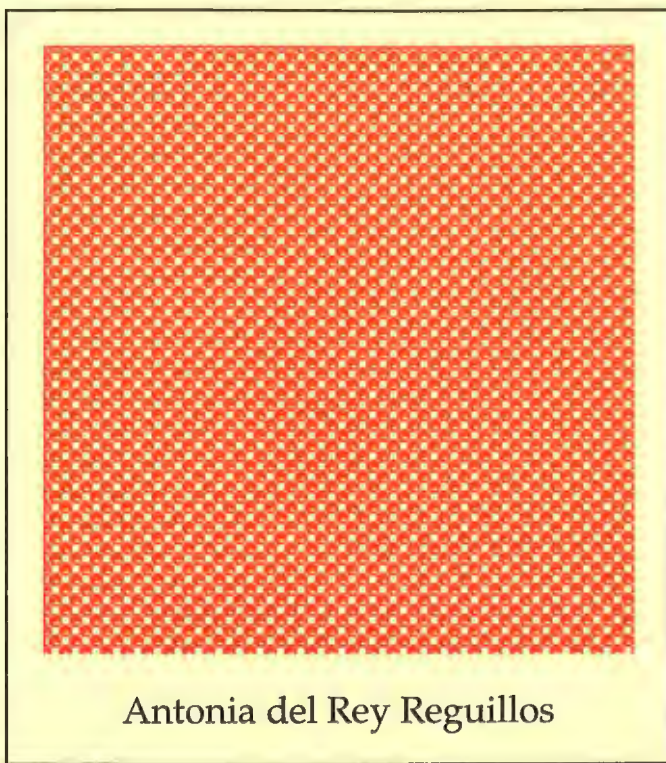


El cine español de los años veinte
Una identidad negada



Ediciones EPISTEME, S. L.

EUTOPIAS/Documentos de trabajo
Colección interdisciplinar de estudios culturales

Editores-fundadores/Founding Editors

René Jara, Nicholas Spadaccini, Jenaro Talens

Dirección/General Editors

Jenaro Talens (Univ. Carlos III de Madrid)

Santos Zunzunegui (Univ. del País Vasco)

Coordinación editorial/Managing Editor

Luis Puig (Univ. de València)

Comité asesor/Advisory Board

Julio Aróstegui (Univ. Carlos III de Madrid)

Manuel Asensi (Univ. de València)

Paul A. Bové (Univ. of Pittsburgh)

Isabel Burdiel (Univ. de València)

Patrizia Calefato (Univ. di Bari)

Neus Campillo (Univ. de València)

Roger Chartier (EHEP, Paris)

Terry Cochran (Univ. de Montréal)

Juan M. Company (Univ. de València)

Tom Conley (Harvard Univ.)

Didier Coste (Fondation Noesis)

Josep-Vicent Gavalda (Univ. de València)

Wlad Godzich (Univ. de Génève)

René Jara (Univ. of Minnesota)

Manuel Jiménez Redondo (Univ. de València)

Silvestra Mariniello (Univ. de Montréal)

Desiderio Navarro (Criterios/UNEAC)

Michael Nerlich (Technische Universität Berlin)

Vicente Ponce (Univ. Politècnica, València)

José M^a Pozuelo Yvancos (Univ. de Murcia)

Guillermo Quintás (Univ. de València)

M^a Cruz Romeo (Univ. de València)

Andrew Ross (City Univ. of New York)

Pedro Ruiz Torres (Univ. de València)

Antonio Sánchez Trigueros (Univ. de Granada)

Justo Serna (Univ. de València)

Nicholas Spadaccini (Univ. of Minnesota)

Carlos Thiebaut (Univ. Carlos III de Madrid)

Jorge Urrutia (Univ. Carlos III de Madrid)

Diseño informático/Layout & WWW work

Sergio Talens Oliag (Univ. Politècnica, València)

Distribución y pedidos/ Distribution & Orders:

Episteme, S. L.

Avda. de Suecia 17-4^a/46010 Valencia, España

Telf. (34) 96 362 4203/ Fax (34) 96 362 4283

E-mail: 'episteme@dirac.es'

WWW: 'http://www.uv.es/~eutopias'

© Colectivo Eutopías

[eutopias.group@uv.es]

© Ediciones Episteme, S. L.

[episteme@dirac.es]

en colaboración con

Departament de Teoria dels Llenguatges

Departament de Filosofia

Departament d'Història Contemporània,

(Universitat de València. Estudi General)

Departamento de Lingüística General y Teoría

de la Literatura

(Universidad de Granada)

Instituto Miguel de Unamuno de Humanidades

y Comunicación

(Universidad Carlos III de Madrid)

Asociación Andaluza de Semiótica

Asociación Vasca de Semiótica

Impreso en E. C. LLISO

Bilbao 10, pasaje / 46009 Valencia, España

ISSN: 0213246X/Depósito legal: V-327-1985

ISBN: 84-8329-007-3/Dep. legal: V-1827-1998

EL CINE ESPAÑOL DE LOS AÑOS VEINTE UNA IDENTIDAD NEGADA¹

Definir, reivindicándola, esta identidad reiteradamente negada por los estudiosos —en tanto en cuanto sólo se aproximaron a sus exiguas y depauperadas imágenes para compararlas con aquellas otras que, procedentes de cinematografías más potentes, no permitían equiparación posible— implica la asunción de un compromiso de base derivado del convencimiento de que sólo un estudio exhaustivo de sus formas y de las circunstancias que las propician permite calibrar la verdadera naturaleza de una obra artística. Tratándose de textos fílmicos, estamos hablando de la descripción de sus modos de representación. Los del cine español producido en la tercera década de este siglo se convierten así en el objeto último de nuestro estudio. Su análisis riguroso permitirá 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. Y es 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. Nos referimos de su particular sistema productivo y de la tradición cultural desde la que nuestro cine emerge y de la que es deudor. Ambos, habrían contribuido a la configuración de unos 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 ello, 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 que lo contiene, capaz de reunir en su superficie tantas voces como proyecten sobre él los sujetos que lo configuren. 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 textual². 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, identificando 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 éstos se sustraen a la posibilidad de contener en su tejido textual más de un sistema modal³. 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 Ricœur, 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 análisis⁴. 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 toda 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 englobe 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 filmica.*

El problema radica en definir si existe o no un *modo* narrativo específicamente filmico, 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 filmico, 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 filmico, el profilmico, 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 filmica, 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 definitorio 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 Williamson⁵.

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 *platitud* 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, éstos 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 las nuevas técnicas. Su obra asentó el sistema en el ámbito de la temporalidad, integró teatralidad y narratividad, al cuidar los aspectos profílmicos, 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, éste 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 enunciacional, delatada en cada cambio de plano. En la consecución de tal efecto, los planos acertaron 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*. Éstos, 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 enunciacional— 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 enunciacional para apuntalar 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. Éste, 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 potente⁶. 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 rútolos 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 potencia 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 en 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 afectos.

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 respaldar⁷. 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 exhibidoras⁸.

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 una o dos películas de tosca factura y, tras el consiguiente fracaso comercial, desaparecía⁹.

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. Éste, 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 maltrato 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 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 que, por procedimientos metonímicos, analiza una o varias secuencias como representantes de todo el filme, se opta por aquel otro 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 analizadas¹⁰, *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 cuales las ocho primeras son originales. De resultas, queda un relato bien estructurado, 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 humanos 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 éste 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 recelos 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 castellonense. 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 cubren las paredes de sombras que ningún foco de relleno se encarga de contrarrestar.

Precisamente, las contradicciones y vacilaciones discursivas del filme vienen marcadas por la dualidad interior/ exterior. Si en los interiores la cámara permanece estática, sus emplazamientos, tendentes a la frontalidad, son reiterativos 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 epílogo. 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 planificación 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 desenfoco, 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 aparte. 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 la enunciación 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. Éstos, 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 abundancia de *raccords* en el eje. Este ajuste, en una ocasión, llega a suplantarse 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 barro-

quismo 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 enunciativa no encuentra, aparte 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 agredíendolas 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 castellanense 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. Éstos 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 impresas, 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 del enfoque que se concede a los mismos, así como de la

humildad, diversidad y amateurismo de sus modos productivos, que condicionan puestas en escena muy sencillas e incluso artesanales, donde, por representación metonímica, 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 asequibles. 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 suele estar en función del contenido de los rótulos. Y 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 trabajo 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 seriedad 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.

Antonia del Rey Reguillos
Universitat de València

NOTAS

- ¹ Este texto es la síntesis de un amplio trabajo de investigación que sobre los *Modos de representación en el cine español de los años veinte* he venido realizando durante los últimos seis años para redactar la tesis doctoral del mismo título, que aún no ha sido publicada.
- ² Empleamos el concepto de espacio textual desde la perspectiva en que lo han considerado los autores Jenaro Talens y Juan Miguel Company (1984) en "The Textual Space: On the Notion of Text" in *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, vol. 17, num. 2, págs. 24-36.
- ³ Utilizamos el término *modelo* con un valor equivalente al de *sistema*, mientras concedemos a la palabra *modo* el significado de rasgo, forma o uso discursivo. Con todo, en determinadas expresiones, podemos emplearla en un sentido abstracto, como cuando nos referimos al "modo filmico". En estos casos su significado es tan genérico que supera los límites semánticos de los otros dos conceptos.

- ⁴ Es el caso de Santos Zunzunegui (1989): "De qué hablamos cuando hablamos de historia (del cine)", en J. Romaguera i Ramió 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, págs. 17-23.
- ⁵ En realidad, atribuir a Edwin S. Porter la invención del montaje alternado no deja de ser una imprecisión. Aunque el autor, a partir de 1900, dispuso de las copias que la Edison Company guardaba en sus archivos y pudo estudiar a fondo las técnicas de sus predecesores europeos, nunca llegó a dominarlas por entero. Su verdadera aportación original habría sido la del *plano emblemático*. En Barry Salt (1992): *Film Style and Technology: History and Analysis*, Starword, Londres, pág. 61.
- ⁶ En efecto, la película pancromática, menos sensible a la luz que la ortocromática, obligó a sustituir las viejas lámparas y arcos de vapor de mercurio por las más potentes de wolframio.
- ⁷ Así, a diferencia de lo que sucedió en otros países vecinos, como Francia e Italia, donde ya en los años diez se llegaron a consolidar potentes industrias cinematográficas, en España, la burguesía mantuvo frente al cine una serie de prejuicios de orden intelectual y clasista que, combinados con el freno impuesto al nuevo espectáculo por la moral católica, marcaron su desinterés por una actividad que nunca consideraría demasiado rentable.
- ⁸ Si "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 a 2.866 (41 en la capital)". En Joaquín Cánovas (1990): "Consideraciones generales sobre la industria cinematográfica madrileña de los años veinte", *Archivos de la Filmoteca* n.º 6, Valencia, págs. 14-25.
- ⁹ El grave problema de atomización de tal sistema de producción fílmica se evidencia en el hecho de que, mientras sólo el 10'73% de las firmas conseguía superar el número de tres filmes realizados, el 71% fueron monoproductivas y tras poner en pie su primera película se desintegraron. Al respecto, son ilustrativos los datos recogidos por Palmira González López y Joaquín Cánovas Belchí (1993) en *Catálogo del cine español. Películas de ficción 1921-1930*, Madrid, Filmoteca Española, vol. F2.
- ¹⁰ El análisis en su completa exhaustividad no puede caber en estas páginas, pero en la tabla adjunta se ofrece el sumario de resultados obtenidos, en una distribución que ilustra comparativamente la conclusión final a la que conduce el presente texto.

APÉNDICE

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				
<i>Productor</i>	Goya Film	Catalina Gaspar	Troya Film	Estudios Azcona
<i>Tipo de prod.</i>	pequeña	amateur	gran prod.	doméstica
<i>Ciudad</i>	Madrid	Valencia	Madrid	Bilbao
<i>Año</i>	1924	1925	1925	1928
<i>Coste en ptas.</i>	15.000	¿?	150.000	40.000
<i>Éxito</i>	grande	no amortizó gastos	enorme	no amortizó gastos
Copia utilizada para el análisis				
<i>Estado</i>	no restaurada en B y N	restaurada coloreada	restaurada coloreada	restaurada en B y N
La historia de partida				
<i>Guión</i>	adaptación de zarzuela	original	adaptación de folletín	adaptación de novela
<i>Género</i>	comedia	drama rural	melodrama	drama rural
<i>Estructura</i>	11 secuencias	8 núcleos	12 núcleos	12 núcleos
<i>Tensión</i>	en simetría	en aumento	en aumento	sincopada
<i>Fallos</i>		cronología cronología	rótulos perdidos causalidad	cabos sueltos
Puesta en escena				
<i>Escenarios</i>	exteriores	exteriores e interiores	exteriores e interiores	exteriores y algún interior
<i>Naturales</i>				
<i>Decorados</i>	artesanales en interiores	—	algún interior	artesanales en interiores
<i>Objetos</i>	función dramática	—	irrelevantes	función dramát.
<i>Vestuario</i>	marca edad y estatus	típico de la zona	muy cuidado	típico de la zona algo teatral
<i>Maquillaje</i>	naturalista	naturalista	naturalista	algo marcado

El cine español de los años veinte 27

<i>Actuación</i>	naturalista sec: marcada	algo marcada	naturalista	prot: muy marcada sec: naturalista
<i>Grupos</i>	relevantes	poco relevantes	multitudes tomadas del natural	algo relevantes
<i>Nivel social</i>	obreros urbanos	campesinos y caciques	toreros famosos aristócratas maletillas	campesinos y pescadores ricos y señoritos
<i>Disposición grupos</i>	virtuosismo movilidad	estatismo	trabajo del encuadre	correcta
<i>Luz solar</i>	exteriores	exteriores	exteriores	espejos para exterior
<i>artificial</i>	directa en PP	directa en int.	diegetizada	sombras diegetizadas
<i>Emplazamientos de cámara</i>	lateralidad frontal. PP	lateral. exterior frontal. interior	lateralidad frontales, 19	lateralidad frontales, 21
<i>Mov. Panorám.</i>	horizont. 11 verticales 1	horizont. 12 verticales 5	horizont. 9 verticales 4	horizont. 4 verticales 1
<i>Reencuadres</i>	5	11	17	20
<i>Travellings</i>	0	0	0	1
<i>Ángulos altos</i>	4	12	45	15
<i>Ángulos bajos</i>	1	2	14	0
<i>Iris fijos</i>				
apertura pequeña:	3 PP	70 PP	7 PP	3 PP
apertura grande:	0	473	12	1
<i>Color/teñidos</i>	—	azul y rojo denotan	gran variedad denotan y connotan	—
<i>Escalas:</i>				
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%
<i>Predominan:</i>	medias	cortas	largas	medias
Articulación de la serialidad fílmica				
<i>Tiempo diegético</i>	+/- 20 años	indefinido nudo: 3 días	+/- 25 años	indefinido meses o años
<i>Tiempo del relato</i>	53 min. 27 seg.	77 min. 40 seg.	113 min. 59 seg.	51 min. 28 seg.
<i>Nº de planos y de rótulos</i>	400/155	564/153	876/521	265/81
<i>Duración media</i>	5,77 seg.	6,49 seg.	4,89 seg.	8,79 seg.
<i>Montaje</i>				
<i>Alternado</i>	bien resuelto 6 segmentos	resolución confusa hipertrofia 11 segmentos	correcto 11 segmentos muy cortos	resolución confusa 3 segmentos

<i>Paralelo</i>	0	0	0	1 segmento
Analfítico				
<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
<i>De continuidad:</i>				
<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
Formas de transición				
	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				
<i>Punto de vista interno</i>				
<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
<i>Punto de vista enunciacional</i>				
<i>secuencia</i>	autorreferencial	autorreferencial	autorreferencial	—
<i>créditos</i>	dirige la mirada	carta del autor	"dedicatoria"	
Uso de los rótulos				
<i>Narrativos</i>	29	39	210	37
<i>De diálogos</i>	117	106	303	43
postpuesto	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%
Banda sonora				
	música de la zarzuela original	¿?	original	original

