

MATERIA

Historia do Cinema e outras Artes Audiovisuais

unidade  
didáctica  
1

TITULACIÓN

Grao en Historia da Arte

Humanidades

# A época silente

Xosé Nogueira Otero

Laura Calvo Gens

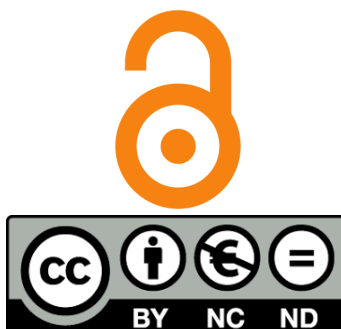
Área de Historia da Arte

Departamento de Historia da Arte

Facultade de Xeografía e Historia

unidadesdidácticas  
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA





Esta obra atópase baixo unha licenza internacional Creative Commons BY-NC-ND 4.0. Calquera forma de reprodución, distribución, comunicación pública ou transformación desta obra non incluída na licenza Creative Commons BY-NC-ND 4.0 só pode ser realizada coa autorización expresa dos titulares, salvo excepción prevista pola lei. Pode acceder Vde. ao texto completo da licenza nesta ligazón: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.gl>

© Universidade de Santiago de Compostela, 2022

**Deseño e maquetación**

J. M. Gairí

**Edita**

Edicións USC

[usc.gal/publicacions](http://usc.gal/publicacions)

**ISBN**

978-84-19679-06-2

**DOI**

<https://dx.doi.org/10.15304/9788419679062>

**MATERIA: Historia do Cinema e outras Artes Audiovisuais**

**TITULACIÓN: Grao en Historia da Arte**

PROGRAMA XERAL DO CURSO

Localización da presente unidade didáctica

### **Unidade I. A época silente**

- A orixe da sétima arte
- O nacemento da imaxe movemento
- O cinema aprende a narrar. Técnica e industria
- O cinema alemán da República de Weimar
- O cinema e a Revolución Soviética
- O cinema e as vangardas artísticas
- A configuración do cinema estadounidense
- As cineastas do período silente: unha revisión historiográfica
- A incorporación do son

### **Unidade II. O cinema sonoro**

- O clasicismo cinematográfico
- Xéneros e *star system*
- Inflexións no clasicismo: Renoir, Hitchcock, Welles
- O neorrealismo italiano
- Novos estilos fronte a vellos relatos
- A *Nouvelle Vague* francesa
- Os Novos Cinemas dos anos 60
- A ruptura xeracional no cinema estadounidense
- A dispersión universal
- O cinema posmoderno

### **Unidade IV. A era dixital**

- A versatilidade do audiovisual

## ÍNDICE

---

### PRESENTACIÓN

### XUSTIFICACIÓN

### OBXECTIVOS

### CONTIDOS

1. Os inicios do cinema
2. A preocupación pola narrativa: o caso de D. W. Griffith
3. O cinema alemán da República de Weimar
4. O cinema e a Revolución Soviética
5. Cinema e vangardas
6. A configuración do cinema estadounidense
7. As cineastas do período silente: unha revisión historiográfica
8. O tránsito cara ao cinema sonoro
9. Debates arredor da Historia do Cinema
  - Sesión 1. Cinema e Historia
  - Sesión 2. O cinema e as outras artes
  - Sesión 3. Cinema e feminismo

### METODOLOXÍA

### ACTIVIDADES PROPOSTAS

### AVALIACIÓN

### BIBLIOGRAFÍA E FONTES AUDIOVISUAIS

- Xeral
- Tema 1
- Tema 2
- Tema 3
- Tema 4
- Tema 5
- Tema 6
- Tema 7
- Tema 8
- Fontes audiovisuais

### FILMOGRAFÍA DO PERÍODO

- O tránsito cara ao cinema sonoro

## PRESENTACIÓN

---

O cinema foi considerado, dende os seus albores, como unha arte. De feito, xa coa defensa realizada por Riciotto Canudo no seu *Manifesto das sete artes* (1914) o cinema comezou a definirse como «sétima arte» e as súas especificidades artísticas van ser abordadas no marco da teoría e a crítica do cinema. Asemade, esta consideración foi tamén asumida por pensadores, historiadores e teóricos da arte como Rudolf Arnheim (*O cinema como arte*, 1932), Walter Benjamin («A obra de arte na época da súa reproducibilidade técnica», 1936) ou Erwin Panofsky («O estilo e o medio na imaxe cinematográfica», 1936), quen, durante as primeiras décadas de vida do medio, advertiron as potencias artísticas, creativas e estilísticas do cinema como parte integrante dos debates da Historia da Arte e os estudos artísticos.

Unha consecuencia lóxica desta crecente atención foi a da progresiva institucionalización dos estudos sobre o medio coa súa chegada ao eido universitario, a cal obedeceu aos parámetros de evolución formal, medial e social das artes e da súa historia. O medio cinematográfico e o medio audiovisual regulan non só a continuación lóxica da historia das imaxes e a historia cultural de occidente, senón tamén a cosmovisión artística do século XX, ao terse erixido como parte integrante do devir artístico e cultural dos séculos XX e XXI.

O comezo do ensino da Historia do Cinema na universidade española remóntase ás actividades que, a partir de 1962, comeza a desenvolver a Cátedra de Historia e Estética da Universidade de Valladolid —a segunda de Europa deste tipo despois da Cátedra de Historia e Teoría do Cinema do Instituto de Historia da Arte da Universidade de Pisa<sup>1</sup>— aínda que o seu coñecido Curso de Cinematografía (cuxa primeira edición tivo lugar en agosto de 1964), inicialmente constituído por dous ‘graos’ e, a partir de 1971, por tres (impartidos ao longo do mes de agosto en formato de cursos de verán), non formaba parte dos programas de licenciatura da universidade pública.

Será a primeiros dos anos 70 cando teña lugar o comezo da incorporación das materias relacionadas coa historia do cinema aos programas oficiais das licenciaturas en universidades como a de Santiago de Compostela, Barcelona e Murcia. De maneira que a USC se converte nunha das pioneiras coa introdución da materia *Historia do Cinema* no curso 1972/1973 no programa da —daquela— Facultade de Filosofía e Letras. Cando en 1975 a licenciatura de Filosofía e Letras se subdivide nas de Filoloxía, Filosofía e Xeografía e Historia, a *Historia do Cinema e Outros Medios Audiovisuais* pasa a estar integrada na especialidade de Historia da Arte (incluída na última das

---

<sup>1</sup> Ben que houbera algúns antecedentes puntuais no Estado español de cursos relacionados coa cinematografía impartidos en centros de ensino universitario, como o *Curs Universitari de Cinema* da Universitat de Barcelona en 1932 e os cursos organizados polo catedrático Joaquín Entrambasaguas na Facultad de Filosofía y Letras da Universidad de Madrid ou o curso realizado en 1952 na Universidad de Salamanca que daría paso á celebración das famosas Conversacións de Salamanca (v. Guillermo López Aliaga, *La enseñanza universitaria del cine en España. Creación de un modelo pedagógico*. Tese de Doutoramento. Universitat Politècnica de València, 2019).

tres), dentro dun impulso xeral que comezaba ter lugar na universidade española propiciado polos departamentos de Historia Contemporánea e Historia da Arte. Polo demais, no curso 1979/1980 a USC convértese na primeira universidade pública española en convocar unha praza de profesor adxunto de Historia do Cinema. A partir de aí, as materias do Seminario de Historia do Cinema e Outras Artes Audiovisuais irán medrando no programa de Historia da Arte andando os anos e coas sucesivas transformacións en Licenciatura e Grao específicos, ata chegar ás catro actuais.

Así, xa hai décadas da asunción da idea de que ao historiador e historiadora da arte éelles necesario achegarse ao medio cinematográfico para poder comprender a complexidade medial das artes e das imaxes, pois isto dotaraos de flexibilidade analítica na comprensión da historia das formas visuais e imaxinarias do pasado e o presente. Ao tempo, entender a Historia do Cinema é indispensable para poder comprender a historia artística, cultural e social do século XX e o que levamos de XXI, polo que resulta imprescindible para aqueles profesionais que aspiren non só a especializarse no eido cinematográfico senón tamén para os que teñan interese no período contemporáneo.

É por isto que a materia en cuestión é, actualmente, de carácter obrigatorio no primeiro cuatrimestre do terceiro curso do Grao en Historia da Arte (6ECTS) da USC, de xeito que a dedicación ás clases presenciais consta dun total de 51 horas e a dedicación persoal do alumnado de 99 horas (estudo teórico, visionado de películas e realización de traballos). Co fin de promover a visión panorámica e factual da Historia do Cinema, a materia artéllase arredor de tres unidades didácticas, acordes ao desenvolvemento cronolóxico do medio cinematográfico: a época silente (Unidade I), a época sonora (Unidade II) e a era dixital (Unidade III). Neste documento presentaremos a primeira delas, co obxectivo de expoñer os coñecementos, así como as habilidades críticas, analíticas e interpretativas que se esperan acadar ao remate da Unidade Didáctica (en diante, UD).

## **XUSTIFICACIÓN**

---

Afondar nos primeiros anos do cinema resulta crucial para poder comprender o posterior desenvolvemento da Historia do Cinema e doutros medios audiovisuais, así como os conceptos lingüísticos, estéticos, teóricos, sociais, económicos ou culturais a partir dos cales se construírán os baseamentos da arte cinematográfica.

Que o alumnado se achegue aos primeiros anos da Historia do Cinema permite que este poida entender as razóns (técnicas, artísticas, sociais...) da súa aparición, comprender o cinema como medio tanto artístico como industrial, coñecer as bases das preocupacións centrais dos/das cineastas que inauguraron esta historia e, ao cabo, acceder aos contextos históricos que lle permitan comprender a evolución e complexidade do medio e das imaxes cinematográficas. Asemade, os contidos e métodos aplicados na UD resultan cruciais para a asimilación inicial dos debates prolongados no marco da Historia do Cinema: entre outros, o cinema como arte, a cuestión dos xéneros cinematográficos, as características da produción industrial fronte á produción independente, a relación entre cinema e vangardas, a categoría do «cinema de autor», os debates sobre a representación ou a narrativa...

Polo tanto, esta UD aspira a capacitar o alumnado para a comprensión dos feitos materiais que determinaron a Historia do Cinema a través da dotación de ferramentas interpretativas e críticas que axuden a poder situar as imaxes cinematográficas no seu contexto. Asemade, aspira a transmitir contidos que o alumnado poida asumir como materiais cos cales traballar, para poñer en común con outras pezas cinematográficas, artísticas e culturais, pero tamén cos feitos históricos e as tendencias de pensamento pertinentes.

En resumo, no remate da UD agárdase que o alumnado adquirise as seguintes competencias xerais e básicas para a comprensión da Historia da Arte, transversais e específicas<sup>2</sup>:

**CX1** Desenvolver o espírito analítico e crítico do alumnado e a sensibilidade para ler, escoitar e ver a obra de arte. Que se acostume a interpretar a linguaxe das súas formas.

**CX2** Apreciar os seus valores estéticos e extraer dela informacións sobre a cultura que a xerou.

**CX4** Adquirir, coñecer e empregar outras técnicas historiográficas para o coñecemento e valoración da obra de arte.

**CX5** Aprender de xeito autónomo novos coñecementos e técnicas.

**CX6** Crear a conciencia da necesidade de formarse en diversos campos interdisciplinares, no dominio da expresión oral e escrita da propia lingua, no manexo das ferramentas informáticas...

**CB2** Que os estudantes saiban aplicar os seus coñecementos ao seu traballo ou vocación dunha forma profesional e posúan as competencias que adoitan demostrarse por medio da elaboración e defensa de argumentos e a resolución de problemas dentro da súa área de estudo.

**CB3** Que os estudantes teñan a capacidade de reunir e interpretar datos relevantes para emitiren xuízos que inclúan unha reflexión sobre temas relevantes de índole social, científica ou ética.

**CT4** Autocrítica.

**CT5** Comunicación.

**CE1** Propoñer, analizar, validar e interpretar modelos de situacións reais sinxelas, empregando as ferramentas historiográficas máis axeitadas para os fins que se persigan.

**CE3** Adquirir habelencias no manexo das novas tecnoloxías como medio para o estudo e a difusión da obra de arte.

## **OBXECTIVOS**

---

Os obxectivos xerais da materia son os seguintes:

**Obxectivo 1** adquirir coñecementos sobre as etapas fundamentais da Historia do Cinema.

---

<sup>2</sup> As competencias aquí expostas tradúcense da sección correspondente da Memoria do Título.

**obxectivo 2** interpretar as diferentes chaves (cinemas nacionais, movementos, xéneros, cineastas...) que configuran e integran esa historia.

**obxectivo 3** acadar unha visión global da evolución histórica deste medio e das súas relacións coa contorna social e outras artes.

Con todo, o obxectivo desta UD é o de afondar na primeira desas etapas da Historia do Cinema, para achegarlle ao alumnado uns primeiros coñecementos específicos e especializados sobre a Historia do Cinema, así como ferramentas de análise axeitadas (historiográficas, interpretativas, teóricas...) para analizar o feito cinematográfico no seu contexto histórico e como feito artístico. Así, postúlanse os seguintes obxectivos específicos para a unidade en cuestión:

**obxectivo 1** achegármonos ás razóns (históricas, artísticas, técnicas, sociais...) que influíron no desenvolvemento da arte cinematográfica.

**obxectivo 2** trazar os distintos contextos produtivos e as especificidades lingüísticas dos cinemas destes anos,

**obxectivo 3** coñecer os principais autores e autoras dos primeiros anos da Historia do Cinema, así como os seus proxectos cinematográficos e teóricos.

**obxectivo 4** identificar as ferramentas lingüísticas e expresivas propias deste momento.

**obxectivo 5** entender as evolucións, asincronías, cambios e fluxos produtivos e estilísticos que se dan no período.

**obxectivo 6** comprender os primeiros anos do cinema como un momento vivo da Historia do Cinema e nas súas relacións coa produción cinematográfica posterior.

**obxectivo 7** achegar metodoloxías de análise para promover o coñecemento histórico e o espírito crítico no eido da interpretación do feito cinematográfico.

## CONTIDOS

---

Na UD achegarémonos ao período silente da Historia do Cinema, comezando nos albores do cinema a finais do século XIX («Os inicios do cinema») e concluíndo a UD no momento, rematando a década dos anos 20 do século pasado, no que o son se incorpora ao medio («O tránsito cara ao cinema sonoro»). Polo camiño, deterémonos nunha serie de fases, conceptos, movementos e cineastas chave que nos achegarán ás inquedanzas, procuras e ensaios propios do cinema deste período, a través dos seguintes eixos temáticos: «O cinema aprende a narrar: o caso de D. W. Griffith», «O cinema alemán da República de Weimar», «O cinema e a Revolución Soviética», «Cinema e Vanguardas» e «A configuración do cinema estadounidense», sen esquecer a recuperación das importantes mulleres cineastas dun período, o do cinema silente, do que ficaron excluídas polos relatos industrial e a historiográfico tradicionais, xa que logo a perspectiva de xénero tamén ha estar moi presente no discorrer da materia.

Así mesmo, os contidos teóricos que se impartirán nas sesións expositivas acompañaranse de tres sesións interactivas que aspiran a ofrecer ferramentas para poñer en práctica a análise dos textos audiovisuais para coa interpretación histórica nun sentido metodolóxico. Estas sesións artellaranse arredor das seguintes



perspectivas e debates: Sesión 1. Cinema e Historia; Sesión 2. O cinema e as outras artes; e «Sesión 3. Cinema e feminismo».

Complétase esta unidade didáctica cun amplo aparato bibliográfico, tanto xeral como por temas, complementado cunha selección de fontes audiovisuais que o alumnado tamén poderá consultar/visionar. Para rematar, incorpórase unha filmografía do período, a cal comprende unha boa parte dos títulos que se citarán e comentarán no desenvolvemento das sesións.

### 1. Os inicios do cinema

Malia que a preocupación pola representación do movemento (derivada da preocupación do ser humano dende o primeiro por plasmar a súa contorna) é un feito constatábel ao longo da Historia da Arte nas artes plásticas e visuais (cunha longuíssima restra de exemplos que poderían ir dende o afamado xabaril de Altamira, pasando polo estandarte de Ur, a columna traxana, o tapiz de Bayeux ou as fiandeiras velazqueñas, ata a choiva, vapor e velocidade que envolven o ferrocarril Great Western capturado por William Turner) non será ata finais do século XIX que nace o cinema. Neste xurdimento confluiron dúas liñas de avances que comezaran a desenvolverse a partir dos anos 20 desa centuria.

Por unha banda, as experimentacións e achados técnicos que vai coñecer o novo medio por excelencia na captación da realidade, a fotografía. Así, a partir das investigacións sobre os cloruros de prata que se escurecen pola luz, Nicéphore Niepce desenvolve entre os anos 1822 e 1824 a súa placa de estaño recuberta con betume de Xudea disolto en aceite de lavanda coa que vai conseguir a primeira fotografía permanente en 1826, a súa *Vista dende a xanela en Le Gras*. A partir de aquí, as investigacións encamiñáronse cara á resolución de dous problemas: o perfeccionamento do soporte (daguerrotipo [1839], talbotipo/calotipo, placa de vidro e, finalmente, o celuloide presentado por Hannibal Goodwin en 1887) e a sensibilidade do mesmo, isto é, a procura da nitidez e da redución do tempo de exposición. Entrando no último cuarto de século, a patente preocupación por animar a imaxe estática —xunto cos avances técnicos mentados— darán lugar aos traballos cronofotográficos de, entre outros, Eadweard Muybridge e Étienne Jules Marey que devirán referenciais para o desenvolvemento da cinematografía.

Por outro lado, a explicación científica do efecto estroboscópico da retina humana por parte do médico inglés Peter Mark Roget en 1824 (coa súa tese sobre a *persistencia retiniana* presentada na Royal Society de Londres), comportaría o desenvolvemento (e explotación comercial) andando o século dunha serie de aparatos mecánicos (pre-cinematográficos) baseados en discos (taumátropo, 1825; fenaquistiscopio, 1832; estroboscopio, 1832) ou cilindros (zootropo, 1834; praxinoscopio, 1877), que desembocarán nunha serie de aparatos de proxección de imaxes herdeiros da lanterna máxica: o zoopraxiscopio (desenvolvido polo xa citado Eadweard Muybridge a partir do fenaquistiscopio, 1880), o electrotaquistiscopio (Ottomar Anschütz, 1987), o teatro óptico (Charles-Émile Reynaud, 1892, un perfeccionamento do seu praxinoscopio) e finalmente, o quinetoscopio deseñado por

Dickson en 1891 e patentado por Edison, no que xa podemos falar con propiedade de «películas» (quinetoscópicas) ao utilizar celuloide, ben que o visionado é individual.

Toda esta evolución conxunta vai propiciar a chegada da imaxe en movemento a través dunha serie de dispositivos presentados en diversos países: a cámara-proxector de Le Prince (primeira película: 14 de outubro de 1888: *Roundhay Garden House*), o bioscopio dos irmáns Max e Emil Skladanowsky (primeira sesión pública: 1 de novembro de 1895, no Wintergarten de Berlín), o cinematógrafo dos irmáns Lumière (primeira sesión comercial: 28 de decembro de 1895, no Salon Indien do Grand Café, Boulevard des Capucines, Paris), o animatógrafo/*theatrograph* de Robert William Paul e Birt Acres (primeira sesión: 24 de marzo de 1896, no Teatro Olympia londinense) e o vitascopio —derivado do *phantoscope*— de Edison (primeira sesión: 23 de abril de 1896, no Koster and Bial's Music Hall de Nova York).

Todos eles irán da man da industria do celuloide e, como podemos constatar, todos eles —non sendo o do pioneiro Le Prince— preséntanse con moi poucos meses de diferenza e competirán comercialmente entre si. De feito, o cinematógrafo dos Lumière non foi o primeiro, mais si foi o triunfador, pola sinxela razón de que a súa cámara era a mellor, a máis versátil e con maiores posibilidades. Polo demais e a partir do seu espírito universalista, aproveitarán a infraestrutura industrial e comercial da súa empresa para espallar o seu invento por todo o mundo. Daquela, foi coa creación do cinematógrafo que o cinema comezou a ser o que sería ata a chegada do mundo dixital un século despois. Nesas condicións, Louis Lumière filma *A saída dos obreiros da fábrica Lumière* (*La Sortie de l'usine Lumière à Lyon*, 1895), unha imaxe que, asemade, reflicte a primeira condición de recepción do cinema: o cinema como arte e espectáculo de masas.

## 2. A preocupación pola narrativa: o caso de D. W. Griffith

Logo do seu impacto inicial e despois dalgúns problemas case inmediatos (como o incendio do Bazar da Charité en 1897) que relegaron inicialmente o cinema ao ámbito das feiras e dos pavillóns, o certo foi que decontado o medio tentará rebordar o seu inicial estadio documental para encamiñarse cara á ficción (neste sentido, o ano 1903 será clave, ao se tratar do primeiro no que se rodaron máis filmes de ficción que documentais), de maneira que nos seus primeiros vinte anos de existencia o cinema vai desenvolver unha serie de pasos para construír unha narrativa que irá depurando progresivamente ata configurar o Modo de Representación Institucional (MRI), en palabras de Noël Burch.

Nese camiño que vai ter afrontar e traballar cunha serie de condicionantes técnicos que se exorán neste tema: a curta duración das películas (carga do chasis), a súa sensibilidade (que irá do inicial campo ortocromático ata o pancromático dos primeiros anos 20), a cuestión da apertura do diafragma, o camiño da iluminación con luz solar á iluminación por lámpadas de arco voltaico, os riscos da proxección (incendios), a falta de son nas películas (aínda que non é cinema mudo: acompañamento musical, uso dos explicadores) ou a ausencia de cor nos filmes e as técnicas de pintado e virado dos mesmos.

Ao longo dese traxecto, deterémonos nunha serie de cineastas e cinematografías que resultarán dunha importancia crucial. Aparécesenos en primeiro lugar a figura de Georges Méliès, quen achegaría novidades vencelladas ao ilusionismo ou ás trucaxes, incorporando a fantasía e os decorados e concibindo o cinema como espectáculo, ben que a falta de evolución da súa obra (marcada, ademais, por unha cámara fixa de perspectiva teatral) comportará a súa decadencia a partir dos anos 10. Tamén na primeira década do século XX, un grupo de cineastas (George Albert Smith, James Williamson e Cecil Hepworth) que traballaron na cidade de Brighton e arredores achegarán unha serie de apreciábeis avances na construción dunha incipiente narrativa cinematográfica (pequenas panorámicas, planificación e estrutura dramática construída cunha montaxe en alternancia). Mentres, na outra beira do Atlántico, o estadounidense Edwin S. Porter experimentará asemade co desenvolvemento da montaxe nuns filmes de vontade realista (testemuños sociais).

Nestes primeiros tempos o cinema tamén presentará influencias literarias, que se manifestarán principalmente por dúas vías: a do *Film d'Art* francés, marcada polo teatro e o divismo (os intérpretes han ser coñecidas estrelas da escena francesa), no que constituíu unha tentativa de «rescatar» o cinema da súa condición de espectáculo popular para devolve-lo aos públicos e recintos burgueses; e, xa entrando nos anos 10, a vía oposta do achegamento á literatura popular (folletíns) coas películas de episodios de finais abertos («*to be continued*») que tiveron nos seriais policíacos a súa máxima expresión, tanto en Europa (a través da compañía *Pathé* e os traballos de Louis Feuillade: *Fantomas* [1913-1914], *Os vampiros* [1915] e *Judex* [1916-1917]) como nos Estados Unidos (*As aventuras de Paulina* [*The Perils of Pauline*, Louis J. Gasnier e Donald MacKenzie, 1915]).

Tamén repararemos no papel do cinema *kolossal* italiano, conformado por filmes como *Os derradeiros días de Pompea* (Mario Caserini, 1913), *Quo Vadis* (Enrico Guazzoni, 1913) ou *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914; con efectos creados por Segundo de Chomón), e vinculado á tradición da novela histórica e á temática épica, amosando unha gran preocupación polos decorados e a conquista do espazo (perspectivas, primeiros *travellings*), achegando un número elevado de figurantes e presentando unha longa duración.

Non esqueceremos, por último, a importancia que cobra neste momento o cinema nórdico. O cinema dinamarqués será un dos dominadores do mercado europeo a través das producións da *Nordisk Films*, co seu dominio do drama popular e a presenza de estrelas moi populares como Asta Nielsen, culminando co inicio, en 1918, da carreira de quen será un dos grandes nomes do cinema, Carl Theodor Dreyer. Pola súa parte, o cinema sueco, impulsado pola compañía *Svenska Bio* (creada e dirixida por Carl Magnusson), terá os seus grandes nomes nos directores Mauritz Stiller e Victor Sjöström, a grande estrela en Greta Garbo (todos eles emigrarán moi pronto, como se sabe, a Hollywood) e o fotógrafo Julius Jaenzon, e combinará a preocupación polo uso dos recursos técnicos cun sentido narrativo coa caracterización dos personaxes.

Pouco a pouco vanse dando pasos na configuración dun sistema de produción ben articulado coa creación de sucesivas compañías: en Francia créanse a *Pathé* ou a

Gaumont; en Italia Ambrosia e Itala; nos países nórdicos —como se dixo— a Svenska Bio ou a Nordisk Films; e nos Estados Unidos, entre outras, a Biograph e a Vitagraph. Asemade, vanse definindo os diferentes niveis comerciais (produción, distribución e exhibición), e o agromar da industria estadounidense vaise facendo evidente a través da presenza dos nickelodeons, a creación da Motion Pictures Patents Company en 1909, ou o descubrimento de California como espazo ideal para a realización de filmes. Albíscanse os primeiros síntomas do que, posteriormente, se coñecería como *star system* (o estrelato cinematográfico).

Unha figura chave na definición do cinema destes anos é D. W. Griffith, cineasta que resume na súa carreira (que desenvolveremos de vagar) os avances do cinema como arte narrativa a través das pezas centrais do seu período de esplendor: *O nacemento dunha nación* (*The Birth of a Nation*, 1915), *Intolerancia* (*Intolerance*, 1916) e *Lirios rotos/A culpa allea* (*Broken Blossoms*, 1918).

### 3. O cinema alemán da República de Weimar

Entre 1919 e 1933 o cinema executa e perfecciona os recursos que se foran definindo durante os anos anteriores, ademais de acadar unha forte penetración social. A cinematografía alemá convértese nunha liña fundamental na evolución da nova arte ao integrar as apostas vangardistas e as tendencias máis narrativas do cinema da época, acadando unha repercusión mundial. Créase ademais, unha infraestrutura empresarial moi forte que se irá consolidando progresivamente: UFA, DECLA. De xeito paralelo e asíncrono configúranse tres etapas: o Expresionismo (1919-1924) o *Kammerspielfilm* (1921-1927) e a Nova Obxectividade (1925-1931).

O Expresionismo cinematográfico, que tivo os seus precedentes noutros eidos artísticos (*A ponte/Die Brücke* e *O xinete azul/Der Blaue Reiter*), continúa a exploración da(s) deformación(s) da realidade a través das imaxes (reacción antinaturalista), así como a incorporación de temáticas como a morte, a integración das forzas ocultas e equívocas da natureza ou a loita entre as luces e as sombras, e estará influído formalmente polo teatro de Max Reinhardt no seu traballo coa iluminación por manchas e importancia dos decorados. O filme fundacional é *O gabinete do doutor Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1919), filme que se estudará nas súas particularidades (luz, decorados, caligarismo, estrutura tripartita do guión).

O *Kammerspielfilm* ou cinema de cámara incorporará unha forte dimensión simbólica (importancia do guionista Carl Mayer) e unha estrutura narrativa lineal, un rexistro interpretativo estilizado e contido (en contraste co expresionista), así como unha gran forza da imaxe definida polos primeiros planos e a desaparición dos intertítulos (uso dinámico da cámara, liberdade expresiva). Exemplos desta etapa son *Metrópole* (*Metropolis*, Fritz Lang, 1926) ou *Fausto* (*Faust – Eine deutsche Volkssage*, Murnau, 1926).

Pola súa parte, a Nova Obxectividade (*Neue Sachlichkeit*) propón un retorno ao realismo a través do estudo de personaxes cotiáns (influencia sueca) e a pervivencia dun certo simbolismo. Cómpre salientar a importancia da filmografía

de Georg Wilhelm Pabst (progresivamente inclinada a temas socio-políticos) e a posterior repercusión dun dos primeiros grandes filmes sonoros *M: o vampiro de Düsseldorf* (M, Fritz Lang, 1931).

Por último, a importancia da obra de F. W. Murnau e Fritz Lang no seo da compañía UFA durante este período comportará que preparemos de forma monográfica na mesma.

#### 4. O cinema e a Revolución Soviética

O estouro da Revolución en 1917 comportou, loxicamente, unha convulsión na industria cinematográfica rusa: descenso da produción e emigración daqueles cineastas do bando dos rusos brancos (o grupo Ermoliev, que creará a produtora Albatros). A partir de aí, terá lugar a progresiva implicación do cinema coa Revolución, que se reflectirá en catro aspectos importantes: a) o Decreto de nacionalización da Industria e Comercio do Cinema (agosto de 1919), que dará lugar ao Comisariado de Educación do Pobo; b) a actividade dos cine-trens de axitación («agitki»), a cargo de Aleksandr Mevdedkin e Dziga Vertov; a creación das compañías Goskino (1922) e Sovkino (1924), seguidas das compañías nas distintas repúblicas (1922-1924); d) a importancia do comisariado cultural de Anatoli Lunatcharski (1919-1928).

A máxima que rexerá todo este movemento será que a creación dunha nova sociedade precisaba tamén un novo cinema (do mesmo xeito que o Construtivismo nas artes plásticas ou as teorías biomecánicas de Meyerhold no teatro). Rexéitanse a narrativa e o psicoloxismo burgueses, promóvese un cinema persuasivo e didáctico ao servizo da Revolución, desenvólvese unha reflexión teórica de grande altura sobre o propio dispositivo cinematográfico (crítica ao concepto de representación) que dará lugar á creación en 1919 da primeira escola de cinema do mundo, experimentábase con imaxes de arquivo, noticiarios, documentais... Á fin, chégase a dúas conclusións fundamentais: a montaxe configúrase como o elemento técnico-narrativo central no facer cinematográfico e o realismo convértese no principio estético para achegarse á realidade.

Todo isto derivará nunha práctica marcada polo vangardismo localizada en tres focos nos que repararemos: 1. O Laboratorio Experimental dirixido por Lev Kuleshov (*efecto Kuleshov*, resultado da relación entre os planos dada pola montaxe, cuxa utilización chega ata hoxe). 2. A FEKS (Fábrica do Actor Excéntrico), fundada por Kózintsev, Trauberg, Krizicky e Yutkevich, que desenvolverá o movemento do Excentricismo (recollendo moitas claves do teatro de Meyerhold, do circo, do music-hall) e terá a súa compañía, Feksfilm. 3. O realismo do «cine-ollo» de Dziga Vertov, coa súa defensa da cámara como superior ao ollo humano para captar a realidade.

Completaremos o tema coa análise da obra de tres cineastas imprescindibles: Sergei M. Eisenstein, quen se preocuparía pola dimensión narrativa da montaxe (influencia de D. W. Griffith), pola transmisión de ideas e efectos dados polas imaxes e pola importancia do impacto das mesmas nos espectadores; Vsévolod Pudovkin e as achegas da súa triloxía revolucionaria: *A nai* (1926), *A fin de San Petesburgo* (1927), *Tempestade sobre Asia* (1928); e Aleksandr Dovjenko, cuxa triloxía ucraína

(*Zvenigora*, 1928; *Arsenal*, 1929 e, sobre todo, *A terra*, 1930) tanto influirá en cineastas posteriores (comezando por Tarkovski).

## 5. Cinema e vangardas

Neste tema aproximámonos aos distintos movementos cinematográficos vinculados coas vangardas históricas. Comezamos polo Futurismo, a partir da consideración de que o cinema vai ser a derradeira arte incorporada a este movemento (o manifesto «A cinematografía futurista», de setembro de 1916, chegou tras dos da literatura, pintura, escultura, música, sons, rumores, cheiros e luxuria), tanto no caso italiano (con cineastas como Arnaldo Ginna e Anton Giulio Bragaglia) como soviético (con Vladimir Maiakovski).

No eido da Abstracción, achegarémonos á Escola Experimental Alemá (tamén coñecida como Cinema Absoluto), sinalando a procedencia das artes plásticas dos seus integrantes. Esta condición definirá o interese polo ritmo interno das formas (liñas, cores, figuras...), a procura do que se deu en chamar «música visual» e o afastamento do guión como elemento central do cinema. Algúns cineastas aos que nos imos achegar para comprendermos esta tendencia son Vicking Eggeling, Hans Richter e Walter Ruttmann. En Francia, da man de nomes como Ferdinand Léger, René Clair e Oscar Fischinger, as tendencias abstractas aproximáronse á figuración do natural e insistirán no aspecto cómico.

O Surrealismo presentarase como un momento central da Historia do Cinema e, particularmente, do cinema de Vangarda, pois procurará unha nova escrita, rachará esteticamente co anterior (importancia da arbitrariedade) e procurará a visualización do mundo interior (ben que o emprego da cámara impedirá o automatismo da escrita). Afondarase na transición dende o Dadaísmo a través de varios exemplos, entre os que se atopan os casos de *Anémic Cinéma* (Marcel Duchamp, 1926) ou *A cuncha e o reverendo* (*La coquille et le clergyman*, 1927) de Germaine Dulac, a quen a historiografía sinalou, xunto con Maya Deren, como pioneira do cinema experimental. Tamén se estudarán, obviamente, os casos de Luis Buñuel dende os filmes *Un can andaluz* (*Un chien andalou*, 1928) e *A idade de ouro* (*L'age d'or*, 1930) e o de Jean Vigo (*A propósito de Niza*, *À propos de Nice*, 1930).

O cinema impresionista optará por un enfoque artístico vinculado á pintura, a poesía ou á música, ben que as súas innovacións o afastarán da literatura ou do teatro. Apostará polo naturalismo, a narración psicolóxica (coa expresión de sentimentos e estados anímicos) e polas estruturas rítmicas, e a súa autonomía estética estará moi marcada polo concepto de *fotoxenía* cuñado por Louis Delluc. Cineastas máis representativos: Abel Gance, René Clair, Jean Epstein (mesmo a inicial etapa documental do neerlandés Joris Ivens).

Anexarase a vertente documental pola forza dos recursos empregados e pola súa preocupación pola cidade como elemento de contrastes (cuñándose o concepto de *sinfonía urbana*), unha corrente que terá unha implantación mundial, que abrangue dende os Estados Unidos (*Manhatta*, Paul Strand e Charles Sheeler, 1921), pasando por Europa (*Berlín, sinfonía dunha cidade* [*Berlin – Die Symphonie*

*der Großstadt*], Walter Ruttmann, 1927) ata chegar á Unión Soviética (*O home da cámara [Chelovek s kino-apparatom]*, Dziga Vertov, 1929).

## 6. A configuración do cinema estadounidense

Neste tema estudarase o caso particular dos Estados Unidos como industria que vai operar como polo de atracción/captación para moitos dos máis sobranceiros cineastas europeos (dado o poder das produtoras e os seus substanciosos contratos, a dispoñibilidade de medios técnicos e humanos, a seguridade na distribución...) durante a década dos anos 20. Daquela, a chegada de cineastas suecos (Sjöström, Stiller), centroeuropeos (Lubitsch, Murnau, Von Stroheim, Von Sternberg, A. Korda, J. Feider), franceses (Torneur, Feider) ou ingleses (Charles Chaplin, James Whale) vai comportar que o eclecticismo se erixa como o principal trazo diferenciador do cinema estadounidense do período.

Nestes anos avánzase moito tamén cara á configuración xenérica, superándose a estrutura do serial cara a consolidación das longametraxes e continuando a temperá configuración do *star system* a nivel popular. Estudaranse, no marco dos emerxentes xéneros, os casos do *western* (a través de películas de colonización como *A caravana de Oregón [The Covered Wagon]*, de James Cruze, 1923); do cinema de aventuras e a importancia para o mesmo de Douglas Fairbanks; do policíaco, co seu predominio do realismo na época da Lei Seca e do gansterismo (con filmes de Josef von Sternberg como —entre outros— *A lei da hampa [Underworld]*, 1927) e tamén repararemos no caso do cinema de terror, na súa continuación das formas expresionistas, poñéndose as bases para o desenvolvemento dos anos 30 (*O fantasma da ópera [The Phantom of the Opera]*, Rupert Julian, 1925; *O legado tenebroso [The Cat and the Canary]*, Paul Leni, 1927).

Alén da produción, achegarémonos á evolución da industria cinematográfica, ao proceso de concentración de produtoras (cada vez máis escasas pero máis fortes) e a súa vinculación progresiva coa banca ou á creación da Motion Pictures Producers of America (MPPA), a cal vai traer tres grandes consecuencias: o dominio do mercado internacional, os apoios/entrada ás/nas cinematografías estranxeiras e o avance progresivo cara á censura na produción.

Complementaremos o asunto dos xéneros reparando de xeito máis pormenorizado no caso do cinema cómico ou comedia, sinalando a importancia de Mack Sennett como configurador do xénero, a progresión de Charles Chaplin dende os anos 10 (coa creación do personaxe de Charlot), a repercusión de de Buster Keaton nos anos 20 ou a comedia «dramática» de Ernst Lubitsch.

Pecharemos o tema deténdonos nas filmografías e características de dous cineastas moi singulares, Eric von Stroheim e King Vidor, como nomeados representantes da transición cara ao Clasicismo cinematográfico.



## 7. As cineastas do período silente: unha revisión historiográfica

Malia que a tradicional historiografía do cinema tendeu a esquecer ou minimizar, nas súas tradicionais enumeracións dos cineastas que exerceron como axentes e mestres da configuración da Historia do Cinema, ás cineastas femininas, as novas correntes historiográficas, así como a produción audiovisual máis contemporánea, veñen reclamando a recuperación das cineastas do período silente para a construción das bases de partida dunha nova Historia do Cinema. Daquela, ben que na abordaxe do cinema moderno e contemporáneo o relato historiográfico adoita incluír de xeito normalizado a actividade das cineastas, o período silente amósase máis ambiguo na súa inclusión, de maneira que as creadoras deste período se viron en boa medida abeiradas (cando non silenciadas) dos discursos históricos sobre a construción da arte cinematográfica.

Deste xeito, o tema propónse como un conxunto que presenta esa tradicional omisión historiográfica de maneira concreta e autónoma, para insistir na necesidade de recuperar estas figuras e denunciarmos a súa ausencia en moitos dos manuais canónicos, ao tempo que resulta necesario e de xustiza para podermos observar dun xeito máis preciso e completo a historia do medio. Porén, o tema non servirá para enumeralas como suxeitos alleos á historia, senón para insistir na súa condición de axentes activos na creación e industria cinematográficas, repasando as xenealoxías artísticas, produtivas e as redes nas que se atoparon.

Dende os primeiros anos do cinema, directoras como Alice Guy-Blaché (*La fée aux choux*, 1896; *A Fool and His Money*, 1912, o primeiro filme protagonizado por intérpretes negros) participaron activamente na creación cinematográfica. De feito, a cineasta, directora e produtora Lois Weber chegou a posuír o seu propio estudio de cinema (Lois Weber Productions) e a ter un posto asegurado na Motion Picture Directors Association; mesmo chegou a contar como axudante de dirección con John Ford, antes de que este dirixise os seus primeiros filmes. A carreira de Weber, autora de filmes de temáticas polémicas como *Hypocrites* (1915) ou *Where are my Children* (1916), axuda a destripar e a analizar o silenciamento historiográfico hexemónico. Durante os anos de construción do Modo de Representación Institucional, as contribucións de Lois Weber non foron unha *rara avis*, senón que foron acompañadas por cineastas como Dorothy Arzner (cuxa traxectoria nestes anos 20 —continuará na década seguinte— culmina con *The Wild Party* [1929], o primeiro filme sonoro do estudio Paramount) e guionistas como Frances Marion (quen escribiría moitos personaxes para a actriz Mary Pickford e sería a primeira muller en gañar dous Oscar como guionista), Anita Loos (guionista da Metro-Goldwyn-Mayer durante dezaioito anos) ou Frederica Sagor Maas (quen, logo de dirixir a delegación neiorquina da Universal e unha vez trasladada a Hollywood, escribiu papeis que serviron de rampla de lanzamento para un feixe de estrelas do cinema silente —Norma Searer, Clara Bow, Betty Grable, Constance Bennett, Joan Crawford— ao tempo que foi tida a menos —non foi o único caso— polos mecanismos da industria mesmo desaparecendo ás veces dos créditos dos filmes).

Fóra do cinema estadounidense, salienta no cinema alemán a figura de Lotte Reiniger, pioneira no eido da animación experimental (animación con siluetas), a través de filmes como *As aventuras do príncipe Achmed* (*Die Abenteuer des*



*Prinzen Achmed*, 1926); e, no contexto soviético, recordarase o traballo de Olga Preobrazhenskaya a través do seu filme *Campesiñas de Ryazan* (*Baby ryazanskié*, 1927; cuxa guionista foi outra muller, Olga Vishnevskaya). Repararase tamén no traballo da cineasta italiana Elvira Notari e mais da sueca Anna Hofman-Uddgren.

Alén destas contribucións, débense destacar aqueles traballos que foron considerados tanto polas súas potencias estéticas, narrativas e artísticas como pola súa pegada para o feminismo. Para isto, recordarase o caso d'*A cuncha e o reverendo* (*La coquille et le clergyman*, 1927) de Germaine Dulac, e a Maya Deren, ambas as dúas pioneiras do cinema experimental.

## 8. O tránsito cara ao cinema sonoro

Cómpre termos presente que no cinema sempre existiu unha preocupación por acadar o máximo realismo da imaxe, o cal comportou unha continua preocupación pola incorporación do son (de aí que falemos de cinema silente e non de cinema mudo): utilizáronse «explicadores» para os filmes nas salas, creáronse acompañamentos musicais para os espectáculos, recorreuse ao fonógrafo, mentres que, paralelamente, se desenvolvían investigacións de cara a acadar o cinema sonoro a través de dous vieiros principais. O primeiro, na segunda metade da década dos 20, baseouse na sincronización película-fonógrafo. Pero o proceso (desenvolvido a través de diferentes métodos: Messter, Edison, Hepworth, Gaumont, José Salvador Roperó) foi lento e estivo marcado polos problemas de sincronización, así como polos riscos de manipulación. Filmes como *Don Juan* (1926) e *O cantor de jazz* (*The Jazz Singer*, 1927), ambos dirixidos por Alan Crosland, constitúen exemplos deste método.

Os pasos definitivos viñeron do método da impresión do son, desenvolvido en Alemaña e os Estados Unidos. No país europeo, o Grupo Tri-Ergon traballara para fotografar o son (emprego de película de 42 mm con son fóra das perforacións) e daría lugar á fundación da compañía Tobis. Primeiro filme representativo (e existoso): o documental *Melodia do mundo* (1929) (*Melodie der Welt*), dirixido por Walter Ruttmann.

Nos Estados Unidos, desenvolvéronse dous sistemas de captación de son: *Movietone*, impulsado pola Fox (emprego da célula fotoeléctrica de Lee Forest, con achegas da Western Electric), cuxa primeira mostra foi a sonorización do filme *O sétimo ceo* (*Seventh Heaven*, Frank Borzage, 1927); e o *Photophone*, impulsado pola RKO e vinculado á RCA (Radio Corporation of America), creada por General Electric e Westinghouse.

Pecharemos o tema reparando nas primeiras consecuencias (pronto superadas) que trouxo a incorporación deste novo elemento (o que se chamou *a crise do son*), basicamente de tres tipos: a) económicas (equipamento dos estudos de rodaxe e das salas de exhibición, arraigamento dos filmes silentes e problemas lingüísticos como o subtítulado ou a dobraxe, que inicialmente comportaron a existencia das versións múltiples), técnicas (menor importancia da cámara fronte ao rexistro do son e demanda de enxeñeiros especializados) e estéticas (a nova primacía do son comporta unha inicial rixidez da cámara, importancia do descubrimento do silencio, aparición de xéneros como o musical ou revitalización doutros como o policíaco).

Todo o cal supuxo o xurdimento de posturas contrapostas, en contra (cineastas soviéticos; Chaplin) ou a prol, coas valiosas achegas —no sentido de aproveitaren as novas posibilidades que ofrecía o son— por parte dunha serie de cineastas (King Vidor, Dorothy Arzner, Josef von Stenberg, Fritz Lang...).

## 9. Debates arredor da Historia do Cinema

As sesións interactivas orientaranse a formular tres cuestións teóricas e metodolóxicas da Historia e os Estudos de Cinema – tamén extrapolábeis á disciplina da Historia da Arte– e a poñer en común os contidos estudados nas sesións expositivas cunha serie de mostras posteriores que aseveran a permanencia (e, polo tanto, pertinencia) dos debates propostos.

### Sesión 1. Cinema e Historia

O primeiro deles artellarase arredor da relación entre cinema e historia, así como arredor do que se construíu como Historia do Cinema. A este respecto, énos proveitoso revisar o proxecto teórico agochado nas *Historia(s) do cinema (Histoire(s) du cinéma*, Jean-Luc Godard, 1988-1998). O exercicio televisivo do cineasta axuda a comprender a Historia do Cinema como un feito en conexión con outras historias (visuais, pensamento, política...) e resulta de utilidade para pensarmos como o coñecemento sobre a Historia do Cinema (problemas teóricos, técnicas audiovisuais, preocupacións críticas e estéticas...) achéganos moitas ferramentas para a análise doutros procesos da Historia da Arte.

Polo demais, a partir da peza de Godard, pódense artellar debates arredor da Historia como narrativa e da posibilidade de pensarmos a historia non como universal senón como relato persoal. Asemade, achegárganos ás *Historia(s) do cinema* permitíranos pensar a capacidade de evocación, construción e recreación da imaxe nun sentido histórico, repasar o método arqueolóxico do cineasta, a noción de autor, ou mesmo pensar a montaxe cinematográfica co método de escrita histórica.

### Sesión 2. O cinema e as outras artes

No segundo debate intentarase pensar a relación entre o cinema e as outras artes ampliando o nexo dado polas Vanguardas Históricas estudado nas sesións expositivas, afondando na natureza do cinema como feito artístico que garda relacións estéticas coas artes coetáneas. Exploraranse distintas relacións conceptuais, como a relación do cinema coa danza e a coherencia rítmica da linguaxe cinematográfica coa mesma a través de, por exemplo, as pezas *Pina* (Wim Wenders, 2011) ou *A Study in Choreography for Camera* (Maya Deren, 1945).

Tamén se poderá traer, por unha parte, o debate arredor do cinema como arte e o cinema como espectáculo para as masas e o proletariado (logo dos primeiros filmes dos irmáns Lumière), e poderanse tamén empregar exemplos filmicos que reflexionan verbo da dimensión espectacular do cinema así como do seu carácter

performativo como *Holy Motors* (Leos Carax, 2012). Por outra banda, tamén poderemos achegarnos á relación do cinema como feito visual que atopa a súa xenealoxía na pintura (figuración pictórica dos primeiros filmes), como medio que replica as ensinanzas pictóricas doutros formatos coetáneos (exemplos: Surrealismo e Expresionismo) ou como dispositivo quen de asumir a vocación pictórica da imaxe como propia (exemplos: David Lynch, Peter Greenaway, Michelangelo Antonioni...).

Na aula intentarase que o alumnado poida, a través das imaxes, comprender as analoxías lingüísticas entre os distintos medios, así como entender as súas especificidades. A sesión, servirá para repasar algúns fragmentos de textos situados no debate, asemade, do cinema como arte (o cinema como sétima arte, o *film d'art*) e do cinema como axente da cultura de masas (Ricciotto Canudo, Benjamin...).

### Sesión 3. Cinema e feminismo

Na última das sesións lerase o artigo de Laura Mulvey «Pracer visual e cinema narrativo» («Visual Pleasure and Narrative Cinema», *Screen*, 16, 1975), texto inaugural na teoría feminista do cinema. A súa lectura ten por obxectivo definir o concepto de *male gaze* que a autora cuña no texto, camiñando o debate cara á comprensión e a desagregación das distintas posicións nas análises feministas do cinema. O obxectivo é entender a necesidade de revisarmos dende os lentes feministas a Historia do Cinema e a linguaxe audiovisual.

A lectura acompañarase do visionado do episodio 6 («Emprazamentos»/«A djournalment»), da serie *Gambito de Dama* (2020), tomando un exemplo coñecido e popular para pensarmos a narrativa da «meritocracia», a liberación, o arquetipo da *femme fatale*, a escena de baile como produtora de desexo e a articulación da linguaxe e o relato cinematográfico como produtos da mirada masculina (*male gaze*).

## METODOLOXÍA

---

O desenvolvemento da unidade repartirase entre as sesións expositivas (seis sesións de dúas horas) e as sesións interactivas (tres sesións de dúas horas). Nas sesións expositivas impartiranse os contidos teóricos sinalados no desenvolvemento anterior, coa finalidade de que o alumnado adquira un coñecemento panorámico da Historia do Cinema. Para isto, o profesorado empregará material visual (diapositivas de *Powerpoint* con textos e imaxes) e audiovisual (fragmentos de filmes) para facilitar e axilizar a comprensión de contidos, escollendo aquelas pezas cinematográficas chave para a exemplificación dos contidos.

O alumnado disporá tamén dunha bibliografía xeral para esta UD, así como doutra específica para cada un dos temas da mesma, que se complementan cunha serie de fontes audiovisuais referidas ao período e mais unha listaxe dos filmes citados durante o desenvolvemento da unidade (todo o cal se incorpora máis abaixo). Tamén se botará man doutras fontes que axuden a entender os contextos creativos en cuestión como os textos dos propios cineastas e os manifestos artísticos

que se consideren oportunos. Este material achegaráselle ao alumnado a través da aula virtual.

Aínda que poida semellar que hai unha fenda entre os contidos das clases expositivas e os das clases interactivas, ambas as modalidades son complementarias. Así, mentres as sesións expositivas se destinarán á exposición de contidos, á dotación de coñecementos, ou a configurar unha panorámica da Historia do Cinema mediante a análise dos feitos históricos e os procesos que a configuraron, as sesións interactivas destinaranse a que o alumnado poida comprender a complexidade da análise cinematográfica como proceso factual, pero tamén como proceso interpretativo e discursivo.

Á fin, é vital que o alumnado poida comprender a Historia do Cinema como un compendio de relatos que dan comezo na imaxe cinematográfica, de maneira que a imaxe e a súa linguaxe se presente como axente activo na narrativa desta historia. Así, explicarase a Historia do Cinema como un feito procesual definido non só por feitos específicos ou acontecementos sucesivos, senón tamén por simultaneidades, paralelismos vitais e discursos. O emprego de imaxes cinematográficas e a lectura de textos críticos teñen por obxectivo presentar a Historia do Cinema como un relato complexo definido polos feitos e eventos sinalados nos contidos, pero tamén polo aparato crítico (crítica cinematográfica) e filosófico (teoría do cinema) que ao longo dos anos foron configurando esa historia.

## ACTIVIDADES PROPOSTAS

---

No programa da materia proponse como actividade obrigatoria para a superación da mesma o visionado dunha serie de filmes. Esa lista dividirase en tres bloques que se corresponderán coas distintas unidades que integran o programa. De cada un deles, o alumnado escollerá libremente un filme do cal realizará un comentario histórico (un total de tres), de maneira que un dos tres se terá que corresponder coa UD aquí presentada.

A lista proposta para a presente UD é a que segue:

- **Filmes dos Irmáns Lumière**
- **Viaxe á Lúa** (*Le voyage dans la lune*, 1902) / **Á conquista do Polo** (*A la conquête du Pôle / Le voyage au Pôle*, 1912), Georges Méliès.
- **Intolerancia** (*Intolerance*, D. W. Griffith, 1916)
- **O gabinete do doutor Caligari** (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1920)
- **Nosferatu** (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, F. W. Murnau, 1922)
- **O acoirazado Potemkin** (*Bronenósets Potiomkin*, S. M. Eisenstein, 1925)
- **A quimera do ouro** (*The Gold Rush*, Charles Chaplin, 1925)
- **Metrópole** (*Id.*, Fritz Lang, 1927)
- **Amencer** (*Sunrise: A Song of Two Humans*, F. W. Murnau, 1927).
- **Un can andaluz** (*Un chien andalou*, Luis Buñuel, 1929)
- **O home da cámara** (*Chelovek s Kino-apparatom*, Dziga Vertov, 1929)

Ao tempo, nas sesións interactivas aproveitarase para ver os filmes e secuencias de filmes pertinentes para os temas tratados. Entre eles lístanse os seguintes:

- **Primeira sesión:** «Episodio 2a. Só o cinema», *Historia(s) do cinema* («Episode 2a. Seul le cinéma», *Histoire(s) du cinéma*, Jean-Luc Godard, 1988-1998).
- **Segunda sesión:** *Holy Motors* (Leos Carax, 2012), *Pina* (Wim Wenders, 2011), *A Study in Choreography for Camera* (Maya Deren, 1945), *Blue* (Derek Jarman, 1993), *A caída da casa Usher* (*La chute de la maison Usher*, Jean Epstein, 1928).
- **Terceira sesión:** «Episodio 6: Aprazamentos», *Gambito de Dama* («Episode 6: Adjournment», *The Queen's Gambit*, Scott Frank e Allan Scott, 2020) / fragmento *Gilda* (Charles Vidor, 1946). Para esta sesión, ademais, o alumnado deberá ler o texto «Placer visual y cine narrativo» (Laura Mulvey, 1974).

Ademais, promoverase a participación activa do alumnado en todas as sesións e especialmente nas sesións interactivas, coa fin de que poidan aprender a realizar, mediante as súas intervencións, comentarios críticos dos filmes e dos feitos cinematográfico e artístico.

## AVALIACIÓN

---

Para avaliar a Unidade Didáctica, valoraranse a asistencia así como a participación nas sesións expositivas e interactivas. O docente tomará anotacións para rexistrar as intervencións e a súa calidade, así como o progreso dende o inicio ata o final da materia. Valorarase positivamente a pertinencia das intervencións e a capacidade de presentar os argumentos de xeito ordenado. A participación global durante o desenvolvemento do programa corresponderase co 10 % da nota final e, aínda que a participación non é obrigatoria, é recomendábel e avaliarase positivamente a súa constancia.

Ademais, o alumnado deberá realizar un comentario histórico dun dos filmes sinalados na epígrafe anterior, filme de libre elección para cada quen. O modelo segundo o cal se debe realizar o comentario axeitado é o de «comentario histórico». Nel valorarase a capacidade de situar a peza cinematográfica escollida no seu contexto (produtivo e artístico), a habilidade de identificar os valores e achegas da obra, o saber relacionala e comparala pertinentemente con outras cinematografías ou filmes e máis a solvencia das achegas persoais e críticas sobre o filme en cuestión. Valorarase tamén as habilidades de redacción (ortografía, ortotipografía, organización da información, sistematización, expresión, estilo, formato...). O comentario dos filmes da UD formará parte dun total de tres comentarios históricos que se presentarán ao remate da materia e que suporán o 40 % da cualificación final. Cada comentario sumará a parte proporcional da porcentaxe en cuestión.

Os contidos da unidade, así mesmo, formarán parte do temario susceptíbel de ser examinado na proba escrita que se realizará da materia (50 % da cualificación).

**BIBLIOGRAFÍA E FONTES AUDIOVISUAIS**

---

**Xeral**

- BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin (2012): *El arte cinematográfico: una introducción*, Barcelona: Paidós.
- (1997): *El cine clásico do Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, Barcelona: Paidós.
- BRUNETTA, Gian Piero (dir.) (2011): *Historia mundial del cine. Estados Unidos I*, Madrid: Akal.
- (2012): *Historia mundial del cine. Estados Unidos II*, Madrid: Akal.
- COUSINS, Mark (2011): *Historia del cine*, Barcelona: Blume.
- GUBERN, Román (1989): *Historia del cine*, Barcelona: Lumen.
- HUESO, Ángel Luis (1998): *El cine del siglo XX*, Barcelona: Ariel.
- PAÑI, Dominique (Coord.) (2016): *Arte y cine. 120 años de intercambios*, Madrid: Fundación Bancaria «La Caixa»/Turner.
- ROMAGERA I RAMIÓ, Joaquim, ALSINA THEVENET, Homero (Eds.) (1989): *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra.
- SADOU, Georges (1972): *Historia del cine mundial. Desde los orígenes a nuestros días*, México: Siglo XXI.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2002): *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, Madrid: Alianza.
- (2018): *Historia del cine. Teoría, estéticas, géneros*, Madrid, Alianza, 2018.
- VV.AA. (1995-1998): *Historia general del cine*, Madrid: Cátedra, 1995-1998 (12 vols.).  
*Vol. I: Orígenes del cine* [Jenaro Talens e Santos Zunzunegui, coords].  
*Vol. II: Estados Unidos, 1908-1915* [Jenaro Talens e Santos Zunzunegui, coords].  
*Vol. III: Europa, 1908-1918* [Jenaro Talens e Santos Zunzunegui, coords].  
*Vol. IV: América, 1915-1928* [Jenaro Talens e Santos Zunzunegui, coords].  
*Vol. V: Europa y Asia, 1918-1930* [Manuel Palacio e Julio Pérez Perucha, coords].  
*Vol. VI: La transición del mudo al sonoro* [Manuel Palacio e Pedro Santos, coords].
- WYVER, John (1991): *La imagen en movimiento. Aproximación a una historia de los medios audiovisuales*, Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1991.
- ZUBIAUR CARREÑO, Francisco Javier (1999): *Historia del cine y otros medios audiovisuales*, Pamplona: EUNSA.

**Tema 1**

- AUBERT, M. / SEGUIN, Jean-Claude (1996): *La production cinématographique des frères Lumière*, Paris: Bifi.
- CERAM, C. W. (1965): *Arqueología del cine*, Barcelona: Destino.
- JAY, Bill (1972): *Eadward Muybridge. The Man Who Invented Moving Pictures*, Boston: Littel, Brown & Co.
- MUYBRIDGE, Eadward (1984): *The Male and Female Figure in Motion: 60 Classic Photographic Sequences*, New York: Dover.
- (1985): *Horses and Other Animals in Motion: 45 Classic Photographic Sequences*, New York: Dover.

- RITTAUD-HUTINET, Jacques (1985): *Le cinéma des origines. Les frères Lumière et leurs opérateurs*, Seyssel: Editions du Champ Vallon.
- (1995): *Les frères Lumière. L'invention du cinéma*, Paris: Flammarion.
- SOUGEZ, Marie-Loup (2011): *Historia de la fotografía (Edición revisada y aumentada)*, Madrid: Cátedra.
- VEGA, Carmelo (2007): «Imágenes del movimiento», en Marie-Loup Sougez (Coord.): *Historia General de la Fotografía*, Madrid: Cátedra, pp. 265-298.
- WACHHORST, Wyn (1981): *Thomas Alva Edison. An American Myth*, Cambridge: MIT Press.

## Tema 2

- ABEL, Richard (1994): *The Ciné Goes to Town. French Cinema, 1896-1914*, Berkeley: University of California Press.
- BRUNETTA, Gian Piero (1993): *El nacimiento del relato cinematográfico*, Madrid: Akal.
- (2008): *Il cinema muto italiano. Da «La presa di Roma» a «Sole», 1905-1929.*, Bari: Laterza.
- BROWNLAW, Kevin / KOBAL, J. (1979): *Hollywood: The Pioneers*. New York: Knopf.
- BURCH, Noël (1987): *El tragaluz del infinito (Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)*, Madrid: Cátedra.
- COSTA, Antonio (1983): *La meccanica del visibile. Il cinema delle origini in Europa*, Florencia: La Casa Usher.
- D'HUGUES, Philippe / MULLER, Dominique (Comps.) (1986): *Gaumont, 90 ans de cinéma*, Paris: Ramsay / Cinémathèque Française.
- DÁVILA VARGAS-MACHUCA, Miguel (2015): «El cine épico italiano mudo, un espejo de la historia antigua», en Francisco Salvador Ventura (Ed.): *Cine e historia(s). Maneras de relatar el pasado con imágenes*, Paris: Université Paris-Sud.
- FELL, Jonh L. (1997): *El cine y la tradición narrativa*, Buenos Aires: Tres Tiempos.
- GUNNING, Tom (1986): «The Cinema of Attractions. Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde», *Wide Angle*, vol. 8, 3-4.
- (1989): «La presencia del narrador: la herencia de los films Biograph de Griffith», *Archivos de la Filmoteca*, 2, pp. 100-109.
- IDESTAM-ALMQUIST, Bengt (1958): *Cine sueco (Drama y renacimiento)*. Buenos Aires: 1958
- KERMABON, J. (Comp.) (1994): *Pathé. Premier empire du Cinéma*, Paris: Centre Pompidou.
- LAHUE, Kalton C. (1964): *Continued Next Week: A History of a Moving Picture Serials*, Norman, Oklahoma: University of Oklahoma Press.
- MALTHÊTE-MÉLIÈS, Madeleine (1980): *Méliès el mago*, Buenos Aires: Ed. De la Flor.
- MARZAL, José Javier (1998): *David W. Griffith*, Madrid: Cátedra.
- MUSSER, Charles (1985): *Before the Nickelodeon. Edwin S. Porter and the Manufacturing Company*, Los Ángeles: University of California.
- NOGUEIRA, Xosé (2003): «A (re)situación de Griffith na evolución da linguaxe cinematográfica», en Anna Amorós Pons (Ed.): *Obradoiros de cine clásico*,

- Santiago de Compostela: Tórculo Edicións; Pontevedra: Asociación Galega de Guionistas, pp. 53-64.
- O'DELL, Paul (1970): *Griffith and the Rise of Hollywood*, New York/London: Barnes & Zwemmer.
- Revista *Nosferatu*, 4 (1990): *Cine épico italiano mudo*, San Sebastián: Ayuntamiento de San Sebastián.
- ST. PIERRE, Paul Matthew (2021): *Cinematography of Carl Theodor Dreyer. Performative Camerawork, Transgressing the Frame*, Teaneck (NJ): Fairleigh Dickinson University Press.
- Vidal Estévez, Manuel (1997): *Carl Theodor Dreyer*, Madrid: Cátedra.

### Tema 3

- AMENGUAL, Barthélémy (1966): *G. W. Pabst*, Firenze: La Nuova Italia.
- BERRIATÚA, Luciano (1990-92): *Los provebios chinos de F. W. Murnau* (2 vols.), Madrid: Filmoteca Española.
- CASAS, Quim (1991): *Fritz Lang*. Madrid: Cátedra.
- EISNER, Lotte H. (1996): *La pantalla demoníaca. Las influencias de Max Reinhardt y del expresionismo*, Madrid: Cátedra.
- KRACAUER, Siegfried (1985): *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, Barcelona: Paidós.
- LAMARCA ROSALES, Manuel (2022): *Friedrich Wilhelm Murnau*, Madrid: Cátedra
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (1985): *Del otro lado: la metáfora. Modelos de representación en el cine de Weimar*, Madrid: Instituto de Cine y Radio-Televisión, Ediciones Hiperión.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2016): «Sobre el caligarismo y el cine expresionista alemán», *Icono 14*, pp. 401-429.
- (1990): *Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán (1918-1933)*, Madrid: Verdoux.
- VV.AA. (2002): *Cine fantástico y de terror alemán (1913-1927)*, Donostia-San Sebastián: Semana del Cine Fantástico y de Terror de San Sebastián.

### Tema 4

- ALBÈRA, François (Comp.) (1998): *Los formalistas rusos y el cine. La poética del filme*, Barcelona: Paidós.
- ARISTARCO, Guido (1976): *Eisenstein/Dovjenko. Tragedia atea/Romanticismo revolucionario*, Valencia: Fernando Torres Editor.
- BORDWELL, David: *El cine de Eisenstein. Teoría y práctica*, Barcelona: Paidós.
- EISENSTEIN, Serguéi M. (1970): *Reflexiones de un cineasta*, Barcelona: Lumen.
- (1974): *El sentido del cine*, México: Siglo XXI
- (2002): *Hacia una teoría del montaje* (2 vols.), Barcelona: Paidós.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1992): *S. M. Eisenstein*, Madrid: Cátedra.
- KULESHOV, Lev (1956): *Tratado de la realización cinematográfica*, Buenos Aires: Futuro.
- LEYDA, Jay (1965): *Kino. Historia del film ruso y soviético*, Buenos Aires: Eudeba.



- MARINIELLO, Silvestra (1992): *El cine y el fin del arte. Teoría y práctica cinematográfica en Lev Kuleshov*, Madrid: Cátedra.
- PORTER-MOIX, Miquel (1968): *Historia del cine ruso y soviético*, Barcelona: Ediciones de Cultura Popular.
- PUDOVKIN, Vsévolod (1956): *Argumento y montaje: bases de un film*, Buenos Aires: Futuro.
- RAPISARDA, Giuisi (1978): *Cine y vanguardia en la Unión Soviética. La Fábrica del Actor Excéntrico*, Barcelona: Gustavo Gili.
- Schnitzer, Luda (Ed.) (1975): *El cine soviético visto por sus creadores*, Salamanca: Sígueme.
- SKLOVSKI, Viktor (1973): *Eisenstein*, Barcelona: Anagrama.
- VERTOV, Dziga (1974): *El cine-ojo*, Madrid: Fundamentos
- (1974): *Memorias de un cineasta bolchevique*, Barcelona: Labor.

### Tema 5

- BERTETTO, Paolo (1983): *Il cinema d'avanguardia 1910-1930*, Venezia: Marsilio.
- DELLUC, Louis (1986): *Écrits cinématographiques (2 vols.)*, Paris: Cinémathèque Française.
- GILSON, René (1973): *Jean Cocteau*, Paris: Seghers.
- Kyrou, Ado (1953): *Le surrealisme au cinéma*, Paris: Arcanes.
- LLANO SÁNCHEZ, Rafael (2008): *Paul Strand. En el principio fue Manhattan*, A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- MINGUET BATLLORI, Joan M. (2003): *Salvador Dalí, cine y surrealismo(s)*, Barcelona: Parsifal.
- MITRY, Jean (1974): *Historia del cine experimental*, Valencia: Fewrnando Torres Editor.
- NICHOLS, Bill (Ed.) (2001): *Maya Deren and the American Avant-Garde*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- PÉREZ PERUCHA, Julio (Ed.) (1991): *Surrealistas, surrealismo y cinema*, Barcelona: Fundació La Caixa.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (2004): *Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras*, Barcelona: Paidós.
- (2006): «Paul Strand y las paradojas de la modernidad americana», en Rafael R. Tranche (Ed.): *De la foto al fotograma. Fotografía y cine documental: dos miradas sobre la realidad*, Madrid: Ocho y medio.
- TALENS, Jenaro (1986): *El ojo tachado. Lectura de «Un chien andalou» de Luis Buñuel*, Madrid: Cátedra.
- TEJEDA, Carlos (2008): *Arte en fotogramas. Cine realizado por artistas*, Madrid: Cátedra.
- TYLER, Parker (1973): *Cine underground*, Barcelona: Planeta.
- VILLANUEVA, Darío (2015): *Imágenes de la ciudad. Poesía y cine, de Whitman a Lorca*, Madrid: Cátedra
- VV.AA. (1993): *Cine de vangardas 1915-1947*, A Coruña: Xunta de Galicia-Centro Galego de Artes da Imaxe.

**Tema 6**

- ALTMAN, Rick (2000): *Los géneros cinematográficos*, Barcelona: Paidós.
- BALIO, Tino (Ed.) (1985): *The American Film Industry. Revised Edition*, Madison: The University of Wisconsin Press.
- BAZIN, André / ROHMER, Eric (1972): *Charlie Chaplin*. Paris: Editions du Cerf.
- EYMAN, Scott (1999): *Ernst Lubitsch: risas en el paraíso*, Madrid: Plot Ediciones.
- FINLER, Joel W: (1988): *The Hollywood Story*, New York: Crown.
- GIFFORD, Denis / HIGGS, Mike (1989): *The Comic Art of Charlie Chaplin*, London: Hawk Books Limited.
- GOMERY, Douglas (1991): *Hollywood: el sistema de estudios*, Madrid: Verdoux.
- HUESO MONTÓN, Ángel Luis (1983): *Los géneros cinematográficos. Materiales bibliográficos y filmográficos*, Bilbao: Mensajero.
- JACOBS, Lewis (1971): *La azarosa historia del cine americano* (vol. I), Barcelona: Lumen.
- KEATON, Buster (1972): *Buster contra la infección sentimental*, Barcelona: Anagrama.
- KOZARSKI, Richard (1993): *Erich von Stroheim y Hollywood*, Madrid: Verdoux.
- LOSILLA, Carlos (2003): *La invención de Hollywood. O cómo olvidarse de una vez por todas del cine clásico*, Barcelona: Paidós.
- LOSILLA, Carlos (Ed.) (2009): *En tránsito: Berlín-París-Hollywood*, Madrid: T&B Editores.
- LOUVISH, Simon (2005): *Keystone. The Life and Clowns of Mack Sennett*, London: Faber & Faber.
- MINGUET, Joan M. (2008): *Buster Keaton*. Madrid: Cátedra.
- PINEL, Vincent (2009): *Los géneros cinematográficos. Géneros, escuelas, movimientos y corrientes en el cine*, Barcelona: Robinbook.
- RADIGALES, Jaume (2019): «Recursos narrativos en la comedia muda de Hollywood», *Trípode*, 4, pp. 25-39.
- ROBINSON, David (1968): *Hollywood in the Twenties*, London/New York: A Zwemmer Limited/Barnes&Co.
- SENNETT, Mack / SHIPP, Cameron: *El rey de la comedia* (1966), Oviedo: Fundación de Cultura del Ayuntamiento de Oviedo.
- VIDOR, King (2003): *Un árbol es un árbol. Una autobiografía*, Barcelona: Paidós.
- VV.AA. (2019): *El universo de Ernst Lubitsch*, Madrid: Notorius.

**Tema 7**

- BRIDGES, Melody, ROBSON, Cheryl (eds.) (2016): *Silent Women. Pioneers of Cinema*. Twickenham: Supernova Books.
- LABORDA BARCELÓ, Juan (2022): *Alice Guy, en el centro del vacío hay otra fiesta*. Barcelona: Huso.
- SAGOR MAAS, Frederica (2013): *La escandalosa señorita Pilgrim*. Barcelona: Seix Barral.

**Tema 8**

- CAMERON, Evan W: (Comp.) (1979): *Sound and the Cinema: The Coming of Sound to American Film*, New York: Redgrave.

- CHION, Michel (2003): *Un art sonore, le cinéma. Histoire, Esthétique, Poétique*, Paris: Editions d'Etoile-Cahiers du Cinéma.
- (2004): *La voz en el cine*, Madrid: Cátedra.
- GOMERY, Douglas (1975): «The Coming of the Talkies: Invention, Innovation and Diffusion», en Tino Balio (Ed.): *The American Film Industry*, Madison (WI): University of Wisconsin Press, pp. 193-211.
- (1985): «Writing the History of the American Film Industry: Warner Bros. and Sound», en Bill Nichols (Ed.): *Movies and Methods*, vol. II. Berkeley: University of California Press.
- MONTERDE, José Enrique (1984): «La llegada del sonoro», *Dirigido por*, 116, pp. 56-67.
- PALACIO, Manuel / SANTOS, Pedro (Coords.) (1995): *Historia general del cine. Vol. VI. La transición del mudo al sonoro*, Madrid: Cátedra.

### Fontes audiovisuais

- Louis Lumière: la vida en imágenes (Louis Lumière, 1968)*. Dir.: Éric Rohmer.
- Nickelodeon (1976)*. Dir.: Peter Bogdanovich.
- Histoire(s) du cinéma (1988-1998)*. Dir.: Jean-Luc Godard.
- A propósito de Buñuel (2000)*. Dirs.: Javier Rioyo e José Luis López Linares.
- La invención de Hugo (Hugo, 2011)*. Dir. Martin Scorsese.
- Lumière! Comeza a aventura (Lumière! L'aventure commence, 2016)*. Dir.: Thierry Frémaux.
- The Story of Film: una odisea (The Story of Film: An Odyssey, 2011)*. Dir.: Marc Cousins. Episodios 1-3.
- Women Make Film: una nueva road movie a lo largo de la historia del cine (Women Make Film: A New Road Movie Through Cinema, 2018)*. Dir.: Marc Cousins.

### FILMOGRAFÍA DO PERÍODO

---

- 1894, *O espirro de Fred Ott (Fred Ott's Sneeze)*. Dir.: William K. Dickson.
- 1895, *A saída dos obreiros da fábrica Lumière (La sortie des usines Lumière)*. Dir.: Louis Lumière.
- 1896, *A fada das coles (La Fée aux choux)*. Dir.: Alice Guy-Blaché.
- 1900, *A lupa da avoa (Grandma's Reading Glass)*. Dir.: George A. Smith.
- 1901, *Detede ao ladrón! (Stop Thief!)*. Dir.: James Williamson.
- 1902, *Viaxe á lua (Le voyage dans la Lune)*. Dir. Georges Méliès.
- 1902, *Salvamento dun incendio (Life of an American Fireman)*. Dir.: Edwin S. Porter.
- 1903, *Asalto e roubo dun tren (The Great Train Robbery)*. Dir.: Edwin S. Porter.
- 1905, *Rescatado por Rover (Rescued by Rover)*. Dir.: Cecil Hepworth.
- 1906, *As consecuencias do feminismo (Les résultats du féminisme)*. Dir.: Alice Guy.
- 1908, *O asasinato do duque de Guisa (L'Assassinat du duc de Guise)*. Dirs.: André Calmete e Charles Le Bargy.

- 1912, *A la conquête du Pôle / Le voyage au Pôle*. Dir.: Georges Méliès.
- 1912, *A Fool and His money*. Dir.: Alice Guy-Blaché.
- 1912, *Quo vadis?*. Dir.: Enrico Guazzoni.
- 1913, *Os derradeiros días de Pompeia (Gli ultimi giorni di Pompeii)*. Dir.: Mario Caserini.
- 1913, *Suspense (Not Rated)*. Dir.: Lois Weber.
- 1914, *As aventuras de Paulina (The Perils of Pauline)* [serial]. Dirs.: Louis J. Gasnier e Donald MacKenzie.
- 1914, *Cabiria (Cabiria, Visione Storica del Terzo Secolo A.C.)*. Dir.: Giovanni Pastrone.
- 1915, *Os vampiros (Les vampires, 1915)* [serial]. Dir. Louis Feuillade.
- 1915, *O nacemento dunha nación (The Birth of a Nation)*. Dir.: D.W. Griffith.
- 1915, *Hypocrites*. Dir.: Lois Weber.
- 1916, *Intolerancia (Intolerance)*. Dir.: D. W. Griffith.
- 1916, *Where are my Children*. Dirs.: Lois Weber e Phillips Smalley.
- 1918, *Os proscritos (Berg-Ejvind och hans hustru)*. Dir.: Victor Sjöström.
- 1919, *O tesouro de Arne (Herr Arnes pengar)*. Dir.: Mauritz Stiller.
- 1919, *Lirios rotos/ A culpa allea (Broken Blossoms)*. Dir.: D.W. Griffith.
- 1919-1922, *Nanuk, o esquimó (Nanook of the North)*. Dir.: Robert Flaherty.
- 1920, *O gabinete do doutor Caligari (Das Cabinet des Dr. Caligari)*. Dir.: Robert Wiene.
- 1920, *O Golem (Der Golem)*. Dirs.: Paul Wegener e Carl Boese.
- 1920, *Within Our Gates*. Dir.: Oscar Micheaux.
- 1921, *A carreta fantasma (Körkalen)*. Dir.: Victor Sjöström.
- 1921, *Manhattan*. Dirs.: Paul Strand e Charles Sheeler.
- 1921-1924: *Simphonie diagonale*. Dir.: Vicking Eggeling.
- 1921, *O rapaz (The Kid)*. Dir.: Charles Chaplin.
- 1921, *As tres luces / A morte cansada (Der müde Tod)*. Dir.: Fritz Lang.
- 1922, *Nosferatu (Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens)*. Dir.: F. W. Murnau.
- 1922, *A roda (La roue)*. Dir.: Abel Gance.
- 1922, *E'Piccerella*. Dir.: Elvira Notari.
- 1923, *A rúa (Die Straße)*. Dir.: Karl Grune.
- 1923, *O home mosca (Safety Last)*. Dir. Harold Lloyd.
- 1923, *A caravana de Oregón (The Covered Wagon)*. Dir.: James Cruze.
- 1924, *Entr'acte*. Dir.: René Clair.
- 1924, *Ballet mecánico (Ballet mécanique)*. Dir. Fernand Léger.
- 1924, *A folga (Stachka)*, Dir.: Serguéi M. Eisenstein.
- 1924, *O derradeiro (Der Letzte Mann)*. Dir.: F. W. Murnau.
- 1924, *As aventuras de Oktiabrina (Pokodezניה Oktiabrina)*. Dirs.: Grigori Kózintsev e Leonid Trauberg.
- 1924, *O ladrón de Bagdad (The Thief of Bagdad)*. Dir.: Raoul Walsh.
- 1925, *O acoirazado Potemkin (Bronenósets Potiomkin)*. Dir.: S. M. Eisenstein.
- 1925, *Baixo a máscara do pracer/A rúa sen alegría (Die freudlose Gasse)*. Dir.: Georg W. Pabst.
- 1925, *Sete ocasións (Seven Chances)*. Dir. Buster Keaton.
- 1925, *A quimera do ouro (The Gold Rush)*. Dir.: Charles Chaplin.
- 1925, *A pantasma da Ópera (The Phantom of the Opera)*. Dir.: Rupert Julian.

- 1925, *Avaricia (Greed)*. Dir.: Eric von Stroheim.  
1926, *Emak Bakia*. Dir.: Man Ray.  
1926, *Anemic cinéma*. Dir.: Marcel Duchamp.  
1926, *As aventuras do príncipe Achmed (Die Abenteuer des Prinzen Achmed)*. Dir.: Lotte Reiniger.  
1926, *Fausto (Faust – Eine deutsche Volkssage)*. Dir.: F. W. Murnau .  
1926, *A nai (Mat)*. Dir.: Vsévolod Pudovkin.  
1926, *O maquinista da General (The General)*. Dir.: Buster Keaton.  
1926, *Anémic cinéma*. Dir.: Marcel Duchamp.  
1927, *Berlin, sinfonía dunha cidade (Berlin – Die Symphonie der Großstadt)*. Dir.: Walter Ruttmann.  
1927, *Napoleon*. Dir.: Abel Gance.  
1927, *Amencer (Sunrise: A Song of Two Humans)*. Dir.: F. W. Murnau.  
1927, *A fin de San Petersburgo (Konets Sankt-Peterburga)*. Dir.: Vsévolod Pudovkin.  
1927, *Campesiñas de Ryazan (Baby ryazanskie)*. Dirs.: Ivan Praviv e Olga Preobrazhenskaya.  
1927, *A lei da hampa (Underworld)*. Dir.: Josef von Sternberg.  
1927, *Metrópole (Metropolis)*. Dir.: Fritz Lang.  
1928, *E o mundo marcha (The Crowd)*. Dir.: King Vidor.  
1928, *A paixón de Xoana de Arco (La passion de Jeanne d'Arc)*. Dir.: Carl T. Dreyer.  
1928, *A caída da casa Usher (La Chute de la maison Usher)*. Dir.: Jean Epstein.  
1928, *A cuncha e o reverendo (La Coquille et le Clergyman)*. Dirs.: Antonin Artaud e Germaine Dulac.  
1928, *A liña xeral/O vello e o novo (Staroye i novoye)*. Dir.: Serguéi M. Eisenstein.  
1928, *Tempestade sobre Asia (Potomok Chingis-Khana)*. Dir.: Vsévolod Pudovkin.  
1929, *A caixa de Pandora (Die Büsche der Pandora)*. Dir. Georg W. Pabst.  
1929, *O home da cámara (Chelovek s kino-apparatom)*. Dir.: Dziga Vertov.  
1929, *Un can andaluz (Un chien andalou)*. Dir.: Luis Buñuel.  
1930, *A idade de ouro (L'Âge d'or)*. Dir.: Luis Buñuel.  
1930, *A propósito de Niza (À propos de Nice)*. Dir.: Jean Vigo.  
1930, *A terra (Zemlya)*. Dir.: Aleksandr Dovjenko.

### O tránsito cara ao cinema sonoro

- 1929, *Aleluia (Hallelujah!)*. Dir.: King Vidor.  
1929, *The Wild Party*. Dir.: Dorothy Arzner.  
1930, *Baixo os teitos de París (Sous les toits de Paris)*. Dir.: René Clair.  
1930, *O anxo azul (Der blaue Engel)*. Dir.: Josef von Sternberg.  
1931, *M, o vampiro de Düsseldorf (M)*, Dir.: Fritz Lang.



Unha colección orientada a editar materiais docentes de calidade e pensada para apoiar o traballo do profesorado e do alumnado de todas as materias e titulacións da universidade

unidades didácticas  
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

