

CONTRIBUCIÓNS CINEMATOGRAFICAS A UN SÉCULO QUE REMATA

*Ángel Luis Hueso Montón**
Universidade de Santiago
de Compostela

Con relativa frecuencia a centuria que rematou ten sido definida como 'século da imaxe'; esta expresión, utilizada adoito coloquialmente, pode levarnos a unha concepción equivocada se a aplicamos dunha maneira radical e pensamos que o século XX foi o único no que as representacións icónicas acadaron unha alta notoriedade. Pola contra, se relativizamos esta afirmación, pódenos servir como punto de partida para comprendérmo-la importancia que tiveron as imaxes animadas (e en concreto as cinematográficas) ó longo dos últimos cen anos.

É un feito incuestionable que o cine ocupa un lugar significativo no conxunto da sociedade contemporánea; sen chegar ós límites da cinefilia, que no seu radicalismo roza o absurdo, ninguén pode negar que a presenza das imaxes nas nosas vidas e o consumo que facemos delas reviste unha singularidade moi especial.

Sendo isto certo, non podemos parar nunha mera constatación senón que é preciso reflexionarmos sobre a

súa importancia concreta e sobre aqueles aspectos que fixeron que ó longo dos anos fora consolidándose como unha das formas de espectáculo máis difundidas deste século, á vez que unha manifestación chea de facetas merecentes de estudio. De acordo con isto analizaremos en primeiro lugar algunhas das contribucións coas que este medio colaborou na consolidación dunha nova mentalidade para detérmolos posteriormente naqueles vínculos especialmente relevantes entre a imaxe animada e o contexto social no que xorde.

CONTRIBUCIÓNS A UNHA NOVA VISIÓN DO MUNDO

O primeiro que destaca cando nos aproximamos á análise do mundo cinematográfico é o seu profundo carácter espectacular. Desde o seu nacemento, o cine sempre estivo claramente vinculado ó mundo do espectáculo, así que é esta a súa faceta máis popular e a que

* Catedrático de Historia do Cine.

lle permite establecer un nexa máis forte e permanente coa xente.

Neste mesmo concepto de *espectáculo* atopamos xa algúns trazos singulares. A universalidade que o preside, e que se foi reafirmando ó longo de todo o século, plásmase sobre todo en dous aspectos: o xeográfico e o social. Se no primeiro encontramos unha dispersión ó longo e ó ancho do globo, de forma que non hai zona del onde o cine non se atope presente en maior ou menor grao, a mención social fainos constatar un achegamento a tódolos ámbitos humanos, sen distinción de razas, crenzas ou educación. Pode ser significativo lembrar en relación con estes aspectos cómo durante moitas décadas a cinematografía de maior produción mundial foi a hindú, que cos seus diferentes tipos de películas quixo chegar á gran diversidade de grupos sociais que coexisten no seu conxunto.

Desta maneira podemos recoñecer que, ó longo de todas estas décadas, o cine consolidouse como un dos espectáculos con acceso a un maior número de persoas, aínda que non podemos esquecer que pola súa propia dinámica interna e a dos medios audiovisuais no seu conxunto, nos últimos anos se produciron unha serie de cambios radicais nas fórmulas de exhibición que viñan desenvolvéndose desde o principio de século. De aí que no momento actual o maior contacto coa

imaxe cinematográfica e os seus espectadores se produza, non nas pantallas, senón a través dos medios electrónicos (fundamentalmente televisión e vídeo en tódalas súas modalidades).

Tendo isto en conta podemos facer nosas as consideracións de Walter Benjamin sobre a evolución artística, cando falaba do nivel masivo dos espectadores e afirmaba que “la cantidad se ha convertido en calidad”¹; esta reflexión paréce nos moi pertinente ó contempla-la evolución do propio cine e recoñecer que a busca masiva de público indiscriminado se converteu nunha das máximas aspiracións deste medio. Non podemos esquecer que desde formulacións moi distintas da socioloxía da arte se incidiu neste carácter masivo do cine, de tal forma que se resalta o feito de que o cine adquire ben axiña o trazo distintivo de ser unha arte para un público de masas, culminando así un proceso que se ía precipitando desde finais do século XIX e que continuaría de xeito crecente en todo século XX.

Sen embargo, dentro do que supón ese feito radical, xorden unha serie de matices que non se poden desdeñar: se é indubidable que o espectador é considerado dunha forma xenérica e indiscriminada, temos de recoñecer asemade a súa profunda singularidade, a súa unicidade ante as imaxes que percibe e valora desde o seu individualismo (lembrémo-la coñecida frase

1 Walter Benjamin, “La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1975, páx. 52.

segundo a cal “cada espectador ve a súa película”).

Porque non podemos esquecer que un dos trazos profundos que posúe o cine é o formidable poder se suxestión que absorbe por completo a persoa que se sitúa perante as imaxes; o home abandona as súas actividades, preocupacións ou pensamentos para verter toda a súa sensibilidade e ilusión nun mundo que coa súa seducción o arrastra fóra dos ámbitos do cotián.

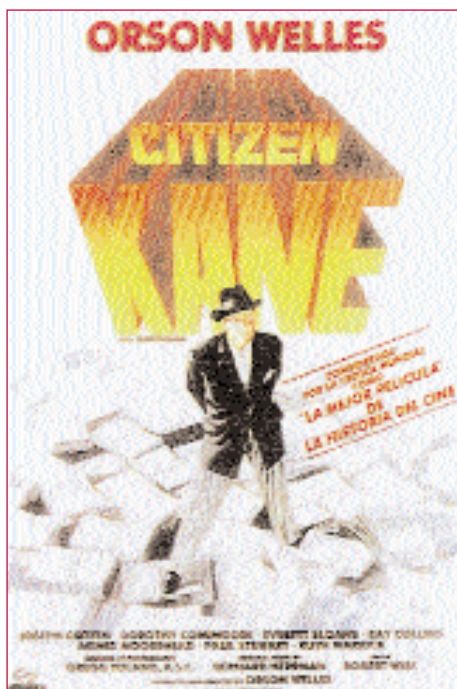
É esta dialéctica entre o carácter comunitario do espectáculo e a profunda individualidade do espectador, unha das primeiras contribucións do cinematógrafo á estrutura social do século XX, tendo en conta que conforme avanzou este período ámbolos trazos foron adquirindo unha maior complexidade, de xeito que se, por unha parte, se intenta conseguir un público cada vez máis numeroso e fiel ós dictados da imaxe, por outra búscanse as preferencias de cada espectador que desta forma se chega a considerar como último e singular destinatario de cada filme.

Pero este mundo do cine posúe, en paralelo a este matiz espectacular, outra serie de trazos que incidiron de xeito radical na visión que o home do século XX desenvolveu tanto de si mesmo coma do contorno no que se desenvolve.

Nada desdeñable é o carácter de *manifestación artística propia e representativa desta época* que foi medrando ó longo de todo este tempo; porque

unha das súas peculiaridades é a especial fusión que se dá entre técnica e estética, aspectos que sempre foron unidos no mundo da arte, pero que alcanzan un nivel especial cando nos referimos ó cine.

Os continuos avances que se produciron durante todo o século tiveron, en primeiro lugar, unha repercusión na propia linguaxe do medio, pero de forma case inmediata foron utilizados desde unha perspectiva máis rica e complexa, aquela que leva a lograr un sentido da beleza. A frase dun teórico



Ciudadano Kane (1940, Orson Welles). Unha das obras máis importantes desta manifestación artística chamada cine.

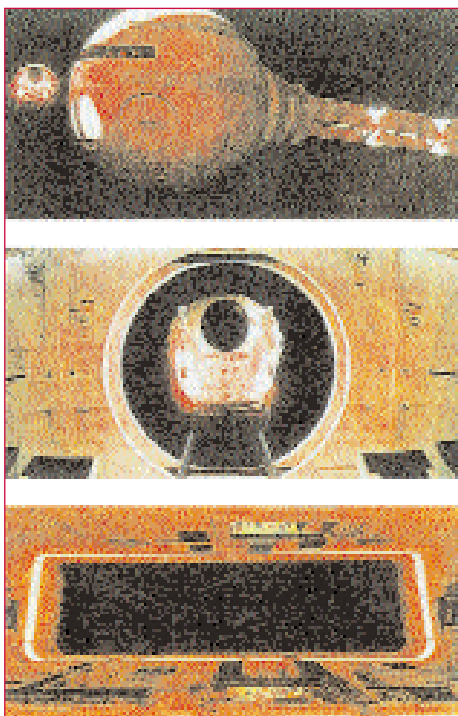
como Francastel cando dicía “Pienso en el cine. La técnica pura ha hecho posible reproducir el movimiento. Pero esta gran conquista se habría agotado pronto sin el apoyo de la fantasía, o más exactamente del arte, que ha venido a ofrecerle programas a realizar”², ponos de manifesto que o home se atopa ante unhas imaxes cheas de complexidade e que lle ofrecen múltiples posibilidades expresivas.

Esta situación do cine nun punto equidistante entre as artes plásticas e as funcionais é a que dotou dunha especial singularidade para o home contemporáneo que non vía nel unha expresión de elite e arredada do mundo cotián, senón que, pola contra, respondía a moitas das súas inqedanzas e era testemuño da súa propia realidade, na que coexisten, coma no cine, as débedas mutuas entre a mera industrialización e o profundo carácter artístico³.

Porque non debemos esquecer en ningún momento (e isto adquire especial singularidade nun tempo de clara aceleración tecnolóxica como o que vivimos no final do milenio), que no cine os avances técnicos adquiren un relevo tan singular que se convierten no motor dunha depuración estética e narrativa que é percibida polo espectador dunha maneira sinxela e inmediata; pénsese por exemplo o que supuxeron logros tan singulares como o son

ou a cor que, ademais de condicionantes técnicos e industriais, abriron camiños de riqueza estética dunha maneira progresiva.

Pero esta arte dotada de tanta complexidade tamén contribuíu á creación dun *novo concepto da imaxe*. Se xa desde as súas orixes o cine estaba condicionado polo desexo de transmitir a sensación de movemento e así o



Tres fotografías de 2001: *Una Odisea en el espacio* (1968, Stanley Kubrick). O ritmo crecente do movemento e a inmersión nos espazos infinitos.

² Pierre Francastel, *La realidad figurativa I. El marco imaginario de la expresión figurativa*, Barcelona, Paidós, 1988, páxs. 73-74.

³ Jean Miltry, *Estética y psicología del cine I. Las estructuras*, Madrid, Siglo XXI, 1978, pág. 25.

logrou, aínda que dun xeito elemental debido ós condicionantes técnicos do momento, ó longo da súa existencia foi ofrecéndolles ós espectadores un mundo cargado de dinamismo, dun ritmo crecente no que os elementos básicos desa imaxe animada (o tempo e mailo espacio) adquirirían un novo sentido.

Será precisamente a *nova concepción do tempo e o espacio* xurdida da imaxe cinematográfica a que adquirirá unha especial repercusión na configuración do home contemporáneo, aquel que se foi consolidando ó longo da centuria e que encara o inicio dun novo milenio cunhas inquietudes practicamente ilimitadas.

Ó longo desta época o cine manipulou os elementos espacio-temporais cunha liberdade total, de forma que os espectadores foron asimilando uns códigos e unhas posibilidades expresivas moi amplas; a linealidade narrativa rompeu de múltiples maneiras e os avances que se foron alcanzando consolidáronse de xeito irrenunciable de cara ó futuro. Pero, ademais, non podemos pasar por alto o feito de que sucesivas xeracións foron asimilando estes novos conceptos desde a súa infancia, de forma que viñeron a ser consubstanciais coa súa maneira de entendo-lo mundo.

Isto pode constatar-se, igualmente, ó contempla-las interrelacións do mundo cinematográfico con outras formas expresivas coetáneas, pois as achegas que procedían da imaxe animada vímolos presentes non só en manifesta-

cións fortemente narrativas como as literarias, senón noutras moitas (musicais, cómic, televisión, etc.) propias deste longo ciclo.

Pero non se trata unicamente de que o espacio e o tempo adquiran unhas posibilidades manipuladoras excepcionais, senón que ó tempo que os estamos dotando dun novo sentido, estámolo facendo cunha imaxe que está nun *presente continuo* para o espectador.

Creemos que é esta unha das claves ontolóxicas máis importantes de cara ó home contemporáneo, pois non se trata só de que poidamos ofrecer tempos moi diferentes (pasado, futuro, oníricos, futuribles, etc.) e espazos arredados dos reais (desde os claramente fantásticos ata a distorsión daqueles que son facilmente recoñecibles), e que o espectador os perciba como tales, senón que ademais o impacto sobre o receptor é maior pois lógrase a través dunhas imaxes que se presentan con total proximidade.

É indubidable que, coma en tódolos procesos narrativos, tamén no cine hai que recorrer a determinados códigos que permitan ter conciencia de que nos encontramos ante unha transición espacio-temporal (se na literatura era o uso dos tempos verbais, no noso caso serán a imaxe detida, o *flo* ou outros diversos recursos); pero isto non é obstáculo para que de maneira ineludible o espectador se encontre ante unhas imaxes que se lle ofrecen en presente e

que como tales adquiren o sentido da proximidade e do cotián.

As consecuencias que poden derivar desta nova visión espacial e temporal sobre o home contemporáneo son moi amplas e diversas; en primeiro lugar, e como conclusión máis inmediata, o espectador percibe un cambio nas estruturas que presidiron durante séculos o ritmo temporal e a sensación espacial da humanidade. Se tradicionalmente o home se vía condicionado polas súas propias limitacións físicas, mercé á imaxe en movemento pode abranger un mundo moito máis amplo ca aquel que o rodea (prodúcese unha auténtica redución espacial e xeográfica a niveis que non son controlables) e ademais manipulalo con total liberdade e posibilidades ilimitadas.

No campo temporal, a superación das restricións propias do ser humano conduce a un cúmulo de novas opcións que gardan unha estreita relación coas que se producen no espectáculo cinematográfico, de forma que podemos pasar dunha sensación de aceleración máxima (algo profundamente arraigado a nivel vital no home dos nosos días) á dilatación ou á comprensión dos acontecementos de acordo cos nosos sentimentos ou estados anímicos.

Pero esta sensación de *presente continuo* na que se sitúa o espectador contemporáneo ten outra serie de consecuencias que de xeito imperceptible, pero inexorable, foron condicionando a propia concepción que do mundo ten o

home actual. Así, podemos destacar que a nova visión da realidade que se ofrece como totalmente próxima, converte o espectador en copartícipe das vivencias doutros seres e en coprotagonista dos acontecementos que, desta maneira, adquiren unha nova perspectiva tanto no nivel individual como colectivo. Esta situación reviste unha dimensión ilimitada ó adquirir carta de natureza noutros medios audiovisuais que desta forma facilitaron unha interconexión cada vez maior entre os homes e unha presenza 'case real' do individuo en calquera tipo de acontecemento.

De maneira similar, esta proximidade do contorno que rodea o home facilitou unha visión distinta da propia realidade e de diversos factores (opinións, crenzas) que están presentes nos acontecementos. O home atópase de contino perante unhas imaxes que lle amosan formas de vida, personaxes que se relacionan entre si, sucesos que inciden nas vivencias; e todo isto estruturado dunha forma narrativa, o que desenvolveu unha visión especial dos acontecementos: o home contemporáneo é profundamente narrativo, busca unha fórmula sucesiva dos feitos, preocúpase por atopalos nexos (sobre todo pola relación causa-efecto) ante os sucesos, aplica ás súas actividades e ó xeito de presentalas unha sucesión encadeada, e todo isto para someter a un control o máis férreo posible o que ten diante dos seus ollos.

Tampouco non podemos esquecerlo feito de que esta narratividade que

envolve tódolos aspectos da vida ten como un dos soportes máis importantes a 'repetición' das imaxes⁴, que polas súas propias características poden ser reiteradas ata a súa destrución física. Esta posibilidade, que en principio puidera semellar intranscendente, adquire unha importancia significativa, pois afixo os espectadores a consideraren as imaxes cun alto grao de subsistencia (isto poderíamos constatalo na persistencia de determinados filmes por riba do paso dos anos) que se difundiu en ámbitos moi diversos da realidade social.

Todo isto lévanos a reafirmar dunha forma radical a repercusión das imaxes cinematográficas tanto sobre o home, considerado individualmente, como sobre a sociedade no seu conxunto. Porque é moi interesante recordar agora, no cambio de século, as palabras que escribiu Luigi Chiarini e mediados da centuria:

La primera mitad de este siglo quedará ciertamente caracterizada, entre otras cosas, por el nacimiento y afirmación de este nuevo medio de comunicación, cuyo alcance trasciende los límites de la expresión artística e incluso del espectáculo. Sea cual fuere su suerte futura... no hay duda de que el espíritu del cine, que ha instaurado una nueva civilización visual, seguirá sobreviviendo a través de los cambios de formas que aporten las permanentes revoluciones técnicas.⁵

É indubidable que aquelas afirmacións, profundamente vinculadas ó impacto que producira determinado

tipo de películas nos anos centrais do século, adquiren especial significación no momento presente, xa que botan luz sobre as transformacións das últimas décadas e permiten constata-la gran repercusión das imaxes animadas no conxunto da sociedade.

O CINE, TESTEMUÑO DA SOCIEDADE

Se nos parágrafos anteriores considerámo-las achegas do cine á creación dunha nova concepción do mundo, isto debe conducirnos en paralelo a considerar que esas mesmas imaxes se producen nunhas condicións moi precisas, inseridas nunha realidade social concreta que é, pola súa vez, a súa impulsora máis clara.

A afirmación de que as imaxes cinematográficas se producen en íntima conexión co mundo social determinado necesita certas matizacións sobre o sentido en que se realiza; de ningunha maneira pensamos que exista unha relación causa-efecto entre a sociedade e o mundo do cine, de xeito que o extremismo do vínculo nos leve a pensar que determinadas circunstancias orixinen sempre o mesmo tipo de películas.

Pola contra, estimamos que esta relación é moi rica e plural, vai alén dun determinismo estrito e posúe unha gran variedade de posibilidades; desta concepción é de onde deriva o

4 Román Gubern, *Mensajes icónicos en la cultura de masas*, Barcelona, Lumen, 1974, pág. 17.

5 Luigi Chiarini, *El cine, quinto poder*, Madrid, Taurus, 1964, pág. 15.



Lo que el viento se llevó (1939, Victor Fleming). Ás veces os testemuños sociais transcenden os límites cronolóxicos dunha etapa.

noso convencemento de que o cine é un 'testemuño' da sociedade, pero cunha diversidade de matices que fai que non poidamos velo dunha forma simplista, senón con niveis de implicación moi diferentes e sempre interesantes para poder coñecer mellor o noso século. Ademais, considerámo-lo carácter testemuñal nun dobre nivel cronolóxico: un inmediato, en canto os filmes aparecen próximos ós acontecementos, coetáneos con aquilo que sucede; pero, á vez, hai un testemuño a medio prazo en canto que a sociedade volve sobre eses sucesos e os reinterpreta de acordo coa visión dese momento preciso. Esta

dobre perspectiva paréce-nos moi interesante pois demostra que a preocupación por determinados temas do noso século non é só ocasional senón que pode transcender os límites cronolóxicos dunha etapa.

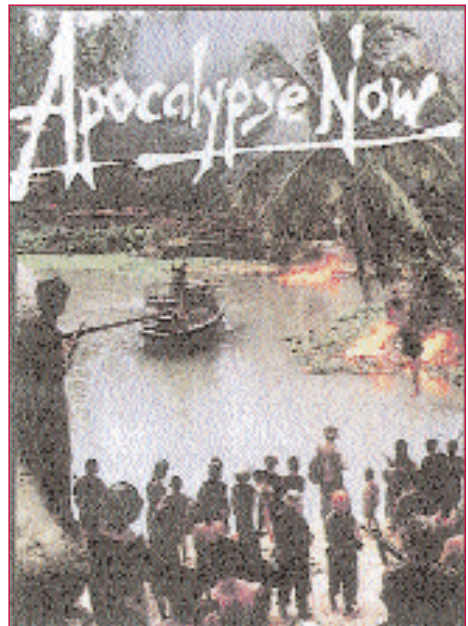
Tendo estas circunstancias en conta poderíamos facer unha enumeración moi ampla de filmes e situacións sociais, que iría moito máis alá dos límites deste traballo; pola contra, coídamos que abondará con seleccionar algúns grandes momentos ou aspectos do século XX, á vez que facemos mención de películas que testemuñan a singularidade destas situacións.

En primeiro lugar podemos empezar por uns acontecementos tan recoñecibles como son os *conflictos armados*. É indubidable que o século que rematou foi testemuña dunha serie de enfrontamentos armados dunha crueza e efectos sociais verdadeiramente impresionantes; non é anecdótico o feito de que por primeira vez se fale de 'guerras mundiais' pola súa repercusión que supera os ámbitos nacionais, pero a isto súmase o feito de que conflitos que se poderían considerar limitados na súa localización xeográfica (guerras de Corea ou Vietnam) tiveron unha transcendencia mundial de acordo co reduccionismo espacial que comentabamos máis arriba.

Son moi numerosas as películas nas que ficaron testemuñadas estas conflagracións pero, á vez, non podemos esquecer que foron obras que deixaron constancia de maneiras ben distintas da crueza da guerra, o seu influxo sobre as persoas (tanto militares coma civís), a violencia que chega a facerse consubstancial cun xeito de vela vida e de actuar, ou mesmo os sentimentos positivos que poden xurdir no medio de circunstancias totalmente adversas.

É significativo que desde películas producidas sobre a Primeira Guerra Mundial se consagrasen unha serie de modelos que logo foron seguidos reiteradamente, como sucedía en *El gran desfile* (The Big Parade, 1925, King Vidor), *La gran ilusión* (La grande illusion, 1937, Jean Renoir) ou *Senderos de gloria* (Paths of Glory, 1957, Stanley

Kubrick); a partir destas pautas foron moitas as obras (tanto documentais como de ficción) verbo da Guerra Civil española, a Segunda Guerra Mundial, a de Corea, as guerras de descolonización (digna de lembranza é unha obra como *La batalla de Argel*, La battaglia di Algeri, 1966, Gillo Pontecorvo, na que se define a guerra urbana e contraterrorista), o conflito de Vietnam, dunha transcendencia social que ficou reflectida en filmes como *Apocalypse Now*, 1979, Francis F. Coppola, chegando ata as loitas máis próximas á nosa actualidade como a desintegración da antiga Iugoslavia nos anos noventa (*Underground*, 1995, Emir Kusturica, auténtico



Apocalypse Now (1979, Francis Ford Coppola) reflecte a transcendencia do conflito de Vietnam.

político sobre a evolución histórica desa terra).

Pero, en paralelo, non podemos esquece-la diversidade de *réximes políticos* que tiveron o seu arraigo ó longo do século XX e configuraron unha variedade de opcións que debuxaron un crebacabezas de consecuencias xigantescas e por veces impredecibles. É indubidable que non todos tiveron a mesma expresión cinematográfica nin un tratamento de intensidade cuantitativa e cualitativamente semellante; pero a través dun abano de películas moi diversas entre si, podemos chegar a intuí-la forza deses movementos durante este longo período.

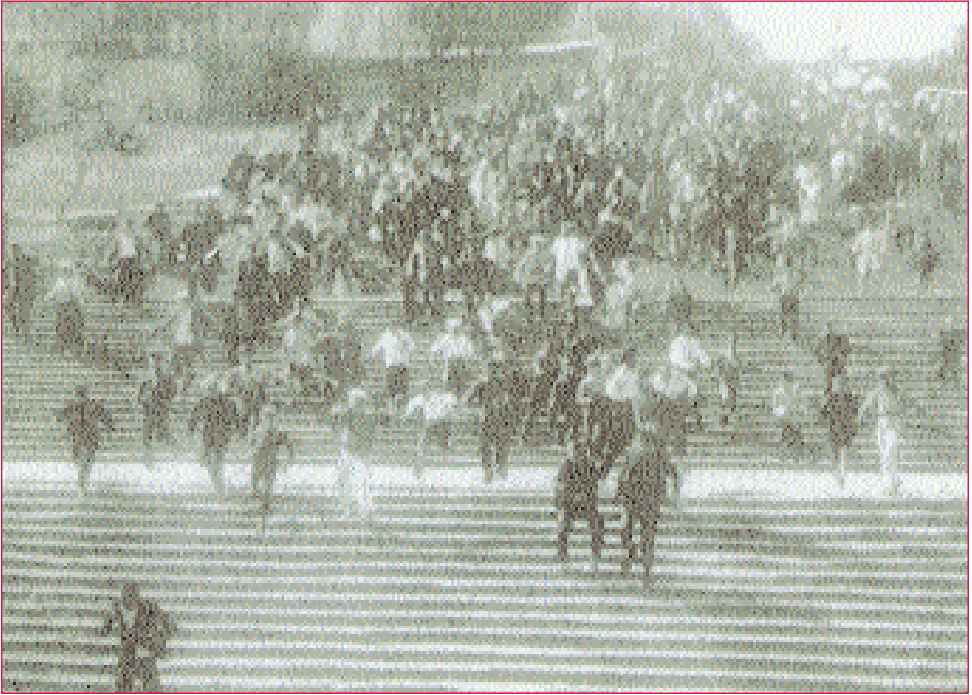
De acordo cos criterios apuntados anteriormente, neste caso é moi interesante diferencia-las obras coetáneas daquelas que xorden con posterioridade, xa que dese xeito se evidencia o vínculo favorable a determinadas ideoloxías ou a crítica que unicamente pode xurdir ó cambia-las circunstancias históricas.

Non nos pode sorprendere que os réximes totalitarios marcaran o mundo da imaxe animada co seu férreo control en tódolos niveis; de aí derivaron multitude de obras no mundo do nazismo alemán, do fascismo italiano, do franquismo español máis rixido, da autarquía ou do comunismo soviético; este último, pola súa dilatada traxectoria, ofrece unha diversidade que denota o paso por épocas de exaltación revolucionaria (*Octubre*, Oktjabr, 1927, Sergei

M. Eisenstein), de consagración do 'realismo socialista' (*Chapaiev el guerrillero rojo*, Chapaiev, 1934, Sergei e Giorgi Vassiliev), a crítica ó stalinismo (*La confesión*, L'aveu, 1979, Costa Gavras) ou o desexo dos anos cincuenta (*Cuando pasan las cigüeñas*, Latjat Zhuravli, 1958, Mihail Kalatozov).

Nas últimas décadas puidemos seguir constatado cómo o cine se facía testemuña dos acontecementos políticos e das ideoloxías subxacentes neles, con exemplos tan claros como a crítica interna ó propio desenvolvemento do comunismo que atopabamos nunha obra tan significativa como *El hombre de hierro* (Czlowiek z zelaza, 1981, Andrzej Wajda), testemuño do principio da fin co auxe do sindicato Solidariedade, ou as numerosas obras que reflectiron as consecuencias da caída do muro de Berlín e as transformacións acaecidas tanto na propia Alemaña coma na desaparecida Unión Soviética.

No mundo americano atopamos contrastes que evidencian a diversidade de fórmulas políticas que se foron producindo naquel continente ó longo do século. Desde a defensa dos grandes principios do mundo democrático estadounidense que fixo Frank Capra en diversas películas dos anos trinta (*El deseo de vivir*, Mr. Deeds goes to Town, 1936 ou *Caballero sin espada*, Mr. Smith goes to Washington, 1939, por exemplo) cargadas de bos sentimentos e dunha simplicidade próxima á inxenuidade, ata as obras que defenderon o mundo revolucionario cubano sobre todo nos anos sesenta e setenta (bos



El acorazado Potemkin (1925, Sergei M. Eisenstein). Narración sublime dun movemento revolucionario na Rusia zarista de principios do século XX.

exemplos serían *Lucía*, 1968, Humberto Solás, ou *Memorias del subdesarrollo*, 1968, Tomás Gutiérrez Alea), sen esquece-los testemuños críticos das ditaduras do Cono Sur, sobre todo a orixinada polo golpe de Augusto Pinochet (*La batalla de Chile*, 1975-1978, Patricio Guzmán) ou as fortes repercusións sobre tódalas capas da sociedade da ditadura militar na Arxentina (*Los chicos de la guerra*, 1984, Bebe Kamin ou *La historia oficial*, 1985, Luis Puenzo).

Pero se cadra un dos trazos máis ricos e representativos do século XX foran as numerosas e profundas *crises*

sociais que se viviron con grande crueza e con fortes repercusións sobre grupos moi amplos da sociedade. A enumeración de todas elas convertería este traballo nunha lista sen fin, por iso mencionaremos só algunhas das máis significativas.

Sempre se resaltou a singularidade dos anos vinte como un período no que se empezan a concretar algunhas das claves da nova sociedade deste século (masificación progresiva, cambios nas estruturas familiares tradicionais, crecente protagonismo laboral da muller, estruturas económicas moi



Charles Chaplin é recoñecido por tódalas xeracións posteriores de cineastas como un dos máis grandes actores e directores.

febles e ligadas en todo o mundo, etc.) e podemos encontrar múltiples filmes que, en distintos países, ofrecen testemuño de todo isto. Desde as comedias dirixidas por Cecil B. De Mille que exemplifican os novos códigos matrimoniais, ata as diversas obras con tendencias distintas (expresionismo, *kammerspiel*, nova obxectividade) ofrécenno-las complexas situacións dunha sociedade convulsa como a alemá da República de Weimar.

Tampouco non podemos esquecer achegas individuais que reflexionaban sobre o sentido desta década, como son os casos de *El gran Gatsby* (The Great Gatsby, 1973, Jack Clayton) sobre a magnífica novela de Scott Fitzgerald, *Y el mundo marcha* (The Crowd, 1928, King Vidor) co contraste entre as ilusións da mocidade e a dureza da realidade cotiá, ou *Scarface, El terror del hampa* (Scarface, Shame of the Nation, 1932, Howard Hawks), magnífico testemuño da criminalidade xurdida a raíz da implantación da Lei seca.

Pero non debemos perder de vista que moitas destas situacións se ofrecerán cun maior radicalismo na década dos trinta, recollendo as consecuencias da gran crise de 1929. Se unha obra como *Las uvas de la ira* (The Grapes of Wrath, 1940, John Ford) chegou a converterse no paradigma das películas sobre a crise económica no mundo rural, podemos afirmar que *Tiempos modernos* (Modern Times, 1936, Charles Chaplin) é un dos mellores exemplos desa mesma crise no medio urbano e do impacto que produciu naquela

sociedade o mecanismo levado ás súas derradeiras consecuencias.

Todas estas claves alcanzan unha expresión maior nos anos inmediatos á fin da Segunda Guerra Mundial. O exemplo do neorealismo italiano pasou por riba do tempo e permanece aínda hoxe como un dos modelos de cine social máis representativos do século que rematou; películas como *Ladrón de bicicletas* (Ladri di biciclette, 1948, Vittorio de Sica), *Germania, anno zero* (1947, Roberto Rossellini) ou *Arroz amargo* (Riso amaro, 1948, Giuseppe de Santis) seguen estudiándose como modelos dunhas imaxes que con gran sinxeleza, pero cunha forza e un impacto indubidables, ofrecen unha visión inmediata da sociedade italiana da época.

Con esquemas semellantes en xeral, aínda que a través dunha gran diversidade de fórmulas, ofrécese a profunda transformación que viven os anos cincuenta no mundo occidental; a aparición de novas xeracións que desde a súa xuventude buscan camiños diferentes será un dos problemas máis vivos do momento, o cal se plasmará en múltiples exemplos na cinematografía con personaxes como James Dean e Marlon Brando ou grupos de diversa repercusión como os reflectidos no *free cinema* británico ou na *nouvelle vague* francesa.

Podemos, por outra banda, lembrar-la importancia que tiveron ó longo do século (e seguen tendo hoxe) circunstancias sociais doadamente

recoñecibles como son as emigracións de todo tipo. Existen no cine magníficos testemuños desta diversidade de movementos, tales como a procura de América como a terra de promisión (*América, América*, 1963, Elia Kazan; *El Padrino II*, *The God Father*, part II, 1974, Francis F. Coppola) ou o traslado á cidade co que isto supón de ruptura dos esquemas sociais rurais (*Surcos*, 1951, José Antonio Nieves Conde; *Rocco y sus hermanos*, *Rocco e i suoi fratelli*, 1960, Luchino Visconti).

Nas últimas décadas adquiriron especial relevancia os grandes desprazamentos que desde os países máis deprimidos economicamente se producen cara ós máis desenvolvidos, contando con bos testemuños icónicos como son *Lamérica*, 1994, de Gianni Amelio, sobre a crise do pobo albanés; *Las cartas de Alou*, 1990, de Montxo Armendáriz, na que recolle a presenza da poboación africana en España; *My Family*, 1995, de Gregory Nava, sobre os problemas de integración dos chicanos nos Estados Unidos, e moitas outras similares en cinematografías especialmente sensibilizadas con este tema como a francesa ou a alemana.

Nesta mesma liña de testemuños sociais é interesante resaltar cómo o cine mantivo unha relación peculiar co mundo médico durante todo o século. As películas foron vehículos nos que se plasmaba a preocupación por determinado tipo de doenzas, entre as que destacaron a principios de século o alcoholismo e as enfermidades venéreas; así, difundíronse filmes entre grupos

sociais moi concretos (os soldados, por exemplo) nos que se expoñían os perigos deste tipo de males.

Máis adiante atopámonos con tendencias singulares, como é a preocupación pola psiquiatría e a súa difusión popular nas décadas dos corenta e cincuenta, que deixaron testemuños cinematográficos memorables, como *Recuerda* (*Spellbound*, 1945, Alfred Hitchcock) ou anos máis tarde *Alguien voló sobre el nido del cuco* (*One flew over the cuckoo's nest*, 1975, Milos Forman) na que estaba presente outro tema interesante como é a preocupación polas institucións hospitalarias. Nos últimos anos dedicouse unha atención crecente á inquietude pola difusión da sida entre amplos grupos de poboación e as posturas do resto dos cidadáns ante este problema (filmes como *Philadelphia*, 1993, de Jonathan Demme ou *Los amigos de Peter*, *Peter's Friends*, 1992, de Kenneth Branagh, serían exemplos disto).

O carácter testemuñal no cine vai alén dos acontecementos concretos para plasmarse tamén en relación coas *grandes ideas do pensamento* que moven a sociedade; é indubidable que isto se acha dun xeito subxacente nun gran número de filmes (moitos dos que citamos anteriormente serven de modelo) pero tamén se nos presenta dunha forma explícita noutras moitas películas.

Os enfoques de forte carga relixiosa tiveron cabida nas imaxes cinematográficas, de forma que principios fun-

damentais do cristianismo como a confianza na providencia (*Francesco giullare di Dio*, 1959, Roberto Rossellini), a comunión dos santos (*Los ángeles del pecado*, *Les anges du peché*, 1943, Robert Bresson), a vida alén da morte (*Jesús de Montreal*, *Jésus de Montréal*, 1989, Dennys Arcand), a comprensión da dor do outro (*Gritos y susurros*, *Viskningar och rop*, 1972, Ingmar Bergman) ou a forza da fe por riba da realidade cotiá (a sempre recordable *La palabra*, *Ordet*, 1955, Carl Th. Dreyer) ofrécense ó home do noso tempo con gran proximidade.

Xunta estas hai outras ideas contemporáneas que as películas plasmaron: un mundo persoal cargado de dificultades como é o que responde ós principios do existencialismo que levou ás súas imaxes Micheangelo Antonioni (*Las amigas*, *Le amiche*, 1955 ou *Desierto rojo*, *Deserto rosso*, 1964, por citar só algún dos seus filmes), a fraternidade por riba das diferencias de raza, idade ou cultura (*Dersu Uzala*, 1974, Akira Kurosawa), a loita de clases como motor da historia (*Novecento*, 1976, Bernardo Bertolucci), o hedonismo e en concreto o pracer da comida (*La gran comilona*, *La grande bouffe*, 1973, Marco Ferreri), a xenofobia e o racismo (*Adiós muchachos*, *Au revoir, les enfants*, 1987, Louis Malle), o uso das drogas e o consumismo total dalgúns mozos de hoxe (*Historias del Kronen*, 1994, Montxo Armendáriz ou *La carnaza*, *L'appât*, 1994, de Bertrand Tavernier) e moitas outras obras que nos deixaron exemplos sempre memora-

bles de cómo o home se sente impulsado por unha serie de principios.

Como culminación destas reflexións sobre o carácter testemuñal do cine, e a pesar do desexo de non sermos exhaustivos, debemos mencionala profunda relación, en tódolos niveis, que se constata entre as imaxes animadas e *o mundo cultural*. Os nexos que se estableceron ó longo destes cen anos entre tódalas facetas da literatura (teatro, novela, conto, poesía) e o cine reborda calquera tipo de enumeración e é algo doadamente perceptible para un espectador cun mínimo de sensibilidade; non podemos considerar soamente a mera adaptación, senón que debemos lembrar que os vínculos que se crearon entrámbalas expresións narrativas acadaron unha pluralidade de matices que abrangue todo tipo de campos.

Xunto a isto está a tantas veces estudiada relación entre as imaxes e os movementos vangardistas, que encontraron nelas unha forma de innegable forza e que respondía ás súas formulacións de ruptura e renovación estética. Se o expresionismo vai intimamente unido a *El gabinete del doctor Caligari* (*Das Kabinett des Dr. Caligari*, 1911, Robert Wiene), qué dicir das obras buñuelianas *Un chien andalou* (1929) e *L'âge d'or* (1930) e do testemuño que representan das claves máis singulares e atractivas do surrealismo, xunto do reflexo que quedou nas imaxes de movementos como o futurismo ou a abstracción.



Buñuel, fotografado por Man Ray no ano 1929. Buñuel é por excelencia o director do surrealismo.

Pero neste matiz testemuñal que estamos a resaltar agora, hai un aspecto que nos interesa destacar: o feito de que o cine se converteu no vehículo a través do cal podemos coñecer, malia o paso do tempo, con toda a súa forza e con esa proximidade que comentabamos anteriormente, a artistas que doutro xeito só nos serían accesibles por información escrita. Casos significativos (e que se citaron en reiteradas ocasións) son os de grandes actrices do teatro como Sarah Bernhardt ou Francesca Bertini, ou actores como Laurence Olivier, sen esquecer películas dunha alta singularidade como *El mis-*

terio Picasso (Le mystère Picasso, 1956, Henri-Georges Clouzot) ou *El sol del membrillo* (1991, Víctor Erice) nos que vemos traballando dous pintores españois tan importantes como Picasso e Antonio López.

DIRECTORES E PELÍCULAS PARA UN SÉCULO

Queremos remata-las nosas consideracións sobre a singularidade do cine dentro do contexto do século XX facendo unha reflexión que pode parecer moi simple pero que, ó noso xeito de ver, adquire unha especial importancia; trátase da valoración das contribucións individuais.

Das páxinas anteriores cremos que se deduce a forte pegada que as imaxes cinematográficas deixaron sobre sectores moi amplos da sociedade contemporánea; unha persoa poderá ser máis ou menos consumidora desas imaxes, pero é incuestionable que consideradas socialmente marcaron, e seguen facéndoo, de forma significativa algúns momentos da nosa existencia.

Pero a isto únese a contribución que representan algúns cineastas e determinadas obras do acervo cultural deste século; o mesmo que sucede con outras manifestacións humanas, por moi diferentes que sexan as súas características, sabemos que o cine colaborou á configuración do conxunto do que se considera como a bagaxe desta era, ese núcleo de coñecementos e trazos que calquera persoa

minimamente culta debe recoñecer como propios do contexto no que vive.

Ó longo de todas estas décadas foron numerosas as contribucións, pero manténdonos dentro do principio de moderación enumerativa que aplicamos ata aquí, podemos destacar algún cineasta que, malia a ter desenvolvido o seu traballo principalmente na primeira metade do século, foi recoñecido polas xeracións posteriores; é o caso de Charles Chaplin, un home que marcou dun modo profundo moi diferentes grupos humanos e demostrou a riqueza e 'seriedade' que pode te-lo mundo da comicidade.

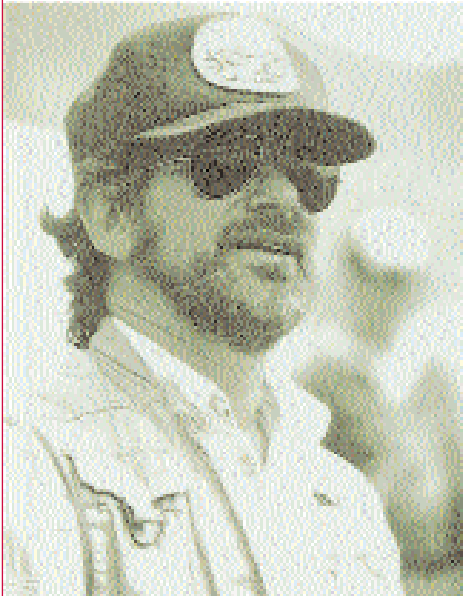
Tampouco podemos esquecer directores que responderon co seu cine a unha serie de códigos moi estruturados, de xeito que os facían doadamente recoñecibles para o público; personalidades como John Ford ou Alfred Hitchcock (vinculados de maneira radical ó *western* e ó suspense, respectivamente) superaron os límites do cine comercial e realizaron reflexións de gran profundidade sobre o home en situacións moi concretas.

Canda eles traballaron cineastas que, cunha forte individualidade, loitaron durante toda a súa vida por transmitir visións persoais de gran riqueza e suxestión; Luis Buñuel, Orson Welles ou Luchino Visconti serían magníficos exemplos de cómo as imaxes cinematográficas adquiren unha gran complexidade e unha interrelación con outros ámbitos culturais (surrealismo,

mundo teatral, e en concreto Shakespeare, o mundo operístico e por extensión o conxunto dos elementos da posta en escena, respectivamente).

E en relación co máis achegado a nós podemos lembrar dous personaxes que, mesmo sendo moi discutidos e discutibles, sen embargo posúen unha serie de trazos de valor: Woody Allen e Steven Spielberg representan dous modelos radicalmente distintos de entende-lo cine, pero o impacto que as súas películas (sobre todo consideradas como un conxunto homoxéneo) produciron sobre as últimas xeracións do século son un bo testemuño da importancia do cine nestes anos.

Ó lado dos cineastas pódense citar algúns filmes que ó longo do século XX destacaron como cimas inalcanzables ou puntos de referencia para toda persoa que se achega á suxestión da imaxe: *El acorazado Potemkin* (Bronenozet Potiomkin, 1925, Segei M. Eisenstein), *Lo que el viento se llevó* (Gone with the Wind, 1939, Victor Fleming), *Ciudadano Kane* (Citizen Kane, 1940, Orson Welles), *2001: Una odisea del espacio* (2001: A Space Odyssey, 1968, Stanley Kubrick), *Muerte en Venecia* (Morte a Venezia, 1971, Luchino Visconti) e *Apocalypse Now* (1979, Francis F. Coppola) forman un conxunto de obras que, dentro da súa pluralidade, demostra as posibilidades do cine para conseguir crear un mundo propio e transmitilo cun alto nivel de seducción ós espectadores.



Buñuel, Hitchcock, Spielberg e Woody Allen. Cuatro directores significativos para un século.

BIBLIOGRAFÍA

- Allen, R., e D. Gomery, *Teoría y práctica de la Historia del Cine*, Barcelona, Paidós, 1995.
- Andrew, J. D., *Las principales teorías cinematográficas*, Madrid, Rialp, 1992.
- Bazin, A., *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1966.
- Bordwell, D., J. Staiger, e K. Thompson, *El cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, Barcelona, Paidós, 1997.
- Burch, N., *El tragaluz del infinito. Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*, Madrid, Cátedra, 1987.
- Casetti, F., *Teorías del cine. 1945-1990*, Madrid, Cátedra, 1994.
- Ferro, M., *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Cátedra, 1994.
- Gomery, D., *Hollywood: el sistema de estudios*, Madrid, Verdoux, 1991.
- Gubern, R., *Mensajes icónicos en la cultura de masas*, Barcelona, Lumen, 1974.
- _____, *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*, Barcelona, Gustavo Gili, 1987.
- Hueso, A. L., *El cine y el siglo XX*, Barcelona, Ariel, 1998.
- Morin, E., *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona, Seix Barral, 1972.
- Rosenstone, R. A., *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona, Ariel, 1997.
- Sadoul, G., *Histoire Générale du Cinéma*, París, Denoël, 1946-1975.
- Scott, J. F., *El cine, un arte compartido*, Pamplona, EUNSA, 1979.
- Sorlin, P., *Sociología del cine: la apertura para la historia del mañana*, México, FCE, 1985.
- VV. AA., *Historia General del Cine*, Madrid, Cátedra, 1995-1998, 12 vols.
- Wyver, J., *La imagen en movimiento. Aproximación a una historia de los medios audiovisuales*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1992.

