y CU

Como principales conclusiones, de la tabla precedente podemos deducir que la mayor parte de los teñidos intentan reproducir la luz y el color ambiente del espacio en que se desarrolla la escena. Y para ello se valen de las pautas modales al uso, pero introduciendo, en algunos casos, matices cromáticos que enriquecen la información. Así, los amarillos denotan día y luz del sol, pero se utilizan, en general, con distinto tono según señalen un espacio exterior —amarillo claro— o interior —ámbar tostado—. Los azules, como es preceptivo, indican nocturnidad en los exteriores, porque la noche en los interiores se señala también con el ámbar tostado. Esta norma general, no obstante, se contraviene en un caso —planos 561 y 562, con Rocío esperando a Romerita en el hotel— en que se elige también el color azul para el espacio interior. Por otra parte, el verde es ambivalente y puede señalar jardines, campo cultivado, o aludir al mar. Los restantes colores, de uso menos codificado, parecen querer sugerir el estado emocional de los personajes, que se superpone así a la necesidad de señalar las coordenadas espacio-temporales. El violeta entra en relación con estados de tristeza o melancolía, aunque en la primera de las cuatro secuencias en que aparece, podría representar la luz del amanecer. Del mismo modo, el blanco y negro subraya situaciones de gran dramatismo —el dolor de Carmona por la huida de su hija, la penuria en que vive Rocío tras ser abandonada y el sufrimiento tras la cogida de Currito—, aunque en las escenas de la Semana Santa sevillana, tanto podría indicar el recogimiento procesional como la nocturnidad. Por lo

que respecta al rojo, sólo se emplea en dos ocasiones y en ambas connota estados de felicidad.

17.4.4 La cámara sabia

Si los teñidos vienen a subrayar denotativa o connotativamente muchos aspectos del significado textual, el trabajo de la cámara en *Currito de la Cruz* está casi siempre al servicio de la omnisciencia enunciativa, al situar la mayoría de sus encuadres y angulaciones como deudores de un punto de vista que escapa a los márgenes de la diégesis. Por lo que a los *emplazamientos de cámara* se refiere, son predominantes los laterales. Con ellos se filman la mayoría de los planos de la película y, en algunos casos, esa lateralidad alcanza el perfil más extremado al situar el eje en ángulo de 90° con respecto al que mantendría en posición frontal. Se consiguen así perspectivas muy sugerentes que evidencian la pericia del operador y aportan al filme gran calidad fotográfica, lo que resulta uno de sus mejores atractivos. De entre los emplazamientos laterales más rotundos, son paradigmáticos muchos de los adoptados para filmar los planos de los tendidos que muestran las reacciones del público en las secuencias de toreo, así como los que retratan el desfile de jinetes por el paseo del Real de la Feria sevillana y los que muestran las interminables filas de nazarenos en las procesiones de Semana Santa. Los *planos frontales* quedan reducidos al número de diecinueve —2,17% del total—, distribuidos irregularmente a lo largo película, y su elección parece estar motivada por diferentes razones. Es decir, como evidencia la tabla, no se puede afirmar que las angulaciones frontales sean funcionalmente idénticas, pues mientras en ocho ocasiones la frontalidad subraya emociones de los protagonistas, en otros casos, su elección parece venir motivada por razones estéticas, en un intento por romper las amplias series de planos resueltos con emplazamiento lateral. Así mismo, en un caso es utilizada para activar la articulación del raccord de 90°, en otros dos, para presentar personajes o grupos y, finalmente, es útil para dar

relevancia a la imagen de la Macarena sobre la que se proyecta el sentimiento popular.

Distribución de los <i>emplazamientos frontales</i> según núcleos				
NÚCLEO	PLANO	ESCALA	FUNCIÓN	CONTENIDO
2°	42	PE	activar un <i>raccord</i> de 90°	chico huye corriendo
3°	120	PA	rompe la lateralidad	público en el tendido
4°	170	PM	enfatisa sentimientos	CU sueña despierto
"	193	PM	" "	RO opina sobre CU
7°	441	PP	" "	CA llorando
8°	463	PP	presenta personaje	MA entra en el relato
"	483	PA	enfatisa sentimientos	CU y RO en un portal
"	484	PA	" "	" "
"	487	PA	rompe la lateralidad	CO y MA ante la mesa
"	510	PM	presenta grupo	RM y amigos, de juerga
9°	579	PP	enfatisa la memoria	RO recuerda su pasado
10°	611	PM	enfatisa sentimientos	CU se identifica con R
"	613	PM	" "	" "
11°	778	PG	rompe la lateralidad	desfile de nazarenos
"	786	PP	enfatisa sentimientos	Carmona tapado, llora
"	795	PG	rompe la lateralidad	desfile de nazarenos
"	796	PG	" "	" "
"	797	PG	" "	" "
"	808	PM	da relevancia al objeto	la Macarena entre velas

Del mismo modo que los emplazamientos remiten en su mayoría al punto de vista enunciacional, los *movimientos de cámara* sirven prioritariamente a las necesidades del narrador que, a partir de ellos, debe describir espacios, acciones y situaciones. En algún momento se tornan narrativos o responden al punto de vista de un determinado personaje, pero en general suelen remitir al ojo de la cámara que los utiliza para guiar la mirada espectral. En cualquier caso, su número es pequeño si se tiene en cuenta la longitud de la película. Considerados por separado,

los *reencuadres* se activan casi siempre ligados a los planos con mayor dinamismo interno —los que contienen las escenas taurinas— con el fin de seguir los movimientos con los que toros y toreros se enfrentan en el ruedo, impidiendo que sobrepasen los márgenes del campo. En la película aparecen diecisiete reencuadres —es decir, se activan en el 1,94% del total de los planos— y su irregular distribución habla por sí misma al respecto de cuándo se consideran necesarios.

Distribución de los <i>reencuadres</i> según núcleos			
NÚCLEO	PLANO	ESCALA	FUNCIÓN / CONTENIDO
2°	32	PG	Centra a los maletillas bajo los tendidos.
5°	241	PG	Centra los pases de CU en la Maestranza.
"	243	PG	" "
"	245	PG	Centra a CU que torea en medio del ruedo.
"	246	PG	Centra al picador, derribado por el toro.
"	256	PG	Centra a CU que torea ante el tendido.
"	257	PG	Sigue a las mulas que van a por el toro.
6°	323	PM	Sigue a RO que camina entre la gente.
7°	390	PG	Sigue a CU por la Plaza de Santa Cruz.
8°	512	PA	Centra a CU: se sienta en el restaurante.
10°	614	PA	Sigue a CU y al canónigo por el jardín.
"	689	PG	Centra a los que corren ante los toros en la plaza de Pamplona.
"	690	PG	" "
"	695	PG	Centra la cogida de RM en el ruedo.
"	698	PG	Centra a la gente gritando en el tendido.
11°	766	PM	Muestra a MA y CO entre los nazarenos.
"	797	PG	En vertical, centra la imagen en la Cruz.

Según se comprueba en la tabla anterior, en esta película el uso de los reencuadres no va más allá de los límites que establece la norma convencional. Todos están en función de los movimientos de los personajes y se ejercitan siempre en los espacios exteriores

que, como se ha comentado, facilitan la movilidad tanto de los personajes como de la cámara.

Por lo que respecta a las *panorámicas*, se puede afirmar que en buena medida son complementarias de los reencuadres, a los que sustituyen siempre que la amplitud de movimientos de los personajes así lo requiere. Sin embargo sus posibilidades funcionales son más amplias al permitir, como ocurría en *Castigo de Dios*, que la enunciación disponga de ellas cuando necesite un elemento discursivo en el que apoyarse para hacer oír su voz. En menor proporción que aquellos, son catorce en total las que se observan en la película —1,59% del total de los planos—, un número muy reducido en comparación con el filme de Hipólito Negre. Por su escasa representación, en *Currito de la Cruz* no constituyen un rasgo formal característico como ocurría en la película del realizador valenciano.

Distribución de las <i>panorámicas</i> según núcleos y funciones					
NÚCLEO	PLANO	ESCALA	CLASE	FUNCIÓN	CONTENIDO
Dedicatoria	2	PG	abajo > arriba	marca autoral	Torre de la Giralda
"	6	PG	dcha. > izda.	"	Jardines de Sevilla
2°	30	PG	dcha. > izda.	descriptiva	Gentes en el tendido
"	35	PG	abajo > arriba	narrativa	Chico va a por comida
"	44	GPG	dcha. > izda.	descriptiva	Arcos de la Frontera
"	48	PG	izda. > dcha.	"	Corral del Conde
3°	99	GPG	arriba > abajo	"	Junto a la Maestranza
"	99	GPG	dcha. > izda.	"	" "
6°	327	GPG	dcha. > izda.	"	Acoso a los becerros
"	328	PG	"	"	" "
7°	391	PP	arriba > abajo	narrativa	Tristeza de CU
10°	691	PG	izda. > dcha.	descriptiva	Aracena y su plaza
"	697	PG	izda. > dcha.	"	CU toreando
"	718	PG		marca p. de v.	Bahía de Santander
11°	813	PG	izda. > dcha.	marca autoral	Vista aérea de Sevilla

Doce de las catorce panorámicas señaladas en la tabla van apoyadas en rótulos que las preceden, por lo que se convierten en imágenes ilustrativas del texto escrito que pasa a ser su anclaje. En cierto sentido, si se considera el enorme peso que los carteles tienen en el filme y que, como se verá después, convierten las imágenes en subsidiarias de los textos, los planos panorámicos, vistos como ilustraciones de los rótulos, constituirían una buena representación metonímica de la película. Además, desempeñan cuatro funciones principales. La más repetida es la descriptiva representada por siete de ellas —planos 30, 44, 99, 327, 328, 691 y 697— que muestran escenarios o acciones anunciadas de antemano por el rótulo. Otras dos son narrativas —planos 35 y 391—, porque dan a conocer acciones de los personajes no anunciadas. En un caso —plano 718— compone un plano subjetivo mostrando lo contemplado por el personaje de Currito. Y, finalmente, tres de ellas —planos 2, 6 y 813— constituyen marcas autorales que se permite la enunciación cuando decide detenerse en un determinado escenario y traspasa los márgenes de la diégesis con planos que no están al servicio del relato. Significativamente, dos de estos planos panorámicos están en el segmento de la "dedicatoria", que contiene la voz de la enunciación y que será comentado en un epígrafe posterior.

Esa presencia constante de la voz enunciativa se deja sentir de forma especial cuando se comprueba que la altura de la cámara en muchas ocasiones está por encima de la mirada de los personajes. Ello propicia que las *angulaciones* en picado conformen un estilema de la puesta en escena de la película. En efecto, en *Currito de la Cruz* se puede hablar de la práctica estética del picado, que por no remitir, en la mayoría de los casos, a ningún punto de vista interno de la diégesis, apunta a una cámara sabia identificada con un autor omnisciente. Bien es cierto que tales angulaciones, en las tomas de las corridas de toros, estarían condicionadas por razones técnicas, que habrían obligado a la cámara a situarse en las gradas de los tendidos para filmar el ruedo. En estos casos, la cámara asumiría el punto de vista del espectador anónimo. Pero en los restantes ocasiones los ángulos

altos suponen una opción impuesta por el operador y remiten, por tanto, al punto de vista enunciacional. Hasta tal punto son usuales los picados ligeros dentro del filme, que se imponen como la angulación genérica y la altura convencional de la cámara, observada en raras ocasiones, es la excepción que confirma la regla. Por lo que respecta a las angulaciones bajas o *contrapicados*, parecen estar sujetas también a la doble función de remitir, en unos casos, a un punto de vista interno en la diegésis —conformando planos subjetivos— y, en otros, de servir de apoyo a la voz enunciativa.

Distribución de las *angulaciones* según núcleos

NÚCLEO	PLANO	ESCALA	CLASE	FUNCIÓN	CONTENIDO
Dedicatoria	3-8	PG	picado	p. de v. externo	Jardines de Sevilla
2°	21	PG	"	"	Patio del hospicio
"	22	PG	"	"	Chicos / tentadero
"	28-31	PG	"	"	Toreando / pueblo
"	32	PG	contrapicado	"	Tendido de la plaza
"	45-47	PG	picado	"	Toros en Chinchón
"	48-49	PG	"	"	Corral del Conde
"	56, 59	PG	"	"	Jardines/Alcázares
3°	70	GPG	"	"	Real de la Feria
"	71	PG	"	"	"
"	73, 75, 78	PG	contrapicado	"	Jinetes desfilando
"	79-80	PG	picado	"	CA y RO desfilan
"	93	PG	contrapicado	"	CO cogido al balcón
"	97-100	GPG	picado	"	La Maestranza
"	102	PG	contrapicado	p. de v./público	La infanta en el palco
"	103-104	PG	picado	P. de v. externo	Ruedo y tendidos
"	112,114,116,118	PG	"	"	CU torea, espontáneo
"	127-128	PG	"	"	CU y CA se saludan
"	132	PG	"	"	Patio en casa de CA
4°	195-197	PG	"	"	CU y GA toreado
"	206	PG	"	"	Banderillero citando
"	207-208	PG	"	"	CU a hombros, calle

5°	228	PG	"	"	Patio en casa de CA
"	233, 234	PG	contrapicado	p. de v./público	CA y RO en un palco
"	237	PM	"	"	"
"	234, 236	PG	picado	p. de v./CA y RO	Tendidos y ruedo
"	240	PG	"	p. de v. externo	RM torea con cautela
"	241,243,245-247	PG	"	"	CU y RM compitiendo
"	250, 252, 254	PE	"	p. de v./CA y RO	CU brinda su toro
"	251, 253	PG	contrapicado	p. de v. de CU	CA y RO miran a CU
"	255	PM	"	"	"
"	256, 258	PG,PE	picado	p. de v./CA Y RO	CU torea con valor
"	259, 261, 263	PG,PM	contrapicado	P. de v. de CU	CA y RO aplauden
"	260, 262, 264	PA,PE	picado	p. de v./CA y RO	CU sigue toreando
"	266,268,271,273	PG	"	"	Cogida de RM
"	277, 280, 282	PG	"	p. de v. externo	CU ya no es admirado
6°	311	GPG	"	"	GA en la playa
"	316	GPG	"	"	Cortijo de Torrebella
7°	395	PM	"	"	CU ante un estanque
"	415-418	PG	"	"	CU corre tras el tren
"	419	PG	"	"	CU entra en el asilo
9°	557	PG	contrapicado	"	Campanario, Sevilla
"	568	PG	picado	"	CA y señora, cortijo
"	570, 571	PG,PM	"	"	RO pide limosna
10°	623, 624, 626	PG	"	p. de v./RO y MA	Vendedor de prensa
"	629	PG	"	P. de v. externo	CU toreando, Ventas
"	687-690	PG	"	"	encierro, Pamplona
"	691	PG	"	"	Vista de Aracena
"	695	PG	"	"	Cogida de RM
11°	743, 746, 748	PG	"	"	Procesiones, Sevilla
"	745, 747	PG	contrapicado	"	Mujeres en el balcón
"	754	PA	"	"	Corneta a caballo
"	758-764	PG,PM	picado	"	Nazarenos, imágenes
"	765, 768, 781	PG	contrapicado	"	"
"	800-802	PG	picado	"	Pasos ante la cárcel
"	806-808	PG	"	"	La Macarena, público
"	813	PG	"	"	Vista general, Sevilla

"	831	PG	contrapicado	"	TE y el cura, ventana
12°	874	PG	picado	"	CU, RO y sus hijos

La proporción en que se dan los dos tipos de angulaciones señalados es muy desigual. Los contrapicados son sólo catorce frente a las cuarenta y seis angulaciones altas que se pueden detectar en la película. Sin embargo, en los dos casos el número de angulaciones diegetizadas es el mismo, seis picados y seis contrapicados que se pueden interpretar como reflejo de un punto de vista interno que los sustenta. Con todo, suponen una cantidad muy pequeña dentro del total y más aún, si se tiene en cuenta que la suma ángulos de altos es mucho más amplia, al englobar buena parte de los planos restantes, que son filmados a partir de esa opción estilística que sitúa la cámara ligeramente por encima de la altura convencional. En algunas ocasiones, no obstante, más que las angulaciones altas propiamente dichas, se produce lo que podríamos denominar como "efecto de picado" cuando se filman planos generales en los escenarios naturales que ofrece la ciudad de Sevilla, pues existe la voluntad de mostrar los monumentos arquitectónicos al completo, cualquiera que sea su envergadura. En estos casos, la altura de la cámara está más en función de los edificios que de los personajes, los cuales deambulan ante aquellos aplastados contra el suelo y disminuidos por la monumentalidad del entorno. A este respecto, son ejemplares los planos generales de las secuencias que transcurren en el hospicio sevillano —planos 212-216 del núcleo segundo—. Con esta opción discursiva la enunciación vuelve a otorgar la primacía a los escenarios, que se imponen así a la historia y a los propios personajes, dejados al servicio de la arquitectura urbana.

Por otra parte, la elección de las angulaciones más extremas suele combinarse con las escalas largas, esencialmente el PG, mientras que sólo algunas se activan en relación con los planos medios y ninguna con los primeros planos. En este sentido, se podría establecer una relación directa entre la abundancia de

tales escalas largas y los numerosos ángulos altos que salpican la película. Como si lo que se pretendiera desde la voluntad enunciativa fuera conferir grandiosidad al "documental folletinesco" que se está rodando. En efecto, el *sistema de planificación* que se baraja en el filme concede una representación muy amplia a las escalas largas, que superan más de la mitad del total de los planos. Un dato que vendría a reforzar la tesis sustentada hasta aquí, y que encaja con los restantes aspectos de la puesta en escena en aras de lograr que *Currito de la Cruz*, además de articular la trama de un relato ficticio, fuera capaz de mostrar la belleza y majestuosidad de los escenarios que lo contienen.

Tabla de la *escala de planos* de la película

NÚCLEO	GPG	PG	PE	PA	PM	PP	INSERTOS	Total
Dedicatoria	-	8	-	-	-	-	-	8
1°	-	2	-	2	1	-	-	5
2°	2	36	4	2	6	1	1	52
3°	5	51	1	9	16	-	-	82
4°	1	34	4	14	22	-	1	76
5°	-	36	7	4	26	-	-	73
6°	3	43	-	7	21	8	-	82
7°	-	43	2	14	18	3	-	80
8°	-	20	-	21	22	4	3	70
9°	-	39	-	16	9	5	5	74

10°	-	65	2	15	42	14	2	140
11°	-	60	2	29	27	9	1	128
12°	-	4	-	2	-	-	-	6
	---	---	---	---	---	---	---	---
Total/Escala	11	441	22	135	210	44	13	876
Porcentajes	1,25%	50,34%	2,51%	15,41%	23,97%	5,02%	1,48%	

Los datos que nos muestra la tabla son muy reveladores y, desde luego, coherentes con lo que venimos observando en la descripción hecha hasta aquí. Es decir, el sistema de planificación de *Currito de la Cruz* favorece la utilización de las escalas largas, alineándose así con los usos de la época, pero su peculiaridad radica en las diferencias porcentuales que ofrece, mucho más altas por lo que a dichas escalas respecta que la media general de la época. Efectivamente, la suma de GPG, PG y PE suponen un 54,1% del total. De ese porcentaje, la escala reina es la del PG, que se impone a las restantes con una diferencia muy acusada. Tal ventaja se establece a costa de los PM cuya medida porcentual es sesiblemente inferior no ya a la de *Castigo de Dios* —donde vimos que se daba el caso inverso—, sino a la de *La revoltosa* con la que, sin embargo, coincide en la frecuencia de uso del PP. De los cincuenta y siete que se activan en esta película, trece son *isertos* utilizados para enfatizar elementos sobre los que la enunciación apoya determinados momentos del relato. En consecuencia, el texto fílmico, ahora desde su sistema de planificación, confirma una vez más que todos los resortes de la puesta en escena van dirigidos a reforzar la espectacularidad mostrando ambientes y escenarios a partir de perspectivas amplias desde las que mostrar la belleza monumental y arquitectónica. De la misma forma, si las escalas medias son las llamadas a reflejar las interrelaciones y actividades de los personajes, el ser menos representativas en la película demuestra hasta qué punto los sujetos de la diégesis

quedan en segundo plano con respecto al marco escenográfico, del que suelen aparecer como subsidiarios.

17.5 Una serialidad narrativa subsidiaria de los rótulos

La película de Pérez Lugín no puede obviar el origen literario de su peripecia argumental. Desde los primeros planos el realizador se muestra incapaz de controlar la presión que sobre él parece ejercer el texto escrito y, en consecuencia, este se adueña del relato por medio de la presencia continua de rótulos cuya altísima frecuencia, longitud y duración lastran las imágenes que quedan aplastadas entre los carteles y sólo cuando estos dejan de comprimirlas se puede atisbar el ejercicio de la *puesta en serie* a través del funcionamiento del montaje, es decir, de la articulación de los planos. Pero aquel, como se verá después, emerge con dificultades entre la hipertrofia de textos escritos que padece el filme. Este cuenta con 876 planos cuya duración es, generalmente, muy inferior a la de los rótulos. La abundancia de estos produce el efecto, en alguna de las secuencias, de que nos hallamos ante fragmentos literarios ilustrados con imágenes en movimiento. Al observar la duración de cada segmento narrativo en relación con el número de planos y rótulos que lo articulan —y teniendo en cuenta que el tiempo medi de los rótulos es, como mínimo, el doble que el de los planos— se comprobará con mayor claridad esta circunstancia.

Duración media de planos y rótulos en cada uno de los núcleos					
NÚCLEO	DURACIÓN	TIEMPO TOTAL	PLANOS	RÓTULOS	DURACIÓN MEDIA
Créditos	0' 23"	23"	-	3	2.87"
Dedicatoria	1' 29"	1' 52"	8	5	6.84"
1°	0' 57"	2' 49"	5	5	5.70"

2°	8' 23"	11' 12"	52	30	6.13"
3°	9' 51"	21' 03"	82	52	4.41"
4°	10' 53"	31' 56"	76	48	5.26"
5°	9' 59"	41' 55"	73	40	5.30"
6°	10' 40"	52' 35"	83	43	5.07"
7°	12' 30"	65' 05"	80	39	6.30"
8°	10' 46"	75' 51"	70	43	5.71"
9°	12' 55"	88' 46"	74	47	6.40"
10°	23' 07"	111' 53"	140	95	5.90"
11°	20' 47"	132' 40"	128	66	6.42"
12°	1' 19"	133' 59"	6	5	7.18"

Si nos atenemos a los resultados que ofrece la tabla, podemos afirmar que las variables que se barajan —número de planos, rótulos y tiempos— resultan muy homogéneas entre los diferentes núcleos. Sólo el décimo y el undécimo rompen la tónica general y se alargan en duración, planos y carteles hasta doblar prácticamente las medidas medias. No en vano constituyen el clímax dramático del relato y preparan el desenlace acumulando peripecia tras peripecia. Pero lo que resulta más revelador de los datos anteriores es la frecuencia y regularidad con que los rótulos se reparten a lo largo de la cadena de segmentos que articulan la película. Núcleo a núcleo, con excepción del 7°, se puede comprobar que la suma de los carteles siempre supera el 50% del total de los planos. De resultas tenemos que, sobre un total de 874 planos que ocupan las imágenes del filme, se ciernen, entretejidos,

nada menos que 521 rótulos —en un porcentaje medio de 1,8/1—. Y el lastre que ello supone para la agilidad narrativa del texto fílmico resulta obvio si se considera que, según se ha dicho, la duración media de los rótulos suele doblar a la de los planos. En este sentido, hay que advertir que la duración media por plano y rótulo reflejada en la tabla tiene sólo valor orientativo y que, si los márgenes medios están entre los 5 y los 7 segundos, en términos reales, para los planos estaría por debajo de los cinco y, para los rótulos, por encima de los siete. Sólo así se puede comprender hasta qué punto poner en funcionamiento la serialidad narrativa resulta una empresa casi imposible en *Currito de la Cruz* y cómo el montaje sólo apunta tímidamente por los resquicios del texto literario.

17.5.1 El montaje amputado

En efecto, cuando los rótulos dejan de comprimir a las imágenes, se dan fragmentos de película en los que es posible comprobar el funcionamiento del montaje en todas sus variantes. No obstante, los ejemplos de montaje puro son proporcionalmente escasos, si se tiene en cuenta la longitud del filme. Pero la saturación de intertítulos no es el único factor que obstaculiza el montaje, sino que a él se suma el hecho de los repetidos cortes a que la película fue sometida casi desde las fechas que siguieron a su estreno. Estos escamotean escenas o fragmentos de secuencias que, en algunos casos, se suplen con rótulos que por remitir a hechos que nunca quedan plasmados en imágenes producen un efecto de atrofia de la serialidad narrativa. Por otra parte, cuando lo que se pretende es mostrar la belleza de los escenarios o el pintoresquismo de determinadas celebraciones, las imágenes se suceden prescindiendo de los ajustes narrativos mínimos y, de nuevo, gracias a los rótulos pueden articular su autonomía construyendo el sentido que las ajusta al devenir de la diégesis. Como resultado de tales circunstancias, las diversas modalidades del montaje fílmico, según se irá comprobando, permanecen notablemente disminuidas, cuando no atrofiadas. Es el caso del *montaje alternado* cuyos raros ejemplos en cuatro ocasiones

resuelven la alternancia de acciones con un solo plano e, incluso, una vez viene marcada por un rótulo, pero sin traducir en imágenes lo que anuncia.

La alternancia y las acciones paralelas en la sucesión discursiva				
NÚCLEO	PLANO/RÓTULO	ALTERNANCIA	MARCO ²³	CONTENIDO
3°	P 66 - P 69		X	CU intenta ser torero
"	R 48	X*		S. Mª preocupada por CU
"	P 70 - P 81		X	Desfile, feria de Sevilla
"	R 52/P 77	X		CU y CO eligiendo toros
6°	P 298 - P 316		X	CU toma la alternativa
"	R 187/P299	X		RO reza por los toreros
6°	R 204		X	CU torea unas becerras
"	P 337 - P 343	X		RO coquetea con RM
6°	P 363		X	Fiesta nocturna
"	P 364 - P 371	X		Ensoñación de CU
7°	P 396	X		CU cerca de la estación
"	P 397	X		RO y RM se aproximan
"	P 398 - P 399	X		CU se cruza con ellos
"	P 400 - P403	X		CU se vuelve tras ellos
"	P 404 - P 405	X		RO y RM en una casa
"	P 406	X		CU espía por la ventana
"	P 407 - 410	X		RO y RM salen
"	P 411	X		CU los espía y los sigue
"	P 412	X		RO y RM suben a un tren

²³ En aquellos casos en que la alternancia se resuelve en pocos planos o no queda claro su sentido, se ha optado por señalar el "marco diegético" en que ella tiene lugar, haciendo constar los límites de la secuencia y explicando su contenido.

"	P 413 - P 417	X		CU corre tras el tren
7°	P 424 - P 444	X		CA conoce la huida
"	P 445	X		RO y RM en el barco
"	P 446 - P 447	X		CA se retira del toreo
"	P 448 - P 453	X		CU lee a Bécquer
"	P 454	X		RO y RM en el barco
"	P 455 y 458	X		CU melancólico
"	P 456 y 457	X		RO en la cubierta
8°	P 657 - P 686		X	Convalecencia de CU
"	P 676	X		CO y GA duermen
"	P 677 - P 679	X		RO cuida a CU
"	P 680 y 681	X		CO tiene un sueño
9°	P 691 - P 703		X	Cogida y muerte de RM
"	P 699	X		RM en la enfermería
"	P 697 y 698	X		Cu torea con éxito
"	P 699 y 700	X		CU visita a RM
11°	P 835 - 869		X	CA permite volver a RO
"	P 844	X		CA pasea inquieto
"	P 845	X		Alguien toca el claxon
"	P 846 y 848	X		CA escucha la llegada
"	P 847 y 849	X		RO y su madre, abrazos
"	P 850	X		Salen criados al patio
"	P 851	X		Por fin, sale CA

Supone un porcentaje muy pequeño la representación que, según muestra la tabla, tiene el montaje alternado en la película. Las diez ocasiones en que se activa dan lugar a tres modalidades en su resolución. La primera refleja paradigmáticamente la hegemonía rotulística que padece el filme, porque resuelve la alternancia por el procedimiento de la rotulación sin que ningún plano apoye la información aportada por el cartel —se trata del

primer ejemplo señalado, correspondiente al rótulo 48: *En tanto, Sor María del Amor Hermoso llora temerosa la ausencia del "hijo" ingrato. ¿Qué hará? ¿Dónde estará?*—. Las cuatro siguientes reducen a un plano, introducido por el consabido rótulo, la articulación de la acción paralela, y dejan constancia con ello de la simplicidad formal con la que se aborda esta variante de la serialidad narrativa. Es decir, cuando la articulación del montaje se hace inevitable y la serialidad se impone a la simple mostración de imágenes ilustradoras del texto escrito, se opta por la solución más sencilla y con un breve apunte se resuelve lo que otras manos más expertas habrían solucionado con mayor complejidad. Los otros cinco ejemplos son más extensos y desarrollan en segmentos más amplios las acciones paralelas que se van intercalando. Con todo, la representación de la alternancia en una película de la magnitud argumental de *Currito de la Cruz* resulta muy por debajo de lo habitual y es una de las señales que reflejan la tibieza con que se aborda la serialidad en el entramado discursivo de la película. En este sentido, el montaje analítico también ofrece en el filme ejemplos de sus variantes características, y la modalidad del *raccord en el eje* es la que, como viene siendo lo habitual, tiene un mayor despliegue.

Localización y contenido de los <i>raccords</i> en el eje				
NÚCLEO	PLANOS	ESCALA	ANOMALÍAS ²⁴	CONTENIDO
1°	12/13	PA/PM		Asilo: la monja abraza a CU
3°	70/71	GPG/PG		Feria: coches y caballos
"	95/96	PG/PM		CU y CO hablan sobre toros
4°	204/205	PG/PM		CO oculto tras la barrera
6°	327/328	GPG/PG		Jinetes tras los becerros
"	339/340	PM/PP		RO y RM coqueteando
7°	380/381	PG/PA		CU vigilando a RO y RM

²⁴ En la columna de "anomalías" se han señalado con un asterisco los *raccords* interrumpidos por un rótulo y con dos, los que están atenuados con un encadenado

"	420/421	PG/PG	*	CU, afligido, en el asilo
"	422/423	PG/PA	*	La monja abraza a CU
"	427/428	PG/PM		CA y AL hablan de RO
"	439/440	PA/PM		CA llora desconsolado
"	441/442	PP/PM		CA sigue llorando
8°	464/465	PG/PM		CO en la taberna de MA
"	495/496	PG/PM	**	MA ampara a RO
9°	551/552	PG/PA	**	MA habla con RO
"	557/558	PG/PA	**	RO y RM ante la catedral
"	561/562	PG/PM	**	RO esperando en el hotel
"	570/571	PG/PM		RO pidiendo limosna
"	581/582	PG/PA	*	RO y MA esperan a CU
10°	613/614	PM/PA		CU reflexiona en el jardín
"	722/723	PP/PM		CU y RO hablando
"	738/739	PG/PM		RO con su hija en brazos
11°	773/774	PM/PP		Virgen de la Amargura
"	800/801	PG/PG		La muchedumbre la rodea
"	813/814	PG/PA		CA baja de su coche
"	827/828	PG/PA		CA en el campo
12°	870/871	PG/PG		CA en casa de RO y CU

Los veintisiete raccords en el eje suponen una cantidad muy representativa en el montaje del filme, aunque no llega a igualar la proporción habida en *Castigo de Dios*. De ellos, son predominantes los que segmentan de mayor a menor escala, aunque se da también la combinación inversa. En tres ocasiones, no se puede hablar de cambio de escala, aunque sí se reducen las dimensiones del campo y el raccord funciona —se trata de los ajustes que operan entre los planos 420/421, 800/801 y 870/871; en todos se pasa de un PG largo a otro más corto—. Hay tres ejemplos en los que el raccord está interrumpido por un rótulo intercalado entre los dos planos y en cuatro ocasiones la ruptura con la que el raccord propicia el cambio escalar se presenta suavizada por un encadenado. Ambas fórmulas suelen reconocerse en los filmes de la época. Por último, se podría hablar de raccords dobles cuando el ajuste se activa dos veces seguidas

con la sola separación de un rótulo —se trata de las series 420/421/ R /422/423 y 439/440 R 441/442—.

Sumados a los anteriores se observan otras dos modalidades de ajustes, menos usuales en la década por haber logrado su codificación en una etapa más tardía que los restantes. Se trata del *raccord de 90°*, con tan sólo dos ejemplos en el filme y del *raccord de 180°*, curiosamente, mejor representado como muestran las tablas que siguen.

Articulación de los <i>raccords de 90°</i>			
NÚCLEO	PLANOS	ESCALA	CONTENIDO
2°	41	PG	Galería por la que un maletilla, de perfil, camina hacia la cocina.
	42	PE	El muchacho, de frente, sale de la puerta de la cocina.
	43	PG	De perfil, el chico corre por la galería perseguido por el cocinero.

Con estos tres segmentos se articula el doble *raccord de 90°*, aunque entre los planos 42 y 43 quede intercalado un pequeño rótulo que supone una ligera ruptura del efecto de continuidad perseguido. Rupturas que, según se irá viendo, se van a dar con cierta frecuencia en los restantes ajustes y que se pueden observar, así mismo, en el ejercicio del *raccord de 180°* que examinamos a continuación.

Articulación de los <i>raccords de 180°</i>			
NÚCLEO	PLANOS	ESCALA	CONTENIDO
6°	308	PG	GA, de espaldas, va hacia la salida de la plaza de Sanlúcar.
	309	PG	GA, de frente, saliendo de la plaza.

7°	396	PG	CU avanza de frente por un camino.
	397	PG	RO y RM vienen de frente, en dirección contraria.
7°	398	PG	CU sigue avanzando de frente.
	399	PG	RO y RM, de frente, se cruzan con él.
7°	401	PG	CU vuelto para mirarlos sale de campo.
	402	PG	CU entra en campo, de frente, y los sigue.
11°	757	PG	De espaldas, la imagen de un Cristo saliendo de la iglesia.
	758	PG	Tomado desde el exterior, de frente.
11°	814	PA	CA, de frente, por el patio de su cortijo.
	815	PG	CA, de espaldas, por el mismo sitio.
11°	849	PG	AL, RO y TE abrazados, vistos de frente.
	850	PA	Los mismos, vistos de espaldas.
11°	855	PA	RO, TE, CA y CU vistos de espaldas.
	856	PG	CO, de frente, avanza hacia ellos.

De los ocho ajustes de 180°, el último está roto por un pequeño rótulo. Por contra, el que se activa entre los planos 814 y 815 suaviza con un encadenado el corte directo que produce el cambio de emplazamiento de la cámara. De esta forma, la enunciación opta por diferentes soluciones sin establecer criterios significantes concretos con los que deban corresponderse. Con ello, se produce la impresión de que la elección de una u otra modalidad está más sujeta a su arbitrio que a leyes discursivas de cualquier orden con las que se pretendiera lograr determinados efectos de sentido. Con todo, llama la atención la soltura con que se activa este *raccord* en la película, tanto más porque suponía

una relativa novedad por el hecho de que hasta bien entrada la década de los años veinte no quedó totalmente consolidado²⁵. Esto viene a demostrar una vez más hasta qué punto las diferentes figuras del lenguaje cinematográfico —por utilizar la terminología burchiana— estaban asumidas por los realizadores españoles del período, incluso por aquellos tan renuentes a independizarse del yugo literario como lo era Pérez Lugín.

En una proporción más discreta se activa en la película el *montaje de continuidad*, resuelto a veces con cierta tosquedad y con mejor voluntad que buenos resultados. Si se considera la longitud del filme, la representación de las diferentes variantes de este *raccord* es pequeña. Lo que confirmaría la idea de la que partíamos, es decir, que en *Currito de la Cruz* la puesta en práctica de la serialidad narrativa se ve muy mermada, como efecto de la hipertrofia rotulística. Así, el *raccord de mirada* se practica con determinadas restricciones que tienen que ver con su número y su resolución. Como muestra la tabla que sigue, la mayoría de estos ajustes se logran a través de plano/contraplanos y en menos casos con la correspondencia entre mirada y objeto. Al revisar los contenidos diegéticos de cada *raccord* se percibe de qué modalidad se trata.

Articulación de los <i>raccords de mirada</i> según núcleos ²⁶			
NÚCLEO	PLANOS	ESCALAS	CONTENIDOS
2°	37/38	PM/PG	GA mira a CU y CO / Estos, a él
"	39/40	PM/PM	GA los llama / CU y CO lo miran
3°	84/85	PM/PG	CO, CU y GA miran / toros miuras
"	86/87	PM/PG*	" "
"	101/102	PG/PG*	El público de los tendidos mira al palco / la Infanta saluda

²⁵ Al respecto, véase el epígrafe 8.2.5 de este trabajo.

²⁶ Los *raccords de mirada* que estén rotos por un rótulo se señalan con un asterisco.

"	112/113	PG/PA	CU toreando / el público lo mira
"	114/115	PG/PA	" "
"	116/117	PG/PG*	" "
"	118/119	PG/PG*	CU torea / otra parte del público mira
"	120/121	PA/PG	El público aplaude / CU toreando
"	122/123	PM/PG	CO mira a lo alto / la Giralda
"	137/138	PG/PM	Ro en el patio / CU y GA la miran
4 °	194/195	PG/PG	CU torea / el tendido aplaude
"	196/197	PG/PG	GA con banderillas / miura en el ruedo
"	198/199	PA/PG	CO en el ruedo / miura ante él, espera
"	201/202	PM/PG	" "
5 °	233/234	PG/PG	RO y CA en el palco / el público aplaude
"	235/236/237	PG/PG/PM	RO y CA / paseíllo / RO y CA, palco
"	241/241	PG/PG	CU torea / RO Y CA lo observan
"	243/244	PG/PG	CU torea / el tendido lo aplaude
"	247/248	PG/PG	CU se arriesga / el tendido se alborota
"	250/251	PE/PG	CU brinda ante CA y RO / estos recoger el brindis
"	252/253	PE/PG	" "
"	254/255	PE/PG	" "
"	258/259	PE/PG	CU saluda con la espada / RO y CA miran
"	260/261	PA/PM	CU miran al palco / CA y RO lo miran
"	262/263/264	PA/PM/PE	CU saluda / RO y CA atienden / CU los mira
"	266/267	PG/PM	Cogida de RM / RO mira atentamente
"	268/269	PG/PM	" "
"	271/272	PG/PM	RM mata al toro / RO y CA lo miran
"	273/274	PG/PM	" "
"	278/279	PM/PM	RO mira con prismáticos / RM en el ruedo
6 °	300/301	PA/PG	GA ante la barrera / cuatro miuras
"	359/360	PG/PG	RM canta en un grupo / RO lo observa
"	361/362	PG/PG	" "

7°	403/404	PG/PG	CU se asoma por la ventana / RO y RM
"	410/411	PG/PM**	RO y RM salen por la dcha. / CU mira a la izda.
"	413/414	PP/PG	CU mira / vía y tren que se aleja
8°	522/523	PM/PP	CU mira hacia abajo / mesa con cubiertos
"	518/519	PM/PM	CU mira a la dcha. / RM a la izda.
"	526/527	PM/PM*	RM mira a la dcha. / CU a la izda.
11°	785/786	PM/PP	RO reza ante la procesión / CA la mira a través del capuchón de nazareno.

Cuarenta y dos raccords de mirada en total se pueden detectar en la película. No son una cantidad relevante, si se tiene en cuenta su irregular distribución a lo largo de los núcleos. Queda patente, al repasar la tabla anterior, que buena parte de ellos constituyen series en las que los ajustes se encadenan a lo largo de un segmento con contenido taurino. Es decir, se ha buscado la continuidad narrativa por medio de este raccord, precisamente en aquellas secuencias tan características para la trama en que los personajes dirimen en el ruedo sus ansias de gloria o sus rivalidades o, incluso, sus pulsiones amorosas. Y, sin embargo, en los espacios cerrados contruidos con escalas más cortas es notoria la ausencia de los característicos planos/contraplanos y de los raccords de mirada/objeto que anudan los diálogos entre los personajes o definen sus intereses. Tan sólo los tres ejemplos del núcleo 8° se pueden detectar los representantes de esta modalidad. En ocasiones —como sucede en la secuencia que contiene las procesiones sevillanas— se pueden presuponer raccords de mirada/objeto entre los espectadores y las imágenes, pero técnicamente no están bien resueltos y no quedan señalados en la tabla.

Precisamente, los fallos técnicos y la falta de agilidad para introducir los imprescindibles primeros planos con los que mostrar la mirada del personaje impiden raccords allí donde resultan más necesarios. En tales momentos, la enunciación opta por resolver el problema con los consabidos rótulos. Cómo botón

de muestra, sirve un ejemplo del núcleo 5° que sigue a la serie de planos en que se ha narrado la cogida de Romerita y cómo surge el interés de Rocío hacia él. El segmento se inicia con el rótulo 172: *Y cuando en medio de la fragorosa ovación que levanta, Currito mira al palco, ...* Tras él, el plano 280, un PG en picado del rueda donde Currito torea y en el que no se percibe la antedicha mirada. Y cuando más imprescindible se hacía un primer plano del rostro de Currito que reflejara su mirada, la enunciación opta por narrar con palabras lo que debía haber resuelto con imágenes. Así, coloca el rótulo 173: *...ve que ella no se ocupa de él, que sólo tiene ojos para el otro.* A continuación, un PM del palco donde Rocío mira en la dirección en que supuestamente se halla Romerita cierra el segmento. Este y otros casos semejantes son los que dejan constancia de la amputación a que se ve sometida la serialidad narrativa y el solapamiento al que los rótulos someten a las imágenes.

Otros cuatro tipos de ajustes se perciben en el montaje de la película para dar cuenta de los movimientos y direcciones que ejercitan los personajes pero, como viene sucediendo hasta aquí, están representados en pequeña proporción. Así, el *raccord en el movimiento* se articula sólo en seis ocasiones, una menos que en *Castigo de Dios*, a pesar de ser esta una película mucho menos pretenciosa y compleja que *Currito de la Cruz*. Con todo, y por tratarse, como ya se ha dicho, del ajuste menos frecuente y más dificultoso para la época, hay que hacer constar su correcta resolución en todos los casos.

Articulación de los <i>raccords</i> en el movimiento			
NÚCLEO	PLANO	ESCALA	PROGRESIÓN DEL MOVIMIENTO
2°	35	PG	Un maletilla se dirige hacia la cocina.
	36	PM	De espaldas, se asoma a la puerta a través de la cortina.
3°	92	PG	CO presa del pánico corre hacia una reja.

	93	PG	Colgado de ella mueve con las piernas.
4°	163	PG	CU le ofrece una maceta a RO.
	164	PM	RO la recoge.
5°	259	PG	CA arroja al ruedo la montera de CU.
	260	PA	CU, en la arena, la recoge.
5°	261	PM	RO, desde el palco, arroja una flor a CU.
	262	PA	CU, en la arena, la recoge.
6°	354	PA	RM se agacha para recoger el sombrero.
	355	PG	RM termina de agacharse y lo coge.

De los seis ajustes, dos de ellos son consecutivos. Se dan en el núcleo 5° y suponen dos cruces de movimientos con los que se intercambia un objeto entre dos personajes. Ambos están protagonizados por Currito que, en el primer caso, intercambia su movimiento con Carmona y, en el segundo, con Rocío. Todo ello implica la combinación de dos *raccords* entre los mismos planos, esto es, un *raccord* de mirada entre ambos sujetos, articulado por la modalidad del plano/contraplano, y el *raccord* en el movimiento ya mencionado. Los cuatro ajustes restantes son convencionales y su resolución no requiere la duplicidad anterior.

Otro de los ajustes que sustentan la serialidad narrativa y que resulta imprescindible para lograr el efecto de continuidad en las direcciones que se van marcando dentro del espacio diegético está representado en la película con ejemplos suficientes, aunque no abundantes. Se trata del *raccord de dirección* que, según veremos, en algún caso se resuelve de forma incorrecta.

Articulación de los *raccords de dirección*

NÚCLEO	PLANO	ESCALA	PROGRESIÓN DE LA DIRECCIÓN
--------	-------	--------	----------------------------

2°	16	PG	Camarero que sale del campo por la derecha.
	19	PG	El camarero entra en campo por la derecha.
2°	62	PG	CU camina de espaldas hacia la izquierda.
	63	PG	CU entra en campo por la derecha.
4°	181	PG	CO y su compadre salen por la derecha.
	182	PG	Entran, de espaldas, por la izquierda.
5°	284	PA	CU y un espada salen da campo por la izda.
	285	PA	CU entra en campo por la derecha.
6°	367	PG	CU camina por el jardín de izda. a dcha.
	368	PG	CU entra en campo por la izda.
7°	401	PG	CU se cruza con RO y RM y sale por la izda.
	402	PG	Entra en campo por la dcha. y los sigue.
7°	425	PG	AL aplaca a CA y se lo lleva por la izda.
	426	PG	Entran en otra estancia por la dcha.
7°	448	PG	CU deambula por un jardín, sale por la dcha.
	449	PM	Entra en otro espacio por la dcha.
7°	488	PG	CU sale de la taberna por la dcha.
	489	PA	Entra al comedor también por la dcha ²⁷ .
7°	492	PG	Manuela empuja al borracho hacia la izda.
	493	PA	Lo expulsa de la taberna por la izda.
8°	512	PA	El camarero sale a buscar a RM por la dcha.
	513	PM	Llega al salón donde está RM, por la izda.

²⁷ En este caso, como resulta obvio por la descripción del movimiento, el raccord de dirección es fallido.

10°	651	PM	RO sale de la habitación de CU por la dcha.
	652	PM	Entra en el balcón por la izda.
11°	765	PG	Carroza con la Virgen desfila de dcha. a izda.
	766	PM	Nazarenos y público la siguen de dcha a izda.
11°	767	PG	Los nazarenos desfilan hacia la izquierda.
	768	PG	El Cristo en su carroza, también.
12°	871	PG	CA cruza el patio de RO y CU hacia la dcha.
	812	PG	Entra en el jardín por la izquierda.

Los quince raccords de dirección que se activan en la película —uno de ellos fallido— suponen una cantidad muy pequeña para la envergadura del filme. Dado que este ajuste direccional es uno de los más potentes para sustentar la continuidad narrativa, no deja de ser revelador un número tan pequeño, pues engrosa la lista de carencias que determinan la precariedad de montaje que padece *Currito de la Cruz* y confirma cómo la narratividad, en un altísimo porcentaje, se sustenta en los rótulos y prescinde de los apoyos discursivos propiamente fílmicos. De estos quince raccords, doce se articulan a partir de planos generales, dos con planos americanos y uno con planos medios. Por otra parte, cinco de ellos contienen variación escalar y en una ocasión se dan dos ajustes seguidos —concretamente, los que se articulan en el núcleo undécimo para describir los desfiles procesionales de la Semana Santa sevillana—. Por su contenido no podemos establecer una jerarquía en el uso de estos raccords, porque se ejercitan en situaciones muy diversas, aunque son las idas y venidas del personaje principal, Currito, las que acaparan mayor número.

17.5.2 Unas formas transicionales polivalentes

Todas las formas transicionales al uso se dan cita en *Currito de la Cruz* con cierta abundancia y con su práctica se ejercita la

polivalencia funcional. Pues, en este aspecto, el filme no se desmarca de las películas de su época en las que tampoco resulta fácil determinar valores funcionales específicos. Con todo, para lograr un análisis lo más exhaustivo posible se analizarán por separado las tres marcas transicionales que se activan en el filme, porque, pese a su polivalencia y a los intercambios funcionales que se dan entre ellas, se pueden establecer diferencias características en cada caso²⁸. Empezando por *los iris*, su polivalencia imposibilita completamente el poder atribuirles una especificidad funcional. Sin embargo, en la tabla que los enumera se pueden distinguir sus principales usos. Estos quedarían resumidos en cinco: subrayan rótulos que les preceden; marcan elipsis temporales y espaciales; introducen escenarios, acotándolos; cierran escenas o secuencias iniciadas con un rótulo y, por último, introducen o cierran pequeñas escenas de montaje alternado.

Distribución, clase y función de los <i>iris</i>				
NÚCLEO	PLANOS	CLASE	RÓTULO	FUNCIÓN
	o RÓTULOS			
1°	R9	-	segmentador	Introduce el núcleo 1°
"	13/R14	iris de cierre		Cierra el núcleo 1°
2°	R14	-	segmentador	Introduce el núcleo 2°
"	21	iris fijo		Enfatiza hechos diegéticos
"	R32/44	iris de apertura		Nuevo escenario: Jerez de la F
"	44/R33	iris de cierre		Cierra escenario anterior
"	R38/55	iris de apertura		Subraya rótulo y escenario
3°	R44	-	segmentador	Introduce núcleo 3°

²⁸ Se propone así un análisis diferente al realizado en *La revoltosa* y *Castigo de Dios*, donde, gracias a su menor número, se optó por agrupar todas las formas transicionales en una misma tabla. En este caso, la frecuencia en el uso y la diversidad funcional aconsejan un estudio por separado.

"	96/R66	iris de cierre		Cierra escena: CO y el burro
"	105-106	iris fijo		Señala perdonajes: CU y CO
"	111	iris fijo		Enfatiza; CU saltando al ruedo
"	126	iris fijo		Señala: CU recogiendo dinero
4°	R96	-	segmentador	Introduce el núcleo 4°
"	154/155	iris de cierre		Cambio de tiempo y espacio
"	R112/171	iris de apertura		Introduce escenario: Écija
"	172/173	iris de cierre		Cierra escenario anterior
"	183/R119	iris de cierre		Cierra escena: CO ante el cartel anunciador de muras
"	223	iris fijo		Enfatiza sentimientos de CU
5°	R144	-	narrativo	Introduce el núcleo 5°
6°	R184	-	segmentador	Introduce el núcleo 6°
"	299	iris fijo		Enfatiza sentimientos de RO
"	299/300	iris de cierre		Cierra escena de montaje alternado
"	R198/317	iris de apertura		Abre secuencia: tentadero
"	356-357	iris fijo		Enfatiza sentimientos de CA
"	366/367	iris de cierre		Cierra secuencia: CU en los jardines de Torrebella
7°	R227	-	narrativo	Abre núcleo y marca elipsis temporal
"	391	iris fijo		Señala objeto: cruz
"	R231/395	iris de apertura		Abre escena: tristeza de CU
"	395/R232	iris de cierre		Cierra la escena anterior
"	400 y 411	iris fijo		Enfatiza la sorpresa de CU
"	413	iris fijo		Enfatiza desesperación de CU
"	422	iris fijo		Enfatiza la tristeza: CU y SM ^a
"	423/R246	iris de cierre		Cierra escena: asilo, CU y SM ^a
8°	R265	-	segmentador	Introduce núcleo 8°
"	470-471	iris fijo		Señala sucesos

"	517-519	iris fijo		Señala personajes: CU y RM
"	523	iris fijo		Señala objetos: cubiertos
"	526-527	iris fijo		Señala personajes: CU y RM
9°	R309	-	narrativo	Introduce el núcleo 9°
"	549/550	iris de cierre		Cierra secuencia: CU, CO, GA
"	570 y 572	iris fijo		Señala sucesos: RO mendiga
"	R335/601	iris de cierre		Cierra núcleo 9°
10°	R356	-	segmentador	Introduce el núcleo 10°
"	653	iris fijo		Enfatiza tristeza de RO
"	657/R392	iris de cierre		Cierra escena del balcón
"	703/R422	iris de cierre		Cierra secuencia: RM muere
"	742/R451	iris de cierre		Cierra el núcleo 10°
11°	R451	-	narrativo	Introduce el núcleo 11°
"	830/831	iris de apertura		Abre escena: CA en el campo
"	831-832	iris fijo		Enfatiza emociones: CA y TE
"	843	iris fijo		Señala objetos: campanario
"	858/R507	iris de cierre		Cierra secuencia: reencuentro
"	869/R517	iris de cierre		Cierra núcleo 11°
12°	R517	-	segmentador	Abre el núcleo 12°
"	R521	-	segmentador	Cierra núcleo y relato

Las tres modalidades de iris existentes en *Currito de la Cruz* ejercen funciones bien diferenciadas que no se corresponden exactamente con las que desempeñan en las dos películas analizadas anteriormente. Si los *iris de apertura* fueron utilizados en ellas como marcas segmentadoras con las que iniciar núcleos narrativos, en este caso, de los seis existentes, ninguno realiza tal función —asignada a los rótulos—, sino que se limitan a presentar escenarios descritos con un solo plano —en tres ocasiones— y, en otras tres abren escenas o secuencias de corta duración. Por su parte, los *iris de cierre*, mucho más numerosos, distribuyen sus funciones de modo similar. De los diecisiete con que cuenta el filme, cuatro cierran núcleo, tres acotan los escenarios descritos en un

plano y los diez restantes clausuran secuencias y escenas normalmente introducidas por rótulos narrativos. Los *iris fijos* muestran su resistencia a desaparecer, a pesar de suponer un arcaísmo —bien es cierto que no tanto en Europa— que estaba llamado a desaparecer. Diecinueve salpican el texto fílmico y su funcionalidad es fundamentalmente señaladora, cuando enmarcan objetos, acciones o rostros de personajes, o enfatizadora siempre que subrayan los sentimientos de los actantes en los momentos de mayor tensión emocional.

Otras marcas transicionales, como los *encadenados*, desarrollan en la película la misma polivalencia funcional, pues si, en unos casos, la enunciación se vale de ellos para atenuar cambios escalares y de emplazamientos de cámara, en otros, da paso a momentos de intensidad dramática o deja oír las voces internas de la diégesis al introducir con ellos planos que reflejan ensoñaciones o imaginaciones del personaje. En este sentido, el filme se hace eco del impulso que la modalidad del encadenado recibe en la década y lo utiliza con habilidad y precisión en la mayoría de los casos.

Distribución, función y contenido de los <i>encadenados</i>				
NÚCLEO	PLANOS	ESCALAS	FUNCIÓN ²⁹	CONTENIDO
Dedicatoria	3 / 4	PG/PG	Cambio de escenario	Jardines de Sevilla
"	6 / 7	PG/PG	"	"
6°	331/332	PG/PA	Transición escalar	CU: la tiente de becerros
"	337/338	PG/PM	"	RO y RM conversando
"	346/347	PG/PM	"	RO tocando y cantando
"	364/365	PG/PM	"	CU: jardines de Torrebella
"	369/370	PG/PM	"	CU imagina a RO ante él
"	370/371	PM/PG	"	"

²⁹ En los casos marcados con el asterisco se debe entender que, además de la función señalada, se da también un cambio escalar.

7°	385/386	PG/PA	"	CU en el jardín, triste
"	387/388	PA/PG	"	CU deambulando
"	390/391	PG/PP	"	CU en la Pza. de Sta. Cruz
"	451/452	PM/PE	Cambio de escenario*	CU leyendo a Bécquer
8°	477/478	PG/PM	Énfasis dramático*	CU y RO se reencuentran
"	495/496	PG/PM	Atenúa rac. en el eje*	Taberna: MA acoge a RO
9°	551/552	PG/PA	**	MA se sienta junto a RO
"	557/558	PG/PA	**	RO y RM ante la catedral
"	561/562	PG/PM	**	RO en su hotel de México
"	574/575	PG/PM	Énfasis dramático*	Inclusa: RO con su hija
"	575/576	PM/PG	**	RO e hija se van de allí
"	578/579	PP/PP	"	RO recuerda el pasado
"	599/600	PG/PA	**	Ro besa la mano de CU
10°	611/612	PM/PM	Abre plano subjetivo	CU se identifica con RO
"	612/613	PM/PM	Cierra "	CU absorto en el jardín
"	733/734	PM/PP	Énfasis dramático*	CU y RO se aman
11°	786/787	PP/PP	Licencia discursiva	Rostro sufriente de CA
"	788/789	PP/PP	Cierra licencia	Rostro cubierto de CA
"	814/815	PA/PA	Atenúa rac. de 180°	CA camina por su cortijo
12°	873/874	PG/PA	Énfasis dramático*	RO y CU: pareja feliz

La modalidad del encadenado se detecta veintiocho veces en la película, con una polivalencia manifiesta. Seis funciones se pueden distinguir, combinadas, a veces, de dos en dos. Como forma transicional, en unos casos, facilita cambios formales en la ordenación de los planos impuesta por el montaje y, en otros, se convierte en un elemento discursivo que permite a la enunciación mostrar las voces internas del filme o elevar la tensión dramática. Entre todas, la función predominante es aquella que facilita el cambio escalar, pues se da en veinte ocasiones. En otras tres, el encadenado propicia el cambio espacial. Igualmente, funciona

como mecanismo atenuador, al combinarse en tres ocasiones con la articulación del *raccord* en el eje y en una con el de 180°. Por otra parte, en siete casos intensifica el dramatismo al ser activado entre planos de alto contenido emocional. En uno, sendos encadenados enmarcan un plano que contiene la ensoñación vivida por el protagonista y, en otro, la enunciación se hace cómplice de los espectadores y les desvela datos que permanecen ocultos para los protagonistas de la diégesis. Es lo que sucede en el núcleo undécimo —planos 786/787 y 788/789— cuando el encadenado desvela el rostro sufriente de Carmona, expresión de sus sentimientos encontrados, al contemplar a su hija cantando una saeta. La lógica de la diégesis lo muestra cubierto con el capuchón de nazareno que sigue los pasos de los demás penitentes que desfilan en la procesión, pero la enunciación impone su voz dirigiéndose al público con esos dos planos que elevan la trama a uno de los momentos cumbres de su dramatismo.

Por su parte, los *fundidos en negro* son menos numerosos, aunque igual de polivalentes. Un total de once quedan diseminados por la película y su comportamiento responde a los usos codificados en el cine del momento.

Distribución, función y contenido de los <i>fundidos en negro</i>				
NÚCLEO	PLANOS o RÓTULOS	ESCALA	FUNCIÓN	CONTENIDO ³⁰
2°	R43/R44		Cierra el núcleo	Adolescencia de CU
3°	147/R96	PG/-	"	CU ha conocido a RO
4°	R112/iris		?	CU lucha por triunfar
5°	296/R184	PM/-	Cierra el núcleo	Competencia con RM

³⁰ El contenido resume la secuencia o escena anterior al fundido en negro.

6°	375/376	PM/PM	Abre <i>flashback</i>	CU en el asilo con SM ^a
"	376/377	PM/PM	Cierra el <i>flashback</i>	Gitana lee la mano a CU
7°	453/454	PE/PA	Cierra alternancia	CU: estatua de Bécquer
"	457/R265	PM/-	Cierra alternancia	RO camino de México
10°	680/681	PE/PG	Abre sueño de CO	CO durmiendo
"	681/682	PG/PE	Cierra sueño de CO	"
11°	830/iris	PG/-	Cierra escena	AL sermonea a CA

Como elemento transicional, el fundido en negro asume cinco funciones distintas en *Currito de la Cruz* y se consolida como un signo demarcador más rotundo que el encadenado, al cubrir elipsis espaciotemporales mucho más amplias. Concretamente, en la película funciona como broche que señala el final de diferentes segmentos narrativos. Así, cierra núcleo en tres ocasiones; en otras dos, clausura pequeñas escenas de montaje alternado y, en un caso, pone término a una escena. Por otra parte, también asume una de sus funciones más consolidadas, igualmente practicada en *La revoltosa* y en *Castigo de Dios*. Nos referimos a aquella que pone los límites a un *flashback*³¹. Por último, abre y cierra la única escena onírica del filme, resuelta en un solo plano y protagonizada por Copita.

17.6 Voces y puntos de vista internos

Por medio de escenas como la comentada, el relato fílmico que nos ocupa deja traslucir los puntos de vista internos que se dan cita en la diégesis. Un aspecto este que marca la diferencia

³¹ Sin embargo, el fundido en negro no realiza esta función en exclusiva, sino que los *flashback* pueden introducirse y cerrarse con otros procedimientos discursivos, según se comprobará en epígrafes siguientes.

entre las dos películas anteriores y *Currito de la Cruz*, por ser en esta mucho más numerosas y variadas las modalidades a las que se recurre para dejar oír las voces internas del relato. Prescindiendo de los rótulos que, como se verá después, son una de las vías por las que se accede a los pensamientos y emociones de los actantes, un abanico de formas discursivas se pone en funcionamiento para darles paso y a través de él quedan diseminadas por el texto fílmico. En doce ocasiones se activan diversas modalidades tal y como quedan reflejadas a continuación.

Modalidades de articulación del <i>punto de vista interno</i>					
NÚCLEO	PLANO	ESCALA	MODALIDAD	CONTENIDO	SENTIDO
4°	184	PG	<i>desenfoco</i>	Giralda inclinada	miedo de CO
6°	301-302	PA-PG	<i>flashback</i>	GA y cuatro miuras	relato de GA
"	304-311	PG-PM	"	GA escapa de la plaza	sigue el relato
6°	369-371	PG-PM	<i>sobreimpresión</i>	CU se imagina con RO	CU: ensoñación
6°	375	PM	<i>flashback</i>	CU con una gitana	relato de CU
8°	459	PG	<i>sobreimpresión</i>	CA piensa en RO	CA: ensoñación
9°	538 y 540	PG	<i>corte directo</i>	corral de toros bravos	miedo de CO
9°	557-568	PG,PA,PM	<i>flashback</i>	RO engañada por RO	relato de RO
"	570-572	PM-PG	"	RO tiene a su hija	sigue el relato
"	574-576	PG-PM	"	RO la lleva al hospicio	"
9°	580	PP	"	RO se ve en el pasado	recuerdos
10°	612	PM	<i>corte directo</i>	RO sola en un jardín	CU: compasión

10°	630	PG	<i>corte directo</i>	CU en las Ventas	RO, MA imaginan
10°	681	PG	<i>fund. en negro</i>	CO rejonea a hombros sueño de CO de un señorito	
10°	717-719	PG	<i>flashback</i>	CU en alta mar	relato de CU

Seis diferentes modalidades se alternan para dar paso a las voces diegéticas. De ellas, el *flashback* es la que muestra la frecuencia más alta, con cinco ejemplos en todo el filme que ponen en imágenes las confidencias de Gazuza, Currito, Rocío y Copita. Sólo una vez el flashback se limita a traducir el monólogo de un personaje. Es el correspondiente al plano 580 del núcleo 9°, cuando Rocío se rememora a sí misma en el pasado y sus prejuicios hacia Currito. En dos casos un mismo *flashback* puede resolverse en varios segmentos. Por contra, en otros dos, muestra su mínima expresión al quedar concluido en un solo plano. Otras modalidades son el *desenfoque*, utilizado para expresar las alucinaciones que el miedo a los miuras causa en Copita. La *sobreimpresión* con la que, en dos ocasiones, se da cuenta de las ensoñaciones de Currito y Carmona, ambos, por diferentes motivos añorando a Rocío. El *fundido en negro*, que da paso, como ya quedó dicho, al sueño de Copita en el que se ve como picador a hombros de un señorito y venga así, por la vía del subconsciente, las humillaciones a que aquellos lo someten con sus burlas, cuando falla en el ruedo. Finalmente, por dos veces, el *corte directo* da paso a las escenas imaginadas por el personaje: los toros miuras, que obsesionan a Copita antes de torear en Las Ventas, y la escena de la cogida de Currito que Manuela y Rocío conocen por la prensa.

17.7 El texto escrito se adueña del filme

Además de las modalidades analizadas, el procedimiento discursivo esencial desde el que escuchar las voces diegéticas y extradiegéticas en esta película son los *rótulos*. Como se apuntó al

principio del análisis, los intertítulos ocupan un porcentaje elevadísimo en *Currito de la Cruz*. Del hiperbólico uso que de ellos se hace en el filme habla su número, que suma más del 50% del total de los planos —estos son 876 y aquellos 521—. Sean narrativos o de diálogos, constituyen la plataforma principal por la que apuesta la enunciación para dejarse oír. Con insistencia, su huella se percibe a través de los textos escritos que, desde su hipertrofia, desempeñan una multiplicidad de funciones. Algunas resultan imprescindibles para conformar la tipología fílmica tan peculiar en la que se inscribe la película de Pérez Lugín. Es decir, además de asumir el valor de marcas transicionales dentro de la estructura narrativa, en numerosas ocasiones, amputan el efecto de montaje y acaban por sustituirlo. En otras, al anunciar y describir escenarios y ambientes, semejan auténticos pies de fotos. Sobre todo, cuando engrosan segmentos contruidos con la alternancia rótulo/plano/rótulo/plano/etc., que se articula en la película en 291 ocasiones. Es decir, un tercio del relato fílmico está encorsetado en esa dinámica articuladora que constriñe el desarrollo en imágenes sucesivas desde las que desplegar las diversas posibilidades del montaje analítico.

Dos aspectos se deben tener en cuenta al revisar los rótulos del filme: la distribución proporcional de las dos clases de intertítulos y las distintas modalidades funcionales que adoptan. Por lo que a la distribución se refiere, *Currito de la Cruz* no sigue las pautas del cine de la época, sino que mantiene un alto número de rótulos narrativos, exactamente 210 de los 521 rótulos de que consta el filme —un 40,30% del total—, y en una proporción muy semejante a lo largo de los segmentos. Dos actitudes que contravienen las pautas al uso, que privilegiaban los rótulos de diálogos utilizados en un número creciente según avanzaba el filme, con lo que, en los segmentos finales, los intertítulos narrativos llegaban prácticamente a desaparecer. A este respecto, conviene revisar núcleo por núcleo las cifras exactas y se comprobará cómo, si se tienen en cuenta las duraciones de los núcleos y su número de planos, las proporciones son muy equilibradas entre ellos.

Distribución de los rótulos a lo largo de los núcleos narrativos												
NÚCLEOS	1°	2°	3°	4°	5°	6°	7°	8°	9°	10°	11°	12°
Narrativos:	4	27	26	16	25	14	16	11	7	39	25	4
De diálogo:	1	3	30	32	16	29	23	32	30	66	40	1
	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	-
Total/núcleo:	5	30	56	48	41	43	39	43	37	105	65	5
N° de planos	5	52	82	76	73	82	80	70	74	140	128	6

Como indica la tabla, la proporción de los rótulos en relación al número de planos resulta bastante uniforme. Sólo en los segmentos 1°, 10° y 12° se desvía de la tendencia, al quedar la suma de rótulos muy por encima de la proporción media. Circunstancia que se explicaría por la densidad narrativa, en el núcleo 10°, y por tratarse, en los otros dos casos, del prólogo y el epílogo, que precisan de mayor información rotulística con la que abrir y cerrar el relato.

17.7.1 Valores funcionales de los rótulos narrativos

Funcionalmente, los rótulos cubren un amplio abanico de tareas que permiten percibir los puntos de vista internos y externos que pivotan sobre el relato. Entre ellos, como se ha dicho, el punto de vista enunciacional queda reflejado con enorme fuerza. Ya desde el primer segmento de la película, situada en los márgenes del relato, la enunciación toma las riendas y apunta decididamente en la dirección que debe seguir la mirada espectral. Se trata del segmento que sigue a los títulos de crédito, denominado *dedicatoria* por el autor. Ocho planos y cuatro rótulos lo integran en este orden:

R4: *Dedicatoria*

R5: "A la Giralda..."

P1: PG. Arco de la salida de la judería al patio de banderas. La Giralda al fondo. Virado en sepia.

R6: "...expresión de Sevilla que con su Arte, su Belleza, y su Bondad, se eleva constantemente al cielo."

P2: PG. Panorámica vertical que va descubriendo a la Giralda desde su base hasta la figura que la corona.

R7: "Y a los jardines de Sevilla"

[encadenado]

P3: PG de unos jardines. Virado en verde.

P4: PG de los jardines desde otra perspectiva. Virado en verde.

P5: PG de unos arcos vegetales recortados en los jardines. Virado en verde.

P6: PG de un estanque en los jardines. Virado en verde.

[encadenado]

P7: PG de unos paseos cubiertos de los jardines. Virado en verde.

R8: "Sevillanas las flores; flores las sevillanas"

P8: PG amplio paseo por el que avanzan cuatro mujeres.

El segmento así constituido, desde los primeros rótulos, señala el que va a ser el trasfondo temático de *Currito de la Cruz*, esto es, la ciudad de Sevilla y, por extensión sus ritos culturales y sus gentes. Para ello, condensa la belleza de la ciudad en la Giralda y en los jardines urbanos. Ambos, por metonimia, representan a aquella y forman el primer apunte de una serie de rimas que, diseminadas por la diégesis, aludirán con textos e imágenes a la Giralda y a los jardines, una y otra vez, en el recorrido de la película. La enunciación, al proyectar directamente su punto de vista sobre el escenario de los sucesos de la trama, apela a los espectadores alertándolos sobre la ciudad, que se convierte así en sujeto protagonista de la historia. De alguna forma, el marco supera al lienzo o el envoltorio al contenido. Es decir, el escenario de la diégesis utiliza a esta como pretexto para lucir todo su esplendor y, en contraposición, la historia pierde algo de brillo al quedar ensombrecida por aquel. Es decir, al no conseguir despegarse del marco físico, queda sobreimpresa y difuminada en él.

De los restantes carteles, los *rótulos narrativos* siguen una gama muy variada de registros modales que sólo se puede explicar por la atipicidad del filme y la fuerte dependencia que contrae con el texto escrito desde las primeras imágenes. Algunas de las modalidades sólo se diferencian en matices, pero nos ha parecido más riguroso clasificarlas con total exhaustividad. Por su naturaleza, quedan agrupadas en tres apartados, según afecten esencialmente al contenido de la diégesis, condicionen la serialidad fílmica o sirvan de plataforma a la enunciación para manifestarse directamente.

Distribución y frecuencia de las modalidades en los <i>rótulos narrativos</i>			
A) Los rótulos están al servicio del contenido aportando datos sobre la historia			
MODALIDAD	NÚCLEO	Nº DE RÓTULOS	PORCENTAJE
El rótulo presenta personaje e incorpora título de crédito	1º	2	
" " "	2º	3	3.33%
" " "	8º	2	

		7	
El rótulo sólo presenta personaje	3ª	2	
" " "	5º	1	1.42%

		3	
El rótulo añade información sobre el personaje	1º	1	
" " "	2º	5	
" " "	3º	3	
" " "	5º	3	
" " "	6º	1	7.14%
" " "	8º	1	
" " "	9º	1	
" " "	10º	1	

		15	
El rótulo cubre elipsis y	2°	2	
adelanta información	4°	2	
" " "	5°	1	
" " "	6°	1	
" " "	7°	2	7,14%
" " "	9°	1	
" " "	10°	4	
" " "	11°	2	

		15	
El rótulo adelanta información	2°	5	
" " "	3°	5	
" " "	4°	3	
" " "	5°	6	
" " "	7°	1	14,76
" " "	8°	2	
" " "	9°	2	
" " "	10°	4	
" " "	11°	3	

		31	
El rótulo describe situaciones	3°	2	
" " "	5°	1	
" " "	11°	3	2,85%

		6	
El rótulo describe estados	4°	1	
emocionales de los personajes	6°	1	
" " "	7°	2	
" " "	9°	3	4,28%

"	"	"	10°	1	
"	"	"	11°	1	

				9	
B) Los rótulos afectan al desarrollo del montaje					
MODALIDAD		NÚCLEO	Nº DE RÓTULOS	PORCENTAJE	
El rótulo segmenta los núcleos de la diégesis		todos ³²	10	4,76%	
El rótulo introduce núcleo		todos ³³	11	5,23%	
El rótulo introduce escena de montaje alternado		3°	1		
		6°	3		
" " "		7°	4		
" " "		8°	1	6,19%	
" " "		9°	2		
" " "		10°	2		

				13	
El rótulo queda suspendido y continúa en el siguiente		1°	4		
		2°	2		
" " "		3°	5		
" " "		5°	9		
" " "		6°	7	19,04%	
" " "		8°	5		
" " "		9°	2		
" " "		10°	2		
" " "		11°	4		

³² Los núcleos que constan de rótulo segmentador son todos excepto 5°, 7°, 9° y 11°. Estos van introducidos por otro tipo de rótulo que además de segmentar aporta datos sobre los hechos de la diégesis.

³³ Todos, excepto el núcleo 3° que sólo va introducido por el rótulo segmentador.

				40	
El rótulo queda suspendido	6°			1	
" " "	9°			3	
" " "	10°			2	4,76%
" " "	11°			4	

				10	
El rótulo es redundante con respecto a la imagen	2°			1	
" " "	3°			1	
" " "	4°			1	
" " "	6°			2	
" " "	10°			1	3,80%
" " "	11°			1	
" " "	12°			1	

				8	
El rótulo sustituye a las imágenes	2°			1	
" " "	3°			1	
" " "	4°			1	
" " "	6°			2	
" " "	10°			1	3,80%
" " "	11°			1	
" " "	12°			1	

				8	
Se dan dos rótulos seguidos	3°			2	
" " "	8°			2	
" " "	9°			4	4,76%
" " "	10°			2	

				10	

C) Los rótulos vehiculan la voz enunciacional

MODALIDAD	NÚCLEO	Nº DE RÓTULOS	PORCENTAJE
El rótulo potencia los escenarios	2°	4	
" " "	3°	3	
" " "	4°	1	9,04%
" " "	10°	2	
" " "	11°	9	

		19	
El rótulo adopta forma retórica	2°	1	
" " "	5°	1	
" " "	6°	1	
" " "	7°	1	
" " "	8°	1	3,33%
" " "	9°	1	
" " "	10°	1	

		7	
El rótulo contiene referencias literarias	4°	1	
" " "	5°	2	
" " "	7°	2	2,38%

		5	
La enunciación se implica en el rótulo	4°	3	
" " "	5°	2	
" " "	7°	1	
" " "	9°	1	4,28%
" " "	10°	1	
" " "	11°	1	

		9	

La enunciación se permite	2°	1	
bromas con los espectadores	4°	1	
" " "	6°	1	2,38%
" " "	10°	2	

		5	

Repensando la distribución y los porcentajes que ofrece la tabla, se constata que los rótulos que afectan al desarrollo del montaje y los que sirven de vehículo a la enunciación suponen un 74,22% del total. Eso demuestra hasta qué punto los intertítulos narrativos condicionan el estilo de montaje y, a la vez, potencian la huella enunciativa en el filme. En este sentido, aunque es inviable un repaso exhaustivo por la amplia casuística ofrecida por los rótulos, nos serviremos de algunos ejemplos para ilustrar las conclusiones. Por lo que a la serialidad narrativa se refiere, la modalidad que deja el rótulo suspendido para continuarlo algunos planos después es reveladora, no sólo por su alta frecuencia, sino porque resta posibilidades al desarrollo del montaje. Un ejemplo claro se da en el núcleo 2°, R 37: *Y mientras "Gazuza" pone un lujoso salón de limpia botas...* Le sigue el P 54, un PG con la Torre del Oro al fondo y en primer término Gazuza limpiando los zapatos a un cliente. Tras él, el R38 continúa la frase interrumpida: *..."Copita", gran amigo del jardinero mayor del Alcázar, "musiú León, un francés muy flamenco", obtiene para Currito una plaza de peón en aquellos jardines de encanto.* Tras el segundo rótulo, otro PG introduce una serie que muestra al protagonista trabajando en los jardines. La continuidad entre los dos rótulos atrofia el efecto de montaje alternado que se debía haber producido. Aunque esta modalidad es usual durante el período mudo, en *Currito de la Cruz* tiene una frecuencia sorprendentemente alta. En ocasiones, el rótulo que queda suspendido es narrativo en primera persona: R339, *Me nació mi niña. Quedé muy débil. No podía trabajar ni alimentarla. Lo empañé todo... Me echaron a la calle aconsejándome que la depositase en la Inclusa y me pusiera a servir...* Sigue el P 568, un

PM de Rocío que habla con Manuela la Gallega. Tras el, el R 340: *...Llevaba dos día sin comer. Pedí limosna. Me dieron un perro gordo. ¡El último biberón!* Sigue el P 569, un PG de la mujer que pide limosna en una esquina de la calle. Evidentemente, la enunciación ahorra efectos de montaje al preferir seguir derivando hacia los rótulos intermitentes la tensión dramática, el suspense y la continuidad narrativa.

De forma semejante, entreteje su punto de vista entre las palabras con las que redacta los carteles. Unas veces, haciendo uso de una retórica que trasluce el quehacer del autor como escritor habitual de folletines: R174, núcleo 5º, *Como antes en su cara el aliento ardiente del toro, siente ahora en su corazón la quemadura de aquélla mirada. Algo se desgaja violentamente dentro de él. ¿A qué seguir?*. Otras, las referencias literarias son más directas, casi siempre tomadas de los poetas románticos, por los que el autor parece sentir debilidad, y que encajan a la perfección en la peripecia folletinesca de exaltadas pasiones que es el filme: R 97, núcleo 4º, *Al día siguiente torna Currito a su trabajo con el sol en el alma. "Hoy el cielo y la tierra le sonrén"*. R 166, núcleo 5º, *...pero aún le impresiona mucho más su desdén de la vida, la valentía con que vuelve al toro, "temerario y certero para hundirle hasta el pomo el mortífero acero"*. Rótulos de este tenor son constantes en la película. En otras ocasiones, se permite bromas con los espectadores: R 28, núcleo 2º, *De los perseverantes es el reino del cocido*, para explicar las artimañas picarescas que usan los maletillas en su intento por sobrevivir; o apela y pregunta directamente al público: R 381, núcleo 10º, *En la imaginación de Rocío hay un tumulto. ¿En el pensamiento o en el corazón?* R 419 del mismo núcleo: *¿Qué pasa en esa hora terrible en el alma de Romerita? ¿Qué quiere decirle a Currito?* En los momentos de mayor tensión dramática, la enunciación subraya los sucesos con sus propios comentarios: R 106, núcleo 4º, *Cómo se emboba Currito oyendo a la "Muñequilla" contar los amoríos de sus flores, mientras va y viene entre ellas! Una rosa más. Y amonesta al personaje si es necesario: R 129, núcleo 4º, Se engañó usted, "señita Rosío", se engañó usted. "Más valiente que un jabato"*

¡Juy si ella lo viese! La afición del autor por el estilo indirecto libre para introducir frases o pensamientos de sus personajes es igualmente notoria.

Pero para oír hablar a los personajes conviene pasar revista a los *rótulos de diálogos*, algo más numerosos y con la misma variedad modal que ostentan los narrativos.

17.7.2 Modalidades de los *rótulos de diálogos*

Los carteles que contienen los diálogos de los personajes son algo más numerosos que los narrativos. En un número de 311, suponen el 59,70% del total de los rótulos. En líneas generales, con ellos se intenta reproducir el habla coloquial de los personajes, reproduciendo con la escritura la variante fonética andaluza del castellano. Tanto el léxico como las expresiones buscan, así mismo, la reproducción del tipismo lingüístico de Andalucía y, en concreto de Sevilla. En el fondo, es un intento más de la enunciación por describir el pintoresquismo del escenario, desde un realismo costumbrista sazonado con bromas fonéticas, morfosintácticas y léxicas que salpican los rótulos constantemente. A este respecto, es importante mencionar el personaje gallego de Manuela que sirve a Pérez Lugín como contrapunto lingüístico de los andaluces. La frecuencia de uso entre unas modalidades y otras varía notablemente como se verá a continuación.

Distribución y frecuencia modal en los *rótulos de diálogo*

MODALIDAD	NÚCLEO	Nº DE RÓTULOS	PORCENTAJE
El rótulo se antepone al hablante	1º	1	
" " "	2º	2	
" " "	3º	11	
" " "	4º	19	
" " "	5º	7	
" " "	6º	8	
" " "	7º	11	47,90%
" " "	8º	15	

"	"	"	9°	21	
"	"	"	10°	29	
"	"	"	11°	25	

				149	
El rótulo sigue al hablante			2°	2	
"	"	"	3°	4	
"	"	"	4°	3	
"	"	"	5°	1	
"	"	"	6°	3	7,71%
"	"	"	9°	3	
"	"	"	10°	5	
"	"	"	11°	3	

				24	
El rótulo va entre planos iguales			6°	1	
			8°	1	
"	"	"	10°	10	3,85%

				12	
El rótulo no remite a un individuo sino a un grupo			3°	6	
			6°	2	
"	"	"	11°	4	3,85%

				12	
Se sobreentiende quién habla			4°	3	
"	"	"	6°	1	
"	"	"	7°	1	
"	"	"	8°	1	3,21%
"	"	"	9°	2	
"	"	"	10°	2	

			10	
No está claro quién habla	3°		3	
" " "	5°		1	
" " "	6°		2	1,92%

			6	
El personaje monologa	4°		1	
" " "	6°		1	
" " "	7°		6	
" " "	10°		5	5,46%
" " "	11°		4	

			17	
El rótulo expresa pensamientos	4°		4	
" " "	9°		2	
" " "	10°		2	2,57%

			8	
El rótulo es mixto: narrativo y de diálogo o pensamiento	2°		2	
" " " "	3°		1	
" " " "	4°		1	
" " " "	5°		1	
" " " "	7°		1	5,14%
" " " "	8°		1	
" " " "	10°		7	
" " " "	11°		2	

			16	
El rótulo contiene dos frases de un diálogo	6°		2	
" " "	7°		1	
" " "	8°		1	1,28%

		4	
El rótulo reproduce expresiones coloquiales	3°	3	
" " "	4°	1	
" " "	5°	3	
" " "	6°	1	
" " "	8°	2	5,78%
" " "	9°	4	
" " "	10°	3	
" " "	11°	1	

		18	
Imita la morfosintaxis del gallego	8°	6	
	10°	1	2,20%

		7	
Imita la fonética francesa	4°	1	0,32%
Marca autorreferencialidad lingüística	3°	1	0,32%
Se repite a modo de rima y leit-motiv	4°	2	
" " "	5°	1	
" " "	9°	1	
" " "	10°	1	1,92%
" " "	11°	1	

		6	
El rótulo es premonitorio y crea suspense	7°	2	
	10°	1	1,28%

		4	

Sustituye a un plano en el plano/contraplano	10°	1	0,32%
Introduce un flashback	9°	1	0,32%
Reproduce tópicos misóginos	5°	1	0,32%

Esta amplia variedad de modalidades se ha organizado en la tabla combinando la frecuencia de uso con la funcionalidad. Por lo que respecta a la primera, es evidente que en *Currito de la Cruz* el emplazamiento de los rótulos dialogales sigue la tendencia de la anteposición y las dos opciones restantes —posposición o rótulo intercalado entre dos planos iguales— son minoritarias. Los que tienen que ver con el tipo de emisor pueden señalarlo claramente o precisar de las inferencias espectatoriales para deducir de quién se trata. Así mismo, indicarán monólogos, pensamientos, canciones —la saeta que canta Rocío y que permite a Carmona adivinarla entre la gente— o, incluso, recuerdos. Por lo que respecta a su forma lingüística, llama la atención la alta frecuencia de expresiones coloquiales y la reproducción de las distintas variantes fonéticas del habla de los personajes. R 118, núcleo 4°, habla Copita: *¡Asin tenga un yeno y le paguen en carderiya! y le sarga farsa toa la monea!* R 290, núcleo 8°, habla Manuela la gallega: *Voyte a traer una taza de caldiño muy rico. ¡Del mío! y, más, una ración de gallina.* R 101, núcleo 4°, habla "musiú" León, jardinero mayor de los Reales Alcázares: *¡Ou la la! Por Manué Carmona le gardin que me pidas vous ¡Le plus grand torreró! ¡Ollé Carmona! ¡Ollé!* Es obvio que se trata de un intento más de la enunciación por crear complicidad con sus espectadores, que le lleva, incluso, a la autorreferencialidad fonética. R 90, núcleo 3°, habla el canónigo don Ismael reprendiendo a Rocío: *¡Tielnos! ¡Mire usted una señorita que dice "tielno"!*

Por lo que a la serialidad fílmica se refiere, los rótulos de diálogos cohesionan fuertemente la continuidad del filme de diferentes formas. Repitiéndose a modo de rima y *leit-motiv* que

resuena de tanto en tanto. Como el que reproduce la frase con la que Currito se dirige a Rocío cuando quiere estar a solas con ella. R 146, núcleo 5º, habla Currito: *¿Arreglamos esas masetas, señita Rosío?* Este mismo texto se vuelve a repetir en el R 146 de núcleo 10, cuando ya ambos forman pareja y deciden volver a Sevilla para pedir el perdón de Carmona y en el R 520, último de la película, cuando Rocío y Currito, ya casados, contemplan la felicidad de Carmona que juega con sus nietos. La otra expresión repetida tiene que ver con el menosprecio que Rocío, en un principio, siente por Currito y que le impide valorarlo y quererlo. R 128, núcleo 4º, habla Rocío opinando ante su madre sobre él: *Pero tan poquita cosa, tan senificante!...* y la frase torna a surgir en el núcleo 9º, cuando Rocío recuerda su injusta opinión del pasado: R 344, (*Tan poquita cosa, tan senificante*). En otros casos la cohesión narrativa viene a partir del suspense que el rótulo motiva. R 253, núcleo 7º, Carmona acaba de descubrir la huida de Rocío con Romerita y sus palabras de dolor resultan proféticas con respecto al futuro de la mujer: *¡Te digo, Dios mío, que si no la haces llorar todo lo que debe, té portas conmigo muy malitamente!* R254, mismo núcleo, Carmona, en este caso, augura el final trágico de Romerita: *Y a él... ¡A él le tiene que entrá el pitón por así y salirle por así!* Un final que después le va a ser predicho por la propia Rocío. R 401, núcleo 10º, habla Rocío a Romerita echándole en cara la crueldad con que la ha tratado: *¡Y ahora vete! ¡Vete de esta casa desente que manchas! ¡Vete, maldisión, y que Dios te dé lo que mereses!*

Otra modalidad que afecta al montaje es aquella que utiliza el rótulo para suplir la inexistencia de raccords o, si se quiere, para atrofiarlos con esa sustitución. R 435, núcleo 10º, habla Currito contando a Rocío su regreso de México: *Y cuando vi en la Bahía de Santander la escuadra francesa empavesá, me pareció que los barcos se habían engalanado pa mí y que salían a darme notisias alegres.* El plano que sigue es un PG de la bahía mencionada, pero su correspondiente contraplano de Currito mirándola no existe y el raccord mirada/objeto queda anulado al sustituir el rótulo la imagen del sujeto que mira. Por otra parte, el

rótulo de diálogo llega a introducir uno de los flashbacks narrados por los personajes. R 329, núcleo 9º, habla Rocío contando su historia a Manuela la gallega: *Romerita nunca me quiso. Me engañó en la reja...* También sirven los rótulos para expresar algún tópico misógino que la enunciación pone en boca de sus personajes. R 178, núcleo 5º, habla Copita amonestando a Currito por sus sufrimientos: *¡Maldita sea! Es una mujer la que te ha traído este latifundio! Pues no hagas caso, que las mujeres cambian mas que la veleta der Giraldillo. Tú torea bien y ella se volverá pa ti.*

17.8 Un balance final a partir del sentido

La ambición de Pérez Lugín al iniciar su película debió ser emular las espectaculares producciones de Hollywood, que con éxito arrollador llenaban las salas cinematográficas españolas deslumbrando a los espectadores. Su apuesta por una historia local que conectara con todo tipo de público le proporcionó una enorme audiencia para *Currito de la Cruz*, aunque parece que fueron los espectadores más humildes los que quedaron subyugados por el denso melodrama, al identificarse con un héroe que, desde la nada, es capaz de alcanzar la gloria sólo con su valor y bondad. Cualidades ambas que se activan en el personaje gracias al sentimiento amoroso. Pues de eso se trataba. De crear un protagonista heróico, dentro de su enorme humildad y apocamiento. Currito es un personaje entrañable en su pusilanimidad. Una suerte de santo, de inocente. Cualidades ambas que lo convierten en el ídolo carismático del pueblo humilde y sufrido. Si logra el amor y la riqueza es a causa de enorme sufrimiento: sufre como los pobres, con ellos comparte su origen humilde y, aunque logra la riqueza, desprecia a los poderosos. Pues, si se codea con la aristocracia en sus períodos de éxito, nunca olvida sus orígenes. De ellos nace su apocamiento y humildad, pero también su sabiduría y experiencia para saber calibrar el valor real de las adulaciones y del fervor del público,

que él reconoce mudable. Por medio de las opiniones de su personaje, el autor critica el mundo superficial que rodea la fiesta taurina: el dinero, los aristócratas ociosos y la fama. Y conecta, por lo mismo, con el público sencillo, al situar a un "cunero" en la cima del éxito social y económico. Y es que, aunque viva como los grandes, sigue siendo por su temple moral un humilde hombre. Currito no se mueve por ambición en ningún momento. No es un Carmona, un Romerita, una Rocío, sometidos todos a las contradicciones propias del ser humano y mucho más creíbles, por lo mismo. Por contraste con ellos, Currito posee la santidad de los inocentes.

Todos estos rasgos convirtieron la película —como antes habían hecho con la novela— en un producto idóneo para el consumo popular, que encajaba a la perfección con la actitud populista y conservadora del grupo ideológico dominante. Y es que el filme reúne los valores del primorriverismo, con la moral católica convencional subyaciendo a lo largo de la historia. En este sentido hay que entender el papel relevante que cumple el personaje del canónigo don Ismael, de porte aristocrático —como corresponde a su cargo en la jerarquía eclesiástica—, pero de talante tolerante —incluso consigo mismo, al permitirse asistir a las corridas de toros vestido de seglar—. Él representa como nadie el papel de una Iglesia arrimada a los poderosos, pero paternalista y tolerante con los humildes, para mantener así una cohesión social en la que los privilegios establecidos no sufran alteración alguna. Comprensivo con la pareja de enamorados, no duda en prestar su ayuda para convencer al orgulloso Carmona. Eso sí, una vez que la mujer haya purgado con sufrimiento y trabajo la culpa de haber osado romper las normas establecidas, al huir con su amante contra la voluntad de su padre, y después de que Currito haya logrado cruzar el umbral de la pobreza y, famoso y rico, consolide un estatus social consonante con el de aquella.

Prototipo de una determinada clase de mujer, Rocío, mimada por su padre, es superficial e ingenua, desprecia la supuesta debilidad de Currito y queda deslumbrada por el desparpajo de

tenorio que observa en Romerita. Víctima propiciatoria, por tanto, tendrá que luchar, después de haber caído en el deshonor y la miseria, para sobrevivir. Se redime gracias a su amor de madre y al instinto de Currito. Su contrapunto lo da el personaje de Manuela la gallega, fuerte y trabajadora que debe su acomodada posición a su empuje y carácter. La galería de personajes es amplia. Desde Carmona, genio del toreo, cuya arrogancia de ídolo de multitudes es la cara opuesta a la humildad de Currito, hasta su mujer Teresa, sumisa y obediente, como corresponde, pasando por Sor María del Amor Hermoso, la religiosa abnegada que constituye el segundo apunte clerical de la película. La lista se completa con Copita y Gazuza que intentan poner el toque humorístico entre tanta pesadumbre y, como telón de fondo, una panoplia de aristócratas, toreros, aficionados a la fiesta y ociosos que completan el escenario sevillano visto desde su tópico pintoresquismo y sirven a las masas el brillo de la riqueza y bienestar para que puedan compartirlos desde la butaca de los cines. Desde esos oropeles, la película navega entre el reportaje turístico y la revista de papel cuché.

Con las premisas anteriores, el éxito de *Currito de la Cruz* se explica por el gancho de su contenido y por la pregnancia de ciertas imágenes, más que por la habilidad y brillantez de su resolución como relato fílmico. Y es que, como se ha comentado exhaustivamente en los epígrafes precedentes, la cinta adolece de defectos formales causados por la impericia de su director, aunque para hacer justicia, hay que reconocerle una factura de imágenes reveladora de un notorio trabajo del operador. Por otra parte, si bien es cierto que la serialidad narrativa ofrece deficiencias, también logra aciertos relevantes al construir las voces y puntos de vista internos, haciendo gala de una gama de recursos muy variada. Más aún, si tenemos en cuenta que *Currito de la Cruz* es una obra amputada, no sólo porque fue reducida a la mitad de su metraje en sucesivos remontajes, sino porque la copia conservada parece estar falta de algunos rótulos y pequeños segmentos, el balance que nos queda es positivo y nos permite

valorarla como un texto fílmico cuyos muchos aciertos justifican en buena medida las deficiencias.

18. EL MAYORAZGO DE BASTERRECHE (1928): LAS LIMITACIONES DE UNA PRODUCCIÓN DOMÉSTICA¹

Cuando Mauro y Víctor Azcona decidieron la realización de esta película ya tenían en su haber otros filmes, aunque de menor calibre. Los dos hermanos, procedentes del ámbito de la fotografía, habían iniciado su actividad cinematográfica con emprendedora determinación, comenzando por fundar los Estudios Azcona de Baracaldo, su ciudad de residencia. Con ello compensaban la carencia de infraestructura industrial existente en la zona, pero vinculaban peligrosamente la empresa productora a la economía familiar, pues tuvieron que hipotecar la propia casa para conseguir el dinero necesario con el que ponerla en pie². Seguían así la tradición a la que se veía condenada la producción cinematográfica española de aquellos años, circunscrita en un noventa por ciento de sus empeños a empresas de corte doméstico que, por razones obvias, contaban con medios económicos más que limitados, circunstancia que condicionaba ya desde el origen la calidad y envergadura de las futuras películas. Los Azcona iniciaron su actividad en 1925 filmando documentales y cortos publicitarios con el fin de adquirir experiencia y conocimientos técnicos antes de lanzarse a producir un largometraje³. Este hecho sucedía tres años después.

¹ Para proceder al análisis de este texto, se ha partido de la copia restaurada y editada en 1992 por la Filmoteca Vasca. Dicha copia no conserva los tintados originales y la música que incorpora no es la que José M^a Franco arregló sobre textos de Jesús Guridi para acompañar su exhibición. Por esta razón, no aludiremos a ella en ningún caso.

² Los Estudios Azcona venían a cubrir el vacío dejado por la desaparición de la Academia Cinematográfica Hispania Film, fundada en Bilbao en 1923, que había producido el primer largometraje vasco de ficción, *Edurne, modista bilbaína*, con el que cerró su corta trayectoria. Véase en José M^a Unsain (1985): *El cine y los vascos*, San Sebastián, Filmoteca Vasca/Sociedad de Estudios Vascos, pp. 89-101.

³ Ambos hermanos, distribuyéndose las funciones, autogestionaban al completo la producción de sus películas. Vinculados por la profesión paterna al campo de la fotografía, Víctor ejercía las labores de operador y Mauro, que trabajó como ayudante de dirección en el rodaje de *Edurne, modista bilbaína*, actuaba como realizador. Véase en Alberto López

La trama de ficción desde la que partir se la propició una novela de 1914, *Mirentxu*, del jesuita vasco-francés Pierre Lhande. De corte nacionalista, el libro realizaba una exaltación de las tradiciones y las gentes de Euskal Herria a las que definía enraizadas en un paisaje y una tierra a cuya perpetuidad y defensa debían entregarse de por vida, sacrificando los restantes intereses personales. Como se verá después, la película transformó sustancialmente la trama y la despojó del grueso de las proclamas nacionalistas para reducirla a lo que, en términos expresados por el programa de mano con que se anunciaba, debía verse como una "película nacional, [de] ambiente vasco, artistas vascos, paisajes vascos [y] producción vasca"⁴. Eso sí, un ambiente rural y de apego a la cultura ancestral y a la tierra de los mayores. Lo que, en muchos sentidos, convertía *El mayorazgo de Basterreche* en la cara opuesta de *Edurne, modista bilbaína*, que ofrecía una visión de Euskadi desde su perfil urbano e industrial. Con tales planteamientos, la película de los Azcona

encarnaba una cierta concepción del País Vasco que se extendía por los alrededores del nacionalismo militante. Y de la que eran partícipes, aunque fuera muchas veces de manera puramente inconsciente y sentimental, amplios sectores de la población⁵.

Es decir, la película no pudo o no quiso sustraerse al renacimiento vasquista que la aparición del nacionalismo político venía suscitando desde su surgimiento en los últimos años del siglo anterior. Por otra parte, el que esa visión añorante del

Echevarrieta (1988): *Vascos en el cine*, Bilbao, Ediciones Mensajero, pp. 67-72 y en José M^a Unsain (1985): op. cit. pp. 106-116

⁴ En la reproducción del programa de mano que ofrece José M^a Unsain (1985): op. cit. p. 113, queda expresamente señalado que se trata del "mayor acontecimiento cinematográfico regional" y que "todo es vasco en esta película que refleja típicas costumbres del siglo pasado". Queda claro, por tanto, la intencionalidad autoral de conectar con el público a partir de esas alusiones a la identidad compartida.

⁵ La cita es de Santos Zunzunegui (1986): *El cine en el País Vasco: La aventura de una cinematografía periférica*, Murcia, Filmoteca Regional de Murcia.

pasado surgiera precisamente desde Baracaldo se ha visto como algo más significativo que el fruto de una simple casualidad, dados la vertiginosa industrialización sufrida por la ciudad y el crecimiento de la población inmigrante que le habían restado parte de sus señas de identidad. Con todo, como se demostrará en las páginas que siguen, el melodrama rural que es *El mayorazgo de Basterreche* no va más allá de la exaltación de los modos de vida tradicionales, "sin llegar a caer en el arcádico ruralismo presente en la ideología del nacionalismo vasco de la época". Por la misma razón, antes que una proclama nacionalista se la ha considerado "un equivalente cinematográfico de la pintura etnográfica vigente en aquel período"⁶.

Y es que, dentro de sus modestos medios, los autores cuidaron al máximo su producción, procurando el mayor rigor en la ambientación e indumentaria de la película. Bajo la supervisión de Jesús Larrea, director del Museo Etnográfico de Vizcaya, los cinco hermanos Azcona pusieron todo su empeño en el logro del filme: Mauro formando a los futuros actores, Víctor y Enrique dibujando y fabricando los decorados, Inés y Consuelo confeccionando el vestuario sobre los modelos existentes en dicho museo. De su rigor y cuidado hablan los casi doce meses que duró la realización de la película. Durante ellos no faltaron los problemas. En unos casos por limitaciones de tipo técnico, en otros, a causa de las objeciones planteadas por el elenco de actores locales con los que se contó y, dos veces debido a las trabas impuestas desde la censura gubernativa⁷. Sin embargo, el entusiasmo y el esfuerzo compensaron todos los obstáculos y la

⁶ Las dos citas son de José M^a Unsain (1985): op. cit. p. 112.

⁷ Según José M^a Unsain (1985): op. cit., el modesto presupuesto obligó a recurrir a modos de rodaje ya en desuso, como la utilización de espejos para suplir los equipos de iluminación en exteriores. Por otra parte, la contratación de actrices fue difícil a causa de las suspicacias que levantaba la actividad cinematográfica, y los papeles de prostituta tuvieron que ser representados por mujeres de la profesión. Además, desde el Gobierno Civil de Vizcaya se prohibió el uso de la ikurriña en la escena folclórica que inicia el filme, así como el de trajes folclóricos por el centro de la ciudad de Bilbao. En p. 112.

película logró llegar a buen término. Con arreglos sobre fragmentos musicales de Jesús Guridi, José M^a Franco compuso una partitura —hoy perdida— con la que acompañar la proyección de la película y, tras sendos pases privados en Baracaldo y Bilbao, se estrenó el 19 de diciembre en San Sebastián. Posteriormente lo haría en Bilbao para pasar después a exhibirse en los principales pueblos de las dos provincias. Las críticas fueron moderadamente favorables y, en general, la película bien recibida.

Sin embargo los Azcona tuvieron que renunciar a su ambición de proyectarla en Madrid. Los rápidos avances en el arte cinematográfico los habían sobrepasado, porque en 1929 las principales sales madrileñas acababan de adoptar el sistema de proyección de películas sonoras y los filmes mudos sólo tenían cabida en salas de segunda categoría. En esas condiciones, se optó por renunciar al estreno en la capital y, en su lugar, fue mostrada en buena parte de la provincia de Burgos, con la participación activa de Víctor Azcona que, como en los viejos tiempos, ejercía de narrador con gran éxito, explicando las imágenes ante el público incapacitado para leer los rótulos. De alguna forma, estas actitudes tomadas por los responsables de la película explican una cierta visión anclada en el pasado que les llevó a emprender una actividad industrial, como la cinematográfica, partiendo de unas premisas empresariales ciertamente arcaicas. En consecuencia, lo mismo que el tema de su película se centraba en la búsqueda de un pasado idílico en el que un pueblo imaginario aparecía como el lugar idóneo para vivir felices, su irrupción en el cine de la mano de una empresa restringida al ámbito familiar no dejaba de ser utópica e inviable, como las circunstancias acabarían demostrando. Pues pese a su bajo coste —entre las 30 o 40.000 pesetas⁸— y el éxito de público obtenido, nunca se cubrieron los gastos y la casa familiar hipotecada jamás se recuperó. Con este descalabro económico y la irrupción del cine sonoro, los Estudios

⁸ Unsain es quien da esta cantidad, mientras que Manu Pagola (1990) la sitúa en torno a las 50.000. En *Bilbao y el cine*, Bilbao, Ayuntamiento de Bilbao, p. 128.

Azcona no lograron ponerse al día y sobrevivir, a pesar de que aún en 1930 relizaron *El rival de Manolín*, un cortometraje que sería su última producción.

18.1 De la novela al filme

El texto del que se va a extraer el argumento para la película es una novela de corte decimonónico⁹ que lleva por título el nombre de su protagonista, *Mirentxu*, la joven humilde que renuncia al amor para salvar la propiedad del caserío, puesto en peligro por el desapego de su futuro dueño y por las maquinaciones del rico Don Pantaleón. Porque de eso se trata, de sacrificarse por la propiedad, por la tierra, por la casa familiar, la heredad que los antepasados han cuidado amorosamente de generación en generación. Mientras las personas pasan, la casa y la tierra permanecen y con ellas las tradiciones, los usos ancestrales que, inamovibles, van configurando —según el autor— a lo largo de los siglos la personalidad de la patria vasca. Vista así, la novela de Pierre Lhande es desde sus primeras páginas una proclama nacionalista desde donde se hacen continuas alusiones a la raza, la sangre vasca, la tierra y el caserío como trasuntos metonímicos de la patria, la guapeza e hidalguía de los vascos, su temperamento indomable y el rechazo que sienten ante la modernidad. Mientras, se coloca al casero vasco en una posición victimista frente al gobierno central¹⁰.

⁹ Véase Pierre Lhande: *Mirentxu*, Bilbao, ed. La Gran Enciclopedia Vasca, 1973.

¹⁰ Para ser exactos, de las 301 páginas con que cuenta la novela, se alude a la raza en las páginas 9,19,40,55,91,118,129, 169, 298, 182 y 224. A la casa, identificándola con la patria, en la 9, 20, 123, 297. A los caseros y al caserío, en la 27 y 43. A la guapeza de los mozos, en la 47 y 55. Al temperamento vasco, en la 63, 211, 219 y 224. A la religiosidad, en la 64. A la hidalguía, en la 169. A los cántabros indomables, en la 173 y 184. A las costumbres ancestrales, en la 63.

En esencia, la trama que desarrolla la novela se centra en torno a la lucha de Mirentxu, prometida del menor de los tres hijos de Nikaxio Guztizederra, para salvar el caserío familiar de las garras del acaudalado Don Timoteo, una vez que ha descubierto cómo el hijo mayor, Joxe Antón, al que ha de pasar la propiedad en virtud de la ley del mayorazgo, llevado por su afición al mar ha caído en la trampa tendida por aquel e hipotecado la finca para lograr patronear una flotilla pesquera. Mirentxu, sin dudarlo, antepone la conservación del mayorazgo a sus propios deseos. Renuncia a su boda con Migueltxo para que este pueda casarse con una joven rica y afrontar con su dote los gastos de la hipoteca. Mientras tanto, las desgracias se suceden sumando a la muerte de Nikaxio, la destrucción de la flota pesquera de Joxe Antón azotada por una galerna y la ruptura entre Miren y Migueltxo, que no alcanza a entender los motivos que alejan a su novia. Sin embargo, los tres hermanos se unen para recuperar el caserío de las garras del rico usurero, aunque no logran reunir suficiente dinero. Finalmente, los acontecimientos se precipitan cuando interviene Maritxu, hija de Don Pantaleón e íntima amiga de Mirentxu desde la infancia, ayudando con su dinero a resolver el pleito a favor de los Guztizederra y en contra de su propio padre. Sólo así la situación puede recuperar el estado de felicidad inicial y la pareja de enamorados llegar al altar y acceder a la posesión del caserío que se han ganado con todo derecho.

De esta materia narrativa Mauro y Víctor Azcona van a partir para elaborar el argumento. Su amigo Esteban Muñoz, coguionista en los cortometrajes anteriores, colaborará con ellos. Juntos construyen un guión que presenta notables diferencias en relación con la novela, aunque, en esencia, la situación de origen que da lugar al conflicto central sigue siendo la misma. Esto es, el peligro de la pérdida del mayorazgo familiar, porque el heredero antepone sus intereses personales a sus obligaciones para con la casa de la que es depositario en razón de las tradiciones. Sustancialmente, los cambios afectan a la localización de los escenarios, a los nombres de los personajes y a sus relaciones de parentesco; además, en el filme se suprimen amplios pasajes del

relato novelesco. Así, si en el libro los hechos transcurren en Guipúzcoa, en el promontorio de Jaizkibel, que linda con Fuenterrabía, el guión fílmico prefiere localizarlos en Vizcaya, concretamente en Aizgorri. Si en la novela, la familia Guztizederra, dueña del mayorazgo, la forman los padres y tres hijos, y la novia del pequeño, Mirentxu, es la que participa decisivamente en la resolución del problema, en la película la situación se invierte, pues será Chomín, el novio de Maritxu, hija de los dueños del caserío, el que consiga en el último momento salvar la herencia familiar de las garras de Don Timoteo —nombre que adopta aquí el millonario usurero que ambiciona el mayorazgo, llamado ahora de Basterreche—¹¹. Sin espacio en la trama fílmica quedan los episodios marineros de la novela —algunos de ellos, como el de la galerna que destruye la flota de Joxe Mari, merecedores de un amplio desarrollo en la ficción literaria—. Como contrapartida, el relato fílmico incorpora personajes nuevos —el taimado Lagarto, el petimetre Paquito, los criados Pachín y Ramona y el providencial Don Juan Tellechea, tío de Chomín— y anécdotas de contenido más escabroso o violento, como la aventura en el prostíbulo a la que se ve empujado el protagonista, el crimen que se comete en la persona de Tasio y el intento de violación que sufre Marichu por parte de Paquito. Estas últimas confieren al relato fílmico una tensión de tono más subido que neutraliza el carácter un tanto ñoño y mojigato del texto literario, sin que por ello pierda ni un ápice de su aleccionadora moraleja.

18.2 La organización narrativa de la película

Aunque la narración fílmica cuenta con un buen número de rótulos, su organización secuencial es confusa, al no precisar estos con exactitud las circunstancias espacio-temporales que rigen la diégesis. Tanto es así, que los márgenes cronológicos de la historia

¹¹ Citamos todos los topónimos y nombres propios con la ortografía castellana, tal y como aparecen en los rótulos originales.

son difíciles de calibrar e, incluso, su topología, que tampoco se concreta en todos los casos, queda sin definir al completo. La vaguedad de los rótulos y el escaso número de datos que aportan son circunstancias determinantes para que las relaciones de causalidad por las que se rige la trama queden rotas en ocasiones, al permanecer sueltos algunos cabos del material narrativo. Por otra parte, como se verá en los epígrafes correspondientes, las marcas transicionales funcionan arbitrariamente y, si en algunos casos los cambios de tiempo y espacio van señalados por ellas, en otros, se producen por corte directo y es necesario partir de las inferencias espectatoriales para ordenar la lógica de los sucesos y deducir las elipsis espacio-temporales con las que parece contar la diégesis. Así las cosas, se observa en la estructura narrativa un cierto caos en el orden seguido para articular los diferentes segmentos, que, en algún caso, y en razón de su contenido, parecen reclamar una articulación diferente.

Para segmentar los diferentes núcleos se ha optado por ajustarlos a los límites que señalan los rótulos narrativos, únicas marcas transicionales con las que se podía contar para el análisis pues, como se comentará después, la copia que nos ha llegado del filme carece casi por completo de otros dispositivos segmentadores habituales en la década, como los iris de apertura y cierre, activados durante el rodaje por el operador, o los encadenados, que se practicaban con posterioridad en la mesa de montaje, así como de cualquier tipo de teñido que pueda servir de elemento orientador a la hora de observar cambios de tiempo y espacio en el transcurso de la diégesis. La distribución resultante, según se comprobará al desarrollar los contenidos, da lugar a una serie de pequeños segmentos que no alcanzan la amplitud de la secuencia —muchos de ellos, de hecho, se ajustarían más a la categoría de escena—, por lo que se emplea de nuevo el término núcleo narrativo para designarlos. Alguno suma dos peripecias que, por su contenido, se pueden suponer como sucedidas en paralelo. Sólo así se lograría captar la lógica discursiva del relato.

Distribución de los núcleos atendiendo al número de planos y a la articulación narrativa		
NÚCLEO NARRATIVO	PLANOS	SEGMENTO NARRATIVO
1°	1-31	
2°	32-51	Planteamiento: 64 planos
3°	52-64	
4°	65- 91	
5°	92-105	
6°	106-132	
7°	133-150	Nudo: 154 planos
8°	151-165	
9°	166-174	
10°	175-199	
11°	200-218	
12°	219-265	Desenlace: 47 planos

La distribución de los doce núcleos narrativos nos indica cómo, tras un amplio planteamiento, que en número de planos cubre prácticamente la cuarta parte del total y que sirve para describir la situación de equilibrio y felicidad inicial de la que arranca el relato, los sucesos se atomizan en ocho segmentos de desigual envergadura en los que se van entrelazando las cada vez más dramáticas peripecias hasta conducir a la situación de total desequilibrio con la que se cierra el nudo. Finalmente, como es preceptivo, los problemas se resuelven en el segmento final, el más amplio de todos. Allí tiene lugar el desenlace, con la resolución del conflicto en el último minuto y la restitución, en consecuencia, de la armonía inicial.

Desarrollo de los contenidos narrativos según núcleos

Núcleo 1°, planos del 1 al 31: Durante las celebraciones de la fiesta de Santa Águeda, en la aldea de Aizgorri, Chomín y Marichu

muestran sus mutuos sentimientos amorosos bajo la atenta mirada del codicioso Lagarto.

Núcleo 2º, planos del 32 al 51: Josechu Basterrechea, hermano de Marichu y heredero del mayorazgo, es un apasionado del mar y se deja arrastrar por las fantasías y promesas con las que lo tienta el rico don Timoteo en compañía de Iturbe, patrón de sus lanchas, y de Lagarto.

Núcleo 3º, planos del 52 al 64: Mientras tanto, la vida sigue en el caserío de Basterreche cuya heredad se transmite de un primogénito a otro, según marca la ley del mayorazgo.

Núcleo 4º, planos del 65 al 91: Mientras Chomín y Marichu se encuentran en la fuente de Aizgorri, el mozo de labranza Pachín conduce a las vacas por el monte y observa cómo Josechu regresa de la aldea a horas inesperadas. Después aprovecha para coquetear con Ramona, criada de don Venancio, el médico.

Núcleo 5º, planos del 92 al 105: En el caserío la familia está triste por la tardanza del heredero. Cuando llega, es amonestado por su padre Tasio, que le reprocha su desarraigo familiar.

Núcleo 6º, planos del 106 al 132: Desoyendo los consejos de su madre, Josechu cede a las presiones de don Timoteo y se endeuda con él al comprarle su flotilla para faenar en el mar. Mientras tanto, Lagarto y el petimetre Francisco hacen beber a Chomín que acaba su borrachera en compañía del señorito y dos prostitutas.

Núcleo 7º, planos del 133 al 150: Tras su aventura en la ciudad Chomín regresa a la aldea, pero Pachín le cuenta el asesinato de Tasio y cómo Lagarto lo acusa del crimen. Así las cosas, Chomín decide huir.

Núcleo 8º, planos del 151 al 165: Cuando Josechu regresa del mar se entera de lo sucedido y comprende que el mayorazgo está a merced del usurero don Timoteo. Este aguarda su presa con impaciencia y Paquito comienza a frecuentar a Marichu.

Núcleo 9º, planos del 166 al 174: Aprovechando la ausencia de Chomín, Paquito intenta seducir a Marichu con el apoyo de Lagarto, pero la muchacha no olvida a su antiguo novio.

Núcleo 10º, planos del 175 al 199: No obstante, antes de regresar a la ciudad con su antigua amante, Paquito decide forzar a Marichu para satisfacer su deseo. Afortunadamente, la oportuna llegada de Pachín se lo impide.

Núcleo 11º, planos del 200 al 218: En la casa de su acaudalado tío donde permanece desde su huida, Chomín recibe una carta que lo pone al corriente de la crítica situación que atraviesa el mayorazgo de Batteredche. Respaldado por aquel se pone en camino para salvar la propiedad de las garras de don Timoteo.

Núcleo 12º, planos del 219 al 265: Segundos antes de que espire el plazo del vencimiento de la hipoteca, llega Chomín ante el escribano con el dinero necesario para rescatar el mayorazgo, pero don Timoteo le acusa de asesinato. Cuando están a punto de prenderlo los alguaciles, hacen su aparición el alcalde y el médico que culpan del crimen al usurero. Finalmente, recuperada la propiedad, se restaura la armonía inicial cuando Chomín vuelve al caserío y se reencuentra con Marichu.

18.3 Deficiencias y cabos sueltos en la cohesión de la trama

El filme de los Azcona, según reflejan los contenidos enumerados más arriba, presentan deficiencias en la cohesión de la trama. Estas se concretan esencialmente en cierto caos organizativo, en la poca consistencia de algunos móviles y en los cabos sueltos que lastran la causalidad narrativa. Es decir, el orden en la sucesión de los núcleos es poco útil para lograr el ajuste óptimo de dicha causalidad, tanto más cuando a través de ellos muchos de los móviles que dirigen a los personajes están



apenas esbozados o apuntan en una dirección a la que después no se retorna. Dos ejemplos son paradigmáticos para ilustrar estas afirmaciones: si el personaje de Lagarto, tal y como lo define el rótulo, aparece en el primer núcleo "acechando la felicidad de los jóvenes" Marichu y Chomín y "siempre pensando en el oro al servicio del mal", por la ley de la causalidad era esperable encontrar el efecto de sus maquinaciones en los núcleos siguientes, pero no es así. Por el contrario, en el segundo segmento tendremos a Lagarto ocupado en secundar a don Timoteo cuando pretende ganarse la voluntad de Josechu y habrá que esperar al sexto y al noveno para ver hasta dónde llegan los efectos de sus malévolos intereses sobre la pareja protagonista.

De modo semejante, figuran en el relato *personajes comodín* sobre los que se crean expectativas que después no quedan satisfechas. Se trata concretamente del petimetre Paquito, introducido "in medias res" sin que rótulo alguno aporte datos sobre él. No sabemos de dónde viene ni a dónde va o cuáles son sus relaciones con los restantes sujetos que se mueven por la trama. Por sus hechos queda caracterizado como un prototipo de la época, el del señorito vividor y sin escrúpulos que se burla de la ingenuidad de los más sencillos —Chomín y Marichu, en este caso— con tal de satisfacer un capricho. Pero, una vez que su deseo hacia Marichu queda frustrado, se esfuma de la diégesis sin dejar rastro ni recibir sanción alguna, de forma que las expectativas generadas quedan insatisfechas. En los dos casos, el problema se podría haber subsanado aumentando la información o la frecuencia de los rótulos que, según se ha comentado y se analizará después, son tan imprecisos que resultan deficientes.

Pese a sus cabos sueltos, el relato establece una relación de fuerzas entre los personajes sobre cuya tensión se sustenta el funcionamiento de la trama. Es decir, los actantes de la diégesis se alinean en torno a dos valores que luchan entre sí. Aquel que defiende el mayorazgo propiedad de los Basterreche, una heredad que, por el hecho de serlo, representa la tradición y las costumbres ancestrales, hasta el punto de que la lucha por él

implica la pervivencia de estas. En el extremo opuesto se sitúan los sujetos que se rigen por la codicia y la usura, cuyas intrigas para lograr el mayorazgo consiguen romper la estabilidad del grupo anterior y alimentar la tensión dramática hasta que la situación quede reconducida y el conflicto resuelto.

Distribución de fuerzas en el conflicto dramático	
DEFENSORES DEL MAYORAZGO <----->	CODICIOSOS DEL MAYORAZGO
Chomín Tellechea <----->	Don Timoteo Castell
Marichu <----->	Paquito
Tasio <----->	Lagarto
INSTRUMENTOS	
Pachín / Josechu	
JUECES	
Alcalde y médico	
CORO ESPECTADOR	
Vecinos del pueblo	

Entre los dos bloques se percibe un equilibrio casi total en el número y funciones de los elementos. Si don Timoteo es el que persigue la apropiación del mayorazgo, el huérfano Chomín se alzaría como su contrincante directo en el pleito final, frustrando sus planes. Con lo que recupera no sólo el caserío sino el amor de Marichu y su rango de miembro de pleno derecho en el orden familiar. Paquito, además de pieza clave al servicio del usurero, persigue sus propios intereses que no tienen que ver con la propiedad física del caserío, sino con la persona de uno de sus moradores, Marichu. La resistencia de la mujer lo dejará fuera de juego. Por su parte, Lagarto, ejecutor material de la muerte del cabeza de familia Tasio, labra con ello su propia destrucción al no poder sobrevivir a los remordimientos. En medio de los contrincantes quedan las figuras de Josechu y Pachín. Del primero se sirve don Timoteo para urdir sus planes y el segundo es el resorte que mueve la clave de la articulación narrativa. Porque el joven servidor del caserío no sólo es el primero en percibir el desarraigo de Josechu, sino que pone en guardia a Chomín sobre el

peligro que corre a su regreso a la aldea tras su noche en la ciudad y, supuestamente, es también quien le escribe la carta informándole de la inminente pérdida del mayorazgo¹². Pero su función no queda ahí, sino que su oportuna llegada frustra el ataque de Paquito contra Marichu. Por estas razones, Pachín se convierte en el engarce imprescindible con el que activar la causalidad narrativa.

Como elemento mediador entre las dos fuerzas opuestas encontramos al alcalde y al médico, figuras complementarias al cargo de la comunidad vecinal. Don Venancio el médico, velando por la salud física y el alcalde, vigilando el orden y el cumplimiento de la ley. Los dos, jueces y mediadores entre los vecinos, quienes se configuran como personaje colectivo, testigo de los hechos ante los que no permanece indiferente, sino que toma partido en contra del tirano y apoya tácitamente a la familia que va a sufrir el expolio. Este personaje colectivo es uno de los muchos rasgos que comparte *El mayorazgo de Basterreche* con *Castigo de Dios*, película con la que alcanza un sorprendente número de coincidencias. Sin embargo, frente a ella o a *Currito de la Cruz* se perfila como una película laica carente del misticismo que caracteriza el sentido último de aquella y del paternalismo religioso que impregna la segunda. Las figuras tutelares de la comunidad no son el párroco o el canónigo, sino, el alcalde y el médico, representantes respectivos de la autoridad civil y la cultura. Este laicismo explicaría en última instancia la libertad con que se inserta en el filme una escena tan poco ejemplar como la que se desarrolla durante la cena prostibularia de Paquito y

¹² En efecto, el remitente de esa carta es uno de los cabos sueltos que deja el relato, pero si tenemos en cuenta que Pachín es el último contacto de Chomín con la aldea de Aizgorri, parece lógico que sea él el vínculo entre el protagonista y su pasado. Y el propio relato se encarga de corroborarlo cuando en la secuencia final del pago de la hipoteca, reunidos ante el escribano los habitantes de la aldea como observadores de la transacción entre don Timoteo y los Basterrechea, un plano medio del muchacho sonriente se inserta inmediatamente antes de que Chomín haga su entrada en la sala. Sólo su condición de remitente de la carta puede explicar la sonrisa que lo delata como conocedor de la inesperada aparición del joven Tellechea.

Chomín. Los besos intercambiados entre la pareja de enamorados o los espontáneos coqueteos de Ramona y Pachín. Todos ellos rezuman una naturalidad menos cohibida por la moral conservadora oficial y aproximarían, en alguna medida, los personajes y situaciones de *El mayorazgo* a los de *La revoltosa*, si el filme de los Azcona no estuviera lastrado por un estilo de actuación arcaico y hasta melifluido que acaba neutralizando la espontaneidad de algunas situaciones y, como se verá después, acartona la puesta en escena.

Progresión de los sucesos en la cadena narrativa			
NÚCLEO 1°	NÚCLEO 2°	NÚCLEO 3°	NÚCLEO 4°
Amor de Chomín y Marichu >>	D. Timoteo tienta a Josechu >>	La vida en el caserío de Basterreche >>	Andanzas de Pachín
NÚCLEO 5°	NÚCLEO 6°	NÚCLEO 7°	
Desarraigo de Josechu >>	Hipoteca del caserío >>	Asesinato de Tasio y huida de Chomín	
NÚCLEO 8°	NÚCLEO 9°	NÚCLEO	
>> El caserío a merced de D. Timoteo >>	Marichu recuerda a Chomín >>	Paquito ataca a	
10°	NÚCLEO 11°	NÚCLEO 12°	
Marichu >>	Chomín alertado del peligro >>	Castigo de D. Timoteo y recuperación del mayorazgo por Chomín	

Los doce segmentos narrativos van dándose paso en una cadencia sincopada en la que se alternan los núcleos de fuerte contenido dramático con otros más descriptivos donde la tensión se relaja. Sin embargo, la distribución de la cadencia tensión/distensión no es estricta ni proporcionalmente equilibrada. Así, mientras el relato cuenta con cuatro núcleos de tensión dramática baja —el 1°, 3°, 4° y 9°— y dos de ellos seguidos, ocho son los que desarrollan unas peripecias donde la acción se tensa al límite. La desproporción entre ambas modalidades es acusada, con claro predominio de los segundos, como corresponde

a un relato que se construye en clave dramática. En este caso, rural y ejemplarizante.

18.4 Un diseño de producción acartonado

El entusiasmo de los hermanos Azcona les hizo poner en marcha un proyecto para el que contaban con muy pocos medios¹³. A pesar de ello, planificaron su película como una producción seria, con pretensiones de rigor y autenticidad, a partir de la cual mostrar los antiguos modos de vida de los campesinos vascos. Para lograr sus objetivos pidieron ayuda a los especialistas y se documentaron con los medios que tenían a su alcance. Pero esto no fue suficiente para insuflar a su filme la energía, naturalidad y frescura necesarias que lo convirtieran, a pesar de su humildad, en un producto redondo y convincente. Porque, pese a las buenas intenciones y al entusiasmo desplegado, el filme adolece de defectos que se habrían evitado con algo más de experiencia y algo menos de academicismo libresco. Y es que, si no se debe olvidar que este era el primer largometraje de los Azcona, tampoco se puede evitar compararlo con los textos analizados hasta aquí, paralelos en circunstancias pero resueltos en algún caso con mejor factura final. Nos referimos a *La revoltosa*, producida cuatro años antes con un aliento narrativo en sus imágenes más propio de un maestro que del director novato que la dirigió¹⁴. Es decir, la inexperiencia no justificaría por entero los fallos de *El mayorazgo de Basterreche*, sino que habría que

¹³ Según Unasin (1985), los Azcona se gastaron en torno a las 40.000 pesetas. Todo el dinero que les quedó del préstamo obtenido con la hipoteca de una finca materna, después de instalar sus estudios y adquirir los medios técnicos para el rodaje. Op. cit., p. 116. Manu Pagola (1990) sube esa cantidad hasta 50.000. Op. cit., p. 128. En cualquier caso, se trata de una cantidad muy pequeña para cubrir las necesidades mínimas de un rodaje de esos años.

¹⁴ Un caso equiparable a *El mayorazgo de Basterreche* podría considerarse *Castigo de Dios* que, como quedó reflejado en el análisis, presenta limitaciones en la puesta en escena y fallos en la construcción de la serialidad que le restan eficacia narrativa.

contemplantos como el resultado del enfoque equivocado con que se plantearon determinados aspectos de la puesta en escena como, por ejemplo, la dirección de actores. Las consecuencias de tales errores, como se verá más tarde, terminaron por lastrar el filme de forma determinante.

Enumerar ordenadamente los elementos de puesta en escena significa referirse a los *escenarios* elegidos para crear la topología diegética. Siguiendo las pautas habituales en el cine español de la época, se partió de escenarios naturales para rodar los *exteriores* del relato que se repartían esencialmente entre los ámbitos de la montaña, donde está emplazado el caserío, la aldea de Aizgorri y el puerto de pescadores. Porque los ambientes urbanos a los que aluden los rótulos sólo se insinúan desde el espacio interior. Numerosos lugares de los alrededores de Baracaldo sirvieron para situar las localizaciones. Manu Pagola cita exactamente El Regato, la ermita de Santa Águeda, Zierbana, Zeanuri, el puerto viejo de Algorta, Santurtzi y Sondica, además de paisajes aledaños de Mungia¹⁵. Tan amplia variedad de emplazamientos fue una baza esencial para crear en el filme el buscado efecto de autenticidad.

El rodaje de *interiores* se llevó a cabo a partir de decorados. Víctor Azcona y su hermano Enrique, aficionado al dibujo, los diseñaron y construyeron, bajo las orientaciones de Jesús Larrea, director de Museo Etnográfico de Vizcaya, en los estudios que habían instalado en la casa familiar. De los ocho espacios interiores con que cuenta la película, cinco pertenecen al ámbito privado y tres al público. Entre los privados, se han buscado los elementos mínimos para caracterizarlos. Como más rurales y humildes, la cocina del caserío de los Basterrechea, el granero donde duerme Pachín y la habitación de Lagarto se revisten con utensilios propios de la vida y labores del medio rural. Como más acomodados, el despacho de don Timoteo en Aizgorri y el salón del palacete de don Juan Tellechea intentan reproducir por su

¹⁵ En Manu Pagola (1990): *Bilbao y el cine*, op. cit. p. 128.

mobiliario y accesorios decorativos el estilo decimonónico decorativo de la burguesía vizcaína. Por su parte, el comedor del prostíbulo urbano al que Paquito arrastra a Chomín queda caracterizado por el candelabro que ilumina la mesa de los comensales, que le confiere el rango de lupanar elegante. Los espacios públicos interiores son la taberna, escenario tomado del natural, y la sala del ayuntamiento de Aizgorri, donde el escribano resuelve el pleito entre don Timoteo y los Basterrechea. Esta se reproduce decorativamente con las filas de bancos para el público y la mesa frontal que debe ser ocupada por la autoridad administrativa y uno de sus objetos decorativos resulta muy relevante en el transcurrir del relato. Se trata del reloj colgado en una de las paredes laterales, sus agujas irán pautando los minutos y segundos que marcan el plazo para la ejecución o anulación del desahucio que pesa sobre el mayorazgo de Basterreche. La funcionalidad dramática de este objeto será analizada en los epígrafes referentes al montaje.

18.4.1 La construcción de personajes, un lastre en la retórica discursiva de la película

Al configurar los personajes de la diégesis la puesta en escena adopta unas pautas formales que van a producir resultados contradictorios. Esto significa que si bien se pretende ser riguroso con las caracterizaciones vestimentarias de los sujetos diegéticos, tal y como se hizo con las ambientaciones espaciales, ese mismo rigor puede producir efectos contraproducentes al neutralizar el efecto de verosimilitud. Exactamente esto es lo que parece suceder en el filme cuyo *vestuario*, confeccionado por las hermanas Inés y Consuelo Azcona, imita la indumentaria tradicional conservada en el Museo Etnográfico de Vizcaya y da lugar a unos prototipos asombrosamente teatrales que desprenden cierto olor a naftalina. Los calzones pieceados de los campesinos vascos, sus enormes sombreros de visera recortada, riman con los pantalones a cuadros y chisteras lucidas por don Timoteo y el alcalde y no dejan de producir un efecto chirriante, por generar connotaciones carnalescas. Más naturales resultan

los trajes de las mujeres o los de los señoritos acaudalados como Paquito, don Juan Tellechea y el propio Chomín, cuando se ha refugiado bajo el amparo de su tío y ha asumido el papel de rico heredero. Los actores principales completan su pintoresco vestuario con un estilo de *maquillaje* notablemente marcado en ojos y labios que incrementa el antinaturalismo de su caracterización.

Con todo, lo verdaderamente disruptivo en la puesta en escena es el *estilo de actuación* al que se ajustan las interpretaciones de los actores. En él se percibe la huella del academicismo libresco al que sucumbió Mauro Azcona, quien se empapó de la retórica interpretativa descrita en las revistas y manuales franceses a los que tuvo acceso y formó a los actores bajo esos modos de actuación que, como sabemos, a esas alturas de la década se consideraban obsoletos¹⁶. Y es que el director contó con aficionados no profesionales oriundos de la zona, con nula o pequeña experiencia en actuaciones teatrales, y los formó en sus propios estudios. El resultado de su trabajo se plasma en una retórica gestual basada en la languidez de gestos y movimientos, en una meliflua expresividad, vagamente nostálgica, que carece de brío interpretativo y convierte cada plano en una estampita ñoña donde parece buscarse el romanticismo dulzón de ciertas tarjetas postales de la época. Bajo estos parámetros, la sobreactuación típica del cine mudo se traduce aquí en una mayor lentitud que frena el ritmo del relato al condicionar la medida de los planos, alargados innecesariamente por su causa, y lastrar con ello la cadencia del relato fílmico.

Consideradas individualmente, las actuaciones que se ajustan por entero a las pautas mencionadas son las correspondientes a los actores protagonistas, la pareja de

¹⁶ Mauro Azcona conocía bien el francés y fue de Francia de donde tomó en un primer momento sus conocimientos técnicos sobre el arte cinematográfico. Además de estar suscrito a la revista *Cineopse* compró a través de una librería bilbaína varios libros técnicos en francés. En Alberto López Echevarrieta (1988): *Vascos en el cine*, op. cit. p. 70.

enamorados, Chomín y Marichu, y el heredero Josechu, interpretados respectivamente por Orlando Villafranca (Francisco Veintemillas), Margarita Arregui (Ester Souto)¹⁷ y Eduardo Morata. Los restantes actores, como solía ser habitual, interpretan sus personajes secundarios con un estilo menos marcado y, en consecuencia, más natural, pero manteniendo las constantes generales. Sólo en el caso de la pareja compuesta por José Frías y Elvirita Castro que dan vida respectivamente a Pachín y Ramona —personaje este mucho menos relevante, con sólo dos apariciones en el filme—, se percibe una naturalidad gestual y una espontaneidad de movimientos que ponen un toque de vida y dinamismo en el languideciente conjunto actoral.

18.4.2 La colectividad como fondo que refuerza el sentido

Además de los personajes con nombre propio, habita la diégesis un elenco de figurantes que conforma el *personaje colectivo* pues, aunque *El mayorazgo* no sea equiparable en este aspecto a *La revoltosa*, donde el grupo se erigía en personaje por propio derecho, sí tiene un peso específico en el devenir del filme. De hecho, en cuatro de los núcleos narrativos se manifiesta en un plano más o menos secundario. Y eso es así por exigencias de la trama cuyo problema central, en mayor o menor grado, afecta a toda la colectividad. Es decir, la ambición del usurero don Timoteo, causante del expolio del mayorazgo que pesa sobre los Basterrechea, afecta indirectamente a los restantes miembros de la colectividad. Unos, porque ya la han sufrido en su propia carne y otros, porque pueden pasar a ser las próximas víctimas de la codicia de aquel. Además, al ser la película un canto a las costumbres ancestrales del pasado, precisaba mostrarlas inscritas en el conjunto de la colectividad, que acaba constituyendo el fondo idílico y solidario de la particular historia de la familia protagonista.

¹⁷ En los dos casos, el nombre que figura en primer lugar es el artístico y el que aparece entre paréntesis es el nombre de pila.

Manifestaciones del personaje colectivo a lo largo de la diégesis

NÚCLEO 1º: Un grupo de danzaris baila la espata danza mientras autoridades y mujeres los contemplan.

NÚCLEO 2º: Los habitantes de la aldea de Aizgorri salen de la ermita endomingados y, bien deambulan por las calles, bien se dirigen al puerto de pescadores o se entretienen en la taberna jugando a los naipes y bebiendo. Siempre, con Josechu, don Timoteo, Lagarto e Iturbe en primer término.

NÚCLEO 6º: En la taberna, los parroquianos son mudos testigos de la borrachera de Chomín.

NÚCLEO 12º: La comunidad se reúne ante el escribano para ser testigo solidario de la suerte que va a correr el mayorazgo de Basterreche.

En todos los casos, la colectividad queda perfectamente integrada en la diégesis, componiendo un fondo perfecto sobre el que la peripecia principal cobra especial relevancia, porque queda mucho mejor descrita y matizada gracias a él. Toda la vida y la autenticidad que falta en los personajes principales se concentra en ese segundo término que ocupa el grupo. En este sentido son destacables las escenas de los bebedores en la taberna o el deambular de las gentes por el puerto de pescadores. Allí van y vienen los que tienen relación con las faenas marineras mientras, en primer término, los protagonistas emanan mucha menos vitalidad. Ante tal naturalidad no es ajeno el hecho de que fueran las propias gentes de Baracaldo y sus alrededores las que actuaran de figurantes para dar vida a este personaje colectivo y la espontaneidad de su actuación se evidencia de forma rotunda.

18.4.3 La configuración del espacio diegético

Para construir el territorio de la diégesis la enunciación se vale de las posibilidades que le brinda el juego que puede establecer con los emplazamientos, movimientos y angulaciones de la cámara. Con estas tres herramientas se comporta como un urbanista capaz de ordenar el espacio que va a dar cabida a la

historia. Como en los tres casos anteriores, en el *El mayorazgo de Basterreche*, se ejercitan los *emplazamientos de cámara* ajustándose a los modos imperantes en la época. En consecuencia, prima la lateralidad sobre los planos frontales y el espacio se va construyendo a partir de tomas laterales desde la derecha y desde la izquierda, con un predominio notable de las primeras sobre las segundas. Muchas de esas tomas ofrecerán a los personajes de perfil y se irán alternando emplazamientos sucesivos que varían en la apertura de los ángulos, con lo que se da lugar a frecuentes *raccords* de 45° y 90° que por su frecuencia suponen un estilema formal del filme. Pero este aspecto tendremos ocasión de analizarlo en el apartado correspondiente a la serialidad narrativa. Sí merece la pena realizar una valoración de los *planos frontales* existentes, toda vez que presentan una frecuencia más alta que en los tres filmes anteriores. De hecho, alcanzan un porcentaje del 7,9% del total, triplicando así el que se da en *Currito de la Cruz*.

Distribución de los <i>emplazamientos frontales</i> según núcleos				
NÚCLEO	PLANO	ESCALA	FUNCIÓN	CONTENIDO ¹⁸
1°	9	PM	presenta personaje	CHO: chapela y pañuelo
2°	32	PM	" "	D.T: chistera y capa
"	33	PM	" "	JO: boina, chaleco y faja
"	36	PG	rompe la lateralidad	D.T, LA y JO por la calle
"	38	PG	" "	El grupo encuentra a I
"	41	PE	" "	Todos hablan en la playa
"	44	PG	" "	El grupo sigue hablando
"	46	PA	" "	D.T, LA, I y JO: taberna
"	48	PA	" "	" "
"	49	PA	marca continuidad	" "
4°	65	PM	rompe la lateralidad	CHO y MA mirándose
5°	95	PM	" "	TA y PA en el caserío

¹⁸ Siguiendo las pautas de este trabajo, en las tablas distribucionales que se vayan sucediendo, identificaremos a los personajes por las iniciales de sus nombres: CHO, MA, JO, PA, D.T, LA, I, PAQ, TA, RA, MAR y D.V aludirán respectivamente a Chomín, Marichu, Josechu, Pachín, Don Timoteo, Lagarto, Iturbe, Paquito, Tasio, Ramona, Martina y Don Venancio el médico.

"	96	PG	activa el raccord en el eje	MA sirve comida a TA
6°	106	PG	rompe la lateralidad	JO y D.T: despacho
"	119	PE	" "	PA, LA y CHO: taberna
"	120	PA	activa el raccord en el eje	Siguen en la taberna
7°	143	PA	rompe la lateralidad	El alcalde investigando
8°	152	PG	activa el raccord de 90°	PA grita hacia el mar
9°	174	PA	rompe la lateralidad	LA habla con MA
12°	257	PA	" "	MA y RA hablan
"	258	PG	marca continuidad	MA y RA escuchan a PA

En estos veintiún emplazamientos frontales llama la atención su restringida funcionalidad y el hecho de que en ningún caso se combinen con la escala del PP. La frecuencia de uso es muy alta en el núcleo 2°, con nueve casos. En dos de ellos la frontalidad se activa para presentar a los personajes de don Timoteo y Josechu y, en los siete restantes, para mostrar actividades del grupo que forman esos dos hombres con Lagarto y el patrón de las traineras, Iturbe. En esas tomas grupales la frontalidad del emplazamiento queda en parte neutralizada por la disposición que adoptan los personajes del grupo, cuyas figuras aparecen situadas de perfil ante la cámara, ligeramente escoradas en distintos grados, mientras conversan. En otros casos, la frontalidad da pie a la construcción del raccord en el eje y el de 90°, ajustes cuya frecuencia en el filme se comentará posteriormente.

A su vez, los *movimientos de cámara* que se activan en la película no son muy numerosos y su relevancia visual es muy discreta en tanto en cuanto se trata de un algunas panorámicas y de un número mayor de reencuadres que se limitan a centrar los desplazamientos de los personajes dentro del campo. La película activa, así mismo, un *travellig*, movimiento que se puede considerar excepcional, al ser mucho menos frecuente en el cine de esos años. En total, los *reencuadres* suman veinte —un 7,5% del total de los planos— y están muy repartidos a lo largo del texto

fílmico. A pesar de su discreción, este porcentaje marca diferencias entre *El mayorazgo* y las restantes películas analizadas donde esta clase de desplazamiento de cámara se activaba en número notablemente inferior. Y las diferencias no radican sólo en la cantidad, sino que afectan igualmente a la selección escalar sobre la que opera el reencuadre. Es decir, mientras en los casos anteriores los reencuadres se combinaban casi exclusivamente con escalas largas, en *El mayorazgo* un cincuenta por ciento de los planos que los contienen están contruidos con escalas medias y cortas. Así mismo, en esta película los reencuadres se ejercitan tanto en los espacios interiores como exteriores y, en dos ocasiones, el movimiento es doble (*), al activarse dos veces en un mismo plano para seguir los movimientos de vaivén que los personajes correspondientes realizan dentro del campo.

Distribución de los <i>reencuadres</i> según núcleos			
NÚCLEO	PLANO	ESCALA	FUNCIÓN/CONTENIDO
1°	4	PG	Centra a los danzaris que bailan en grupo
"	16	PG	Sigue a CHO y a MA que pasean juntos
2°	33	PM	Sigue a JO y a PA que van por la calle
"	38	PG	Centra a D.T, JO, I y LA que se aproximan
"	39	PG	Sigue a los cuatro que llegan al puerto
4°	72	PG	Sigue a PA conduciendo a las vacas
"	77	PG	Sigue a RA que va al río a por agua
"	78	PA	Doble reencuadre, sigue el vaivén de PA*
6°	112	PM	Digue a D.T que acompaña a JO a la puerta
"	113	PP	Centra a D.T que se gira ante la puerta
"	114	PG	Sigue a CHO que camina por la calle
"	132	PP	Centra a CHO que se levanta de la mesa
7°	136	PG	Centra a PA que va buscando a TA
"	141	PA	MA y RA conducen a MAR al interior
8°	160	PP	Centra a MAR: llora por el mayorazgo
9°	168	PG	Centra a PA: descabalga y va hacia MA
10°	177	PM	Centra a PA: coge la carta de su amante
"	192	PM	Centra a PA que abraza y besa a MA
11°	213	GPG	Sigue a CHO que va corriendo a caballo

12°	249	PE	Doble reencuadre de D.V y el alcalde*
-----	-----	----	---------------------------------------

En el caso de las *panorámicas* el porcentaje de uso es del 1,8%, similar al de *Currito de la Cruz*. Esto es, muy retringido. Se limita a cinco ocasiones y en ninguna de ellas su práctica parece responder a la necesidad enunciacional de dejar oír su voz. Se trata en todos los casos de ejercitar una función narrativa similar a la de los reencuadres. Es decir, las panorámicas se activan sólo cuando los desplazamientos de los personajes son tan amplios que así lo exigen. Por tanto, las cinco existentes desarrollan la variedad de panorámicas de acompañamiento y son funcionalmente equivalentes al limitarse a narrar, por medio del movimiento de la cámara, lo que el personaje hace en ese determinado momento. Una de ellas es vertical, de arriba hacia abajo, pero de valor funcional semejante pues explicita el recorrido que los personajes siguen al bajar por una calle empinada. Las cuatro restantes se reparten por igual, dos de derecha a izquierda y otras tantas a la inversa. Por lo que a las dimensiones escalares se refiere, cuatro se combinan con escalas largas y una con la escala corta que marca el PM.

Distribución de las <i>panorámicas</i> según núcleos y funciones					
NÚCLEO	PLANO	ESCALA	CLASE	FUNCIÓN	CONTENIDO
1°	19	PG	dcha. > izda.	narrativa	LA sale de casa
2°	51	PG	izda. > dcha.	"	D.T, JO, LA e I: taberna
4°	84	PE	dcha. > izda.	"	RA caminando
5°	92	PM	izda. > dcha.	"	MA en la cocina
6°	126	PG	arriba > abajo	"	PA, CHO y LA: taberna

El tercero de los movimientos de cámara de los que se sirve la enunciación es el *travelling*, que sólo se emplea en una ocasión, aunque con mucha eficacia y acierto. Se trata del final del núcleo undécimo, cuando la peripecia central del relato ha entrado en su recta final, una vez que Chomín apoyado por su tío decide tomar cartas en el asunto y liberar el mayorazgo de la hipoteca con que lo tiene sometido don Timoteo. En el momento en que se pone en marcha el dispositivo narrador que, siguiendo el mejor estilo

griffithiano, va a permitir la salvación en el último minuto, el *travelling* queda integrado a la perfección en la dinámica de la secuencia imprimiéndole un mayor ritmo y aportándole un grado más de tensión. Su construcción se activa en el plano 217, un GPG en el que se nos muestra a Chomín galopando a toda velocidad por un camino, con la intención de llegar a Aizgorri antes de que den las doce horas del medio día. La tensión del momento viene pautada por el inserto que dos planos antes, en montaje alternado, había mostrado el reloj municipal que marcaba las doce menos veinte. En este contexto, el *travelling de retroceso* que nos muestra la premura de Chomín y su rápido galopar, además de multiplicar el dinamismo del plano en cuestión, se integra eficazmente en la escalada de la tensión dramática, contribuyendo a aumentar el clímax general que precede al desenlace final. Con ello se logra el objetivo último que debe cumplir cualquier resorte de la puesta en escena, que no es otro que la de integrarse en la puesta en serie para contribuir a la óptima articulación narrativa.

Por lo que respecta a las *angulaciones de la cámara*, en *El mayorazgo de Basterreche* se perciben algunos picados que responden generalmente a un punto de vista externo a la diégesis. En ningún caso, la altura de la cámara es extrema, sino que se trata de angulaciones suaves, ligeros picados que parecen venir impuestos, en algunos casos, por la propia orografía de los escenarios naturales en que se está rodando la escena. La película cuenta con dieciséis tomas en ángulo alto y prescinde de los ángulos bajos. Diez corresponden a tomas interiores y seis a exteriores. En la descripción que muestra la tabla se pone de manifiesto cómo sólo en tres ocasiones el picado recoge un punto de vista interno de la diégesis.

Distribución de las <i>angulaciones</i> según núcleos					
NÚCLEO	PLANO	ESCALA	CLASE	FUNCIÓN	CONTENIDO
3°	54	PM	picado	p. de v. externo	PA ata sus zapatillas
"	56	PG	"	"	PA juega en el granero
4°	69	PG	"	"	Las vacas pastando

"	72	PG	"	"	PA lleva las vacas al río
"	80	PP	"	p. de v. interno	RA que sonrío a PA
"	82	PP	"	"	" "
5°	95	PM	"	p. de v. externo	PA habla con TA en la cocina
6°	118	PG	"	"	PAQ, CHO y LA en una mesa de la taberna
"	119	PE	"	"	Una chica los sirve
"	120	PA	"	"	Juegan a las cartas
"	122	PA	"	"	" "
"	123	PA	"	"	PAQ y CHO se levantan
"	131	PP	"	"	CHO sobre la mesa duerme la borrachera
7°	138	PG	"	p. de v. doble: interno y externo	PA ve a TA en el fondo del río
10°	199	PM	"	p. de v. externo	MA sentada y contrita

Siete de las angulaciones altas se concentran en el núcleo 6° y responden a un punto de vista externo a la diégesis. Todas ellas se dan en el espacio de la taberna a la que Paquito y Lagarto arrastran a Chomín con la intención de emborracharlo y parecen remitir al interés del operador, que elevando ligeramente la cámara se enseñoera del espacio tabernario y lo muestra con más amplia perspectiva. Por el contrario, en el núcleo 4°, los picados se habrían impuesto a la enunciación por razones ajenas a la propia diégesis. Es decir, se habría visto forzada a activarlos cuando la inclinación del terreno donde se estaba filmando así lo exigía. En este caso concreto, la ladera de una montaña por la que transitan los personajes y desde la que se accede al río. Por otra parte, de los tres puntos de vista internos que recogen estas tomas en picado, dos remiten a la mirada de Pachín que contempla a Ramona cuando llena su cántaro de agua en el río. La mirada que le devuelve la mujer es la que se refleja en los planos 80 y 82. El tercero está recogido en el plano 138 de una forma menos directa. Por su planificación, esta toma representa el punto de vista enunciacional que nos muestra a Pachín y a otro muchacho del

caserío cuando, en su búsqueda de Tasio, van a cruzar el puente sobre el río. Tomados en picado y de espaldas, avanzan por el campo en primer término, de derecha a izquierda, mientras en segundo término se divisa el fondo del río y en su orilla el cadáver de Tasio que yace abandonado. La construcción del plano guía la mirada espectral, cuyo descubrimiento del cadáver resulta simultáneo al que por su parte realizan los dos personajes, produciéndose con ello esa confluencia entre el punto de vista interno y el que ofrece la propia enunciación, al mostrar en el mismo plano los personajes que miran y el objeto de su mirada.

Otros elementos de la puesta en escena se vieron muy condicionados por las limitaciones económicas que caracterizaron la producción de la película. Tal fue el caso de la *iluminación* cuyo resultado no pasa de discreto, evitando los contrastes y los juegos de sombras que pudieran resultar antinaturalistas. Sólo existe un ejemplo donde se percibe una cierta elaboración en el uso de las luces. Se trata del núcleo 12º —planos 248, 251 y 253—. Corresponde a la escena en que Lagarto, en su lecho de muerte se confiesa autor de la muerte de Tasio. Sobre su humilde cama, en la pared, se proyecta la sombra de una reja que alude a una supuesta ventana, exterior al campo fílmico, por la que entraría la luz en el cuartucho desde el extremo opuesto. En cuanto a la iluminación de exteriores, al no disponer de focos adecuados, el realizador se valió de la luz solar y la intentó multiplicar por medio de espejos, a pesar de ser este un sistema ya en desuso¹⁹.

En su conjunto, la puesta en escena del filme obtiene como resultado unas imágenes en muchos aspectos más propias de la década anterior que de finales del período mudo. Y aunque son varios elementos los que combinados contribuyen a ello —la simplicidad de los decorados, la frecuencia de planos frontales y la escasez de movimientos de cámara, entre otros—, es el estilo de actuación el que definitivamente confiere a la película ese aire arcaico que la emparenta con el cine de los años diez. Por su causa

¹⁹ Es un dato de Jose María Unsain (1985): *El cine y los vascos*, op. cit. p. 112.

los planos se alargan hasta superar con creces la longitud media impuesta por los modos de la época y el ritmo narrativo se paraliza por momentos. Estas impresiones quedan también confirmadas al revisar el *sistema de planificación* que se practica en el filme pues, al poner en evidencia las elecciones escalares con las que opera su enunciación, vuelve a marcar diferencias significativas entre *El mayorazgo de Basterreche* y las tres películas analizadas con anterioridad.

Tabla de la escala de planos de la película								
NÚCLEO	GPG	PG	PE	PA	PM	PP	INSERTOS	Total
1°	1	6	1	3	12	6	1	30
2°	2	8	1	4	6	-	-	21
3°	3	4	1	1	4	-	-	13
4°	-	9	6	6	4	2	-	27
5°	-	5	-	2	6	1	-	14
6°	-	6	1	9	7	3	1	27
7°	-	6	1	4	5	2	-	18
8°	-	5	-	9	-	1	-	15
9°	-	5	-	3	-	1	-	9
10°	-	2	1	7	12	-	3	25
11°	4	4	-	1	6	-	4	19
12°	2	10	3	15	12	2	3	47
	---	---	---	---	---	---	---	---
Total/Escala	12	70	15	64	74	18	12	265
Porcentajes	4,52%	26,41%	5,56%	24,15%	27,92%	6,79%	4,52%	

Los porcentajes reflejan el predominio de las escalas medias que en sus modalidades de PM y PA suman más de la mitad del total de los planos. A este respecto, es relevante en el sistema de planificación de esta película el alto uso del PA que, con un 24,15%, supera el porcentaje del 15,41% que había alcanzado en *Currito de la Cruz*. También destaca la moderada suma de planos generales que se activa en contraste con los tres filmes anteriores, donde las escalas largas tenían una representación algo más amplia. De los treinta primeros planos que suma la tabla, doce son *insertos*, que en esta película alcanzan una alta proporción. En consecuencia, si las escalas medias son las que mejor posibilitan las relaciones interpersonales, *El mayorazgo de Basterreche* se configura como una película volcada al terreno de lo privado, de las emociones y vivencias de sus personajes, y alejada del documental panorámico y espectacular que vimos en el filme anterior. Y todo ello choca, en alguna medida, con las inferencias espectatoriales que se crean al observar tanto los rótulos narrativos que introducen el relato como sus primeros planos, que parecen dirigidos a la apertura de una historia centrada en el personaje colectivo y a informar de los usos y costumbres de la cultura rural vasca, enmarcados en sus paisajes.

18.5 Ajustes y desajustes en la serialidad narrativa

Toda la buena voluntad de los hermanos Azcona no pudo superar con buenos resultados el reto de lograr una serialidad narrativa eficaz con la que construir un relato redondo en el que todas las piezas encajaran a la perfección. De hecho, los errores de la puesta en escena iban a lastrar de modo determinante el ámbito de la serialidad, sobre todo, en lo referente al estilo de actuación cuya lentitud y languidez condicionan la inusual duración de los planos que padece la película y, en consecuencia, definen el ritmo narrativo de la misma. Ello explica que, a pesar de tratarse de un filme de largometraje, el número total de planos alcance la escueta cifra de 265, cuando la media estándar del

momento duplicaba esa cantidad. Si a estas circunstancias se suman otras que tienen que ver con la inexistencia de marcas transicionales que delimiten y ordenen con claridad el tiempo del relato y compensen la imprecisión de los rótulos narrativos, se puede entender hasta qué punto en la construcción de la serialidad existen desajustes que limitan de forma drástica el resultado final. En cualquier caso, conviene revisar ordenadamente todos los aspectos confluyentes en la articulación narrativa, para lo cual interesa empezar calculando las duraciones medias de rótulos y planos

Duración media de planos y rótulos en cada uno de los núcleos					
NÚCLEO	DURACIÓN	TIEMPO TOTAL	PLANOS	RÓTULOS	DURACIÓN MEDIA
Créditos	0' 41"	0' 41"	-	7	5.87"
1°	7' 19"	8' 00"	31	7	11.86"
2°	4' 34"	12' 34"	20	8	9.78"
3°	2' 05"	14' 39"	13	4	7.35"
4°	4' 23"	19' 02"	27	9	7.30"
5°	1' 35"	20' 37"	14	6	4.75"
6°	8' 19"	28' 56"	27	10	13.48"
7°	3' 45"	32' 41"	18	11	7.75"
8°	2' 43"	35' 24"	15	7	7.40"
9°	2' 38"	38' 02"	9	5	11.28"
10°	3' 46"	41' 48"	25	3	8.07"
11°	4' 14"	46' 02"	19	3	11.54"
12°	5' 26"	51' 28"	47	8	5.92"

Las medidas que ofrece la tabla reflejan una duración anormalmente alta de los planos. Sólo en dos núcleos aquella está por debajo de los 7", mientras que en cuatro supera los 11". Comparando estos resultados con los de los tres filmes analizados, observamos que en ellos la media se situaba entre los 5" y los 7" y en ningún caso se superaba la barrera de los 10". Por otra parte, los rótulos de la película, como se verá después, ni son muy numerosos ni cuentan con textos largos en exceso, por lo que no inciden en el aumento de las duraciones medias. Esto significa que, en lo referente a la medida temporal de planos y rótulos, *El mayorazgo de Basterreche* se sitúa dentro de unos parámetros que podemos denominar arcaicos al optar por duraciones más propias de la década precedente que del final de aquella que ve nacer al filme. Y esta circunstancia no se puede pasar por alto, en tanto en cuanto, como venimos señalando, condiciona el resultado final de la serialidad narrativa, ralentizando el ritmo de forma determinante.

Los únicos núcleos cuyos planos se pliegan a las medidas estándar son el 5° —que narra el enfrentamiento entre Tasio y su hijo Josechu, al que aquel echa en cara su alejamiento del núcleo familiar—, con una media de 4,75" por plano. y el 12° —donde se da cuenta del duelo vivido en el ayuntamiento entre don Timoteo y Chomín, que ha acudido en auxilio del caserío de Basterreche—, con una duración media de 5,92" por plano. El primero, con sólo trece planos y seis rótulos se resuelve en un diálogo tenso entre padre e hijo que es introducido por la oportuna llegada de Pachín despertando la atención de Tasio. La menor duración de los planos estaría justificada en función de subrayar la tensión del enfrentamiento con un ritmo más vivo. En el segundo caso, por tratarse de la secuencia de montaje alternado en que se pretende resolver el conflicto central, luchando contra el tiempo, que insistentemente marcan los insertos del reloj, se precisaba agilizar el ritmo narrativo por todos los medios, con planos dinámicos llenos de movimiento interno —la carrera a caballo de Chomín y las entradas presurosas en la sala municipal— y recortando al máximo su duración para lograr una tensión dramática muy

efectiva y bastante insólita, por el contraste que marca con el resto del la película.

18.5.1 La tímida impronta del montaje alternado

Diferentes modalidades de montaje se manifiestan en la película, pero en muy desigual proporción. De ellas, el *montaje alternado* y su variante de *montaje en paralelo* son las más infrecuentes. En buena medida, esta renuncia del filme a la simultaneidad de las acciones puede ser explicada en razón del deficiente e ineficaz uso que se hace de las formas transicionales y los rótulos narrativos. Es decir, buena parte de las peripecias que relatan los diferentes segmentos tienen sentido tanto si se las interpreta como sucedidas simultáneas o en sucesión, porque la peripecia general no se vería afectada en uno u otro caso. No obstante, al no existir, en general, marcas transicionales o rótulos que marquen explícitamente la simultaneidad, se ha optado por suponer la sucesión, que es la modalidad no marcada, y sólo se ha considerado la alternancia o el montaje en paralelo cuando el sentido, las marcas transicionales o los rótulos narrativos apuntaban directamente a ello. En consecuencia, a lo largo del filme sólo se observan cuatro situaciones de montaje alternado y una de montaje en paralelo, y los mecanismos modales que facilitan su emergencia entre la sucesión predominante son, como se puede apreciar en la tabla que sigue, el corte directo o el rótulo narrativo.

Emergencia del <i>montaje alternado y paralelo</i> en la sucesión discursiva					
NÚCLEO	RÓTULO/PLANO	ALTERNADO	PARALELO	MARCA	CONTENIDO
1°	P19	X		corte directo	LA sale de su casa
"	R7/P23	X		rótulo	LA vigila a CHO y MA
"	P26-P27	X		corte directo	LA sigue vigilando
8°	R62/P165		X	rótulo	PAQ visita a MA
10°	P191	X		corte directo	Pies caminando

"	P193	X	"	Puño que golpea una puerta
11°	P215	X	"	Reloj de pared
"	P218	X	"	"
12°	P219	X	"	Vecinos ante el ayuntamiento
"	R74/P220-226	X	rótulo	Espera en el ayuntamiento
"	P227-229	X	corte directo	CHO llega al ayuntamiento

Evidenciando la carencia de rótulos segmentadores y de marcas de transición al uso —iris de apertura y cierre o, con menos frecuencia, encadenados— que se utilizaban habitualmente para introducir las escenas de montaje alternado, en *El mayorazgo de Basterreche* se opta por emplear el corte directo. Un procedimiento que se iría consolidando como modalidad transicional durante esos años hasta llegar a sustituir a los anteriores. En consecuencia, se puede ver en esta opción por el corte directo un signo de modernidad que entraría en conflicto con otros rasgos modales más arcaicos que coexisten en el tejido textual, como ya se ha señalado. Esta mezcla de modos del pasado con otros más ajustados al año de producción del filme convierte la película de los Azcona en un producto fílmico donde afloran las contradicciones y, por lo mismo, en un texto habitado por modos opuestos, aunque es necesario avanzar en el análisis para determinar, en el balance final, cual de las dos vertientes que se manifiestan en el discurso es la de mayor peso específico.

18.5.2 El montaje analítico, eje de la serialidad discursiva

La medida y el ordenamiento del tiempo diegético, por medio de la fragmentación analítica de los encuadres con la que opera el montaje, es un estilema en el montaje de la película que nos ocupa donde los *raccords en el eje* alcanzan un lugar

privilegiado por el frecuente uso del que son objeto. Al respecto, esta película se equipara con las tres anteriores, pero vuelve a distanciarse de ellas cuando opta decididamente por otras variantes del montaje que tienen menor representación en aquellas, como el *raccord* de 90°, el 45° y el de 180°. La explicación de tales diferencias radicaría en el hecho de que estas modalidades de *raccord* se consolidan precisamente en la segunda mitad de la década. Con estas elecciones, *El mayorazgo de Basterreche* vuelve a mostrarse como una película de su tiempo y de nuevo evidencia las paradojas que se dan en su tejido discursivo. Pero examinemos con detenimiento cada una de las modalidades para llegar a conclusiones concretas.

Localización y contenido de los <i>raccords</i> en el eje			
NÚCLEO	PLANOS	ESCALA	CONTENIDO
1°	4/5	PG/PE	Danzaris bailan, CHO en el centro
"	7/8	PP/PA	Alcalde mira y escucha el chistu
"	14/15	PG/PM	MA y sus amigas, habla con CHO
3°	59/60	PM/PA	Caserío: mozo hablando con MAR
4°	90/91	PE/PG	PA y RA charlando en un carro
5°	95/96	PM/PG	PA habla con TA ante MA
"	98/99	PM/PG	TA y PA ven la llegar de JO*
6°	106/107	PG/PM	D.T recibe a JO. Sentados, hablan
"	112/113	PM/PP	JO se marcha. D.T queda pensativo
"	118/119/120	PG/PE/PG	PAQ, CHO y LA en la taberna
"	127/128/129/130	PG/PA/PG/PA	PAQ y CHO con unas prostitutas
7°	142/143	PG/PA	Alcalde hablando con los vecinos
"	145/146	PA/PG	LA acusa a CHO ante el alcalde
8°	154/155	PG/PA	PA informa a CHO del crimen
"	159/160	PA/PP	MAR llora por la confesión de JO

11°	205/206	PM/PG	CHO lee en el salón de su tío
"	208/209	PG/PM	CHO y su tío hacen planes
12°	243/244	PG/PM	Alcalde y D.V en el ayuntamiento
"	262/263	PG/PA	La familia reunida en el caserío

Diecinueve veces se articula esta modalidad de *raccord* en la película, una frecuencia alta sólo equiparable a la de *Castigo de Dios*, pues tanto *La revoltosa* como *Currito de la Cruz* hacen un uso mucho más moderado de este ajuste que, recordémoslo, es más representativo del primer cine que del de los años veinte. La preferencia de la enunciación por este mecanismo discursivo es tal que en dos ocasiones riza el rizo y dobla el ajuste con una repetición del efecto de cambio escalar realizando un movimiento de vaivén en el desplazamiento de la cámara. Casi seguidos, estos *raccords* dobles se localizan en el núcleo sexto, el primero de ellos ajusta tres planos con un cambio de escala gradual de mayor a menor —desde el PG al PA, pasando por el PE—; con el segundo se repite dos veces la misma transición escalar —PG/PA/PG/PA—. Pero lo que resulta mucho más insólito desde el plano estilístico es la solución que propone el autor para construir uno de los puntos de vista internos de la diégesis. Precisamente mediante la recurrencia al *raccord* en el eje. Se trata del que hemos señalado en el núcleo 5° con un asterisco. Iniciado con el P 98, un PM de Tasio y Pachín sentados en la cocina del caserío, al que precede el rótulo *-Ahí está* que recoge el aviso con el que el muchacho anuncia a Tasio la llegada del hijo. Los dos miran al frente del campo. En el P 99, el ajuste se cierra con un PG que recoge en primer término y de espaldas a Josechu, que acaba de atravesar el umbral de la puerta, mientras al fondo del campo Tasio y Pachín, mirando al frente, lo ven entrar. Al optar por esta solución narrativa, la enunciación privilegia el *raccord* en el eje y evita el de mirada, que habría impuesto el imprescindible contraplano de la figura o el rostro de Josechu tomados de frente.

Hasta qué punto esta solución puede interpretarse como otra de las secuelas arcaicas que salpican el filme es discutible, sobre todo, si se considera que se combina con otros ajustes de consolidación posterior que resuelve con soltura. Es el caso de los *raccords de 90°, 45° y 180°*, mucho menos frecuentes, pero bien representados en la película, como muestran las tablas que siguen.

Articulación de los raccords de 90°			
NÚCLEO	PLANOS	ESCALAS	CONTENIDO
1°	17	PP	MA de frente, CHO de espaldas se miran
	18	PM	Los dos de perfil, mirándose
1°	26	PM	LA, de perfil, espía a los novios
	27	PG	LA, de frente, sigue espionando
1°	28	PM	Los novios, de perfil, se besan
	29	PP	CHO de frente y MA de espaldas, hablan
	30	PM	CHO y MA de perfil
8°	151	PG	PA, de perfil, mira el mar
	152	PG	PA, de frente, llamando a JO
10°	175	PM	PAQ, de frente, lee en el salón
	176	PM	PAQ sigue leyendo, ahora de perfil
11°	200	PM	CHO, de frente, piensa en MA
	201	PM	CHO, de perfil, la recuerda

De estos seis ajustes, la mitad mantiene la escala de sus planos invariable y el resto la altera al articular el raccord. Por

otra parte, también se construye en esta modalidad un ajuste doble al realizarse entre tres planos consecutivos, cuando el tercero recupera la posición inicial con la que se abría el *raccord*: P 28, PM/P 29, PP/P 30, PM. Un número semejante encontramos por lo que respecta a los *raccords de 45°* que constituyen una peculiaridad estilística de esta película. De hecho, además de los señalados, existen algunos otros ajustes cuya articulación, muy próxima a los 45°, puede constituir, de hecho, *raccords* dentro de esta modalidad, pero no se señalan en la tabla porque la gradación de su apertura es más imprecisa.

Articulación de los <i>raccords de 45°</i>			
NÚCLEO	PLANOS	ESCALA	CONTENIDO
1°	24	PM	CHO y MA, sentados, conversan
	25	PA	CHO coge las manos de la mujer
2°	49	PA	D.T, JO, LA e I beben ante la barra de frente
	50	PA	Siguen bebiendo, de ligero perfil
6°	111	PM	D.T y JO hablan en el despacho
	112	PM	Siguen hablando. JO se levanta
8°	157	PA	JO se encuentra a MAR en la cocina
	158	PA	MA sentada. JO le habla
10°	176	PM	PAQ, en el salón leyendo un libro
	177	PM	Coge la carta traída por la criada
	178	PM	Lee la carta atentamente
10°	180	PM	PAQ termina de leer y arruga la carta

La resolución de estos seis ajustes muestra unas inflexiones escalares menos acusadas que en los anteriores. Ahora, al articular el *raccord*, sólo hay cambio de escala en una ocasión. Y también se cuenta con un ajuste doble por resolverse a lo largo de tres planos consecutivos. En la descripción del contenido no se ha explicitado la posición de la cámara, pero en todos los casos el procedimiento es el mismo: ya sea una toma frontal o lateral, en el segundo plano el eje de la cámara se desplaza 45° hacia su derecha o su izquierda. Estos ajustes basados en los desplazamientos del eje de la cámara tienen su máxima representación en el *raccord de 180°*, con el eje dibujando un ángulo tan amplio que sitúa la cámara en el lado opuesto al de la toma anterior. En algunos de estos casos, la impresión es más de un brusco salto de eje que de un ajuste buscado intencionadamente. Y esta interpretación parece tanto más acertada si se considera el alto número en que se manifiesta.

Articulación de los *raccords de 180°*

NÚCLEO	PLANOS	CLASE	CONTENIDO
1°	15	PM	Los jóvenes CHO y MA hablan
	16	PG	Desde el ángulo opuesto, se alejan de espaldas
3°	63	PG	La carreta avanza hacia la izquierda del campo
	64	PG	Vista desde atrás, en ángulo opuesto, avanza ahora hacia la derecha
5°	100	PA*	TA y JO hablan frente a la cámara
	101	PG	Tomados ambos de espaldas, siguen hablando

7°	147	PP	CHO con el mar al fondo, de perfil
	148	PM**	CHO habla con PA, con su perfil en sentido inverso
	149	PP**	CHO con el mar al fondo (como 147)
	150	PM**	CHO habla con PA (como 148)
9°	167	PG	MA, de espaldas, cosiendo, en segundo término, PAQ a caballo
	168	PG	Desde el ángulo opuesto, PAQ de espaldas, descabalgando y MA al fondo, cose
9°	172	PG	PAQ desata su caballo y se va
	173	PG	En ángulo opuesto, LA entra en campo

De las siete ocasiones en que se activa el *raccord* de 180° quedan señaladas en la tabla con un asterisco la del núcleo 5° —P100, PA/P101, PG—, ya que el ajuste está roto por el rótulo 32 que, al intercalarse entre ambos, actúa anulando en cierta medida el efecto de aquel. En los otros tres casos, correspondientes al núcleo 7° y señalados con doble asterisco, más que hablar de *raccord* se debería pensar en dos saltos de eje que impiden la articulación del plano/contraplano en el diálogo que mantienen Chomín y Pachín, rompen las direcciones de los sujetos y desorientan al espectador. Se trata a todas luces de una ruptura de la norma convencional en la construcción del plano/contraplano y, más que un efecto buscado, parece responder a un descuido o error de emplazamiento en el rodaje. Así las cosas, el *raccord* de 180° no resulta un uso de tan alta frecuencia y queda reducido a cuatro ejemplos, cifra que tampoco es una cantidad desdeñable, si se la compara, por ejemplo, con los cuatro que se articulan en *Currito de la Cruz*.

18.5.3 Las "rarezas" del *montaje de continuidad*

En sus tres modalidades principales, el montaje de continuidad también ocupa un espacio en el filme, aunque la parquedad de sus manifestaciones le confieren un rango de segundo orden en relación con el montaje analítico, mucho más practicado, como se ha venido viendo en páginas precedentes. Si empezamos por el *raccord de mirada*, vemos cómo se articula en nueve ocasiones y desde diferentes variantes que ajustan la mirada y el sujeto mirado —que, a su vez, puede mirar o no para dar pie al plano/contraplano— o la mirada y el objeto hacia el que aquella se dirige. Incluso en una ocasión, el *raccord de mirada* se convierte en un ajuste mixto al combinarse con un *raccord sonoro*, pero este ejemplo es preferible analizarlo después de haberlo localizado y descrito en la tabla general.

Articulación de los <i>raccords de mirada</i> según núcleos			
NÚCLEO	PLANOS	ESCALAS	CONTENIDOS
1°	19/20	PG/PM	LA mira a la izda. / MA y CHO hablan
"	20/21	PM/inserto	CHO mira hacia abajo / flores y hierba
4°	79/80	PM/PP	PA mira a la dcha. / RA mira a la izda.
"	81/82	PM/PP	" "
10°	185/186	PA/PM	MA mira a la dcha. / PAQ, a la izda.
"	191/192	inserto/PM	Pies caminando a la dcha. / PAQ mira a la izda.*
12°	222/223	PA/PM	D.T mira a la izda. / el escribano, a la dcha.
"	225/226	PM/PA	El escribano habla mirando a la dcha. / D.T respone y mira a la izda.
"	236/237	PA/inserto	CHO, JO, D.T y escribano miran a la izda. / reloj que marca las 11h 59"

De estos ajustes, por la descripción que se hace de su contenido, uno responde a la variante mirada/sujeto —entre los planos 19/20, Lagarto mira a los enamorados a hurtadillas—; dos a la de mirada/objeto —planos 20/21 y 236/237, con Chomín mirando unas flores y con los asistentes a la subasta pendientes del reloj, respectivamente—; cuatro veces se activa el plano/contraplano —planos 79/80, 81/82, 222/223 y 225/226, con miradas que se cruzan entre Pachín y Ramona en los dos primeros y entre el escribano y don Timoteo en los dos últimos—.

Finalmente, existe un caso de *raccord* objeto/mirada (marcado con *) entre los planos 191, que recoge el inserto de unos pies caminando hacia la derecha, y el 192 en el que Josechu, alertado, se supone por el ruido de esas pisadas, mira a la izquierda y cesa en su ataque a Marichu para esconderse acto seguido. En sentido estricto, no se podría hablar de *raccord* de mirada, dado que el objeto al que los ojos buscan no está a su alcance. Después sabremos que los pies corresponden a Pachín que se acerca al caserío. Es su ruido el que alerta a Paquito, disparando su mirada en aquella dirección y haciéndole desistir de su tropelía. En consecuencia, se podría hablar de un *raccord mixto*, una suerte de imbricación entre el ajuste de mirada y el auditivo que se produce entre el plano en el que se produce el ruido y el siguiente donde sucede la reacción ante él. Claro está que, tratándose, como es el caso, de una película muda, el efecto sonoro lo capta el espectador no por percepción auditiva, en estricto sentido, sino por el razonamiento al que le lleva la imagen de Paquito escuchando mientras dirige su mirada hacia el supuesto ruido que le llega del exterior. Es decir, en este caso, la esencia de lo que acontece, como en el mejor cine, se fragua en el fuera de campo.

También los *raccords en el movimiento* se dan cita en el texto consiguiendo configurar, en aquellas escenas donde tienen lugar, un tejido narrativo más cohesionado y fluido que en aquellas otras donde los ajustes se dirimen en el espacio del montaje analítico. Seis son los que se articulan en El mayorazgo de

Basterreche y su descripción puede propiciar una idea de hasta qué punto son correctos.

Articulación de los <i>raccords</i> en el movimiento			
NÚCLEO	PLANO	ESCALA	PROGRESIÓN DEL MOVIMIENTO
1°	21	PP	La mano de CHO se eleva tras cortar una flor
	22	PM	CHO ofrece la flor a MA
4°	86	PE	PA se da un traspies en la orilla del río
	87	PE	PA cae al río y sacudiendo el agua se levanta
6°	123	PA	CHO y PA van a abrir la puerta de la taberna
	124	PA	Vistos desde la calle, abren la puerta y salen
10°	188	PM	PAQ abraza a MA que lo rechaza incorporándose
	189	PA	Levantados ambos, inician un forcejeo
10°	194	PM	PAQ se aleja de MA e inicia un giro
	195	PE	PAQ termina de girarse y se esconde
12°	260	PG	CHO se dirige a MAR, que abre los brazos
	261	PM	MAR y CHO se funden en un abrazo

La modalidad del *raccord* en el movimiento está correctamente construida en los seis casos que describe la tabla. En el ajuste del núcleo 6° —planos 123/124— se pueden entender combinados el *raccord* de movimiento y el dirección, pero hemos optado por señalar este último por entender que la descripción del movimiento se explicita con mucha más claridad y acaba superponiéndose a la idea de la dirección, en el momento en que se articula el segundo de los dos planos que integran el ajuste. Y

es que las direcciones en los desplazamientos de los personajes encuentran su máxima expresión en nueve de los ajustes de continuidad que tiene el filme. Es decir, la modalidad del *raccord de dirección* está razonablemente representada en la película, aunque, como reflejará la tabla general, muestra una irregular distribución a lo largo de los segmentos. Como se explicará después, las razones de tal desequilibrio hay que buscarlas en el contenido de las peripecias que se van sucediendo.

Articulación de los <i>raccords de dirección</i>			
NUCLEO	PLANO	ESCALA	PROGRESO DE LA DIRECCIÓN
4°	76	PG	RA avanza por el campo de izda. a dcha.
	77	PG	La joven entra por la izda. del campo
4°	84	PE	PA sigue a RA caminando de dcha. a izda.
	85	PE	PA entra en campo por la dcha. y la sigue
10°	195	PE	MA cruza la cocina hacia la dcha. y sale
	196	PA	MA camina de izda. a dcha. entra PA y los dos vuelven a salir por la izda.
	197	PG	MA y PA entran por la dcha. en la cocina
11°	211	PG	CHO sale del palacete y baja las escaleras
	212	PG	CHO termina de bajar la escalinata
11°	216	GPG	CHO galopa por un camino Sale por la dcha.
	217	GPG	CHO avanza a caballo en la misma dirección
12°	228	GPG	CHO se apea del caballo y sale de frente
	229	PA	CHO, con JO entra en campo de espaldas por el primer término*
12°	259	PA	CHO y JO cruzan el campo hacia la izda.
	260	PG	Ambos entran en la cocina por la dcha.

Conforme progresa la articulación narrativa se va produciendo un aumento de los *raccords* en la dirección, algo que tiene razón de ser si se tiene en cuenta que el relato, cuya primera parte construye el desarrollo de las peripecias con un cierto estatismo, aumenta en movimiento conforme progresa hacia el conflicto final. Así, no es de extrañar que precisamente en el núcleo 12° —un segmento donde se ha de alcanzar la solución salvadora en el último minuto— se localicen tres de la suma total, ni que la primera mitad del filme cuente sólo con dos, mientras la segunda acumula los siete restantes. Por otra parte, también se produce un caso de dos ajustes direccionales consecutivos —planos 195/196/197— y lo que es más un *raccord atípico* (marcado por *) que implica un desplazamiento de 180° en el eje de la cámara. Nos referimos al que se articula entre los planos 228 y 229 que recogen la apresurada llegada de Chomín a la puerta del ayuntamiento de Aizgorri. Mientras en el primero Chomín abandona el campo por el primer término de frente a la cámara, en el segundo, entra en campo igualmente por el borde inferior, pero en este caso de espaldas, rompiendo la dirección y activando una suerte de *raccord* de 180°. Entramos así, una vez más, a considerar cuál de los dos ajustes predomina en esta suerte de *raccord* combinado. La solución provendría del hecho de que en ninguno de los dos casos cumple los requisitos con rigor —si de una parte rompe la dirección, de otra, no está claro si la cámara se desplaza sobre su eje o, lo que es más probable, el personaje es el que ha girado sobre sí mismo. En consecuencia, parece más prudente no encasillarlo en ninguna de las dos modalidades.

18.5.4 La atrofia de las formas transicionales

Que la película de los Azcona adolece de una clamorosa carencia de marcas transicionales se ha venido repitiendo desde que iniciamos el análisis de la serialidad. Tal circunstancia no tendría por qué suponer una deficiencia si la organización y continuidad narrativas funcionaran con precisión. Pero no es el caso, porque en determinadas inflexiones de la serialidad se suceden las peripecias sin solución de continuidad y las escenas

que se van acumulando no pueden ser interpretadas con exactitud, lo que redundo en cierta ambigüedad y desorientación. Precisamente, esta ausencia de formas transicionales fue determinante a la hora de analizar el ordenamiento narrativo del relato que se articuló y segmentó en función de los únicos elementos disponibles. Esto es, los escasos e imprecisos rótulos narrativos que lo jalonan. En consecuencia, nos encontramos con que en *El mayorazgo de Basterreche* es imposible delimitar ni siquiera aproximadamente la duración de la diégesis. Desde que se inicia el relato hasta su culminación en la peripecia final, nada nos informa al respecto de si transcurren días, meses o, incluso, años.

Tan sólo en dos ocasiones los rótulos narrativos aportan datos que sirven de referencia cronológica para localizar la historia. Así se lee en el R 2: *...Llegaba a su mitad el siglo XIX. En Aizgorri... celebraban aquel día...;* y en el rótulo R 3 que lo continúa: *...la tradicional fiesta en honor de Santa Águeda...* Las restantes marcas transicionales funcionan para delimitar la estructura interna de determinadas peripecias, donde introducen o cierran alguno de los *flashbacks* que se activan en el relato. Tal circunstancia sucede en muy pocas ocasiones y lo habitual es que los cambios de tiempo, espacio y segmento narrativo —entiéndase escenas o secuencias— sucedan por corte directo desplazando así a los iris de apertura y cierre y a los encadenados. Un desplazamiento que, en líneas generales, venía dándose de modo paulatino a lo largo de toda la década. En este sentido, teniendo en cuenta que *El mayorazgo* es una película producida en una fecha tan avanzada como 1928, se puede entender la ausencia de marcas transicionales como una adaptación muy oportuna a los modos fílmicos de última hora, pero el problema se plantea cuando no se agilizan otros mecanismos sustitutorios que, apoyando la organización narrativa, faciliten la comprensión de la historia. Así las cosas, las marcas transicionales en esta película ofrecen modalidades propias.

Distribución, clase y función de las *formas transicionales*

NÚCLEO	PLANO/ RÓTULO	FORMA ²⁰ TRANSIC.	RÓTULO	FUNCIÓN
1°	R1.2.3		narrativo y situacional	Abre el relato, localizando el tiempo y el espacio
"	R3/P1	iris de apertura*		Enmarca elemento metonímico
"	P1/P2	iris de cierre*		Enmarca elemento metonímico
2°	P31-R8		narrativo	Abren el núcleo, el rótulo va pospuesto al plano descrito
3°	R16		narrativo	Abre el núcleo
4°	P65-R20		narrativo	Abren el núcleo, el rótulo va pospuesto al plano descrito
"	P67/P68	corte directo**		Cambio de escenario, acción y personajes
"	P87/P88	corte directo**		Cambio de escenario y acción
5°	P92-R29		narrativo	Abren núcleo, el rótulo va pospuesto al plano descrito
6°	R35		narrativo	Introduce el núcleo
"	P113/P114	corte directo**		Cambio de escenario, acción y personajes
7°	R45		narrativo	Introduce el núcleo
"	R48		narrativo	Abre <i>flashback</i> de PA
"	P141/R52	iris de cierre		Cierra la 1ª parte del <i>flashback</i>
"	R53		narrativo	Inserta un 2º <i>flashback</i> de LA

²⁰ Las formas señaladas con un asterisco, más que elementos transicionales propiamente dichos, se pueden considerar como marcas enunciacionales con las que se proyecta su punto de vista sobre el relato y serán comentadas en el epígrafe siguiente.

"		corte directo		Cierra el <i>inserto</i> de LA
"	P146/P147	corte directo		Cierra la 2ª parte del flashback de PA
8°	R56		narrativo	Introduce el núcleo
"	P162/P163	corte directo**		Cambio de escenario, acción y personajes
"	R62		narrativo	Abre escena de montaje alternado
9°	R62		narrativo	Introduce el núcleo
10°	R68		narrativo	Introduce el núcleo
11°	R71		narrativo	Introduce el núcleo
"	P200/P201	fundido en negro		Introduce los recuerdos nostálgicos de Chomín
12°	P219-R74		narrativo	Abren el núcleo con el rótulo pospuesto al plano descrito
"	R78/P248	iris de apertura	narrativo	Abren el <i>flashback</i> de LA
"	P253/254	corte directo		Cierra el <i>flashback</i>
"	P255/P256	corte directo		Cambio de escenario, acción y personajes
"	P265/R81	iris de cierre	segmentador	Cierran el relato

Las formas transicionales propiamente dichas, cuando se activan, suelen desempeñar funciones de diverso orden, pero, siguiendo las pautas al uso, no están sujetas a sistematizaciones de ningún tipo. En cualquier caso, como refleja la tabla, son los rótulos narrativos, y nunca segmentadores o situacionales —excepto los que abren y cierran el relato—, los que asumen el papel de las marcas transicionales al pautar todos los cambios de núcleo. Sin embargo, se echan a faltar en aquellas ocasiones en que se produce una inflexión en la cadena narrativa con la aparición de nuevos lugares, situaciones y personajes sin solución de continuidad. Es entonces cuando se manifiesta la carencia de

elementos segmentadores de otro orden, porque el corte directo no basta para impedir el desconcierto de las inferencias espectatoriales. Antes al contrario, las propicia inevitablemente, al no contar con la ayuda de rótulos narrativos o de diálogos lo suficientemente explícitos. En cuatro ocasiones se localizan segmentos de interpretación dudosa —señaladas en la tabla con un doble asterisco—, porque son susceptibles de ser interpretados, con respecto al segmento inmediatamente anterior, como simultáneos o sucesivos. Y ningún otro elemento de juicio ayudará a resolver la ambigüedad.

Los *iris* y fundidos, sometidos a usos arbitrarios y asistemáticos, parecen meros resortes con los que la enunciación puede proyectar su punto de vista sobre el relato: los primeros pueden enmarcar un elemento metonímico de la diégesis, como ocurre al principio del núcleo 1º, donde sendos iris de apertura y cierre —marcados en la tabla con un asterisco— acentúan el significado del inserto de la campana volteando sobre sí misma, en representación metonímica de la ermita y la celebración religiosa a la que acuden los vecinos para honrar a Santa Águeda. También contribuyen los iris al ordenamiento narrativo cuando abren, cierran o puntúan los márgenes y el interior de los *flashbacks*, aunque ofrecen resistencia a la disciplina de uso. Es decir, de los tres incluidos en la diégesis, el primero, narrado por Pachín, consta de dos partes. En la primera se da cuenta del asesinato de Tasio y en la segunda —que enmarca, a su vez, un pequeño flashback de Lagarto resuelto en un plano por corte directo—se relatan las indagaciones llevadas a cabo por el alcalde. Entre ambas, el iris marca la inflexión de contenidos. La última vuelta atrás en el tiempo sucede en el núcleo 12º y, si bien es cierto que se abre con un iris, con la misma arbitrariedad, se cierra por corte directo. Es decir, de las tres incursiones del pasado en el presente diegético, ninguna se intergra en la cadena causal por el mismo mecanismo discursivo. Así, la arbitrariedad modal en los usos de las formas transicionales queda una vez más constatada.

Por lo que respecta a los *fundidos* sólo se emplea el *negro* en una ocasión —núcleo 11°— para cubrir una elipsis llena por la ensoñación que vive Chomín al recordar su primer encuentro con Marichu. Entre dos planos casi idénticos, transformados por un *raccord* de 90°, que contienen por *sobreimpresión*, respectivamente, la figura de Marichu y el primer encuentro de los enamorados, se activa el *fundido en negro* para intensificar el momento emocional, alargándolo. El lapso temporal es evidente, así como el dominio de los recuerdos del pasado que se adueñan del presente del protagonista. El valor funcional del *fundido en negro* es equiparable aquí a los empleados en *La revoltosa*, en *Castigo de Dios* y en *Currito de la Cruz* para integrar en el presente de los protagonistas episodios ya vividos anteriormente.

18.6 Voces y puntos de vista proyectados en la diégesis

Y es que los recuerdos, intereses y anhelos de los protagonistas impregnan el texto fímico al manifestarse con cadencia intermitente en el transcurrir del entramado narrativo. Constituyen los puntos de vista o *voces internas* del relato y se irán articulando, fundamentalmente, a partir de dos modalidades, la *sobreimpresión* y el *flashback*. A ellas dos hay que añadir los rótulos de diálogo que vehiculan en alguna ocasión la perspectiva de la mirada de los personajes, pero el estudio de ellos corresponde a un epígrafe posterior e independiente de los resultados que se reflejan en la tabla que sigue.

Modalidades de articulación del <i>punto de vista interno</i>					
NÚCLEO	PLANO	ESCALA	MODALIDAD	CONTENIDO	SENTIDO
1°	26	PM	<i>sobreimpresión</i>	LA imagina ganacias	Planes de LA
"	30	PM	<i>sobreimpresión</i>	CHO y MA escuchan la campana de la ermita	Sentimientos de alegría
7°	136-146	todas	<i>flashback</i>	Asesinato de TA y	Relato de PA

pesquisas del alcalde					
"	144	PG	<i>flashback</i>	Acusación de LA	Intriga de LA
10°	181	PM	<i>sobreimpresión</i>	MA en el caserío	Pensamientos de PAQ
11°	200	PM	<i>sobreimpresión</i>	MA el día de fiesta	Pensamientos de CHO
"	201	PM	<i>sobreimpresión</i>	CHO y MA novios	Recuerdos de CHO
12°	248-253	PG,PE,PM	<i>flashback</i>	LA asesina a TA	Delirio de LA
"	251	PE	<i>sobreimpresión</i>	Tasio en el monte	Delirio de LA
"	253	PE	<i>sobreimpresión</i>	LA asesina a TA	Delirio de LA

Difiriendo de las otras soluciones discursivas, la *sobreimpresión*, con siete ejemplos, es la modalidad que predomina y su uso se polariza en diferentes funciones, pero siempre relacionadas con procesos mentales de los personajes. Puede reflejar sentimientos de alegría, cuando Chomín y Marichu identifican su felicidad sentimental con el sonido alegre de la campana que convoca a los vecinos a los ritos de la fiesta; puede mostrar los planes de Lagarto que pretende aprovecharse de la pareja protagonista o sus delirios cuando, enfermo de muerte y atenazado por el sentimiento de culpa, confiesa el crimen que cometió en la persona de Tasio; o evidenciar, así mismo, los impulsos de Paquito al imaginar su objeto de deseo en la persona de Marichu y, finalmente, descubrir los pensamientos y recuerdos de Chomín reflejando a la que fue su prometida y el momento del compromiso sentimental entre ambos. Los *flashbacks*, reducidos a tres, presentan contenidos dispares: hechos pasados contados desde el punto de vista de un narrador que participa en ellos como testigo —la muerte de Tasio vista por Pachín—; hechos pasados inventados —la huida de Chomín tras su supuesta acción criminal, narrada por Lagarto, y hechos ocultos confesados desde el delirio de un moribundo que se siente culpable —confesión de Lagarto ante el alcalde y el médico—.

Las *voces externas* a la diégesis, provenientes de las focalizaciones que establece la enunciación, están vehiculadas a través de los rótulos narrativos, pero existen otros elementos discursivos de los que también se vale. Uno de ellos es el *iris* que, además de servir como elemento transicional, puede sustentar el punto de vista de la enunciación subrayando determinadas imágenes. En seis ocasiones es el soporte directo de la voz enunciativa. En la primera, para enmarcar el plano 1 que inicia el relato —un PP de una campana volteando en el campanario— dos iris, de apertura y cierre respectivamente, lo limitan, subrayando el contenido. Se enfatiza así la campana, como metonimia de la celebración popular en honor de Santa Águeda, que forma con los tres rótulos precedentes un bloque desde el que se va a definir el contenido de la película, apuntando a su cualidad de relato costumbrista en el que se resumen algunas de las costumbres rurales del País Vasco. Los cuatro ejemplos restantes corresponden a *iris fijos* que se distribuyen y funcionan como sigue.

Distribución de los <i>iris fijos</i> que sustentan el punto de vista externo						
NÚCLEO	PLANO	ESCALA	MODALIDAD	CONTENIDO	SENTIDO	
1°	10	PP	iris fijo	Marichu	Subraya rótulo presentador precedente	
2°	32	PM	iris fijo	Don Timoteo	Subraya rótulo presentador precedente	
4°	68	PG	iris fijo	PA con sus vacas	Enfatiza el contenido	
10°	193	Inserto	iris fijo	Puño que golpea la puerta del caserío	Subraya el suspense	

De los cuatro iris fijos, tres cubren los bordes del cuadro con color negro y el del plano 32 es más atípico, al enmarcar la imagen de don Timoteo en color blanco.

18.7.1 La modalidad arcaica de los rótulos

En cualquier caso, el trampolín de proyección de la voz enunciativa son los *rótulos narrativos*, pero en muy distinta medida, pues la mayoría agotan su valor funcional guiando y cohesionando el desarrollo del relato fílmico. Ya se ha comentado la imprecisión de los datos que aportan, pero conviene revisar su distribución, su estilo y envergadura para establecer comparaciones con los filmes precedentes. En su totalidad componen un conjunto de treinta y siete rótulos de los ochenta con los que cuenta la película.

Distribución, contenidos y funciones de los <i>rótulos narrativos</i>		
NÚCLEO PLANOS	RÓTULO (Nº)	FUNCIÓN
1º -	<i>Tierra Vasca, nido de amor y libertad. Pueblo varonil y soñador. Pueblo eterno. Su alma de acero ha triunfado sobre las avalanchas de la historia. Testimonio ejemplar del culto al pasado defen-</i> (1)	Voz enunciativa.
" -	<i>diendo tenazmente a través de los siglos y de las invasiones sus fueros su lengua y sus costumbres. Llegaba a su mitad el siglo XIX. En Aizgorri, aldea mixta de pescadores y labriegos, celebraban aquel día en</i> (2)	Voz enunciativa. Localiza espacio y tiempo.
" 0/1	<i>su pequeña ermita la tradicional fiesta en honor de Santa Águeda. Su campanita anunciadora de las furias del mar, cantaba hoy la alegría de la aldea.</i> (3)	Narrativo
" 8/9	<i>Chomín Tellechea, huérfano sencillo y noble. Abanderado de los danzaris, cuyos ojos se habían encontrado con los de Marichu... Orlando Villafranca</i> (4)	Presenta y caracteriza personaje. Incorpora título de crédito.
" 9/10	<i>Marichu Basterrechea. Margarita Arregui</i> (5)	Presenta personaje. Incorpora título de crédito.
" 10/11	<i>Espatadanza: baile de las espadas, recuerdo de las antiguas guerras, en las que los luchadores honraban al caudillo muerto.</i> (6)	Descriptivo-narrativo
" 22/23	<i>Lagarto, el miserable que acecha la fe-</i>	Presenta personaje.

		<i>licidad de los jóvenes, siempre pensando en el oro al servicio del mal.</i> J. Salamanca (7)	Incorpora rótulo de crédito.
2°	31/32	<i>"Don Timoteo", antes pobre, se hizo rico en la aventura. Desde su llegada a Aizgorri, las garras de la usura aprisionaban a aquella aldea de paz y trabajo.</i> Víctor Bargailla (8)	Presenta y caracteriza personaje. Incorpora título de crédito.
"	32/33	<i>Josechu, hijo mayor de la familia, en el que recaerá el derecho del Mayorazgo. Obedecía fielmente a sus padres, pero una pasión intensa embargaba su alma: ¡El mar!</i> Eduardo Morata (9)	Presenta y caracteriza personaje. Incorpora título de crédito.
"	37/38	<i>Iturbe, patrón de las lanchas de Don Timoteo, espera, cumpliendo órdenes de su amo.</i> (10)	Presenta y caracteriza personaje
"	41/42	<i>A la vista del mar Josechu se extasía.</i> (11)	Narrativo
"	43/44	<i>Don Timoteo continúa la labor de Lagarto, alentando la pasión que Josechu siente por el mar.</i> (12)	Narrativo. Crea expectativas.
3°	51/52	<i>Los primeros rayos de la aurora, en sonriente caricia, besaban la plácida aldea.</i> (13)	Narrativo y situacional. Cubre una elipsis.
"	52/R	<i>El caserío de Basterreche, cuyos moradores practicaban, con unción religiosa, el amor al caserío. Todos sus primogénitos habían sido fieles a la tradición, heredando con el mayorazgo el amor</i> (14)	Narrativo y situacional.
"	R/53	<i>y los afanes para aquellas fértiles heredades, orgullo de Aizgorri.</i> (15)	Narrativo
"	53/54	<i>Pachín, el mutil, siempre fiel al servicio de Tasio...</i> José Frías (16)	Presenta y caracteriza personaje
4°	65/66	<i>La fuente de Aizgorri susurra y susurra, pero nadie dice lo que oye.</i> (17)	Descriptivo y situacional
"	75/76	<i>Ramona, criada de Don Venancio, el médico.</i> Elvirita Castro (18)	Presenta y caracteriza personaje. Incorpora rótulo de crédito.

5°	92/93	<i>Preocupación y tristeza aleteaban en el caserío de Basterreche. Por primera vez, Josechu había pasado la noche fuera de casa sin permiso de sus padres. La falta del hijo era como una pesada losa que oprimía el alma ejemplar de Tasio.</i> (19)	Introduce núcleo. Cubre una elipsis. Crea expectativas.
"	101/102	<i>Martina, esposa de Tasio y madre de Josechu y Marichu.</i> Nogués Anatol (20)	Presenta personaje. Incorpora rótulo de crédito
6°	105/106	<i>No pudiendo vencer su inclinación, Josechu acudió a la cita de Don Timoteo.</i> (21)	Narrativo. Cubre elipsis indefinida.
"	120/121	<i>Chomín se anima, bebe y bebe y...</i> (22)	Narrativo. Crea suspense.
"	122/123	<i>El señorito le anima a ir con él a la capital.</i> (23)	Narrativo. Sustituye a un diálogo.
"	124/125	<i>Decide seguirle en medio de su aturdimiento.</i> (24)	Narrativo. Sustituye a un diálogo.
"	126/127	<i>Aquella noche en la capital...</i> (25)	Localiza el espacio y crea suspense.
"	130/131	<i>Chomín todo mareado pasa la noche en...</i> (26)	Describe y crea suspense.
"	131/132	<i>Se despierta y va recordando.</i> (27)	Narrativo. Cubre elipsis.
7°	132/133	<i>Y decide volver a Aizgorri.</i> (28)	Narra pensamientos. Introduce el núcleo.
8°	150/151	<i>Josechu estaba en el mar. Pachín espera el regreso de las traineras para dar a Josechu la triste nueva.</i> (29)	Narrativo. Crea expectativas.
"	164/165	<i>Entre tanto, el halcón ganaba la paloma.</i> (30)	Cubre elipsis espacial e introduce montaje alternado.
9°	165/166	<i>...Y a la mañana siguiente.</i> (31)	Cubre elipsis. Sitúa en el tiempo.
10°	174/175	<i>Hasta que un día...</i> (32)	Cubre elipsis indefinida. Crea expectativas.

"	181/182	<i>Paquito no quiere partir sin satisfacer sus torpes apetitos. (33)</i>	Narrativo
11°	199/200	<i>Chomín en casa de su tío y padrino, rico minero, recordaba... (34)</i>	Cubre elipsis. desvela pensamientos.
"		<i>Don Juan Tellechea, tío de Chomín, al que quiere paternalmente. (35)</i>	Presenta y caracteriza personaje.
12°	219/220	<i>Don Timoteo, tan odiado como temido, va por el último baluarte de Aizgorri. (36)</i>	Narra y crea espectativas.
"	220/221	<i>Viernes. El escribano del partido ha llegado a Aizgorri. Los aldeanos estimaban como propia la desgracia de Basterche. Querían evitarla, pero ¿cómo? Aquel año el mar y la tierra negaron sus dones a los titanes de aquel rincón vasco. (37)</i>	Cubre elipsis. Localiza en el tiempo. Crea suspense.

El número total de rótulos narrativos suma un porcentaje del 46,2%, una cifra muy alta para las pautas modales al uso, que concedían a estos carteles menor frecuencia de uso. Aquí se puede detectar uno de los arcaísmos narrativos que caracterizan *El mayorazgo de Basterreche*. El conjunto de los carteles se distribuye con bastante regularidad a lo largo de los núcleos. Aunque los tres primeros y el sexto triplican el número de los restantes. Con ello se cumple la tendencia convencional de situar al principio del relato mayor proporción de rótulos narrativos que al final. Su longitud también varía desde los primeros núcleos, donde son muy detallados en su descripción de ambientes y personajes, hasta los últimos, mucho más escuetos. La voz enunciativa se deja oír particularmente en los tres primeros cuando describe lo que va a ser el escenario físico del relato y, en una suerte de delirio retórico, reviste a la tierra y al pueblo vascos de todos los atributos con los que el imaginario colectivo suele adornar a sus mitos²¹. En la misma línea, los rótulos que

²¹ Ya se hizo notar al principio de este análisis cómo los tres primeros rótulos son deudores directos de la retórica nacionalista adoptada por la novela *Mirentxu* en la que la película se inspira. Aparte de ellos, no se percibe en esta más rastro de la ideología aranista que caracteriza a aquella.

describen a los protagonistas abundan en calificativos de corte maniqueo y apoyan la tendencia general de la historia a constituirse en una trama donde buenos y malos se enfrentan y contraponen sus intereses. Por lo demás, la tipología funcional de los rótulos queda descrita en la tabla y sólo se desmarca de las normas al uso por la tendencia que manifiesta a narrar en estilo indirecto ciertos rótulos dialogales —como es el caso del 23 y 24—. Se percibe así una deficiencia notable en la construcción de la serialidad narrativa, por la resistencia a la articulación del plano/contraplano que está en la base de los diálogos.

En consecuencia, la representación de los *rótulos de diálogos* está por debajo de la media. Con un total de cuarenta y tres, ostentan el 53,7% del total y su progresión no va en aumento a lo largo de los núcleos, sino que es bastante irregular como se aprecia en la distribución general de los rótulos.

Distribución general de los rótulos atendiendo a los núcleos												
NÚCLEO	1°	2°	3°	4°	5°	6°	7°	8°	9°	10°	11°	12°
Narrativo	7	5	4	2	2	7	1	2	1	2	2	2
De diálogo	-	3	-	7	4	3	10	5	4	1	3	7
	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--
Total	7	8	4	9	6	10	11	7	5	3	5	9
Planos	31	20	13	27	14	27	18	15	9	25	19	47

Se perfilan así los núcleos 4° y 7° como los más densos en cuanto a los diálogos, el primero, al recoger todo el encuentro de Pachín y Ramona en el río, y el segundo, porque encierra el flashback en que, de nuevo Pachín, da cuenta a Chomín de los pormenores de la muerte de Tasio y las pesquisas del alcalde. Así mismo, los núcleos 8° y 12° justifican sus cinco carteles respectivos por recoger el primero la confesión de Josechu a su

madre y el segundo, el relato que hace el alcalde de la confesión de Tasio. Siete modalidades diferentes se pueden detectar con respecto a la ubicación o funcionalidad de los rótulos y se distribuyen como siguen.

Distribución y frecuencia de las modalidades en los <i>rótulos de diálogo</i>			
MODALIDAD	NÚCLEO	Nº DE RÓTULOS	PORCENTAJE
El rótulo se pospone al hablante	3°	1	
" " "	4°	3	
" " "	6°	1	
" " "	7°	2	32,55%
" " "	8°	4	
" " "	11°	1	
" " "	12°	2	

		14	
El rótulo se antepone al hablante	2°	1	
" " "	4°	2	
" " "	5°	1	20,93%
" " "	6°	2	
" " "	9°	3	

		9	
El rótulo narra un flashback	7°	6	
" " "	12°	2	18,60%

		8	
El rótulo sucede a un plano de conjunto, sin que se precise con exactitud quién habla	2°	1	
" " "	4°	1	
" " "	7°	2	11,62%
" " "	12°	1	

		5	
El rótulo contiene pensamientos	3°	1	
" " "	6°	1	
" " "	8°	1	9,30%
" " "	10°	1	

		4	
El rótulo se intercala entre dos planos del personaje que habla	2°	1	
" " "	9°	1	4,65%

		2	

El rótulo recoge las dos partes de un diálogo	3°	1	2.32%
---	----	---	-------

De estas modalidades, es peculiar y propia de este filme la que introduce y narra un *flashback*, que se utiliza en dos ocasiones, y va jalonando con los comentarios del narrador los hechos acaecidos en el pasado. Como si los realizadores no confiaran en la única eficacia de las imágenes y hubieran decidido completar con la palabra sus carencias. En su descargo se puede argumentar la complejidad de los hechos recordados que encierran diversas anécdotas difíciles de interpretar sin el apoyo del texto escrito. No obstante, no se puede pasar por alto el que la recurrencia a él sea tan necesaria. De algún modo denota falta de oficio por parte del realizador, incapaz de resolver por procedimientos discursivos estrictamente fílmicos la narración de los recuerdos de los protagonistas.

18.7 Sentido final a partir de las formas

La película de los Azcona es posterior en el tiempo a los otros tres filmes analizados y tal circunstancia hacía esperable que su factura formal se ajustara a los modos de representación cinematográficos, a esas alturas prácticamente consolidados. Sin embargo, contra todo pronóstico, la película no cubre las expectativas generadas por su tardía producción ya que algunas de sus soluciones discursivas son más propias de filmes de los años diez que de las producciones surgidas al final de la tercera década del siglo. Con el agravante de que esa no atención a los modos fílmicos convencionales de su época desvela dificultades para resolver con soltura los problemas que plantea el entramado narrativo. En consecuencia, *El mayorazgo de Basterreche*, por lo que a su resolución discursiva se refiere, resulta un filme arcaizante. Y, en cierto sentido, lo mismo se podría decir por lo que respecta a la intencionalidad de su contenido.

Es decir, si el intento perseguido por los Azcona era crear un relato fílmico en clave nacionalista desde el cual reflejar las costumbres ancestrales de los campesinos vascos, sólo consiguieron esbozar unas cuantas situaciones con las que plasmaron algunas formas de vida de la comunidad, pero sin conseguir analizarlas en profundidad. Así, las expectativas despertadas por los primeros rótulos narrativos nunca llegan a verse satisfechas. Por otra parte, considerada como discurso, la película desprende cierto olor a naftalina derivado de las añejas elecciones formales desde las que se plantea su diseño de producción. Esto es, mientras la puesta en escena viene lastrada por un estilo de actuación antinaturalista, cuya lentitud alarga los planos restando agilidad al ritmo narrativo, por lo que respecta al montaje, la ausencia de formas transicionales que pauten el orden de las sucesivas peripecias y de rótulos capaces de suplirlas funcionalmente, unida a los cabos sueltos que salpican la cadena causal propician la ambigüedad significativa. En consecuencia, el espectador se encuentra sin elementos con los que satisfacer plenamente las inferencias que el propio relato le va despertando, porque los sucesos se embarullan, el tiempo diegético es confuso y determinadas situaciones quedan sin resolver. Circunstancias todas que hacen de la película un texto fallido o, cuando menos, arcaico para su fecha de producción y la colocan por detrás de otros filmes analizados.

En relación con ellos, comparativamente hablando, *El mayorazgo*, por sus elecciones modales y argumentales, se aproxima formalmente a *Castigo de Dios*, pues su registro formal, tanto en las soluciones adoptadas como en las deficiencias, alcanza un nivel muy semejante. Incluso, ya en el argumento, las dos películas plantean un intento de violación y una autoinculpación de asesinato a partir de un estado mental de delirio. Así mismo, ambas adolecen de inconsistencia y caos en la articulación de la causalidad. Sin embargo, por su enfoque ideológico, el filme de los Azcona presenta mayores similitudes con *La revoltosa*. Como esta, *El mayorazgo* es una película laica en la que el componente religioso no condiciona el devenir de los sucesos —la alusión a la

fiesta de Santa Águeda con la que se inicia el filme hay que interpretarla como un elemento más del marco costumbrista global en que se inscribe la historia—. Por ella no transitan personajes-guía que aleccionen a los protagonistas con los principios de la moral religiosa oficial, como sucedía con el párroco de *Castigo de Dios* o con Sor María del Amor Hermoso y el canónigo Almanzor en *Currito de la Cruz*. Tampoco el conflicto central se resuelve por la intervención del clero, como en la primera, ni por la pena de la culpa o el arrepentimiento, como en la segunda. En *El mayorazgo*, el orden se restituye por la intervención de la autoridad civil, manifestada en las personas del alcalde y el médico. Sus gestiones son las que descubren al culpable y logran el castigo.

Precisamente, el laicismo que caracteriza la película da pie a que se describan en ella situaciones violentas o procaces —como la del prostíbulo— sin dejar entrever después aleccionadoras reflexiones moralizantes. En este mismo sentido, la autoinculpación criminal de Lagarto se podría interpretar como producto de su delirio febril, pues, a diferencia de lo sucedido en *Castigo de Dios*, no existen elementos que inviten a considerarla como un síntoma del arrepentimiento o de la mala conciencia. En definitiva, la lección final que parece perseguir el filme entronca con la idea de que el respeto a las tradiciones, a la voluntad de los mayores y a la tierra convertida en heredad son los únicos valores que merece la pena defender. Por ellos, todos los sacrificios son necesarios y comprensibles. De esta forma, si *La revoltosa* era un canto a las costumbres populares de la gran ciudad, *El mayorazgo* es la exaltación de los ritos y ritmos vitales del campesinado vasco, de los caseros que, apegados a las costumbres ancestrales, las van transmitiendo de padres a hijos. Todo ello, eso sí, planteado a partir de una débil historia sentimental y de las peripecias sufridas por personajes endebles, a través de situaciones toscamente definidas.

CONCLUSIONES

La descripción de los modos de representación del cine español producido en la tercera década de este siglo persigue como finalidad última determinar hasta qué punto ofrecen peculiaridades específicas o, por el contrario, se inscriben en el sistema formal definido por el cine hollywoodense y convertido, a esas alturas, en predominante, en razón de su mayoritaria aceptación por las restantes cinematografías. La hipótesis de partida defiende que, aunque la asunción de tales pautas formales parece ser un hecho, determinados factores autóctonos ligados a la producción habrían impedido una identificación absoluta con ellas, propiciando la aparición de peculiaridades específicas. Hablamos de su particular sistema productivo y de la tradición cultural desde la que emerge y de la que es deudor. Ambos habrían contribuido a la configuración de unas rasgos formales característicos y, en consecuencia, diferenciales con respecto al modelo estándar.

La meta establecida ha condicionado el método epistemológico empleado para alcanzarla. Porque, si de lo que se trataba era de determinar los aspectos modales definitorios de la mencionada producción fílmica, resultaba imprescindible partir del análisis riguroso de un corpus textual, previamente seleccionado, que permitiera llegar a conclusiones fiables. Los presupuestos desde los que activar este análisis entroncan con los principios defendidos por la semiótica del discurso desde su emergencia a finales de la década de los sesenta, cuando las teorías textuales dieron un giro radical al desplazar el problema del lenguaje, hasta entonces epicentro de la reflexión teórica, en favor de la escritura, entendida como proceso de producción de sentido, a partir de ese espacio que la propicia, que no es otro que el texto. Todo, porque desde el nuevo enfoque, mientras el texto se constituye en el espacio potencial de la actividad lectora, la figura del lector/espectador empieza a ser considerada copartícipe con el autor en la responsabilidad de la obra.

La radical novedad de estas teorías se centra en el hecho de que las obras artísticas no se ven como productos acabados, sino como espacios a través de los que se debate el sujeto, en su virtual estatuto de autor o lector. Sobre esos espacios textuales opera la actividad lectora para producir el sentido. Un sentido que es tan amplio como el número de sujetos lectores que se dan cita en el espacio textual que lo contiene, capaz de reunir en su superficie tantas voces como proyecten sobre él los sujetos que lo configuran. Por lo que respecta al texto fílmico, con el análisis se pretende restituir el tipo de orden que le da sentido, tras convertir en texto lo que en un principio sólo era un espacio textual¹. Esto sólo se consigue a través del conocimiento exhaustivo del filme en cuyo logro se precisa de un modelo analítico que facilite la inteligibilidad, la comprensión, desde la que poder cerrar el ciclo hermenéutico elaborando la interpretación.

1. Por un método analítico sincrético

Sin embargo, la dificultad radica en la inexistencia de un método analítico universal cuya validez esté ratificada por los estudiosos. De hecho, los teóricos actuales han empezado a cuestionar aquellos más recurrentes, por considerar que acaban imponiéndose al propio texto al establecer de antemano el punto de llegada. Por nuestra parte, evitando actitudes reduccionistas, hemos tratado de que el método mantenga su estatuto instrumental sin llegar a constituirse en un fin en sí mismo y, puesto que la práctica del análisis implica un distanciamiento desde el que actuar con sistematicidad y rigor, el primer aspecto a considerar es el tipo de distancia que conviene mantener. La más óptima parece ser aquella que, permitiendo el análisis crítico, no impida apasionarse por la obra y experimentar la actividad analítica como un recorrido placentero. Tras el distanciamiento, el análisis, en un trayecto de ida y vuelta, se inicia con el reconocimiento del objeto de estudio, idetificando y describiendo

sus rasgos formales, continúa con la integración de todos los elementos antes definidos y finaliza una vez que el objeto fílmico, así reconstituido, alcanza su conformación por medio de la comprensión e interpretación. Pero esta vertiente analítica, netamente intrínseca por estar centrada en el objeto en sí, precisa ser completada con aquella otra extrínseca que determinan los márgenes contextuales en los que se inscribe cada texto fílmico. Siempre desde la idea que otorga al sujeto/espectador el estatuto de agente conformador del texto, mientras se reconoce como sujeto en la tarea de la interpretación.

Desde los años cincuenta en que con Krakauer, Bazin y Mitry se estableció la interdependencia entre teoría y cine, los estudios cinematográficos han venido abordando los textos fílmicos desde posiciones diversas, pero, en todo caso, desplazando cada vez más el interés hacia las formas de representación. Tras Jean Louis Comolli, que se centró en las prácticas de representación espaciales con las cuales el cine habría sacralizado la función centradora del espacio, sancionando de paso el universo humanista y burgués, Noël Burch realizó una aportación teórica y metodológica de primer orden al elaborar la teoría del "modo de representación". Un criterio organizador, que no escapa a la dimensión diacrónica, del cual se sirve para estudiar el paso del cine primitivo al cine clásico. A partir de él, introdujo la contradicción en la historia del cine, a la que ya no podrían escapar la crítica y la historiografía modernas. Por su parte, desde planteamientos neoformalistas, David Bordwell y Kristin Thompson han revisado en paralelo la estética del cine clásico y sus técnicas y modos de producción, por considerarlas interdependientes. Mientras, Barry Salt propugna el método del "Scientific Realism", que se fundamenta en el examen de cientos de filmes para establecer, desde los datos obtenidos, conclusiones generales sobre las formas de representación cinematográficas.

Sobre estas bases, el estudio actual de las modalidades fílmicas se debate entre las películas, consideradas como textos únicos e irrepetibles, y los modelos abstractos inferidos a partir

de aquellos. Se trataría de descubrir estructuras semejantes en textos diferentes, aun a sabiendas de que ni un modelo teórico se agota en un solo texto, ni estos se sustraen a la posibilidad de contener en su tejido textual más de un sistema modal². Sin olvidar que sobre la dualidad texto fílmico/modelo teórico planea la temporalidad, la dimensión diacrónica de los filmes, que somete a los modelos de representación con su avance y evolución. En este sentido, a partir de las reflexiones de Paul Ricoeur, el ámbito de la temporalidad no puede sustraerse al enfoque de la comprensión narrativa. Al respecto, desde un planteamiento radical, algunos autores defienden que toda operación historiográfica consiste en "crear un relato que organice el pasado", lo cual implicaría desprenderse de cualquier pretensión de objetividad y aceptar que, sin un punto de vista ordenador de los datos y sin un sujeto que les atribuya la categoría de hechos pertinentes, no existe el objeto de análisis. En consecuencia, la veracidad quedaría reducida a la categoría de efecto discursivo.

Una propuesta tan radical debe ser aceptada con cautela, porque apunta peligrosamente hacia el relativismo. Sin embargo, su consideración del trabajo crítico como construcción, como actividad por la que se instaura un orden y se otorga un sentido a los datos, sí sigue siendo válida y, sin caer en extremismos subjetivistas, creemos que puede estar en la base de una crítica y una historia "razonadas" que, basándose en los datos, negaría el relativismo a ultranza y, sin pretensiones de exhaustividad, construiría un relato de los hechos a partir de un modelo teórico razonablemente enunciado. Todo ello, sin negar el carácter singular de cualquier conclusión investigadora y la provisionalidad inherente a cualquier conclusión o tesis establecida, siempre sujeta a la necesaria revisión posterior. Sobre estos presupuestos de base, se ha establecido el modelo metodológico con el que llevar a cabo nuestra investigación, optando por un enfoque sincrético que engloba los aspectos más válidos de las tendencias revisadas.

Así pues, erigimos los textos fílmicos en el eje desde el cual operar en una doble dirección. Por una parte, proyectando sobre ellos la teoría preexistente y, por otra, deduciendo desde su superficie las formas de representación allí inscritas. Valiéndonos de un concepto tan operativo como el de *modo de representación*, intentaremos averiguar las conexiones formales entre nuestra cinematografía y el modelo hollywoodense dominante. Sin obviar el contexto sociopolítico de la España de la década y los gustos estéticos imperantes, desde el convencimiento de que los filmes no son objetos asépticos que nacen al margen de la sociedad que los construye, sino que están directamente condicionados por ella y trufados de los ideales, sueños, tabúes y fobias que conforman el imaginario y el inconsciente de la colectividad a los que después retornan desde las pantallas, en un proceso de retroalimentación ininterrumpida.

2. A propósito de la especificidad modal fílmica

El problema radica en definir si existe o no un *modo* narrativo específicamente fílmico, dado que la determinación de dicha especificidad se ha visto habitualmente condicionada por la teoría literaria. Al respecto, se han ido sucediendo diferentes opiniones, hasta cierto punto complementarias. Jean Genette relaciona modo y narración e introduce el concepto de focalización y punto de vista. Francesco Casetti, lo conecta con el concepto de enunciación. François Jost, al identificar modo y punto de vista, distingue entre "focalización", "ocularización" y "auricularización". Sin embargo, es André Gaudreault el que, recusando la existencia de un modo específicamente fílmico, apunta al eclecticismo modal del arte cinematográfico al defender su doble articulación, que se juega entre la mostración y la narración a partir de la instancia suprema del "meganarrador". Desde esta plataforma teórica, Tom Gunning distingue tres niveles en el discurso fílmico, el profílmico, el determinado por la actividad del rodaje y el que cubre el

proceso de montaje, activados por las instancias del mostrador y el narrador filmográficos.

El concepto de *representación*, por su parte, ha estado tradicionalmente vinculado al de semejanza, hasta que, a partir de Gombrich, quedó establecido su carácter convencional. Con respecto al mecanismo de la representación fílmica, André Bazin y Rudolf Arnheim, respectivamente, han afirmado y negado la intencionalidad analógica del arte cinematográfico. Desde ambas concepciones, se pueden detectar en la historia del cine tres regímenes o formas de representación: la "analogía absoluta", que limita al máximo los artificios y manipulaciones técnicas y tiene su representación simbólica en el plano secuencia; la "analogía negada", que opera a distancia de la realidad, evitando cualquier tipo de relación con ella y encuentra su elemento definitivo en el uso hiperbólico del montaje —activado para romper el efecto de continuidad narrativa— y la "analogía construida", compendio de los dos regímenes anteriores, al distanciarse de la realidad para reconstruirla posteriormente. Su instrumento discursivo es el *découpage* y su pretensión, lograr una verosimilitud y transparencia que eviten percatarse del efecto realidad producido. Actualmente, se descarta la existencia de la analogía fílmica como tal, por considerar que sólo tendría opción de existencia como producto de construcción discursiva.

3. Los preliminares del sistema

Los modos de representación fílmicos van construyendo su sistema formal a lo largo del tiempo, paralelamente al desarrollo de la industria. De ahí que para definir el modelo mayoritario que sustenta el cine de los años veinte sea necesario remontarse a los orígenes. Aquel primer cine, nacido con la pretensión de asombrar y producir placer escópico, inscribía al espectador en el propio texto fílmico, manifestando un exhibicionismo intencionado que se traducía en constantes miradas de los actores hacia la cámara. Las numerosas "películas de mirón", consagraron ese estatuto de

igualdad entre personaje y espectador con la modalidad retórica del *aparte*, sustituido más tarde por el *cache*. El *raccord en el eje* supuso su temprana derivación y el primer ajuste de montaje en un cine cuyos planos, autónomos y autosuficientes, precisaban un comentarista que enhebrara sobre ellos la continuidad narrativa. Años después, los *rótulos*, surgidos a partir de 1903, sustituirían con textos escritos el relato oral del explicador, al tiempo que iría emergiendo un esbozo de final con el que se empezaba a ensayar el cierre del relato, mientras el *plano emblemático* asumía, por su parte, la función de resumir el sentido del filme. No obstante, el paradigma transicional hacia el nuevo sistema de representación fue el *filme de persecución*. Nacido igualmente en 1903, posibilitó la ubicuidad institucional y la práctica de los *raccords de dirección* y *de mirada*, al tiempo que activaba las inferencias espectatoriales tendentes a anticipar la solución final. En él hay que ver el origen de otra forma narrativa determinante de la nueva articulación. Nos referimos al *montaje alternado*, desarrollado por Edwin S. Porter sobre las innovaciones de directores como Méliès, Smith y Williamson³.

Con todo, el camino hacia la consecución del sistema narrador fílmico nunca estuvo exento de contradicciones. Ellas explicarían la coexistencia de modos opuestos en numerosos filmes del período, cuyo ejemplo canónico se resume en los estilos de representación espacial: la *plattitud* de las tomas rodadas en estudio, condicionadas por factores de orden lumínico, estético y técnico, y la *profundidad* lograda en las filmaciones exteriores. No obstante, sólo sobrevivieron aquellas modalidades que predisponían a la continuidad narrativa, pues eran las adecuadas para articular las historias cada vez más complejas que desde 1905 impulsaba la industria, alentada por la demanda de los espectadores. En esos años, las tendencias estilísticas se nutrían del intercambio de ideas que propiciaba la absoluta movilidad de las películas, sin cortapisas legales para su circulación. Sin embargo los hábitos de producción variaban de unos países a otros. Así, cuando en Estados Unidos el fenómeno de los *nickelodeons* permitió la capitalización de la industria, al cambiar

los hábitos de los exhibidores —que pasaron de comprar a alquilar las películas— y aumentar una demanda que afectó a los países europeos, estos respondieron con producciones bien diferenciadas, que iban desde los filmes históricos italianos hasta los cuidados *thrillers* y melodramas de la Nordisk Film danesa, pasando por los *films d'art* franceses, tan empeñados en constituirse en obras artísticas.

La interinfluencia entre cinematografías terminó hacia 1908 con las restricciones a la importación impuestas por el oligopolio de la Motion Pictures Patent Company que, condicionó el trabajo de guionistas y realizadores al establecer un programa semanal de lanzamiento para sus filmes, reglamentando su duración a una hora. Por otra parte, el interés por atraer a las clases acomodadas, determinó el ajuste formal de sus películas a los modos de representación burgueses, en detrimento de aquellos otros que, procedentes de los ámbitos populares, habían triunfado hasta entonces. Así las cosas, los realizadores iban asumiendo la necesidad de guiar a los espectadores en la comprensión de las cada vez más complejas historias, con lo que se fue gestando una forma narrativa basada en la causalidad, que acabaría por ser uno de los pilares del nuevo sistema de representación.

La asunción de tales presupuestos cristalizó en la obra de David Wark Griffith, el mejor conocido del grupo de realizadores que exploraban la nuevas técnicas. Su obra asentó el sistema en el ámbito de la temporalidad, integró teatralidad y narratividad, al cuidar los aspectos profilmicos, multiplicar las secuencias de montaje alternado —potenciadoras del suspense— y centrar el desarrollo de la narración en la motivación psicológica de los personajes. Con tales actitudes, quedaban satisfechas las necesidades de la industria, pero las contradicciones seguirían produciéndose, incluso en la obra griffithiana que, pese a su intento por naturalizar el proceso narrativo, no pudo sustraerse a un "exceso de escritura" que desvela en sus filmes las marcas de la enunciación.

4. El sistema modal emergente

El período culminante en el desarrollo y conformación de los nuevos modos narrativos llega con la segunda década del siglo. Durante ella se van definiendo los nuevos principios formales, que terminaron fraguando en torno a 1917. Tres años antes, la Gran Guerra europea había colapsado la cinematografía del viejo continente, que perdió su hegemonía en beneficio del cine norteamericano. A partir de entonces, este mostrará mejor predisposición a las innovaciones formales tendentes al logro de la tridimensionalidad y la continuidad en el espacio/tiempo de la diégesis. Y las innovaciones marcaban, por un lado, el aumento de los *movimientos de cámara* —incluidos los *travellings* desde 1912—, el *centrado de las figuras* y las *angulaciones altas y bajas*. Por otro, la disminución de los primeros planos y planos generales en beneficio de las *escalas medias* y el estilo naturalista de los decorados, que aumentaron sus proporciones en un 50% y usaron de forma peculiar el espacio posterior en el cine europeo. Para potenciar sus formas, se experimenta con las transparencias y el coloreado —en las variantes de estarcido, teñido y virado— desde una amplia gama cromática cuyas tonalidades acabaron asumiendo valores significantes convencionales.

Así mismo, con la clarificación en 1912 de los criterios que regulaban el uso de las luces, tendentes a la diegetización, hicieron su aparición los *efectos lumínicos*, al ser percibidas las posibilidades expresivas que ofrecía el uso de las sombras. Con él, los directores daneses alcanzaron un gran virtuosismo, mientras los italianos trabajaban el silueteado de las figuras para lograr efectos de contraluz. Todas esas prácticas contribuyeron a fijar al final de la década las convenciones básicas que regulaban la iluminación de los filmes, reglamentando la existencia de tres focos: luz principal, luz lateral y luz de relleno, además de la específica para los primeros planos. Por contra, nada parecido sucedió con el *estilo de actuación*, que mantuvo su *amplia gama*

de variantes, aunque delimitada por razones jerárquicas, es decir, a mayor naturalidad del actor, menor rango del personaje que representaba, puesto que el estilo más marcado quedaba para los protagonistas. Las tendencias interpretativas variaban igualmente según los géneros, pero entre 1914 y 1919 se fue estrechando el abanico hasta quedar estandarizado dentro de las pautas del naturalismo. En relación con las disposiciones grupales, se evitaba la orientación de las figuras hacia la cámara y los desplazamientos en profundidad iban desplazando a los laterales. De esta forma, con los nuevas modalidades discursivas, se aprendía a guiar la mirada espectral en la tridimensionalidad simulada del espacio diegético.

En el nivel de la puesta en serie, la ilusión de continuidad espaciotemporal imponía el borrado de la marca enunciativa, delatada en cada cambio de plano. En la consecución de tal efecto, los planos acortaron su duración para agilizar el montaje, que hasta 1917 siguió combinando formas complementarias enraizadas en la etapa anterior. Por ejemplo, el recurrente *raccord* en el eje se empezó a combinar con los planos filmados desde distinto ángulo. De registro mucho más amplio que el montaje analítico, el de continuidad sumó al conocido *raccord* de dirección el *ajuste en el movimiento*, más tardío y de articulación vacilante hasta los años veinte. Con similar tardanza, el *raccord de mirada* fue recusado en un principio por el cine europeo, que siguió prefiriendo el *aparte*, y, en consecuencia, la variante del plano/contraplano no se generalizó hasta 1916.

En lo concerniente a las formas transicionales, ordenadoras del espacio/tiempo del discurso, durante todo el período se caracterizaron por su falta de sistematización y su polivalencia funcional. El *fundido en negro*, raro hasta 1912, solía dar paso a los sueños, mientras el *encadenado* marcaba la entrada y salida de un *flashback*, una modalidad utilizada para guiar las anacronías temporales que se generalizó hacia la misma fecha. Sus márgenes, además de los encadenados, podían delimitarlos los fundidos en negro y los *iris*. Estos, aparecidos en 1913, en sus variantes de

apertura y cierre marcaban el inicio y el final de una escena, y en la de *iris fijo* equivalían a viñetas circulares cuyos marcados bordes iniciales se irían difuminando paulatinamente hasta llegar a desaparecer, primero en América, donde dejó de utilizarse a partir de 1918, y finalmente en Europa, que lo mantuvo hasta la década siguiente, en alternancia con el *cache*.

El *flashback* sirvió así mismo para mostrar los puntos de vista internos de la diégesis, en función equivalente a la desempeñada por los *raccords* de mirada, las angulaciones, los *insertos* —que desde 1914 condujeron también la voz enunciativa— y otras formas de uso menos frecuente: *desenfoque*, *anamorfosis*, *caches* de variadas formas, *superposiciones* e, incluso, *efectos simbólicos*. Aunque los vehículos directos de las voces fílmicas internas o externas al relato fueron los carteles que, como soporte de los *rótulos narrativos*, sirvieron a voz enunciativa para ampuntalar la información y organizar la construcción dramática. Además, su frecuencia y longitud marcaron diferencias entre las cinematografías, pues el cine hollywoodense los consideró pronto un obstáculo para la continuidad y, a diferencia del europeo, tendió a restringirlos. Contrariamente, los *rótulos de diálogo* iniciaron un aumento paulatino que acabaría dándoles la hegemonía. En un primer momento, solían preceder al hablante, para pasar con los años a situarse inmediatamente después de que el personaje iniciara su parlamento.

Con todo, el aporte principal del texto escrito se ejercía en el terreno profílmico, durante la elaboración del guión. Este, una vez asentado el modelo de construcción dramática, basaba su estrategia discursiva en la causalidad, cuyos agentes eran los propios personajes que, en función de sus motivaciones, se enfrentaban a obstáculos para acabar superándolos. Partiendo de los arquetipos del melodrama decimonónico y del realismo formal de la novela, Hollywood se sirvió del relato corto de la literatura popular para filtrar al cine unas plantillas narrativas sobre las que los guionistas dibujarían después un sinnúmero de variantes.

Por su parte, una vez más, los europeos se resistieron a abandonar la novela decimonónica como base de sus historias fílmicas, que, en consecuencia, resultaban mucho más farragosas y menos ágiles.

5. La consolidación del sistema modal

Así las cosas, con el advenimiento de la tercera década del siglo se inicia una reflexión metalingüística sobre el propio cine, que incidirá en la nueva consideración que empieza a merecer como hecho artístico. En el terreno práctico, se ahondan las diferencias entre los dos grandes bloques productores situados a ambos lados del Atlántico y, mientras la industria norteamericana se consolida y expande, gracias a unas prácticas de producción que favorecen la estandarización y la diferenciación controlada, la europea intenta frenar su arrolladora competencia por medio de la innovación y la experimentación. No obstante, al margen de las experiencias vanguardistas del cine europeo, en líneas generales se puede afirmar que la década no es pródiga en novedades técnicas y estilísticas, pero sí da muestras de virtuosismo y hasta de manierismo a partir de las formas establecidas. Los aspectos novedosos dignos de destacar tienen que ver con la *velocidad de toma y proyección*, que en 1924 se fija en Hollywood en 24 fotogramas/segundo, sin que en Europa se llegue a estandarizar en toda la década. También entre 1922 y 1926 la *película pancromática* —sensible a todos los colores del espectro— se generaliza, aun a costa de reducir la profundidad de campo en las tomas y de precisar un sistema de iluminación mucho más potente⁴. Mientras tanto, los *reencuadres* se convierten en recurrentes para lograr el centrado de las figuras y los *travellings* aumentan su frecuencia, sobre todo en el cine europeo, donde se da una explosión de movilidad en el uso de la cámara.

En cualquier caso, la novedad más relevante de la puesta en escena llega con la figura del director artístico, que potencia los rodajes en estudio para ejercer un control total sobre el diseño de producción de cada película. Los *decorados* se erigen en

instrumento de primer orden y, en su ayuda, se desarrollan trucajes y miniaturas con las que operar el efecto realidad. Como elemento complementario, la iluminación mantenía las tres luces básicas, pero varió sus técnicas al incorporar pantallas difusoras y espejos y estandarizó sus valores para marcar diferencias genéricas. Paradójicamente, los operadores adoptaron el *estilo suave en la fotografía* que difuminaba los perfiles y borraba los bordes del cuadro, pero obstaculizaba, por lo mismo, la continuidad narrativa. Mientras, se consolidaba la *naturalidad en el estilo interpretativo*, en conjunción con la *práctica del escorzo* y con la relevancia adquirida por los *objetos* que empiezan a funcionar como verdaderas criaturas dramáticas.

En el nivel de la serialidad narrativa se continúa incrementando la agilidad y la continuidad espaciotemporal, al reducir la duración estándar de los planos, que se fija entre los 5 y 7 segundos, lo que equivalía a una media de entre 500 y 800 planos por hora. También en apoyo de la agilidad discursiva, se amplía el uso del plano/contraplano y se consagran los *raccords de 180° y 90°*, este último construido sobre una amplia gama de angulaciones que van de los 30° en adelante. Lo mismo sucede con el *raccord en el movimiento*, generalizado en 1925. Por lo que respecta a las formas transicionales, al tiempo que *los iris van desapareciendo* se consolida el fundido en negro y el encadenado que, sobre todo entre los europeos, se convierte en el comodín con el que resolver problemas de escritura como los cambios escalares abruptos y, de nuevo en aras de la continuidad, se reacciona contra la hipertrofia de flashbacks del período anterior.

Paralelamente, las técnicas de construcción narrativa modifican las prácticas de individualización y presentación de personajes principales, desechando los rótulos presentadores e introduciéndolos directamente en la diégesis, inscritos en contextos que definen sus rasgos característicos. Del mismo modo, la enunciación no renuncia a manifestarse y encuentra un soporte idóneo para dejar oír su voz en la secuencia de los *créditos* —que potencian su diseño y funcionalidad narrativa— y en los

frecuentes *prólogos* y *epílogos* que suelen abrir y cerrar los filmes. Paralelamente, la música va alcanzando el estatuto de pleno derecho como elemento signifiante, con la utilización de *partituras* propias compuestas para cada película, que manejan un *leit motiv* activado en paralelo a los flujos narrativos de la historia.

6. La cinematografía española en el contexto europeo

La filmografía europea, menos receptiva a incorporar innovaciones al grueso de su producción, contribuyó paradójicamente a renovar el sistema con los hallazgos de sus escuelas vanguardistas que, convenientemente redefinidos por Hollywood, eran devueltos a sus espacios geográficos de origen para ser disfrutados en los filmes americanos que entusiasmaban a los espectadores. En este sentido, parece correcto hablar de interinfluencias entre las dos cinematografías: si Europa se había mostrado más innovadora con respecto a las modalidades de la puesta en escena, en lo referente a la articulación narrativa, terminó por aceptar los mecanismos asumidos por Hollywood para poder dinamizar unos relatos carentes del ritmo y agilidad necesarios. Probablemente, la torpeza narrativa de sus filmes fue una de las razones a las que habría que acudir para explicar la fascinación que el espectador medio sintió por las películas hollywoodenses. Entre sus mejores clientes estaban aquellos países carentes de industria cinematográfica propia, como era el caso de España que, en razón de sus pocos medios, más que algo que decir tenían probablemente mucho que consumir, convirtiéndose así en terreno abonado y receptáculos abiertos a todas las influencias.

En el caso concreto de España, esa apertura a la influencia exterior fue característica durante el período, que se caracterizó por un fuerte dinamismo ideológico, no exento de contradicciones. De hecho, toda la década de los años veinte estuvo regida por los cambios de diferente signo, que empezaron en lo político con la

implantación de la dictadura de Primo de Rivera en septiembre de 1923. Desde el principio, el dictador impuso un sistema de valores encorsetado en el más puro conservadurismo de inspiración religiosa, pero la actitud populista y paternalista de su gobierno, la preocupación por el bienestar social, que confiaba lograr realizando una revolución desde arriba, y, sobre todo, su política económica, protectora de la industria e impulsora de inversiones en obras públicas, revirtieron en un rápido desarrollo y modernización social que afectó esencialmente a los núcleos urbanos. Pues, mientras los medios rurales —ignorados por el dictador— se mantenían en el ostracismo, las clases medias se expandían en las ciudades, donde cambiaban las costumbres y el cine y la radio constituían distracciones generalizadas. En la gran ciudad, las modas desenfadadas que llegaban del extranjero se adueñaban de la ciudadanía y pronto fueron censuradas por los moralistas, que no tardaron en culpar al cine de su transmisión. Pero la paz social de la que disfrutó todo el período propició cierta tolerancia que acabaría, paradójicamente, arruinando un régimen al que los profesionales liberales, los intelectuales y los estudiantes nunca fueron afechos.

Los contrastes que se daban en lo social se proyectaron inevitablemente en el terreno de las ideas y la cultura, uno de cuyos principales agentes fue la prensa. Desde sus páginas se confrontaban las opiniones de distinto signo y se canalizaban las lecturas populares con la publicación de relatos por entregas. La Universidad, por su parte, imbuida del espíritu regeneracionista, actuó de agente modernizador. En su seno nacieron las primeras voces críticas contra el dictador y se articuló la FUE, el movimiento mayoritario de estudiantes progresistas. Con todo, la población estudiantil suponía un porcentaje muy pequeño del total que integraban mayoritariamente obreros y campesinos, los cuales contaban con sus propias plataformas culturales constituidas en las Casas del Pueblo, afines primero a la izquierda republicana y después a los socialistas, y en los Ateneos y Bibliotecas sostenidas por los anarquistas. Frente a estas instituciones laicas tan vigorosas se alzó el catolicismo español,

organizado en asociaciones que fueron derivando hacia un conservadurismo cada vez más reaccionario. En su conjunto, tal bipolarización ideológica anticipaba los virulentos radicalismos que se padecerían en la década siguiente. Por su parte, los intelectuales y artistas, se sintieron atraídos por el descubrimiento de la España rural, frente a la que propugnaban una actitud más realista que sentimental. Los más jóvenes —simbolizados por Azaña y Ortega— se alzaron contra las ideas de los mayores y entablaron con ellos polémicas y enfrentamientos de los que dio buena cuenta el semanario *España*. Otra publicación, *La Revista de Occidente*, conectó el pensamiento de los intelectuales más avanzados con las corrientes internacionales, pero su influencia tuvo menos incidencia en el interior. Y es que la mayor parte de la sociedad española ofrecía resistencia a la modernidad, frente a la cual, los circuitos por los que fluía la cultura popular permanecían impermeables. En consecuencia, la situación convertía el panorama cultural español en una realidad bifronte, escindida entre el tradicionalismo y la modernidad.

Como síntoma paradigmático de tal bipolaridad debe entenderse la doble actitud social que se mantuvo frente al cine. A través de la prensa, venía siendo alabado o denostado desde el momento en que se tuvo conocimiento de su existencia. Los escritores consagrados tendieron a menospreciarlo, aunque entre los noventaiochistas Valle Inclán y, sobre todo, Azorín le fueron favorables. La generación de los más jóvenes, por contra, demostró hacia él un enorme interés del que dan fe sus escritos y películas. Los nombres de Gómez de la Serna, Buñuel, Jarnés, Ayala o Alberti, entre otros, así lo atestiguan. Ya al final de la década, impulsada por el joven Giménez Caballero, *La Gaceta Literaria*, le prestó un seguimiento especial desde sus páginas y en su ámbito se inició la actividad cineclubista en nuestro país. Por su parte, los críticos, desde la década anterior, venían tratando de educar los gustos populares a partir de actitudes tan clarividentes como la de Alfonso Reyes o tan hostiles y retrógradas como las de Ramón Rucabado y Eugenio D'Ors. La intransigencia y prejuicios de estos últimos pudieron influir en el

rechazo de la burguesía española hacia el cine, cuya consolidación industrial no se atrevió a respaldar. Con todo, en los años veinte el interés social por el nuevo arte se tradujo en las numerosas voces especializadas, como las de Alfredo Serrano, Martínez de la Riva y Luis González Alonso, que dirigieron sus ojos hacia la industria nacional y analizaron con agudeza y energía crítica sus condiciones de producción, pidiendo medidas oficiales para su protección y escribiendo manuales de teoría y técnica cinematográficas. Mientras tanto, la aceptación popular, pese a los esfuerzos de los puritanos por contenerla, había consagrado el cine como la principal distracción, multiplicando por diez a lo largo de la década el número de las salas exhibidoras.

Lamentablemente, tan enorme interés no fue correspondido con la consolidación de una industria cinematográfica sólida y, aunque hubo intentos a favor de lograrlo, nunca se llegó a superar la situación de precariedad en sus condiciones de producción. No obstante, la década propició cambios en varios sentidos: Madrid desplazó a Barcelona, hasta entonces al mando de la actividad productora, y desde 1919 inició una serie de proyectos tendentes a la consolidación de la industria, sostenida hasta entonces por pequeñas empresas escasamente capitalizadas. Los esfuerzos cuajaron en la firma Atlántida Cinematográfica Española, S.A., en cuyo respaldo se agruparon algunos financieros y aristócratas, escabezados por el propio Alfonso XIII. A pesar de sus buenas instalaciones y medios técnicos, de los éxitos logrados con sus primeras producciones y del buen oficio de los directores con los que pudo contar —José Buchs y Florián Rey—, los problemas financieros la llevaron a la crisis definitiva en 1927. Otras productoras la secundaron, pero en pocos años, faltas del respaldo económico necesario, llegaban a la quiebra técnica. Con ello, a partir de 1925 se frustra la posibilidad de lograr una industria sólida y los intentos se diluyen en la atomización productora. En menor escala, la situación se repite en Valencia, el otro foco de mayor actividad cinematográfica durante la década, cuyas productoras Levantina Films y P.A.C.E. lograron poner en pie algunos filmes de interés. De las restantes iniciativas, destaca la

producción bilbaína, con Hispania Film y los Estudios Azcona, que con menores medios supusieron también una aportación al acervo fílmico nacional.

Y es que no se podían esperar milagros cuando el capital financiero o industrial se resistía a ver en el cine una industria rentable, la protección gubernamental era prácticamente nula y la competencia extranjera implacable. De ahí que las producciones nacieran ahogadas en la necesidad de ajustar hasta el más mínimo gasto. Con todo, los problemas de financiación no fueron los únicos, sino que se mezclaron con otros —muy poco estudiados— de índole picaresca. Porque al socaire de la actividad que generaba el hecho cinematográfico fue fraguando un mundo de embaucación, amateurismo, fraudes e intereses que giraba en torno a las academias o estudios a los que acudían los aficionados para iniciarse en el oficio de actores y directores y que, en su gran mayoría, resultaban ser un fiasco. Su proliferación llevó a los críticos serios, como Alfredo Serrano y Juan Piqueras, a adoptar una actitud muy combativa en su contra. Razones tenían para ello, porque su influencia condicionó los modos productivos de la pequeña industria cinematográfica española, generando empresas de producción única, respaldando el amateurismo y la ínfima profesionalización, por no añadir que sus sistemas fraudulentos contribuyeron a rodear de mala fama la profesión fílmica y a alejar de ella las inversiones serias. En tal contexto, floreció una industria doméstica y casi artesanal, de muy bajos costes, donde cada firma lograba sacar adelante uno o dos filmes de tosca factura y, tras el consiguiente fracaso comercial, desaparecía.

7. Presupuestos para delimitar el corpus

Los resultados de semejante sistema de producción cristalizaron en las más de trescientas películas de las que hoy se tiene noticia que se rodaron en la década, cuyo segmento más productivo estuvo entre 1925 y 1928. De ese acervo filmográfico se ha elegido un corpus de cuatro filmes que por sus

características puede funcionar como paradigma de la totalidad. Los cuatro se localizan en los años álgidos de la producción, y por su procedencia geográfica —Madrid, Valencia y Bilbao— representan, las dos primeras, a las ciudades más activas en el terreno cinematográfico y, en el caso de Bilbao, a la vacilante actividad fílmica de algunos otros núcleos urbanos. Todas son cine dirigido al gran público, cuyo favor ganaron en muy distinta medida y reflejan, así mismo, los cuatro tipos de producción más generalizados —gran producción, *Currito de la Cruz*; pequeña producción, *La revoltosa*; producción doméstica, *El mayorazgo de Basterreche* y producción amateur, *Castigo de Dios*— y, por lo mismo, ofrecen resultados formales muy distintos.

Comparativamente, su sistema modal de representación ofrece rasgos comunes y diferenciales. Para contrastarlos, hemos optado por elaborar las conclusiones en paralelo, a partir de los datos obtenidos con el análisis. Este, a excepción de *La revoltosa*, se ha realizado sobre copias restauradas por las Filmotecas —Española, Vasca y Valenciana para los filmes respectivos de *Currito de la Cruz*, *El mayorazgo de Basterreche* y *Castigo de Dios*—, a sabiendas de que las restauraciones no pueden borrar todos los estragos con los que el tiempo y el mal trato van deteriorando la frágil textura del soporte fílmico —que, por añadidura, en el caso del cine mudo estuvo sometido a continuas manipulaciones ya en los años de su vigencia—. En consecuencia, la operación restauradora engarza un eslabón más en la cadena de agentes que van engrosando el palimpsesto en que queda convertido cada filme del período. De ahí que la opción analítica se haya puesto en marcha desde la consciencia de que el tiempo y la mano del hombre, al someter a los textos a un cierto grado de adulteración, han operado sobre ellos una nueva escritura, transformándolos en los nuevos espacios significantes que se ofrecen a nuestros ojos.

El análisis sigue un esquema común en los cuatro filmes, considerados en su globalidad, y sin priorizar unos segmentos sobre otros, aunque las peculiaridades formales individuales determinan en cada caso los aspectos específicos a los que se debe

atender con mayor detenimiento. Partiendo del reconocimiento de sus circunstancias de producción, se pasa a describir la arquitectura de su organigrama narrativo desde el texto que le sirve de base, para rastrear y definir después todas las modalidades discursivas adoptadas en los tres niveles de la práctica fílmica —las profílmicas, las derivadas de las elecciones de rodaje y las que tienen que ver con los ajustes del montaje—, que por economía metodológica, se han agrupado en los conceptos de puesta en escena y puesta en serie. A continuación se revisa la inscripción de los puntos de vista internos y externos al filme, para acabar con un análisis de las tipologías modales y funcionales que los rótulos presentan. En su andadura, el análisis combina la descripción de las formas observadas, paso a paso, con la interpretación que cada una de ellas va sugiriendo, para terminar clausurando el ciclo hermenéutico con un sumario de los modos observados sobre el que se ha construido el sentido de cada texto.

Así, obviando el método analítico que, por procedimientos metonímicos, analiza una o varias secuencias como representantes de todo el filme, se opta por aquel que lo revisa en su totalidad, mucho más laborioso, pero decididamente más fiable cuando de obtener resultados objetivos se trata. Su práctica, al desarmar muchas hipótesis de partida, ha desvelado como erróneas impresiones que a primera vista parecían definitivas, dando así por bien empleado el esfuerzo realizado. En este sentido, derrumba también muchos de los tópicos enarbolados para caracterizar la factura formal de la cinematografía española del período y permite pensar que, si se cambia el sistema de acercamiento a sus imágenes, se puede obtener una visión más justa de nuestra infravalorada cinematografía. Una consideración esta última que, como propuesta metodológica para futuros trabajos, nos atrevemos a lanzar desde estas páginas.

8. Los filmes, vistos desde el análisis

8.1 Un ejemplo de modernidad formal

De las cuatro películas analizadas, *La revoltosa* (1924), cronológicamente la más antigua, es, por contra, la que ofrece una factura formal más moderna. La precariedad económica con que fue producida, su condición de *opera prima* y la recurrencia a la zarzuela para desarrollar la trama argumental no hacían esperables grandes resultados. Sin embargo, los hechos terminarían por demostrar lo contrario. Florián Rey enriqueció la historia de base con hallazgos muy brillantes: amplió los márgenes cronológicos de la diégesis, multiplicó los escenarios, engrosó el elenco de personajes y complejizó la psicología de los principales. Con esos elementos abordó la construcción narrativa, desde el respeto a las reglas de la causalidad en sus once secuencias, de las que las ocho primeras son originales. De resultas, queda un relato simétrico con las peripecias ordenadas simétricamente en torno al eje central del conflicto y cuya puesta en escena opta por los escenarios naturales para las secuencias exteriores, que son las predominantes, mientras las de interior se construyen con decorados artesanales, sencillos, pero eficaces. Así se crea el espacio por el que transitan unos personajes extraídos de los barrios populares madrileños. Todos componen un fresco abigarrado en el que predomina el grupo sobre la individualidad. Caracterizados por un estilo de actuación, maquillaje y vestuario naturalistas, definitorio de edades y estatus sociales, suelen servirse de objetos que funcionan como activadores del humor. Precisamente, en la disposición espacial de los grupos es donde la puesta en escena alcanza su mayor virtuosismo. Siguiendo sus evoluciones en el bullicio de las fiestas populares, trabaja la cámara con enorme habilidad al servicio de la voz enunciativa.

Pero no es este el único mérito de una película que despliega sus variadas estrategias formales en el ámbito de la serialidad narrativa, con un montaje que, en líneas generales, respeta las medidas estándar de los planos y secuencias, y resuelve en sus tres modalidades —alternado, analítico y de continuidad— los problemas de la contrucción dramática, dominando con soltura las modalidades discursivas de que se surte. Si el montaje alternado da pie a rimas internas de gran eficacia o es capaz de superponer

cinco líneas de acción que tensionan el ritmo y acaban confluyendo momentos antes de que se produzca la solución final, el montaje de continuidad articula los raccords con total corrección, estableciendo un férreo ajuste de las direcciones espaciales, constituidas así en elementos discursivos desde donde se delimitan los espacios vitales de los protagonistas enfrentados, o tejiendo una telaraña de miradas fuera de campo que evidencian los celos y mutua vigilancia a que se someten los personajes entre sí, en el juego de engaños y ocultamientos que mantienen entre ellos. Por su parte, las marcas transicionales son variadas y efectivas, mientras los rótulos narrativos y de diálogos, escuetos y directos, guardan las proporciones medias y ayudan a vehicular una voz narradora que pivota sobre el relato desde los títulos de crédito, manifestando su resuelta voluntad de autoría.

Una suma tan amplia de habilidades modales hacen de *La revoltosa* una película moderna para su época, hecho que evidencia hasta qué punto la asunción de los modos fílmicos estándar era una realidad en determinados ámbitos de la industria fílmica española del momento. Con todo —y en esto se ajusta también a las contradicciones formales existentes en el período—, se pueden detectar modos arcaicos en su tejido textual que, aunque minoritarios, deben reseñarse. Así, un maquillaje muy marcado en la actriz principal, ciertos vicios de sobreactuación en las escenas cómicas, la iluminación demasiado directa sobre algún rostro en primer plano y los iris fijos que en varias ocasiones los enmarcan son elementos disruptivos en la puesta en escena. En el mismo sentido, aunque la película articula el punto de vista interno de acuerdo con las nuevas modalidades del sistema, incorpora un escena de mirón en la que el contraplano se activa con un cache simulador del soporte de la mirada, un artificio de montaje que estaba siendo desechado. Finalmente, los rótulos de las últimas secuencias, ajustados al corsé retórico de la zarzuela, colisionan con la espontaneidad que el habla coloquial imprime a los anteriores. En cualquier caso, estas prácticas arcaicas hay que inscribirlas en la general actitud del cine europeo, siempre reticente a abandonar los viejos modos.

8.2 Las limitaciones del amateurismo

Con resultados tan diferentes como lo fueron las circunstancias de su gestación, se llevó a cabo *Castigo de Dios* (1925). Producto de un empeño individual concebido para mayor gloria de su autor Hipólito Negre, este filme es un ejemplo paradigmático de los modos productivos amateuristas con que se gestaba una parte de las películas del momento. Negre concibió la historia, la dirigió y dio vida a su personaje principal. Afortunadamente, contó con los servicios del operador José Gaspar a cuyo buen oficio se deben algunos de los logros de la película, que adolece de un enfoque argumental simplista y algo maniqueo cuya articulación secuencial es impracticable. Concebida como un drama rural depositario de una lección moral ejemplarizante, sus rótulos situacionales son imprecisos y las formas transicionales, escasas y arbitrarias, con lo que la coherencia argumental se resiente y la distribución espaciotemporal se torna confusa. Sólo los cambios topológicos y los que afectan al color de los teñidos pueden activar las inferencias espectatoriales con las que descifrar la alternancia o la sucesión en que se ordenan las peripecias. En este sentido, los teñidos se convierten en marcas polivalentes de una puesta en escena, que, en su conjunto, es discreta, sin más alardes formales que los movimientos de cámara que dibujan espectaculares panorámicas, inscritas en los márgenes de grandes planos generales rodados en la serranía. Y es que los escenarios en esta película son todos naturales, incluidos los interiores, mientras los decorados están reducidos a la mínima expresión de los pocos muebles que adornan las habitaciones. En el interior de esas estancias tan sobrias, las luces directas sobre los protagonistas llenan las paredes de sombras que ningún foco de relleno se encarga de contrarrestar.

Precisamente, las contradicciones y vacilaciones discursivas vienen marcadas por la dualidad interior/exterior. Si en los interiores la cámara permanece estática, sus emplazamientos son reiterativos, con tendencia a la frontalidad, y las preferencias escalares se decantan por los planos medios muy cortos; en los

exteriores prima la lateralidad siempre cambiante y la cámara, al servicio de la voluntad ubicuitaria de la voz narradora, reencuadra y panoramiza con cierta frecuencia, mientras las medidas escalares aumentan hasta sumar un buen porcentaje de grandes planos generales. Con todo, la planificación global de la película colisiona con los modos del sistema por la alta frecuencia de primeros y medios planos, que en ningún caso corresponden a insertos. Esa deuda con los modos discursivos del pasado se plasma también en la recurrencia constante al iris fijo de bordes difuminados que, en una gama amplia de aberturas, produce efectos de cache o viñeta ensombreciendo los márgenes del cuadro.

Por otra parte, para regular la articulación narrativa y la tensión dramática, el filme opta por la hipertrofia de la alternancia, con funcionalidad múltiple, sin obviar por ello las restantes modalidades. Si el montaje analítico maneja los *raccords* en el eje y de 90° con cierta rutina, el montaje de continuidad resuelve con corrección los planos/contraplanos y hasta los tardíos *raccords* en el movimiento, de los que el filme cuenta con ocho —dos de ellos en *raccord* apoyado—. Como bisagras de la secuencialización dramática, iris, encadenados y fundidos en negro se utilizan con poca sistematización. Pueden articular los núcleos narrativos o dar paso a los puntos de vista internos, abriendo o segmentando los tres *flashbacks* que jalonan el filme. El tercero de ellos, por un procedimiento discursivo mixto de hábil resolución, combina las voces de la memoria y del remordimiento del protagonista, al inscribir en los márgenes del mismo plano un *dream balloom* y una superposición, que expresan, respectivamente, hechos criminales que aquel cometió en el pasado y la voz acusadora de su conciencia, representada por la figura sacerdotal. Canalizadores así mismo de las voces fílmicas, los rótulos, más largos y frecuentes que en *La revoltosa*, interfieren el flujo de la continuidad y, aunque los de diálogos ganan en variedad funcional, su ubicación tiende a ser arcaizante. Por otra parte, también en este caso la marca autoral se entreteje en los títulos de crédito, pero ahora en forma de carta dirigida a

los espectadores, desde la que los requiere para que otorguen su favor a la película. Una cinta que, en medio de su modestia y contradicciones, consigue un acabado que alcanza por momentos la dignidad del buen cine.

8.3 Entre el espectáculo visual y la palabra escrita

Coetánea de *Castigo de Dios*, *Currito de la Cruz* nació para ser consumida como éxito de masas y lo consiguió. Con un buen presupuesto económico, la producción pudo disponer de actores profesionales, técnicos expertos y asesores artísticos para llevar a cabo un proyecto que impulsó su director Alejandro Pérez Lugín. Él había escrito años antes el folletín del mismo título sobre cuya historia construyó el guión del filme, simplificando el zigzag argumental del libro. No obstante, la producción acabó lastrada por la extremada fidelidad que mantuvo el director para con el texto literario de origen. Tal actitud determinó la larga duración de la película, que sufrió posteriores simplificaciones con remontajes sucesivos hasta quedar configurada en su forma actual como un relato con "agujeros" y desajustes en la continuidad. Doce núcleos narrativos, trufados de numerosas peripecias cada uno, articulan la trama argumental enmarcada por un prólogo y un epilogo. La puesta en escena con la que dar soporte a tan complicada historia resulta espectacular y pudo ser una de las claves del éxito rotundo que cosechó el filme. Basando su estrategia en la multiplicidad de escenarios exteriores a cuyo servicio se diseña el trabajo del encuadre, la película amplía el ámbito topológico de la novela situando el epicentro en la ciudad de Sevilla. Tal despliegue de escenarios diegéticos enmarca la mostración de ritos colectivos integrantes del imaginario popular: corridas en Las Ventas y La Maestranza, sanfermines de Pamplona, Semana Santa y feria sevillanas, entre otros. Inevitablemente, el personaje colectivo, resuelto en multitud, se adueña del relato en estas secuencias filmadas del natural que, por momentos, transforman la película en una suerte de documental turístico.

En su conjunto, la puesta en escena es cuidadosa y se ejercita bajo presupuestos naturalistas. El estilo de fotografía apuesta por la lateralidad y, en coherencia con la primacía que se otorga a los escenarios monumentales, opta por los ángulos altos y las escalas largas donde, curiosamente, predominan los reencuadres sobre las panorámicas. En estos amplios espacios se mueven los personajes que dan vida a la historia. Menos complejos que en la novela, componen tipos humanos coherentes y realistas, bien caracterizados por su indumentaria y su estilo de actuación. Así mismo, la iluminación, aunque no muy elaborada, se incorpora dramáticamente a la diégesis y junto a la variedad cromática de los teñidos contribuye al vistoso acabado de la puesta en escena. Lamentablemente, la articulación narrativa no está a la altura de aquella sino que, amputado por la presión que sobre él ejercen los omnipresentes rótulos, el montaje sólo se manifiesta por los resquicios del texto literario. Se percibe, así, un atrofia de la serialidad, donde la alternancia es escasa y, en ocasiones, viene expresada por rótulos que no remiten a ninguna imagen. Por su parte, todos los ajustes del montaje analítico y de continuidad están representados en el filme, donde se van intercalando algunos raccords en el eje, de 90° y 180°, más otros de dirección y hasta en el movimiento, lo que no es mucho decir para una película que cuenta con 876 planos en su haber. En lo concerniente al plano/contraplano y a otros raccords de mirada pueden resultar fallidos, en ocasiones, por prescindir del segundo elemento que cierra el ajuste.

Las formas transicionales mantienen su asistematicidad característica y los puntos de vista internos se articulan con un notorio despliegue de modalidades discursivas: la sobreimpresión, el corte directo, el *flashback* y hasta el desenfoque, una de las innovaciones formales de la época. Obviamente serán los rótulos, con su hiperbólico uso, los soportes esenciales de las voces del relato, con una amplitud de registros modales y funcionales que por sí mismos merecerían un estudio a parte. Su insistente presencia permite, por momentos, definir el filme como un relato escrito, ilustrado con imágenes en movimiento. En este contexto

dominado por la palabra escrita, la voz narradora no se conforma con el soporte que le dan los rótulos y se reserva un espacio propio desde el que manifestarse abiertamente. Es el segmento llamado "dedicatoria" que sigue a los títulos de crédito. Allí establece el destinatario específico de su relato, la ciudad de Sevilla, que queda así constituida como referente principal del filme.

8.4 Los modos arcaicos oponen resistencia

Tres años después de *Currito de la Cruz*, nació *El mayorazgo de Basterreche*, impulsado por la productora familiar de los hermanos Azcona. Estos, inspirados por la novela *Mirenchu* del cura vasco-francés Pierre Lhande, escribieron un guión que transformó la historia literaria al despojarla de gran parte del misticismo religioso-nacionalista que la nutría e incorporarle peripecias nuevas de tono más escabroso y violento. Así liberaron la trama de parte del carácter ñoño que pesaba sobre el texto escrito. En la organización narrativa la tensión dramática aumenta progresivamente hasta lograr una resolución del problema en el último minuto, muy al estilo griffithiano. Sin embargo, su articulación presenta deficiencias notorias procedentes del caos organizativo en que se van sucediendo los distintos segmentos, de la poca consistencia de algunos móviles y de los cabos sueltos que lastran la causalidad. Esta última está engarzada gracias al despliegue dramático que ejerce uno de los personajes secundarios, el fiel criado Pachín, cuyos desvelos alertan a los protagonistas, movilizandolos sus reacciones en pro de la solución final.

Configurada genéricamente como un drama rural, la enunciación intenta una puesta en escena rigurosa, desde planteamientos etnográficos, para describir idílicamente las pautas culturales que regían la vida en los medios rurales vascos durante el pasado siglo. Variadas localizaciones interiores y exteriores configuran unos escenarios naturales muy bien elegidos a los que complementan unos decorados artesanales bastante

dignos. El cuidado vestuario causa, sin embargo, un efecto rupturista en los tipos masculinos, al imprimirles cierta teatralidad potenciada por el marcado maquillaje y, sobre todo, por el estilo de actuación de los personajes principales, absolutamente disruptivo por alargar los planos en detrimento del ritmo y la continuidad. Precisamente, la elección de tal estilo, caracterizado por una retórica gestual lánguida, de expresividad meliflua y nulo aliento vital, evidencia la deuda del filme con los modos discursivos del pasado, en coherencia con los cuales, los personajes secundarios y los que integran los grupos adoptan actitudes mucho más naturales. Por lo que respecta al trabajo de la cámara, se observan las reglas de la lateralidad, se da preferencia a los reecuares sobre las panorámicas y hasta se activa un *travelling* de retroceso para subrayar el movimiento de avance del protagonista, en la carrera a caballo contra el reloj que cierra el nudo. Por otra parte, la altura de la cámara suele ejecutar picados no justificados por los puntos de vista internos, lo que no impide que, en un caso, el ángulo alto integre simultáneamente, en el mismo plano, el punto de vista narrador y el de uno de los personajes. Así mismo, la irrelevante iluminación logra en una ocasión un efecto de sombras proyectadas que se justifica diegéticamente. Mientras, en relación con las proporciones escalares, sorprende el alto uso de planos americanos.

En colisión con los usos modernos, los modos que articulan la serialidad discursiva remiten a la década anterior y presentan cierta torpeza de ejecución. Y es que, frenado por la excesiva duración de los planos, cuya suma total de 265 queda muy por debajo de la media, el ritmo del relato es muy lento y algunas variantes de montaje no están bien resueltas. De hecho, se dan escenas de interpretación ambigua por la falta de rótulos o de marcas transicionales que expliciten la simultaneidad o la sucesión en las acciones. En cualquier caso, el montaje analítico es predominante, con una abundancia de *raccords* en el eje que incluso, en una ocasión, llega a suplantar al más moderno plano/contraplano para resolver la articulación del punto de vista interno. Su número se ve engrosado, además, por frecuentes

raccords de 45°, 90° y 180°. En tres casos, la torpe resolución de estos ajustes ocasiona saltos de eje que entran en franca contradicción con el sistema. Los pocos raccords en la dirección y en el movimiento son, sin embargo, correctos. Todos ayudan al progreso de una acción cuyo conflicto se resuelve literalmente en el último minuto del plazo marcado, dejando traslucir una deuda con el cine de Griffith que se percibe también en el uso de los insertos de pies y manos para aumentar el suspense. Sin embargo, las marcas transicionales son escasas y los puntos de vista internos vienen inscritos por siete sobreimpresiones y dos *flashbacks* que, en un alarde de barroquismo narrativo, albergan cada uno en su interior otro más pequeño, con su respectivo segundo narrador. Por lo que respecta al empleo de los rótulos, vuelve a producirse la colisión con el sistema, pues mientras los narrativos son muy abundantes, los de diálogos están por debajo de la media. Precisamente por prescindir de los usos del momento, *El mayorazgo de Basterreche* marca, así mismo, distancias con los tres filmes anteriores por el hecho de que la voz enunciadora no encuentra, a parte de los rótulos, un espacio específico desde el que manifestarse, como sucede en aquellos.

Con todo, puestos a establecer comparaciones, es inevitable reparar en las muchas similitudes, tanto discursivas como de contenido, que se dan entre *Castigo de Dios* y *El mayorazgo de Basterreche*. Si formalmente los dos filmes articulan el tiempo y espacio diegéticos con cierta imprecisión a causa de la inconcreción de sus rótulos narrativos, por lo que respecta al contenido, ambas películas plantean una trama llena de coincidencias donde la codicia se entreteje con el deseo no correspondido. Mientras la primera empuja a los protagonistas a cometer un crimen, cuya autoría se descubre con la inserción de un *flashback* que por sobreimpresión da cuenta de los hechos criminales del pasado, el deseo sexual lleva a otros personajes —también similares en su tipología de señoritos ociosos, que pretenden en vano los favores de honestas aldeanas— a acosarlas, primero con suaves maneras para terminar agrediéndolas después. Las diferencias radican en el tipo de solución que ambas

películas ofrecen ante semejantes desmanes. Si *Castigo de Dios* se vale de la figura sacerdotal para despertar los remordimientos del protagonista y hacer cumplir la justicia divina, *El mayorazgo de Basterreche* plantea una solución que viene de mano de la autoridad civil, representada por el alcalde, que averigua la identidad del criminal y puede así restituir el orden social encarcelando al culpable.

Desde otra perspectiva, por el sentido que emana de sus imágenes, las cuatro películas representan los diferentes ámbitos socioculturales que coexistían en la España de la época. Si *La revoltosa* y *Currito de la Cruz* reflejan usos urbanos de las clases populares, la primera, y de las clases medias y acomodadas, la segunda, los dramas de *Castigo de Dios* y *El mayorazgo de Basterreche* dan cobertura a las costumbres del mundo rural, en las variantes propias de la serranía castellonense y de los pueblos de Vizcaya. Dos mundos, el urbano y el rural, tan alejados entre sí como los conceptos de modernidad y tradición que los definen. En efecto, los personajes que transitan por estas historias, su indumentaria, actitudes y hasta motivaciones evidencian las distancias entre el campo y las ciudades que vivía la España primorriverista, con un campesinado anclado en el pasado y unas ciudades que evolucionaban a buen ritmo. Sólo desde tal bipolaridad se pueden explicar las diferencias que, sin ir más lejos, separan a los personajes femeninos de las cuatro películas. Y es que poco hay de común entre la independiente Mari Pepa, protagonista de *La revoltosa* —cuyo perfil caracterial es el de la joven trabajadora urbana, moderna y desinhibida para su época— o la temperamental Manuela la gallega de *Currito de la Cruz* —capaz de regentar con éxito su propio negocio— si se las compara con las protagonistas de los dos dramas rurales, mucho más integradas en el conservadurismo oficial de las costumbres, desde el cual la mujer se percibe sometida a la tutela de padres, novios y maridos. Todo las diferencia: el estilo en el vestir, el modo de vida, los intereses y las expectativas que les aguardan. Desde la misma perspectiva podría entenderse el ascenso social de Currito, pues sólo el dinamismo de la ciudad permitía a sus habitantes

ciertos desplazamientos interclasistas, por entonces vetados a los pueblos, más impermeables a la promoción social de los humildes.

Así mismo, por su registro ideológico, las cuatro películas propician otro tipo de emparejamientos. Mientras *La revoltosa* y *El mayorazgo de Basterreche* son filmes que podemos definir como laicos, *Castigo de Dios* y *Currito de la Cruz* están atravesados por un aliento religioso, enhebrado en el flujo de sus imágenes por los clérigos y monjas que las habitan. Estos se cuelan en la diégesis como personajes-guía, encargados de aleccionar a los protagonistas con los principios de la moral católica, que, de un modo u otro, acaban determinando el comportamiento de los sujetos y dirigiendo el curso de la historia. En consecuencia, los dos son relatos moralizantes desde los que, de forma amable, se pregona el triunfo de la virtud, obviando planteamientos radicales de otro tipo. Y es que no hay que olvidar que este cine va dirigido a las masas populares, en su mayoría afines a los valores religiosos tradicionales, y, aunque el contenido de las historias —como en el caso de *Castigo de Dios*— propiciara un enfoque tendente a plantear reivindicaciones sociales similares a las que se defendían desde determinadas publicaciones, el propio carácter del texto fílmico, como producto de consumo popular, convertía en impensable tal posibilidad. Desde estos presupuestos hay que entender el carácter no disruptivo de estas películas y su orientación ideológica conformista y políticamente correcta.

9. La tesis resultante

Para terminar, retomando el tema específico de este estudio, se puede afirmar que, como muestra la tabla comparativa adjunta, todas las conclusiones puestas de manifiesto establecen unos vínculos objetivos entre los modos del cine español y los del sistema estándar de los restantes países productores, esencialmente los europeos. Precisamente, en razón de su condición de cinematografía europea hay que entender la coexistencia que se percibe en sus películas entre los nuevos

modos y los llamados a desaparecer. De alguna forma, los niveles de aceptación del sistema modal dominante, observados al analizar estos cuatro filmes tan dispares, permiten hablar de la incapacidad de nuestro cine para crear escuela propia. Su especificidad provendría esencialmente de los temas tratados y de la humildad, diversidad y amateurismo de sus modos productivos, que condicionan puestas en escena muy sencillas e incluso artesanales, donde, la recurrencia a los decorados naturales —en un momento en que los rodajes en estudio eran la norma— se debe ver como síntoma de que la falta de medios inducía a rechazar los nuevos modos que precisaban de infraestructuras y soportes técnicos costosos y, en su defecto, se mantenían vigentes modalidades del pasado que resultaban más accesibles. En consecuencia, la combinación de formas de representación arcaicas con aquellas otras más modernas es característica del período. Sin embargo, aun en los filmes de factura formal más arcaizante, como *Castigo de Dios*, emergen con autoridad los nuevos usos, como destellos de modernidad que evidencian hasta qué punto el conocimiento del sistema emergente era un hecho, incluso entre los realizadores más inexpertos.

Por lo demás, la temática de estos relatos fílmicos, tan definitoria de sus señas de identidad, suele provenir —como en las restantes cinematografías— de la literatura popular más exitosa y se ajusta a guiones donde el correcto desarrollo de la causalidad tiende a estar en función del contenido de los rótulos. En la puesta en escena, aunque el trabajo de los actores tienda al naturalismo, aún se pueden constatar diferencias de estilo en razón del nivel jerárquico que ocupan los personajes. Así mismo, mientras el comportamiento de la cámara sigue las pautas al uso y el sistema de teñidos ha codificado el valor expresivo de los colores —permitiéndose añadirles esporádicamente valores connotativos— la iluminación es prácticamente irrelevante como elemento dramático y sólo en pocas ocasiones se llega a diegetizar los focos de luz. Paralelamente, la serialidad narrativa es la que ofrece mayor número de desajustes, que derivan generalmente de la inexistencia de marcas transicionales o rótulos que delimiten con

claridad las relaciones de alternancia entre los segmentos. Y, aunque el montaje analítico se activa en un alto porcentaje, los ajustes tendentes a la continuidad se suelen resolver con corrección en todas sus variantes, incluidas algunas tan tardías como la que ensambla el movimiento entre dos planos, que pocas veces opta por el arcaísmo del *raccord* apoyado. Del mismo modo se practican sin problemas, y con un registro muy amplio, las modalidades discursivas conductoras de los puntos de vista internos o externos a la diégesis. Mientras, por lo que a los rótulos se refiere, el cine español se alinea con el europeo, por su número todavía elevado de carteles portadores de textos demasiado largos. Tales prácticas desvelan en su conjunto un conocimiento de los mecanismos discursivos con los que el sistema cuenta. Ello propicia unos resultados formales que, incluso en aquellos filmes de factura más torpe, permiten mantener su nivel de calidad dentro de los márgenes de lo aceptable, pues, como se ha señalado en cada caso, los defectos se ven compensados con aciertos de distinta envergadura que se observan en la individualidad de cada película.

Así las cosas, se impone un cambio en la concepción que durante décadas se ha forjado sobre el cine español, al que habría que empezar a considerar como una de tantas cinematografías empeñadas en sobrevivir bajo el rodillo de la competencia que llegaba de América. Ni mejor ni peor que ellas, excepción hecha de las obras canónicas que representan a las escuelas de vanguardia, nuestro cine supone una opción más de las que eran habituales en los países productores. Para calibrarlo con justicia habría que reconsiderar, por una parte, los presupuestos a partir de los que se lo juzga y, por otra, el tipo de películas con las que, en muy desiguales condiciones de producción, se lo ha venido comparando, porque podrían no ser válidos. Si se revisan los criterios estéticos que regulan lo que es bueno y lo que es malo en cinematografía, si se recuerdan las contradicciones en que el sistema de representación se debatió a lo largo de todo el período mudo, si se analizan exhaustivamente los filmes, si se examinan las circunstancias de producción en cada caso concreto —dejando

de lado prejuicios apriorísticos y trasnochados complejos de inferioridad— es probable que empecemos a sorprendernos al entender que muchos de los llamados defectos de esta filmografía no son más que opciones discursivas todavía vigentes en el sistema y que nuestro denostado cine mudo encierra una riqueza expresiva propia, que está por descubrir y reivindicar.

Modos de representación en el cine español de los años veinte

Tabla comparativa de resultados

	LA REVOLTOSA	CASTIGO DE DIOS	CURRITO DE LA CRUZ	EL MAYORAZGO DE BASTERRECHE
Medios y resultados				
<u>Productor</u>	Goya Film	Catalina Gaspar	Troya Film	Estudios Azcona
<u>Tipo de prod.</u>	pequeña	amateur	gran producción	doméstica
<u>Ciudad</u>	Madrid	Valencia	Madrid	Bilbao
<u>Año</u>	1924	1925	1925	1928
<u>Coste en ptas.</u>	15.000	¿ ?	150.000	40.000
<u>Éxito</u>	grande	no amortizó gastos	enorme	no amortizó gastos
Copia utilizada para el análisis				
<u>Estado</u>	no restaurada en B y N	restaurada coloreada	restaurada coloreada	restaurada en B y N
La historia de partida				
<u>Guión</u>	adaptación de zarzuela	original	adaptación de folletín	adaptación de novela
<u>Género</u>	comedia	drama rural	melodrama	drama rural
<u>Estructura</u>	11 secuencias	8 núcleos	12 núcleos	12 núcleos
<u>Tensión</u>	en simetría	en aumento	en aumento	sincopada
<u>Fallos</u>		cronología	rótulos perdidos cronología	cabos sueltos causalidad
Puesta en escena				
<u>Escenarios Naturales</u>	exteriores	exteriores e interiores	exteriores e interiores	exteriores y algún interior
<u>Decorados</u>	artesanales en interiores	-	algún interior	artesanales en interiores
<u>Objetos</u>	función dramática	-	irrelevantes	función dramát.

<u>Vestuario</u>	marca edad y estatus	típico de la zona	muy cuidado	típico de la zona algo teatral
<u>Maquillaje</u>	naturalista	naturalista	naturalista	algo marcado
<u>Actuación</u>	naturalista sec: marcada	algo marcada	naturalista	prot: muy marcada sec: naturalista
<u>Grupos</u>	relevantes	poco relevantes	multitudes tomadas del natural	algo relevantes
<u>Nivel social</u>	obreros urbanos	campesinos y caciques	toreros famosos aristócratas maletillas	campesinos y pescadores ricos y señoritos
<u>Disposición grupos</u>	virtuosismo movilidad	estatismo	trabajo del encuadre	correcta
<u>Luz solar</u>	exteriores	exteriores	exteriores	espejos para exterior
<u>artificial</u>	directa en PP	directa en int.	diegetizada	sombras diegetizadas
<u>Emplazamientos de cámara</u>	lateralidad frontal. PP	lateral. exterior frontal. interior	lateralidad frontales, 19	lateralidad frontales, 21
<u>Mov. Panorám</u>	horizont. 11 verticales 1	horizont. 12 verticales 5	horizont. 9 verticales 4	horizont. 4 verticales 1
<u>Reencuadres</u>	5	11	17	20
<u>Travellings</u>	0	0	0	1
<u>Ángulos altos</u>	4	12	45	15
<u>Ángulos bajos</u>	1	2	14	0
<u>Iris fijos:</u>				
apertura pequeña	3 PP	70PP	7 PP	3 PP
apertura grande	0	473	12	1
<u>Color/teñidos</u>	-	azul y rojo denotan	gran variedad denotan y connotan	-
<u>Escalas:</u>				
GPG	0,00%	3,90%	1,25%	4,52%
PG	32,25%	33,33%	50,34%	26,41%

PE	7,50%	6,20%	2,51%	5,56%
PA	9,00%	10,28%	15,41%	24,15%
PM	42,50%	33,86%	23,97%	27,92%
PP	5,35%	12,41%	5,13%	6,79%
insertos	2,04%	0,00%	1,36%	4,52%
Predominan:	medias	cortas	largas	medias

Articulación de la serialidad fílmica

<u>Tiempo diegético</u>	+/- 20 años	indefinido nudo: 3 días	+/- 25 años	indefinido meses o años
<u>Tiempo del relato</u>	53 min. 27 seg.	77 min. 40 seg.	113 min. 59 seg.	51 min. 28 seg.
<u>Nº de planos y de rótulos</u>	400/155	564/153	876/521	265/81
<u>Duración media</u>	5,77 seg.	6,49 seg.	4,89 seg.	8,79 seg.
<u>Montaje Alternado</u>	bien resuelo 6 segmentos	resolución confusa hipertrofia 11 segmentos	correcto 11 segmentos muy cortos	resolución confusa 3 segmentos
<u>Paralelo</u>	0	0	0	1 segmento
<u>Analítico</u>				
<i>R en el eje</i>	13	35	27	19
<i>R de 45°</i>	0	0	0	7
<i>R de 90°</i>	0	7	2	7
<i>R de 180°</i>	0	0	8	5
<i>saltos de eje</i>	0	0	0	3
<u>De continuidad:</u>				
<i>R de mirada</i>	13	25	42	5
<i>En el movimiento</i>	6	8	6	6
<i>R apoyado</i>	2	2	0	0

<i>R en la dirección</i>	7	8	15	8
<u>Formas de transición</u>	sistematizadas	asistemáticas	asistemáticas	asistemáticas
<i>iris de apertura</i>	15	29	6	3
<i>iris de cierre</i>	10	25	17	3
<i>encadenados</i>	12	3	28	0
<i>fundido en negro</i>	4	7	11	1
Las voces del filme				
<u>Punto de vista interno</u>				
<i>flashback</i>	2	2	8	3
<i>sobreimpresiones</i>	0	1	2	7
<i>dream ballom</i>	0	1	0	0
<i>desenfoque</i>	0	0	1	0
<i>corte directo</i>	0	0	3	0
<u>Punto de vista enunciacional</u>				
<i>secuencia créditos</i>	autorreferencial dirige la mirada	autorreferencial carta del autor	autorreferencial "dedicatoria"	-
Uso de los rótulos				
<u>Narrativos</u>	29	39	210	37
<u>De diálogos</u>	117	106	303	43
pospuesto	82.90%	24.52%	7.71%	32.55%
antepuesto	8.54%	28.30%	47.90%	20.93%
intercalado	0	13.20%	3.85%	4.65%
tras un grupo	3.41%	29.24%	3.85%	11.69%
otros	5.15%	4.74%	36.69%	30.25%

UNOS TÍTULOS DE LOS FILMES				
Banda sonora				
La	música de la zarzuela original	¿?	original	original

Los Figueras Vargas

Nacionalidad: Española.
 Fecha de producción: 1924
 Director: Florio Rey.
 Argumento: Según la zarzuela de Carlos Fernández Caballero.
 Guion: Florio Rey.
 Fotografía: José S. ...
 Laboratorio: ...
 Fono: ...
 Decoración: ...
 Escenografía: ...
 Música: ...
 Edición: ...

1 Los títulos que se indican están en B.N.
 2 Los títulos que se indican están en B.N.
 3 Los títulos que se indican están en B.N.

DATOS TÉCNICOS DE LOS FILMES ANALIZADOS

La revoltosa

Productora: Goya film (Madrid).

Productor: Juan Figuera Vargas.

Nacionalidad: Española.

**Fecha de
producción:** 1924.

Director: Florián Rey.

Argumento: Según la zarzuela homónima de López Silva,
Carlos Fernández Shaw y el maestro Ruperto
Chapí.

Guión: Florián Rey.

Fotografía: Luis R. Alonso¹.

Laboratorios: Atlántida (Madrid).

Paso: 35mm.

Decorados: Agustín Espí

Estudios: Atlántida (Madrid)

Rodada en: Madrid: San Antonio de la Florida, El Rastro, Los
patios del Mesón de Paredes y la ribera del
Manzanares

Distribución: Jaime Costa (Barcelona). Notario y del Carro
(Madrid), en 1927.

Metraje: 1408,12 mts².

Estreno: Teatro Cervantes (Madrid), el 13 de febrero de
1925. Cine Kursaal (Barcelona), el 7 de marzo de
1925.

¹ Las copias que se conservan están en B/N, pero existen algunos pequeños fragmentos más antiguos donde se aprecian los teñidos originales.

² Este metraje corresponde al de la copia conservada en Filmoteca Española. El de la copia original se desconoce.

Intérpretes: Josefina Tapias (Mari Pepa), Juan de Orduña (Felipe), José Moncayo (Candelas), Ceferino Barrajón (Cándido), Antonio Mata (Matías), Alfredo Hurtado "Pitusín" (Chupitos), Señora Delgado (Gorgonia).

Castigo de Dios

Productora: Catalina Gaspar Domènech (Valencia).

Nacionalidad: Española.

**Fecha de
producción:** 1925.

Director: Hipólito Negre.

Argumento: Hipólito Negre.

Guión: Hipólito Negre.

Fotografía: José Gaspar Serra. B/N, con tintados.

Pasos: 35mm.

Rodada en: Valencia: interiores del palacio de Parcent.
Lucena del Cid y alrededores (Castellón).

Distribución: Programa Verdaguer, en la temporada 1926-1927. Exclusivas Nelson (Elviro Ferrer Obrador) (Barcelona).

Metraje: 1700 mts.

Estreno: Gran Teatro (Valencia), el 18 de enero de 1926.

Intérpretes: Elvira Cortés (María), Hipólito Negre (Rómulo), Juan Carboneras (Pablo), Señora Luján (Ana), Juan Sánchez (Antón), José María Gautier (alguacil), Camilo (alcalde); otros intérpretes no profesionales, habitantes de Lucena del Cid.

Currito de la Cruz

Producción: Troya Film (Madrid)
Productor: Antonio Moriyón
Nacionalidad: Española
Fecha de producción: 1925

Director: Alejandro Pérez Lugín
Dirección escénica: Fernando Delgado
Argumento: Según la novela homónima de Alejandro Pérez Lugín
Guión: Alejandro Pérez Lugín
Rótulos: Alejandro Pérez Lugín
Fotografía: Enrique Blanco
Operadores: Agustín Macasoli, José Martín y Leopoldo Alonso.
Ayudante de fotografía: Mariano Campos
Electricista: Julián Torremocha
Laboratorios: Madrid Film (Madrid), CAF (Madrid)
Pasos: 35 mm.
Decorados: Tomás Ysern
Sastrería: Pedro Roldán (Sevilla)
Asesores artísticos: Alfonso Grosso, Santiago Martínez, Juan Lafita
Música: Tomás Barrera, sobre temas de Albéniz, Chapí, Granados, Barbieri, Bretón y otros.
Estudios: Madrid Film (Madrid)
Rodada en: Sevilla: calles Mulatos, San Ildefonso, Trajano; interior de la catedral, barrio de Santa Cruz, jardines de Murillo, la Giralda, la Campana, cárcel, casa de los Artistas, casas señoriales de Moreno Santamaría, José Lozano, Santa Coloma y Medina Garvey, cortijos Los Merinales y El Cuarto. Écija, Gelves, Bollullos, Alcalá de Guadaira, Villamanrique (Sevilla). Aracena (Huelva).

Madrid, Chinchón (Madrid). Arcos de la Frontera (Cádiz). Santander. Pamplona. Galicia.

Distribución: Exclusivas Castelló (Cartagena), para Levante, en noviembre de 1926.

Metraje: Unos 5.000 mts. la primera copia y sobre 3.500 la copia final.

Estreno: Teatro del Centro (Madrid), el 12 de enero de 1926. Teatro San Fernando (Sevilla), el 25 de enero de 1926. Teatro Tívoli (Barcelona), el 2 de marzo de 1926.

Intérpretes: Jesús Tordesillas (Currito de la Cruz), Manuel González (Manuel Carmona), Anita Ademuz (Sor María del Amor Hermoso), Faustino Bretaño (Copita), Elisa Ruiz Romero "Romerito" (Rocío), Cándida Suárez (Manuela, la gallega), Rafael Calvo (Padre Almanzor), Domingo del Moral (Gazuza), Antonio Calvache (Romerita), Elisa Sánchez (Teresa), Fernando Fresno (El Pintao), Clotilde Romero (Rufina), Carmen Larrabeiti (una gachí), Isabel Almarche (otra gachí). Más las intervenciones de Víctor Rojas, Gregorio Cruzada, Julio Rodríguez, Ángel Alguacil, José Ignacio Caro, Srta. Galcerán, José Alba, Sr. Benítez, Miguel Contreras, Juan Espantaleón, Alejandro Navarro. Y las apariciones de la Reina Victoria Eugenia, Duquesa de Alba, José Rico Cejudo, Alexandre P. Moore (embajador de EEUU), Galerín, José García "El Algabeño" y otros toreros, periodistas y aristócratas de Sevilla.

El mayorazgo de Basterreche

- Producción:** Estudios Azcona (Baracaldo, Bilbao).
Productor: Mauro Azcona, Víctor Azcona (Baracaldo, Bilbao).
Nacionalidad: Española
Fecha de producción: 1928
- Director:** Mauro Azcona
Argumento: Según la novela *Mirenchu*, del jesuita vasco-francés Pierre Lhande
Guión: Mauro Azcon, Víctor Azcona y Esteban Muñoz.
Rótulos: Esteban Muñoz
Fotografía: Víctor Azcona, B/N, con virados³
Pasos: 35 mm.
Decorados: Víctor Azcona y Enrique Azcona, asesorados por Jesús Larrea
Satrería: Consuelo Azcona
Maquillaje: Víctor Barguilla
Montaje: Mauro Azcona
Música: José María Franco, sobre piezas de Jesús Guridi
Estudios: Estudios Azcona (Baracaldo, Bilbao).
Rodada en: Bilbao, Ceánuri, Ciérvana, puerto viejo de Algorta, Sondica, Munoa, rompeolas de Santurce, caseríos del Murguesado, ermita de Santa Águeda, parroquia de La Campa-Erandio, Regato de Baracaldo (Vizcaya).
- Distribución:** Los propios hermanos Azcona la presentaron en algunos pueblos de la provincia de Burgos.
Metraje: 1450 mts⁴.

³ Los virados originales no se han conservado en la copia facilitada por la Filmoteca Vasca a partir de la que se ha realizado el análisis.

⁴ Es el metraje correspondiente a la copia conservada, reconstruida por el propio Víctor Azcona sobre una original que presentaba algunos desperfectos. Esto indica que la copia de origen pudo ser algo más larga.

Estreno: Teatro del Príncipe (San Sebastián), el 19 de diciembre de 1928. Olimpia de Bilbao, el 24 de enero de 1929.

Intérpretes: Eduardo Morata (Josechu), Margarita Arregui (Mirechu), Orlando Villafranca (Chomin), Víctor Bargailla (Timoteo Castell), Josechu Frías (Pachín), J. Salamanca (Lagarto), Rosario Nogués (Martina), Elvirita Castro (Ramona), Juan Bilbao, Jesús Yoldi, Lucía Basterrechea, Martina Basterreche, José María Cerezo, Pedrosa.

III BIBLIOGRAFÍA¹

1. Bibliografía general

ARISTÓTELES (1987): *Poética*, Barcelona, Ed. Bosch.

ASENSI, Manuel (1987): *Theoría de la lectura*, Valencia, Hiperión.

BAJTIN, Mijail M. (1990): "El problema del texto en la lingüística, la filología y otras ciencias humanas" en *Estética de la creación verbal*, México D.F., S. XXI.

BARTHES, Roland (1989): *El placer del texto*, Barcelona, Anagrama.

BARTHES, Roland (1990): *La aventura semiológica*, Barcelona, Paidós.

BARTHES, Roland (1991): *S/Z*, Madrid, S. XXI.

BEN AMI, Shlomo (1984): *La dictadura de Primo de Rivera. 1923-1930*, Barcelona, Planeta.

BENJAMIN, Walter (1973): "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" en *Discursos interrumpidos*, Madrid, Taurus, pp. 15-60.

BENVENISTE, Émile (1970): "El aparato formal de la enunciación", en *Problemas de lingüística general*, México D. F., S. XXI. Vol. II, pp. 82-91.

¹ Para todos los títulos incluidos en esta bibliografía, la fecha que aparece entre paréntesis corresponde siempre a la de la edición que hemos manejado. Del mismo modo, en el caso de los artículos que aparecen en revistas o en recopilaciones en forma de libro, hemos dado la fecha del ejemplar utilizado, obviando las fechas originales para no sobrecargar de datos este conjunto bibliográfico y porque, cuando se ha considerado relevante ese aspecto, se lo ha consignado en la nota a pie de página correspondiente.

BENVENISTE, Émile (1991): "De la subjetividad en el lenguaje" en *Problemas de lingüística general*, México D.F., S. XXI. Vol. I

COROMINAS, Joan (1976): *Diccionario etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos.

DESVOIS, J. M. (1977): *La prensa en España (1900-1931)*, Madrid, SXX de España Eds.

FREUD, Sigmund (1993) *El malestar de la cultura*, Madrid, Alianza.

GARITAONAINDÍA, Carmelo (1988): *La radio en España 1923-1939 (De altavoz musical a arma de propaganda)*, Bilbao, Univ. del País Vasco . S. XXI.

GARRONI, Emilio (1975): *Proyecto de semiótica*, Barcelona, Gustavo Gili.

GOMBRICH, E. H. (1987): *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid, Alianza.

GONZÁLEZ CALLEJA, E. y DEL REY REGUILLO, F. (1995): *La defensa armada contra la revolución. Una historia de las guardias cívicas en la España del siglo XX*, Madrid, CSIC.

GREIMAS, A. J. y J. COURTÈS (1979): *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.

ISER, Wolfgang (1987): *El acto de leer*, Madrid, Taurus.

KRISTEVA, Julia (1981): *Semiótica*, Madrid, Fundamentos.

LHANDE, Pierre (1973): *Mirentxu*, Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca.

LÓPEZ SILVA, José, FERNÁNDEZ SHAW, Carlos: *La revoltosa*, Madrid, Unión Musical Española, ed. de 1983.

LOZANO, J., C. PEÑA-MARÍN y G. ABRIL (1993): *Análisis del discurso*, Madrid, Cátedra.

- MACHADO, Antonio (1971): *Juan de Mairena*, Madrid, Castalia.
- MARINA, José A. (1993): *Teoría de la inteligencia creadora*, Barcelona, Anagrama.
- MAINER, José Carlos (1981): *La edad de plata 1902-1939*, Madrid, Cátedra.
- MOLINER, María (1973): *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos.
- PANOFSKY, Erwin (1973): *La perspectiva como "forma simbólica"*, Barcelona, Tusquets.
- PÉREZ LUGÍN, Alejandro (1929): *Currito de la Cruz*, Madrid, Ed. Pueyo, 2 vols.
- RAE (1984): *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe.
- REYES, Alfonso (1922): *Simpatías y diferencias*, 3ª serie, Madrid, Edición del autor.
- RICOEUR, Paul (1987): *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*, Madrid, Cristiandad, vol.I.
- SALAÛM, Serge (1990): *El cuplé*, Madrid, Espasa Calpe.
- SAUSSURE, Ferdinand de (1973): *Curso de lingüística general*, Buenos Aires, Losada.
- TALENS, J. et alt. (1978): *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Madrid, Cátedra.
- TALENS, J. y J. M. COMPANY (1984): "The Textual Space: On the Notion of Text" in *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, vol. 17, nº 2.
- TALENS, Jenaro (1986): "El análisis textual. Estrategias discursivas y producción de sentido" en *Eutopías*, vol. 2, nº 1, pp. 9-26.

TODOROV, Tzvetan (1990): "Las categorías del relato literario" en BARTHES, R. et alt.: *Análisis estructural del relato*, México D.F., Premiá, pp. 159-195.

TUÑÓN DE LARA, Manuel (1984): *Poder y sociedad en España, 1900-1931*, Madrid, Espasa-Calpe.

VILA-SAN JUAN, José Luis (1984): *La vida cotidiana en España durante la dictadura de Primo de Rivera*, Barcelona, Argos Vergara, S.A.

2. Teoría del cine

AMO GARCÍA, Alfonso del (1996): *Inspección técnica de materiales en el archivo de una filmoteca*, Madrid, Filmoteca Española, ICAA, Mrio. de Educación y Cultura

ARISTARCO, Guido (1968): *Historia de las teorías cinematográficas*, Barcelona, Lumen.

ARNHEIM, Rudolf (1986) *El cine como arte*, Barcelona, Paidós.

ASENSI, Manuel (1993): "Vértigo o Bustrófedon. Una lectura de Hitchcock" en *Eutopías*, Vol. 19.

AUMONT, Jacques (1980): "Griffith: the Frame, the Figure" en ELSAESSER, Th. y A. BARKER (eds.) (1990): *Early Cinema, Space, Frame, Narrative*, London, British Film Institute.

AUMONT, J., A. BERGALA, M. MARIE y M. VERNET (1985): *Estética del cine*, Barcelona, Paidós.

AUMONT, J. y M. MARIE (1990): *Análisis del film*, Barcelona Paidós.

BALÁZS Béla (1978): *El film. Evolución y esencia de un arte nuevo*, Barcelona, Gustavo Gili.

BAZIN, André (1966): *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp.

BETTETINI, Gianfranco (1977): *Producción, significativa y puesta en escena*, Barcelona, Gustavo Gili.

BORDWELL, David (1985): *Narration in the Fiction Film*, Wisconsin, University of Wisconsin.

BORDWELL, D., J. STAIGER y K. THOMPSON (1988): *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*, London, Routledge.

BORDWELL, D. y K. THOMPSON, (1990): *Film art: an introduction*, Mc. Graw-Hill Publishing.

BORDWELL, David (1991): *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Cambridge/Massachusetts, Harvard University Press.

BREWSTER, Ben (1990): "Deep Staging in French Films 1900-1914" en ELSAESSER, Th. y A. BARKER (eds.): *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, London, British Film Institute.

BRUNETTA, Gian Piero (1987): *El nacimiento del relato cinematográfico*, Madrid, Cátedra.

BURCH, Noël (1985): "Porter o la ambivalencia", en *Itinerarios*, Bilbao, Ayuntamiento.

BURCH, Noël (1985): "Primitivismo y vanguardias, un enfoque dialéctico" en *Itinerarios*, Bilbao, Ayuntamiento.

BURCH, Noël (1987): *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra.

BURCH, Noël (1990): "A Primitive Mode of Representation", en ELSAESSER, Th. y A. BARKER (eds.): *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*, London, British Film Institute.

CARMONA, Ramón (1991): *Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid, Cátedra.

CARROLL, Noël (1988): *Mystifying Movies. Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*, New York, Columbia University Press.

CASSETTI, Francesco (1989): *El film y su espectador*, Madrid, Cátedra.

CASSETTI, F. DI CHIO, F. (1991): *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós.

COMOLLI, Jean L. (1971-1972): "Technique et ideologie. Caméra, perspective, et profondeur du champ" en *Cahiers de cinéma*, nº 229-231, 233-235 y 241.

CHATMAN, Seymour (1990): *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid, Taurus.

CHERCHI USAI, Paolo (1994): *Burning Passions. An Introduction to the Study of Silent Cinema*, London, British Film Institute.

DAGRADA, Elena (1990): "Though the Keyhole: Spectators and Matte Shots in Early Cinema" en *Iris* nº 11, pp. 95-106.

DELEUZE, Gilles (1987): *La imagen-tiempo*, Barcelona, Paidós.

EISENSTEIN, Sergei M. (1986): *La forma del cine*, México D.F., S. XXI.

GAUDREAU, André (1988): "Ce que je vois de mon ciné... ou le regardant regardé" en *Ce que je vois de mon ciné...*, Paris, Meridiens Klincksieck.

GAUDREAU, André (1989): *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Paris, Méridiens Klincksieck.

GENETTE, Gerard (1989): *Figuras III*, Barcelona, Lumen.

GONZÁLEZ REQUENA, J. (1986): "Qué se puede hacer con ese objeto llamado texto" en *Eutopías*, vol. 2, nº 1, pp. 27-37.

GONZÁLEZ REQUENA, J. (1987): "Enunciación, punto de vista, sujeto" en *Contracampo*, nº 42, pp. 6-12.

GONZÁLEZ REQUENA, J. (1993): "Casablanca. El film clásico" en *Archivos*, nº 14, pp. 89-105.

GUBERN, Román (1974): *Mensajes icónicos en la cultura de masas*, Barcelona, Lumen.

GUNNING, Tom (1990): "The Cinema of Attractions. Early Film. Its Spectator and the Avant-Garde", en ELSAESSER, Th. y A. BARKER (eds.): *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*, Londres, British Film Institute.

GUNNING, Tom (1990): "Non-Continuity, Continuity, Discontinuity. A Theory of Genres in Early Film" en ELSAESSER, Th. y A. BARKER (eds.): *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*, Londres, British Film Institute.

GUNNING, Tom (1991): *D.W.Griffith and the Origins of American Narrative Film. The Early Years at Biograph*, Chicago, University of Illinois Press.

HARPOLE, Charles, (ed.) (1991): *History of the American Cinema*, University of California Press.

HOLMAN, Roger (ed.) (1982): *Cinema 1900-1906. An Analytical Study*, Bruselas, FIAF.

JACOBS, Lewis (1972): *La azarosa historia del cine americano*, Barcelona, Lumen, Vol. I.

JOST, François (1988): "L'oeil était dans la caméra...", en GAUDREAU, André, *Ce que je vois de mon ciné...*, Paris, Meridiens Klincksieck.

JOST, François (1989): *L'oeil-caméra. Entre film et roman*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon.

KRAKAUER, Siegfried (1985): *De Caligari a Hitler: Historia psicológica del cine alemán*, Barcelona, Paidós.

KRACAUER, Siegfried [1960] (1989): *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, Barcelona, Paidós.

METZ, Christian (1973): *Lenguaje y cine*, Barcelona, Planeta.

METZ, Christian (1982): "La gran sintagmática del film narrativo" en *Análisis estructural del relato*, México D.F., Premiá.

MINGUET i BATLLORI, J. M. (1989): "Una proposta interdisciplinar: el mètode culturoològic" en ROMAGUERA i RAMIÓ, J. y J. B. LORENZO BENEVENTE (eds.): *Metodologías de la historia del cine*, Gijón, Festival Internacional de Cine de Gijón/Fundación Municipal de Cultura de Gijón, pp. 67-73.

MITRY, Jean (1989): *Estética y psicología del cine. 1. Las estructuras. 2. Las formas*, Madrid, S.XXI, 2 vols.

RAMÍREZ, José Antonio (1986): *La arquitectura en el cine. Hollywood, la Edad de Oro*, Madrid, Hemann Blume.

REISZ, Karel (1986): *Técnica del montaje cinematográfico*, Madrid, Taurus.

SALT, Barry (1990): "Film Form 1900-1906" en ELSAESSER, Th. y A. BARKER (eds.): *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*, London, British Film Institute.

SALT, Barry (1992): *Film Style and Technology: History and Analysis*, Starword, Londres.

SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente (1990): *Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán (1918-1933)*, Madrid, Verdoux.

SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente (1991): *Teoría del montaje cinematográfico*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

SÁNCHEZ BIOSCA, V. y V. J. BENET (1993): "Vestigios de un cine que fue clásico. A modo de introducción" en *Archivos de la Filmoteca* nº 14.

SORLIN, Pierre (1979): *Sociología del cinema*, Milano, Aldo Garzanti, Ed.

TALENS, Jenaro (1985): "Documentalidad vs. ficcionalidad: el efecto referencial" en *Revista de Occidente* nº 53, pp. 7-12.

THOMPSON, Kristin (1988): *Breaking the Glass Armour. Neoformalist Film Analysis*, Princenton-New Jersey, Princenton University Press.

THOMPSON, Kristin y David BORDWELL (1994): *Film History. An Introduction*, McGraw-Hill, Inc.

VERTOV, Dziga (1988): "Del cine-ojo al radio-ojo", en VV.AA.: *El cine soviético de todos los tiempos 1924-1986*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, pp. 38-41.

ZUNZUNEGUI, Santos (1987): "¿Qué punto de vista?" en *Contracampo*, nº 42, pp. 42-51.

ZUNZUNEGUI, Santos (1989): "De qué hablamos cuando hablamos de historia (del cine)" en ROMAGUERA i RAMIÓ, J. y J. B. LORENZO BENAVENTE (eds.): *Metodologías de la historia del cine*, Gijón, Festival Internacional de Cine de Gijón/Fundación Municipal de Cultura de Gijón, pp. 17-23.

ZUNZUNEGUI, Santos (1992): *Pensar la imagen*, Madrid, Cátedra.

3. Cine español

BAROJA, Pío (1928): "En torno a *Zalacaín el aventurero*" en *Poesía* nº 22, Invierno 1984, pp. 36-40.

BUÑUEL, Luis (1987): *Mi último suspiro*, Barcelona, Plaza & Janés, 6ª ed.

CABERO, Juan Antonio (1949): *Historia de la cinematografía española*, Madrid, Gráficas Cinema.

CÁNOVAS BELCHÍ, Joaquín (1987): *El cine en Madrid (1919-1930)*, Tesis doctoral no publicada. Univ. de Murcia.

CÁNOVAS BELCHÍ, Joaquín (1990): "Consideraciones generales sobre la industria cinematográfica madrileña de los años veinte", en *Archivos de la Filmoteca* nº 6, 14-25.

CARRANQUE DE RÍOS (1936): *Cinematógrafo*, Madrid, Espasa-Calpe, S.A.

FERNÁNDEZ BARREIRA, DOMINGO (1968): *Biografía de Florián Rey*, Madrid, ASDREC.

FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos (1949): *Documentos para la historia del cine español 3. La obra de Fernando Delgado*, Madrid, Círculo de Escritores Cinematográficos.

FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos (1963): *Redescubrimiento de Florián Rey*, Madrid, Filmoteca Nacional de España.

FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos (1963): *Toros y toreros en la pantalla*, San Sebastian, Dirección General de Información y Festival Internacional de Cine.

GARCÍA MAROTO, Eduardo (1988): *Aventuras y desventuras del cine español*, Barcelona, Plaza y Janés.

GENTILINI, Bernardo (1924): *El cine ante la pedagogía y la medicina, ante la moral y la religión*, Madrid, Espasa Calpe.

GINÉS, Pep (1989): "Castigo de Dios un 'párrafo aparte' en la producción valenciana de 1925", en *Archivos de la Filmoteca* nº 1, pp. 64-77.

GÓMEZ CARRILLO, Enrique (1923): *En el reino de la frivolidad*, Madrid, Biblioteca Renacimiento.

GONZÁLEZ ALONSO, Luis (1929): *Manual de cinematografía*, Madrid, Ed. Colón.

GONZÁLEZ LÓPEZ, Palmira, CÁNOVAS BELCHÍ, Joaquín (1993): *Catálogo del cine español. Películas de ficción 1921-1930*, Madrid, Filmoteca Española, Vol. 2F

GUBERN, Román (1994): *Benito Perojo, pionerismo y supervivencia*, Madrid, Filmoteca Española, ICAA, Mrio. de Cultura.

GUBERN, Román, MONTERDE, José Enrique, PÉREZ PERUCHA, Julio, RIMBAU, Esteve, TORREIRO, Casimiro (1995): *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra.

LAHOZ, Nacho (1990): "Roncoroni y Sessia: una esperanza frustrada" en *Archivos de la Filmoteca* nº 5, Valencia, pp. 46-54.

LAHOZ, Nacho (1990): "La industria cinematográfica valenciana en la etapa muda", en *Archivos de la Filmoteca* nº 6, Valencia, pp. 42-52.

LÓPEZ ECHEVARRIETA, Alberto (1985): *Vascos en el cine*, Bilbao, Ediciones Mensajero, 1988.

LLINÁS, Francisco (1989): *Directores de fotografía del cine español*, Madrid, Filmoteca Española.

LLOPIS, Juan Manuel (1988): *Juan Piqueras, el "Delluc" español*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

MARTÍNEZ, Josefina (1992): *Los primeros veinticinco años del cine en Madrid 1896-1920*, Madrid, Filmoteca española.

MARTÍNEZ DE LA RIVA, Ramón (1928): *El lienzo de plata*, Madrid, Mundo Latino.

MARTÍNEZ TORRES, Augusto (ed.) (1989): *Cine español (1896-1988)*, Madrid, Mrio. de Cultura, ICAA.

MÉNDEZ LEITE, Fernando (1968): *Historia del cine español*, Madrid, Rialp, 2 vols.

MICÓN, Sabino Antonio (1929): *Cómo se hacen las películas*, Madrid, Sociedad Iberoamericana de Publicaciones.

MINGUET i BATLLORI, Joan M. (1992): "L'Église et les intellectuels espagnols contre le cinéma" in Roland COSANDEY, André GAUDREAU, Tom GUNNING: *Une invention du diable? Cinema des premiers temps et religion*, Sainte-Foy.Lausanne, Les Presses de L'Université Laval. Éditions Payot, pp. 12-20.

PAGOLA, Manu (1990): *Bilbao y el cine*, Bilbao, Ayuntamiento de Bilbao.

Poesía, Revista ilustrada de información poética, nº 22, Invierno 1984.

PORTER I MOIX, Miquel (1990): "Les bases tècniques/industrials del cinema a Catalunya (1897-1930)", en *Archivos de la Filmoteca* nº 6, pp. 34-41.

POZO ARENAS, Santiago (1984): *La industria del cine en España. Legislación y aspectos económicos (1896-1970)*, Barcelona, Universitat de Barcelona.

ROMÁN, José (1924): *Frente al lienzo*, Málaga, Imprenta La Regional.

RUBIO, Manuel (1982): "Entrevista con Ernesto Giménez Caballero" en *Contracampo*, nº 31, Madrid, pp. 31-35.

SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente (1989): "Razones divinas", en *Archivos de la Filmoteca* nº 1, pp. 78-83.

SÁNCHEZ VIDAL, Agustín (1991): *Florán Rey*, Zaragoza, Caja de Ahorros de Aragón.

SERRANO, Alfredo (1925): *Las películas españolas*, Barcelona, edición del autor.

UNSAIN, José María (1985): *El cine y los vascos*, San Sebastián, Filmoteca Vasca/Sociedad de Estudios Vascos.

UTRERA, Rafael (1981): *Modernismo y 98 frente al cinematógrafo*, Sevilla, Universidad de Sevilla.

UTRERA, Rafael (1985): *Escritores y cinema en España. Un acercamiento histórico*, Madrid, J.C.

ZUNZUNEGUI, Santos (1990): *El cine en el País Vasco: la aventura de una cinematografía periférica*, Murcia, Filmoteca Regional.

ZUNZUNEGUI, Santos (1990): "Elementos para una geografía de la visión: el cine mudo en el País Vasco", en *Archivos de la Filmoteca* nº 6, pp.26-33.

