

BREVE HISTORIA DEL CINE

Antonio Rodríguez Vela



Colección: Breve Historia
www.brevehistoria.com

Título: *Breve historia del cine*
Autor: © Antonio Rodríguez Vela
Ilustradora de interior: © Raquel Valbuena

Copyright de la presente edición: © 2019 Ediciones Nowtilus, S.L.
Camino de los Vinateros 40, local 90, 28030 Madrid
www.nowtilus.com

Elaboración de textos: Santos Rodríguez

Diseño y realización de cubierta: Universo Cultura y Ocio
Imagen de portada: Humphrey Bogart y Lauren Bacall en una foto publicitaria de *El sueño eterno* (Howard Hawks, 1946)

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

ISBN edición impresa: 978-84-1305-086-7
ISBN impresión bajo demanda: 978-84-1305-087-4
ISBN edición digital: 978-84-1305-088-1
Fecha de edición: octubre 2019

Impreso en España
Imprime: Servinform
Depósito legal: M-28850-2019

Índice

Prólogo	13
Capítulo 1. Inicios del cine	15
Los pioneros	17
Las primeras productoras	19
El nacimiento de la gramática cinematográfica ...	21
El cine mudo en Italia	23
El cine mudo en Estados Unidos	25
D. W. Griffith	27
Capítulo 2. Esplendor del cine mudo	33
El expresionismo	34
F. W. Murnau	37
El impresionismo	39
El cine mudo nórdico	42
El cine mudo ruso	45
Serguéi Eisenstein	46
Florián Rey	47

Hollywood	48
La comedia	50
Charles Chaplin	51
Buster Keaton	54
El wéstern	57
El cine criminal	58
Horror y ciencia ficción	59
El cine de animación	60
El documental	61
Capítulo 3. De la llegada del sonoro a la Segunda Guerra Mundial	63
La crisis económica	65
Los estudios	66
El musical	68
El cine de gánsteres	71
El cine de terror	73
<i>La screwball comedy</i>	75
El wéstern	77
Los dibujos animados	77
El cine de propaganda	78
Estrellas y directores	79
El realismo poético	87
Jean Renoir	91
Los colaboracionistas	92
El cine británico	93
Documentalistas	97
El cine totalitario	98
Capítulo 4. Neorrealismos	101
El neorealismo italiano	102
Después del neorealismo	108
El cine francés de posguerra	110
El cine británico de posguerra	116

El cine español tras la Guerra Civil	119
El neorrealismo en Asia	123
El cine mexicano	126
El cine en Argentina y Brasil	129
El cine negro	130
La edad dorada del cine del Oeste	137
Esplendor del musical	142
La ciencia ficción	144
La comedia norteamericana	145
Alfred Hitchcock	149
Grandes directores	152
La generación de la televisión	157
 Capítulo 5. Las nuevas olas	159
<i>La rive gauche</i>	160
Los directores de <i>Cahiers</i>	163
Jean-Luc Godard	166
Rivette, Rohmer y Malle	170
<i>El free cinema</i>	173
Dreyer y Bergman	176
El cine italiano de los sesenta	179
El cine de España	182
La nueva ola polaca	185
El nuevo cine checoslovaco	187
Nuevos cines latinoamericanos	188
La industria japonesa	190
Akira Kurosawa	193
<i>La nūberu bāgu</i>	195
El wéstern crepuscular	196
El cine independiente	198
Stanley Kubrick	200
Nuevo cine documental	202

Capítulo 6. El nuevo Hollywood	205
Francis Ford Coppola	210
Los nuevos autores	214
Martin Scorsese	218
Los barbudos	219
Fuera de categoría	222
Clint Eastwood	224
Woody Allen	226
Roman Polanski	228
El final del nuevo Hollywood	230
El <i>neur kino</i>	231
La renovación del cine británico	234
Después de la <i>nouvelle vague</i>	237
El cine italiano de los setenta	240
El cine belga	242
Sembene y Güney	243
El nuevo cine ruso	244
Cine asiático	245
 Capítulo 7. Cines del mundo	249
El descubrimiento del cine australiano	250
Nueva Zelanda también existe	252
El resurgir del cine japonés	253
El cine de Taiwán y Hong Kong	256
La Quinta Generación china	259
La revolución del cine indio	260
El cine iraní	261
La Rusia poscomunista	263
El cine yugoslavo	264
Angelopoulos y el cine húngaro	265
Krzysztof Kieślowski	266
Michael Haneke	268
Dogma 95	269
Aki Kaurismäki	271
Divergencias del cine británico	271

Los hermanos Dardenne	274
El <i>cinéma du look</i>	275
Scola y Moretti	277
La revolución del cine español	278
Manoel de Oliveira	283
Cines de Latinoamérica	284
El cine canadiense	287
El cine comercial norteamericano	289
El cine de acción	294
El cine independiente	298
Sundance y Miramax	304
Grandes documentalistas	308
El imperio Disney	310
 Capítulo 8. El cine del siglo XXI	313
La tecnología digital	314
El cine de superhéroes	315
Los géneros contemporáneos	317
Autores del siglo XXI	318
Mexicanos en Hollywood	322
El cine en Brasil, Chile y Argentina	325
Hirokazu Koreeda	328
La moda surcoreana	329
Andrey Zvyagintsev y Asghar Farhadi	330
El renacer italiano	331
Cine francés contemporáneo	333
Cine británico actual	336
La internacionalización del cine español	337
 Bibliografía	341

Prólogo

Desde su invención, el cine ha sido un registro incomparable de la historia, como reflejo de la misma y como expresión artística definitoria de la época contemporánea. Pero muchas veces su conocimiento es muy limitado, concentrado en un tipo de producciones tradicionales que no reflejan en absoluto la enorme pluralidad de un medio que ha triunfado en todo el planeta precisamente por su capacidad para reflejar todas las emociones humanas de las maneras más diversas. Esto también hace más arduo el compilar tantos mundos en una obra de extensión limitada, aunque lo cierto es que el doble de espacio seguiría siendo insuficiente. Ha sido doloroso dejar fuera de esta historia a algunos de mis artistas preferidos o limitar su presencia, pero la historia del cine desde sus orígenes a la actualidad, en todo el mundo, es una materia inabarcable. Sin embargo, lo que queda es una panorámica esencial que podrá ayudar a tener una visión

general y concentrada que explica la evolución, variedad y riqueza del séptimo arte. Los nombres, estilos y técnicas que han forjado el cine mundial están presentes aquí a modo de introducción; una puerta abierta para descubrir un espectáculo maravilloso que tiene entre sus grandes atractivos, precisamente, el no acabarse nunca.

Uno de los principios irrenunciables que debe seguir cualquier investigación histórica es el de la objetividad. Sin embargo, al hablar de cine es imposible que las filias y fobias particulares no se manifiesten. Podemos repasar nuestra experiencia vital rememorando los títulos que la han marcado, las películas que han contribuido a formarnos como personas y a educarnos sentimentalmente. Muchas veces ni tan siquiera recordamos el argumento de aquella cinta que tanto nos impactó, pero algunas de sus imágenes, el efecto que tuvo sobre nosotros, permanecen indemnes. Por eso, mantener la imparcialidad puede suponer un objetivo loable, pero también inalcanzable, y aunque en este libro he procurado mantener las líneas maestras establecidas por los análisis críticos más confiables, tampoco faltan las apreciaciones más personales. No se prive pues el lector de discrepar; no hay nada más apasionante que una buena discusión cinéfila.

1

Inicios del cine

En aras de la claridad expositiva, sería muy conveniente que el nacimiento del cine tuviera un hecho fundacional que no dejara lugar a dudas. Por ejemplo, la proyección, ante treinta y tres espectadores en el Gran Café del hotel Scribe el día 28 de diciembre de 1895, de varios cortos rodados por los hermanos Auguste y Louis Lumière, entre los que se encontraba *Salida de los obreros de la fábrica*. Por eso, tal fecha ha quedado fijada en los anales como el inicio oficial del cine. Sin embargo, la historia es mucho más complicada. Tenemos a un inventor americano, el famoso Thomas Alva Edison, que en 1889 había ideado el kinetoscopio, un aparato que permitía la proyección de películas de unos veinte segundos en cabinas individuales. También encontramos al misterioso caso de Louis Le Prince, quien había rodado la que se considera como la primera película de la historia, *La escena del jardín de Roundhay* (1888), y



Fotograma de *Le Mélomane* de Georges Méliès

ingenio que todavía hoy transmite el entusiasmo de un creador que está inventando la perpetuada «magia del cine» con la libertad y el desparpajo de un niño que no conoce límites ni restricciones. Lamentablemente, como el cine avanzaba a toda velocidad, ni tan siquiera el prodigioso Méliès pudo mantener el ritmo, por lo que pasó los últimos años de su vida vendiendo juguetes en una tienda de la estación de Montparnasse, como relata Martin Scorsese en su evocadora *La invención de Hugo* (2011).

LAS PRIMERAS PRODUCTORAS

Junto a los artistas pioneros, surgen las incipientes productoras, que no tardan en descubrir que esto del cine puede ser un negocio muy lucrativo. También es en Francia donde, en 1895, aparece Gaumont, la



Alice Guy-Blaché
pionera del cine de
ficción

y los efectos especiales. Después de trasladarse a Estados Unidos en 1908, continuó con su exitosa carrera y llegó a dirigir una película enteramente interpretada por actores negros, *A Fool and His Money* (1912).

Otro director a sueldo de Gaumont fue Louis Feuillade, el realizador más importante de folletines, el género más popular de la época, iniciado por la productora Éclair con su ciclo sobre *Nick Carter* (1908). Con obras como *Fantomas: a la sombra de la guillotina* (1913) o *Los vampiros* (1915), fascinante trama criminal, Feuillade estableció un modelo que trasladaba a la pantalla el estilo de las novelas por entregas. Además de baratos, estos seriales eran muy rentables debido a su sensacionalismo y a su capacidad para mantener al espectador cautivo con una fidelidad y una pasión solo comparables a las que antes habían logrado novelistas como Dickens y ahora se



Anuncio coloreado de *Quo vadis?*

de un león), y sobre todo *Cabiria*, filmada por Giovanni Pastrone en 1914, con guion supuestamente del novelista y poeta Gabriele D'Annunzio —aunque en realidad era otra de sus muchas fantasmadas—. Con sus escenarios monumentales, su innovadora utilización de la cámara gracias a un aparato antecesor de la grúa *dolly*, que permitía realizar movimientos fluidos (realizados por el operador español Segundo de Chomón), y su larga duración (más de dos horas, muy por encima de lo habitual hasta entonces), *Cabiria* tendría una influencia decisiva en las grandes producciones que iban a marcar el siguiente período de la historia del cine.

Precisamente Segundo de Chomón había sido uno de los pioneros del cine en España. Conocido como el Méliès español por su pericia en el uso de los más diversos trucos, como demostró en *El hotel eléctrico* (1908), su



El director David Wark Griffith en 1916

lo que tampoco evita que se pueda admirar sin reservas el talento de Griffith como contador de historias. Heredero consciente de la mejor tradición novelística del siglo XIX y, a la vez, plenamente dominador de un nuevo medio que él mismo estaba ayudando a construir, la pura emoción que todavía se siente al ver los momentos más logrados de *El nacimiento* provoca una sensación tan perturbadora como pura.

Pese a la polémica (o en parte gracias a ella), a su inusitada duración (más de tres horas) y a que el precio de sus entradas era muy superior al habitual, *El nacimiento* se convirtió en un éxito arrollador. Sin embargo, Griffith no permaneció ajeno a las críticas y pensó que su mejor respuesta vendría en forma de película. Así, concibió *Intolerancia* (1916), film todavía más espectacular que *El nacimiento* en el que a través de cuatro narraciones paralelas, situadas en la caída de Babilonia, la crucifixión

2

El esplendor del cine mudo

Como no podía ser de otra forma, la Primera Guerra Mundial afectó de manera decisiva al devenir del cine. Mientras los Estados Unidos se imponían no solo militarmente, sino que también iniciaban un dominio cultural que iba a perpetuarse a lo largo del siglo XX, pues ya en los años veinte consiguieron controlar prácticamente toda la distribución mundial, las cinematografías europeas entraban en declive, de tal manera que Francia, la gran industria de la preguerra, se vio prácticamente reducida a cenizas, convertida en poco menos que una colonia del cine americano. Irónicamente, sería Alemania, uno de los países derrotados, quien mejor se adaptaría a los nuevos tiempos y quien daría al mundo uno de los movimientos cinematográficos más destacados de toda su historia, el expresionismo.



Póster de *El gabinete del doctor Caligari*

Por muy poderoso que sea el mensaje de *Caligari*, en realidad el mayor impacto que produce su visionado se debe a su trabajada estética, a unos decorados subversivos que representan un mundo retorcido, a unos encuadres paranoicos y a un ritmo tan enloquecido como sus protagonistas. Películas como *El hombre de las figuras de cera*, de Paul Leni (1924), de nuevo inciden en esta conexión, en una recreación del mundo en el que parece que la modernidad ha entrado a lo grande a través de la tradición. La película es una historia de fantasía en la que, como en



Cartel original de *Amanecer (Sunrise: A Song of Two Humans)*

los grandes valores del film es la interpretación de Max Schreck, tan convincente en su papel que según algunos era un verdadero chupasangre.

Alejado de la estética expresionista, Murnau firmó otra de sus indiscutibles obras maestras con *El último* (1924), en la que narraba de manera brillante y sin utilizar un solo intertítulo —bueno, en realidad uno, para comentar irónicamente la imposición de un falso final feliz— la decadencia de un portero de hotel que se ve

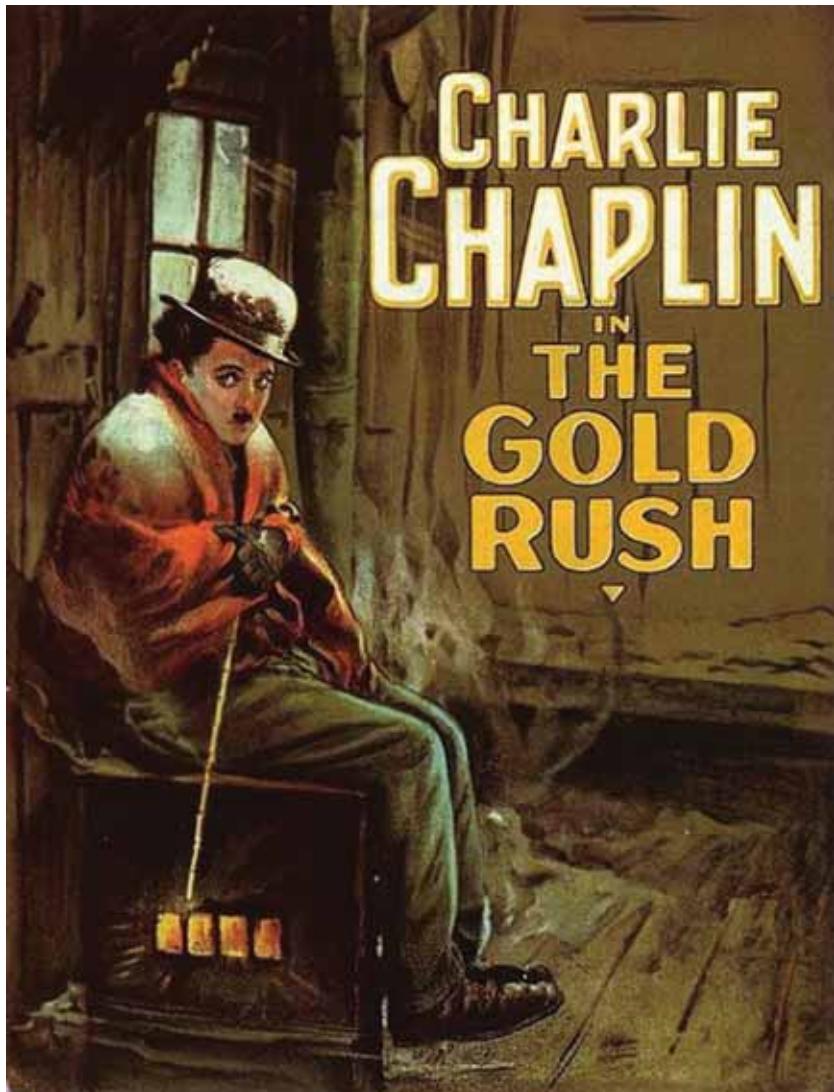


Fotogramas de la famosa *Sopa de ganso* de los hermanos Marx

Fatty Arbuckle y el bizco Ben Turpin hasta las megaestrellas Harold Lloyd y Harry Langdon, pasando por el director Frank Capra. Y, cómo no, a Chaplin. Pero Sennett es tan recordado por haber dado una oportunidad a un casi desconocido actor inglés de crear a su personaje del vagabundo eterno como por la decisión de no concederle un aumento de sueldo, con lo que dejó marchar a la mayor fábrica de dinero que podía haber soñado. Después de este descomunal resbalón, Sennett se las apañó para sobrevivir, pero nunca más volvió a repetir el éxito del que había disfrutado.

CHARLES CHAPLIN

Chaplin, que procedía del *music-hall* y que llegó a Estados Unidos para realizar una gira temporal (en la que le acompañaba un tal Stan Laurel), consiguió abrirse



La quimera del oro

con escenas tan emblemáticas como la del vagabundo que se encuentra al frente de una manifestación sin darse cuenta y se ve atrapado en una cadena de montaje de la que no puede escapar. Pero Chaplin llevó más allá su implicación en los problemas que estaba viviendo el mundo con *El gran dictador* (1940), su primera película hablada. La escena en la que el trasunto de Hitler baila acompañado de la bola del mundo se ha convertido en una de las imágenes que por sí sola definen el cine del siglo XX, mientras

3

De la llegada del sonoro a la Segunda Guerra Mundial

Para fijar la aparición del cine sonoro nos encontramos de nuevo con que la historia ha impuesto una fecha convencional, en este caso el 6 de octubre de 1927, día del estreno de *El cantor de jazz*, como inicio de una nueva era. Pero lo cierto es que la utilización del sonido se retrotraía a muchos años antes. Cómo no, Edison fue de los primeros en utilizar un fonógrafo, otra de sus invenciones, para acompañar las imágenes, aunque el resultado estaba lejos de ser convincente. En 1902 Gaumont ya usó el cronófono como sistema de sincronización, y en 1921 Lee de Forest desarrolló el *phonofilm*, que se exhibía como curiosidad en ferias ambulantes. En 1926 Warner patentó el vitáfono, que utilizó para poner música a su *Don Juan* y, un año después, dio un paso más allá con *El cantor de jazz*, que en realidad no dejaba de ser una película muda con intervalos hablados y musicales. Lo cierto es que la calidad de la película es bastante discutible, pero



Cartel de la película *Ser o no ser*

que destacó con la llegada del sonoro —como, por otra parte, parece evidente— fue el musical. Hoy en día Lubitsch es recordado sobre todo por sus incomparables comedias, títulos como *Ninotchka* (1939), con en el que hizo reír a la impasible Garbo; la encantadora *El bazar de las sorpresas* (1940) o *Ser o no ser* (1942), de la que solo puedo decir que es simplemente perfecta. En ellas desarrolló el famoso «toque Lubitsch», tan impreciso como inconfundible; una mezcla de sutileza, ironía y elegancia, muchas veces imitada, pero jamás superada. Sin embargo, Lubitsch también fue el director que hizo del musical un género con entidad propia con *El desfile*



Cartel original de
Cautivos del mal

(1944), esta vez dirigida por Robert Wise y que incluso supera en brillantez a su antecesora, fue la inspiración del personaje interpretado por Kirk Douglas en *Cautivos del mal* (1952), en la que Víctor Minnelli mezclaba su personalidad con la de David O. Selznick para crear una de las mejores películas sobre el cine que se hayan rodado.

LA SCREWBALL COMEDY

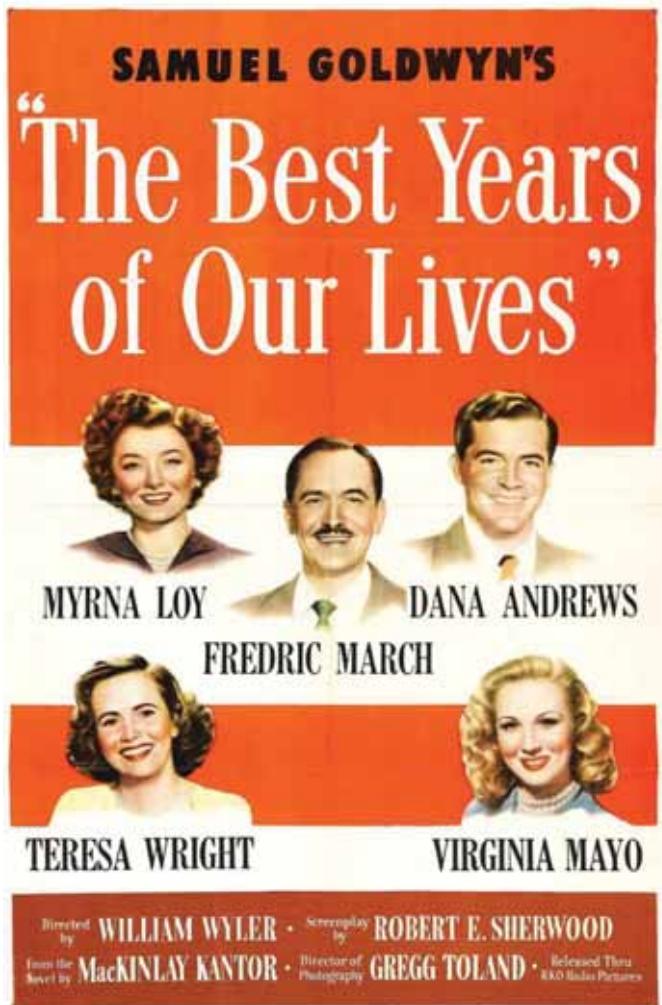
Un género definitorio de los años treinta fue la *screwball comedy*, que apenas duró un lustro; y es una lástima, porque es uno de los géneros más gozosos de la historia del cine. Se trataba de comedias románticas sofisticadas



Montaje con los protagonistas de *La fiera de mi niña*

que aunaban humor físico y diálogos refinados. Otras de sus características son la utilización de situaciones absurdas (como unos enamorados subidos al esqueleto de un dinosaurio, escena de *La fiera de mi niña*, película de 1938 dirigida por Howard Hawks y que se podría considerar como paradigmática del género), que los protagonistas románticos son al mismo tiempo personajes cómicos (hasta entonces, este papel se había reservado a los actores secundarios) o la confrontación de sexos, retratada con una modernidad sorprendente y en la que los caracteres femeninos tienen una fuerza inusitada. Entre los títulos que nadie que quiera pasar un gran rato debería perderse se encuentran *Sucedió una noche* (1934), con la que Frank Capra estableció el canon del género, *Al servicio de las damas* (1936), obra del exquisito Gregory La Cava que refleja la Gran Depresión con mucha más audacia y verdad que la mayoría de las películas con

ANTONIO RODRÍGUEZ VELA



Póster de *Los mejores años de nuestras vidas*

melodramas como *La loba* (1941), en la que contó con el brillante protagonismo de Bette Davis. Sus películas todavía son estupendos ejemplos de un género a menudo minusvalorado. Sin embargo, lo mejor de Wyler estaba por llegar. Nacido en Francia en el seno de una familia judía, se propuso, desde el primer momento, poner todo de su parte en el esfuerzo de guerra haciendo lo que mejor sabía: películas. Y si *La señora Miniver* (1942) es un emocionante homenaje a la resistencia cotidiana, *Los mejores años de nuestra vida* (1946), en la que retrata el regreso a casa de tres veteranos, es no solo su obra maestra, sino una de las grandes películas de la historia del



Discurso de Charles Foster Kane en *Ciudadano Kane*

también era un intérprete superdotado), estuvo formado, en gran parte, por actores de la prestigiosa compañía del Mercury Theatre, de modo que también se encontraba en estado de gracia. Se ha escrito tanto sobre la película, sobre los problemas que hubo debido a que el magnate William R. Hearst se sintió insultado —no sin razón—, sobre el significado de la palabra *rosebud* (y cómo es imposible que alguien la escuchara), sobre las innovaciones técnicas de Welles (como, por ejemplo, el mostrar los techos situando la cámara por debajo del suelo en contrapicado; algo que, en realidad, no fue un invento suyo) y sobre la perfección formal de la cinta, que ya nada más cabe añadir. Solo hay que verla. Y volver a verla. Y, luego, verla otra vez.

En el momento de su estreno *Ciudadano Kane* fue ampliamente reconocida, pero no tuvo el éxito de público que se esperaba. Esto, unido al carácter indómito y algo errático de Welles, hizo que su segunda película, *El cuarto mandamiento* (1942), que para algunos —para mí, sin ir más lejos—, es incluso mejor que la primera, sufriera los cortes del estudio y el añadido de un estúpido



Escena de *Las zapatillas rojas* con Moira Shearer
y Robert Helpmann

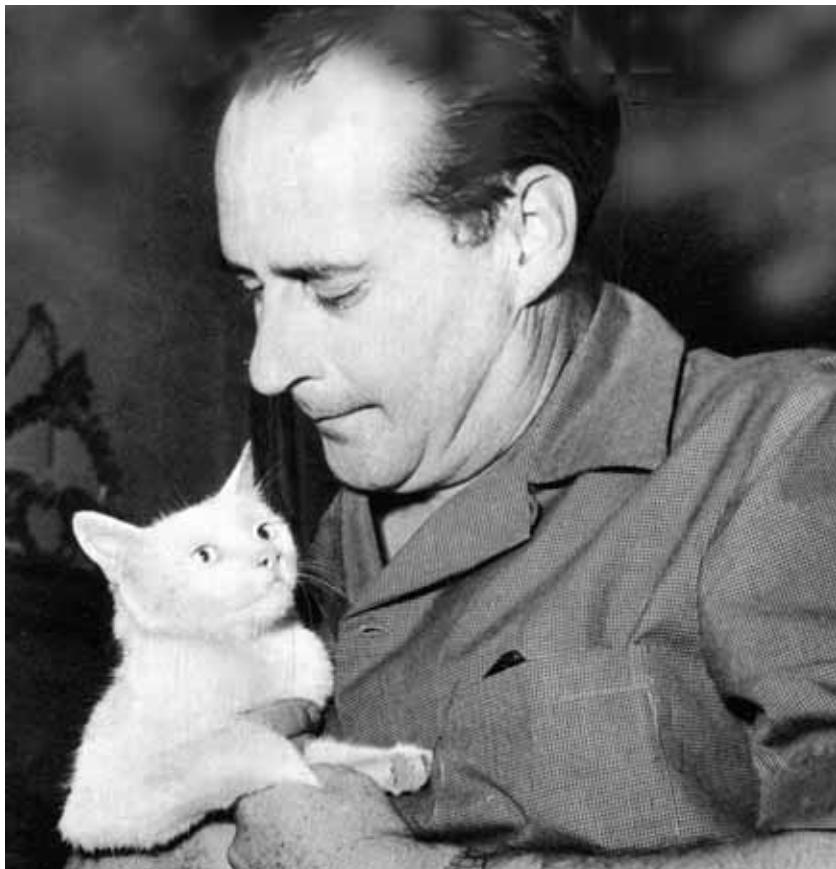
en la que dibujaron una panorámica de los últimos años del país con un tono entre cómico y elegíaco. También se deben citar *A vida o muerte* (1946), una fábula romántica en la que dieron muestras de poseer una imaginación que no tenía límites, o *Las zapatillas rojas* (1948), un precioso musical que demostró que se pueden mantener los más altos estándares de calidad y, a la vez, llegar a un público masivo. Para esta cinta contaron con la bailarina de renombre internacional Moira Shearer y el legendario coreógrafo Léonide Massine. En las dos últimas, además, hizo magia el extraordinario director de fotografía Jack Cardiff, quien las dotó de una inconfundible estética con un uso del color que llevó hasta el extremo las posibilidades del Technicolor.

Al igual que Pressburger, Alexander Korda, el productor que dominaría el cine británico durante todo este período, era de origen húngaro. Mucho se ha hablado de la relevancia de los judíos en la historia del cine, pero ya he ido soltando aquí y allá buena cantidad

4

Neorrealismos

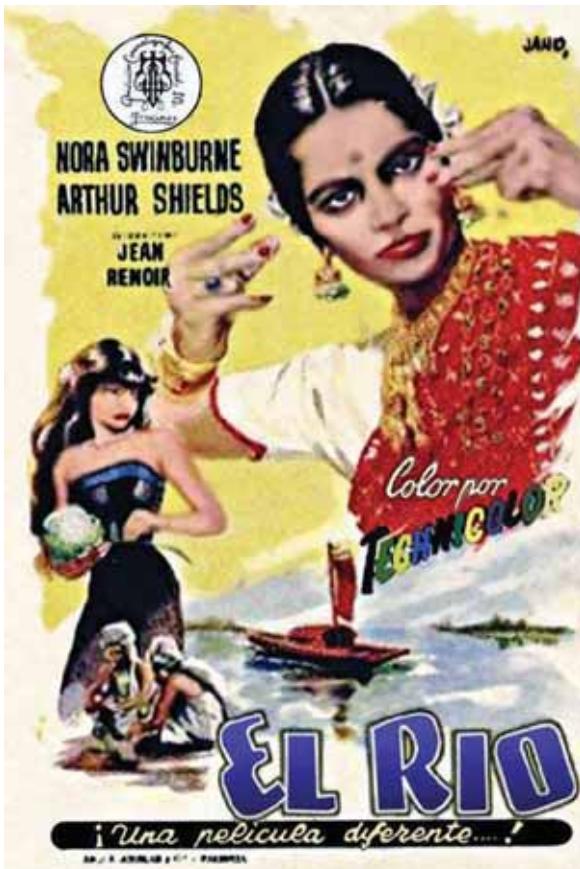
Si la Primera Guerra Mundial había supuesto una hecatombe sin parangón en la historia, la segunda dejó varios países a lo largo y ancho del planeta totalmente arrasados. En estas circunstancias, en las que eso de las películas puede parecer una superficialidad, la industria cinematográfica tuvo que reconstruirse prácticamente desde cero, con una producción casi paralizada y unos hombres y mujeres que, como artistas y personas, no podían continuar como si nada hubiera pasado. El país que mejor ejemplarizó el cambio de mentalidad, donde surgió un nuevo tipo de cine que iba a cambiar para siempre la manera de hacer películas, fue Italia, cuna del neorrealismo. Las bases del mismo se encuentran en el período anterior, cuando Mussolini, como todo buen dictador, había utilizado el cine en su propio beneficio. Sin duda su finalidad era política y sus motivos turbios, pero es innegable que el régimen fascista hizo mucho por



Roberto Rossellini con la gata Saha del fragmento-episodio que dirigió en *Los siete pecados capitales*

interpretaciones en las que se unían no profesionales (que de tan naturalistas parecen captados con cámara oculta) y profesionales (como la torrencial Anna Magnani) o por el sentido de urgencia que logra contagiar, pero el caso es que *Roma* sacudió el mundo del cine desde su estreno y su legado ha permanecido influyendo en directores de todo el mundo.

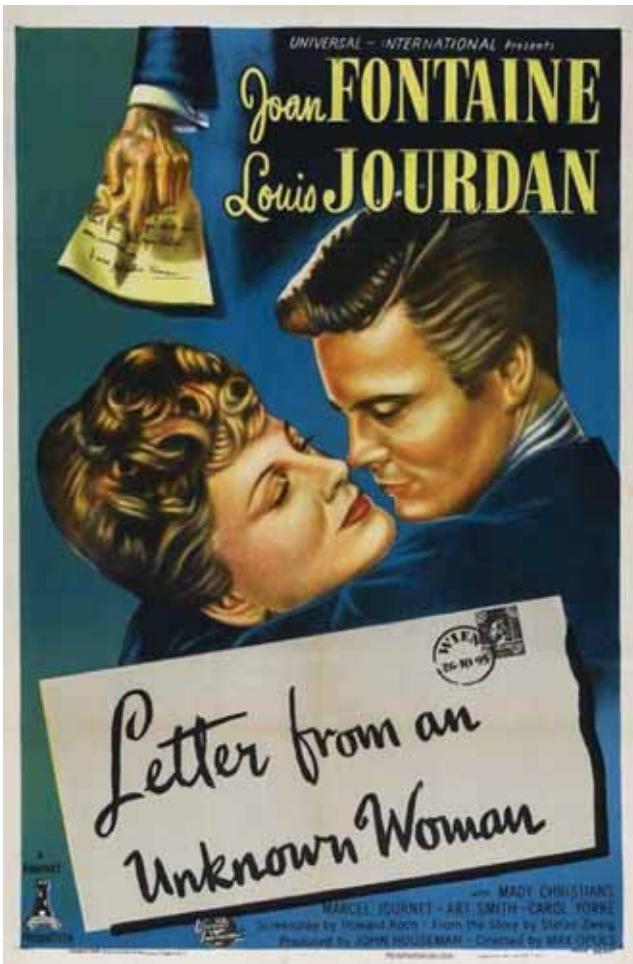
Rossellini continuó innovando en sus siguientes cintas hasta convertirse en una figura imprescindible de la historia del cine. En *Paisà* (1946), reflejó la guerra en territorio italiano, dejando de lado totalmente cualquier concesión al cine de género y apostando todavía más decididamente por el estilo documental. La tercera parte



Cartel de la
película *El río*

desarrollado por Jacqueline Audry, quien había sido asistente de Delannoy y que se especializó en adaptaciones de Colette como *Gigi* (1949). El cine comercial francés también era capaz de ofrecer productos excelentes como *La travesía de París* (1956), cínico cuento filmado por Claude Autant-Lara sobre el mercado negro durante la ocupación nazi.

Si estos autores eran vistos como residuos del pasado, cineastas anquilosados que no tenían nada nuevo que ofrecer, otros clásicos todavía mantenían su estatus como referentes incontestables. Antes de regresar a casa, Jean Renoir dirigió en la India *El río* (1951), otra de sus obras maestras. Como dice Miguel Marías, quizá pueda haber alguna película igual de buena que esta, pero es imposible que la haya mejor. Ya de vuelta en Francia,



Cartel de
*Carta de una
desconocida*

Renoir no rebajaría el nivel y dirigió *La carroza de oro* (1952)—aunque no tenga ninguna relevancia, confesaré que es otra de mis películas favoritas—. Sin llegar a esta altura (ni tan siquiera Renoir era capaz de superarse siempre a sí mismo), sus siguientes títulos siguieron siendo alegres y muy personales donaciones a la humanidad, que es un poco mejor gracias a él.

Max Ophüls también volvió a Francia tras la guerra, después de haber rodado en Estados Unidos nada menos que *Carta de una desconocida* (1948), la fascinante adaptación de la novela corta de Stefan Zweig, además de *Atrapados* y *Almas desnudas* (ambas de 1949), cintas de género negro en las que demostró ser un realizador



La vida en un hilo

caballo, 1950), y cerraría su brillante carrera con *Mi calle* (1960), quizá su película más personal, el perfecto broche de oro de una filmografía repleta de joyas a reivindicar.

Si Neville supo adaptarse bien a las nuevas circunstancias, Luis García Berlanga tuvo que alistarse en la División Azul para limpiar su historial, aunque durante toda su vida se declararía un anarquista convencido. Tras pasar por la Escuela Oficial de Cine, escribió y dirigió junto a Juan Antonio Bardem *Esa pareja feliz* (1953), protagonizada por Fernando Fernán Gómez, quien ya se estaba convirtiendo en uno de los más grandes actores españoles, y Elvira Quintillá, con la que tenía una química que traspasaba la pantalla. La película supuso un soplo de aire fresco frente al habitualmente cerrado y polvoriento cine español de la época, pero no pudo estrenarse hasta después del éxito que tuvo el dúo con su siguiente producción, *Bienvenido, Míster Marshall* (1953), título que hizo época al saber combinar el retrato de un país atrasado que ve cómo la modernidad pasa de largo con un estilo divertido y ágil. Ya en solitario, Bardem firmaría cintas tan notables como *Calle Mayor* (1956), adaptación



Póster de *Allá en el Rancho Grande*

en Cannes, en la que contó con su equipo habitual de brillantes colaboradores: el escritor Mauricio Magdaleno, el director de fotografía Gabriel Figueroa y los actores Dolores del Río y Pedro Armendáriz. Junto a otros nombres fundamentales del cine mexicano, entre los que destacan las actrices María Elena Marqués y María Félix, Fernández continuó triunfando con títulos como *La perla* (1945), sobre la novela corta del premio nobel John Steinbeck, o *Río Escondido* (1947). En ellas el director hizo gala de una fuerza visual acorde con su carácter impetuoso, firmando obras que conservan un ímpetu arrollador.

Exiliado de España y expulsado de Estados Unidos por las malas artes de su antiguo amigo Dalí, Luis Buñuel encontró acogida en México, donde pudo desarrollar lo mejor de su larga carrera cinematográfica.



Escena de *El crepúsculo de los dioses*

grandes forjadores del cine negro americano. Tan importante para comprender la evolución del género como *El halcón maltés* es *Perdición* (1944), basada en la novela de James M. Cain —esta vez sí acreditado— y con guion de Raymond Chandler, el otro gigante de la literatura *noir*. Introducido por una voz en *off* que relata la historia en *flashbacks*, el espectador queda desde el principio absorbido por una historia fascinante en la que unos amantes, los insuperables Barbara Stanwyck y Frederick MacMurray, planean el asesinato del marido de ella para cobrar el seguro. Todo muy visto, se dirá hoy, pero la calidad de los diálogos y la fineza de la puesta en escena hacen de *Perdición* una experiencia única. *El crepúsculo de los dioses* (1950) se aparta en gran medida del género tal y como lo entendemos, pero tiene suficientes puntos en común para enmarcarlo en esta tradición. Esta vez ayudado en el guion por Charles Brackett, Wilder realizó un dibujo inmisericorde de Hollywood en el que un trepa de capa caída, encarnado con gran variedad de matices por William Holden, intenta camelarse a una estrella del mudo encerrada en su mundo de fantasía, la inmortal Norma Desmond, interpretada por Gloria Swanson.



Escena de *Laura* en la que comparten plano sus protagonistas Dana Andrews y Gene Tierney

Y vamos ahora con otro austriaco genial, el irascible Otto Preminger, a quien Wilder, con su sorna habitual, dio el papel de jefe del campo de prisioneros nazi en *Traidor en el infierno* (1953). Preminger era tan tiránico y malencarado que, cuando Joseph L. Mankiewicz quiso sacar de Linda Darnell una expresión de profundo disgusto en *Carta a tres esposas* (1949), solo tuvo que ponerle enfrente una foto del director. Discípulo de Lubitsch, Preminger, sin embargo, se mostraría mucho más oscuro que el maestro ya desde *Laura* (1944), otra de las cumbres del género. También con la voz en off y el uso de *flashbacks* como marcas de identidad, una primorosa fotografía de Joseph LaShelle y una evocadora música de David Raksin, la película cuenta con una Gene Tierney arrebatadora que guía una historia en la que el elemento onírico juega un papel determinante. El director continuaría legando



El hombre tranquilo

el Ritz de Madrid le prohibieron la entrada porque no admitían actores, Mature mostró una carpeta repleta de críticas que aseguraban que él no lo era. Con *Fort Apache* (1948) el realizador inició su trilogía de la caballería, su homenaje a un cuerpo por el que sentía devoción. Sin embargo, su admiración no esconde unos tonos oscuros y un desencanto marcado por sus años bélicos, lo cual se manifiesta en el torturado personaje interpretado por Fonda. El siguiente título de la serie fue *La legión invencible* (1949), que contiene algunas de las imágenes más poderosas de Monument Valley, el espectacular paisaje que Ford contribuiría a hacer mítico. La trilogía se cierra



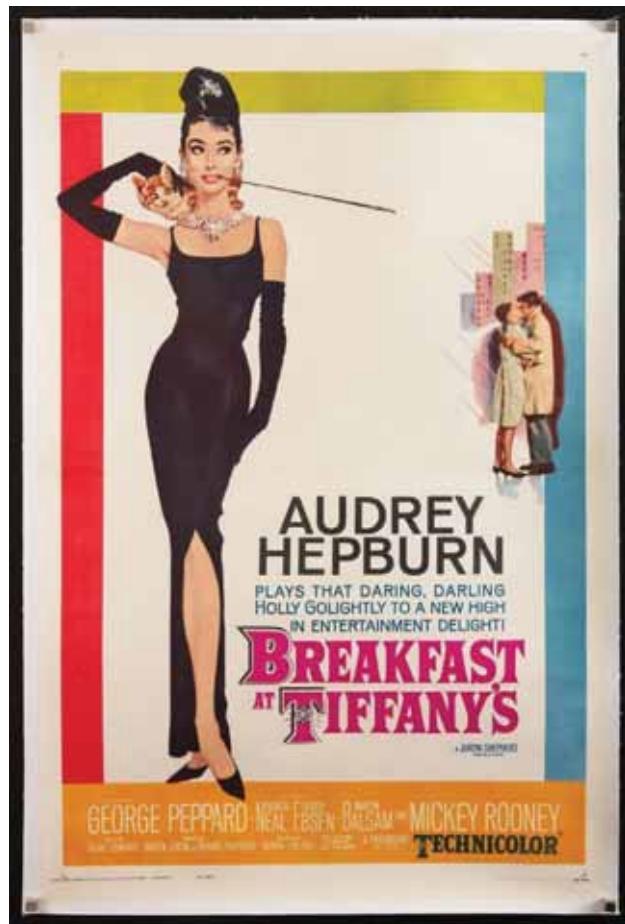
Cartel de
Centauros
del desierto

de la aventura inherente al género, disfrutamos de un incisivo análisis de personajes, y de su trilogía formada por *Río Bravo* (1959), *El Dorado* (1967) y *Río Lobo* (1970), merecedoras de estar en cualquier clasificación de los mejores wésterns de la historia. Para la primera contó con el guion de Leigh Brackett, una escritora que, igual que él, le daba a todos los palos y que firmó libretos para películas tan diferentes como el *noir* *El sueño eterno*, la cinta de aventuras *¡Hatari!* y la *space opera* *El imperio contraataca*. Al contrario que las películas de Ford, *Río Bravo* y sus continuaciones se sitúan en espacios cerrados, a menudo claustrofóbicos. De nuevo con el sentido del



Cartel de *Cantando bajo la lluvia*

para siete hermanos (1954), otro euforizante musical lleno de colorido y buen humor, y *Una cara con ángel* (1957), en la que repetía con el incombustible Fred Astaire, con quien ya había coincidido en su primera película, *Bodas reales* (1951); en esta ocasión, lo unió a la siempre encantadora Audrey Hepburn en una historia que mezclaba el mundo distinguido de la moda con la filosofía existencialista parisina.



Cartel de *Desayuno con diamantes*

Clouseau. La pareja volvería a repetir en *El guateque* (1968), una hilarante producción con lo mejor del cine mudo y de Tati, y en un montón de entregas de la pantera rosa, cada vez menos divertidas. Pero Edwards supo escapar de este encasillamiento y se renovó totalmente con *10, la mujer perfecta* (1979) que en su momento supuso toda una renovación de la comedia norteamericana, más libre y sexy, en la que Julie Andrews también dio un nuevo impulso a su carrera. El matrimonio volvería a repetir en *¿Víctor o Victoria?* (1982), que, frente a otras de sus cintas un poco datadas, sigue manteniendo toda su vigencia gracias a la perfección de un guion y una puesta en escena con hechuras clásicas.



Póster de *Un extraño en mi vida*

Antes de conocer a Andrews, Edwards tuvo otro matrimonio artístico de excelentes resultados. Se trata del que formó con Richard Quine, con quien escribió una serie de televisión y siete largometrajes. Quine fue un director sencillo pero siempre efectivo, con una cantidad de grandes títulos que haría envidiar a la mayoría de sus coetáneos, a quien por alguna razón la historia del cine ha solidamente maltratado. Pero no aquí. Porque este desdén es incomprendible si se ve, por ejemplo, *Me enamoré de una bruja* (1958), en la que reunió a Kim Novak y James Stewart en una película totalmente opuesta a *Vértigo*. Sería interesante comparar el modo de retratar a Novak de Hitchcock y Quine. Mientras el primero es morboso, cruel y despiadado, Quine, que estaba enamorado de la actriz, la muestra con una adoración, una devoción, que se transmite de manera nítida. Pero Quine no solo fue un gran director de comedia, sino que también firmó



Cartel de
El apartamento
de Billy Wilder

magistrales cintas de intriga y melodramas. *Un extraño en mi vida* (1960), la historia de un amor condenado, no suele aparecer en ninguna lista de las mejores películas de Hollywood y, sin embargo, es una de sus obras cumbres.

Otro director que supo moverse con soltura en los más diversos géneros fue Billy Wilder, al que ya hemos visto firmar títulos clásicos del cine negro, pero que fue en la comedia donde obtuvo sus mayores éxitos. Gracias a *Con faldas y a lo loco* (1959), alcanzó el estatus de gran referente del humor a través de un guion coescrito con su gran aliado I. A. L. Diamond en el que se encuentran algunas de las frases más populares de toda la historia del cine. Con una Marilyn Monroe convertida en la mayor



Cartel de *Con la muerte en los talones*

Hitchcock, quien ahora demostraba que, con presupuestos limitados y una historia que era esencialmente serie B, también podía construir una obra maestra que primero se disfruta como experiencia y que, más tarde, si se quiere analizar en detalle, ofrece todas las claves sobre en qué consiste eso de la dirección.

Hablando de genios, no podemos dilatar por más tiempo la reaparición de Orson Welles, a quien habíamos dejado en pleno rodaje de *La dama de Shanghai* (1947), en apariencia decidido a arruinar la carrera de Rita Hayworth, a la que hizo cortarse el pelo y teñírselo de rubio y, lo que es más grave, involucrarla en una película



Fotograma de *Sed de mal* en el que aparecen Janet Leigh y Charlton Heston

absurda. Por supuesto, hoy vemos *La dama* como una extraordinaria película, uno de los delirios visuales de Welles en los que es capaz de transformar una novela barata en una obra de arte. La película fue un nuevo fracaso para Welles, que, después de rodar la asombrosamente moderna *Otelo* (1951), filmada a lo largo de dos años en diferentes localizaciones, continuó su carrera itinerante con *Mister Arkadin* (1955), película-puzzle de la que existen diferentes versiones en diversos idiomas y cambiantes duraciones. Con *Sed de mal* (1958) por fin pudo contar con los recursos que necesitaba para plasmar sus ideas. Y lo dejó claro desde el principio, con su mítico plano secuencia técnicamente perfecto. Aunque nunca habrá unanimidad al respecto, muchos consideran *Sed de mal* la mejor película de Welles. Es absurdo entrar en estas competiciones, pero lo cierto es que es una cinta que gana con cada nuevo visionado. No te gusta lo que estás



El fantasma y la señora Muir

Otro autor muy ligado al mundo del teatro fue Elia Kazan, considerado el mejor director de Broadway y fundador del mítico Actors Studio, que se inició en el cine con varios proyectos irregulares, hasta que dio un paso adelante con *Pánico en las calles* (1950), rodada en escenarios reales de Nueva Orleans y, sobre todo, con *Un tranvía llamado deseo* (1951), que supuso la revelación de un joven actor que iba a revolucionar la actuación cinematográfica: Marlon Brando. Tras su controvertida actuación durante la caza de brujas, Kazan realizó *La ley del silencio* (1954), una justificación de la delación y una grandísima película que sublima su función de autojustificación gracias a un espléndido guion de Budd Schulberg, otro *arrepentido*, a



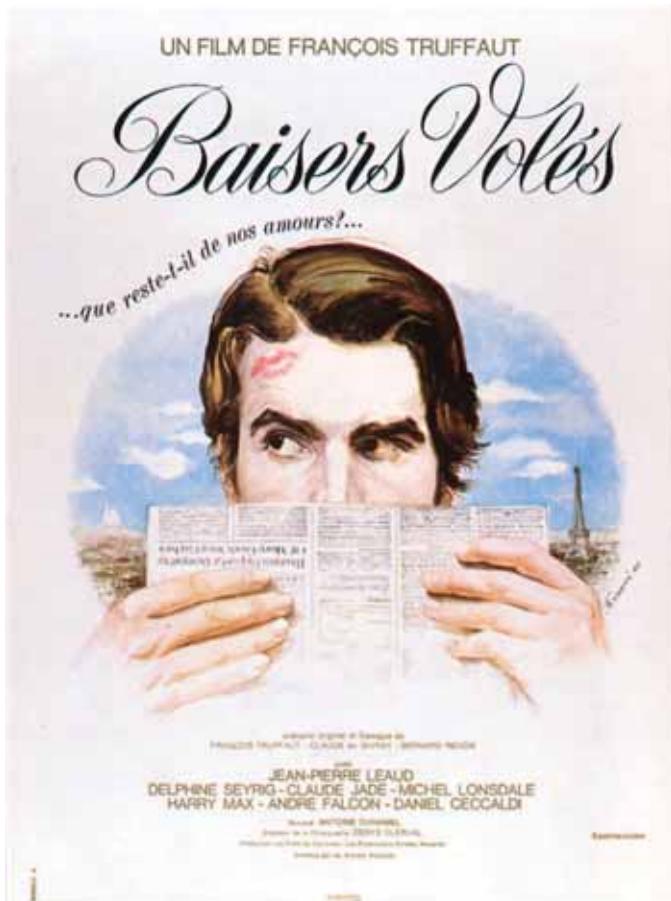
Póster de *La noche del cazador*

memorables, una turbadora historia para asustar a los niños que es capaz de hacer temblar al adulto más experimentado, una fascinante creación cinematográfica sobre la eterna lucha entre el bien y el mal que permanecerá como una de las más insólitas, sugerentes y atrevidas películas de los años cincuenta.

5

Las nuevas olas

Los años sesenta son recordados como una década de avances sociales, de mayor libertad —o, al menos, de ganas de tenerla—, unos años en los que la censura se relajó en gran parte del mundo, la religión perdió su papel preponderante y el lugar que dejó fue ocupado por el consumismo. La creatividad florece y surgen nuevas formas de narrar, nuevas formas de expresarse y nuevas formas de divertirse. Ha nacido el pop. En lo que respecta al cine, la transformación también es total. El centro gravitacional del nuevo cine es, sin lugar a dudas, Francia. No podía ser otro que el país que más valora a sus artistas, cuna de la cinefilia, en el que surgiría una generación de jóvenes apasionados por el celuloide que iba a ser la primera que se basaría no en la vida o en obras literarias para cimentar su propio discurso, sino que utilizaría otras películas como inspiración.



Cartel de *Besos Robados*

Después de otro par de resbalones, Truffaut volvió a visitar a un Doinel que, al parecer, ya ha sentado cabeza en *Domicilio conyugal* (1970), donde la evolución hacia el clasicismo y cierta convencionalidad se observa claramente. Es cierto que lo que pierde en espontaneidad lo gana en solidez, pero echamos de menos al joven Truffaut, a nuestro amigo de los mejores años que ya se ha convertido en una persona responsable. Vamos, como pasa en la vida real cuando un amigo de juventud se casa y decide establecer una familia. La aparente decadencia de su cine parece llevarle a un callejón sin salida, pero, cuando ya no se esperaba gran cosa de él, llegó su mayor éxito internacional: *La noche americana* (1973). En realidad, esta



Cartel original de *Pierrot el loco*

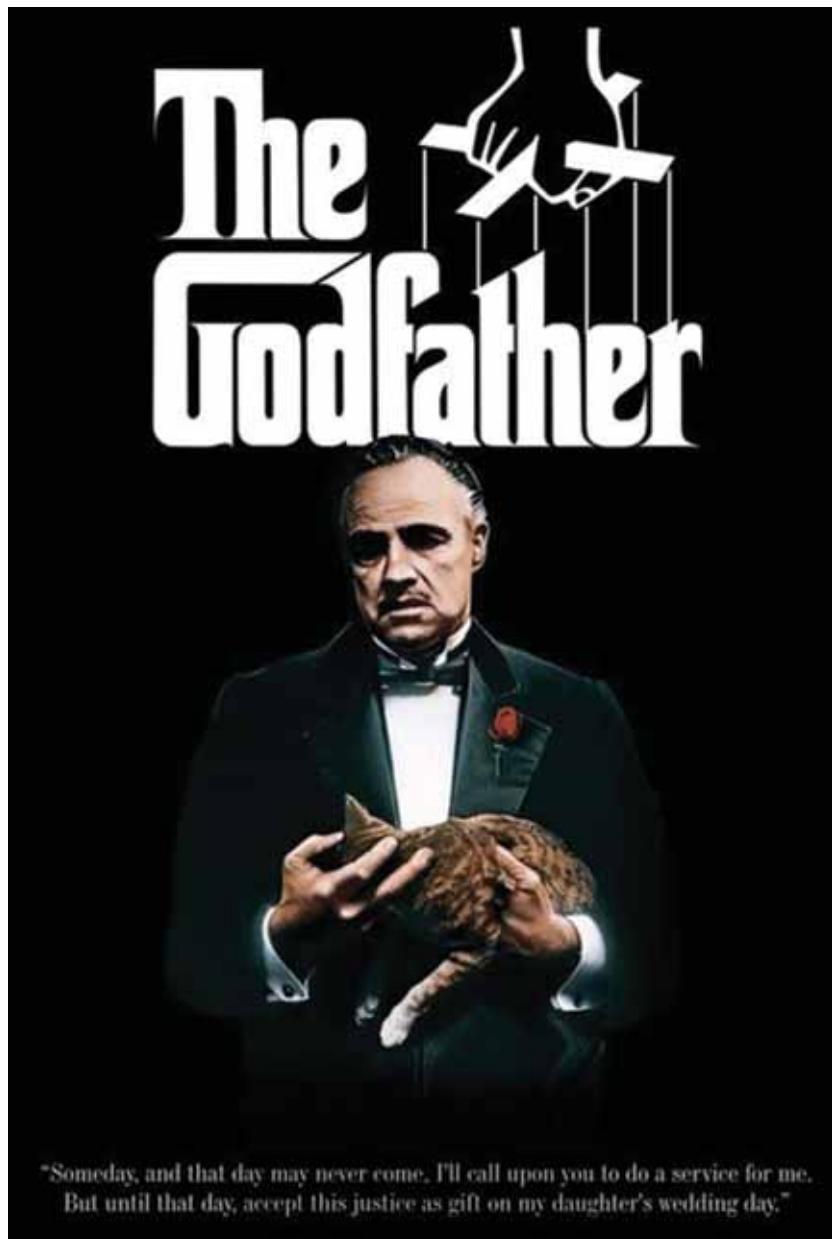
tanto por su arrebatadora estética como por su desesperada historia de amor. Ya lo dijo mejor que nadie el poeta Louis Aragon en un largo artículo en el que concluía que el cine es Godard. Porque el arte no es otra cosa que la vida, y *Pierrot* es pura vida. Un poema visual —y, por una vez, habría que reivindicar este sintagma tan devaluado por su uso inapropiado— que permanecerá como una de las cumbres inalcanzables de la historia del cine.

Cada vez más ambicioso, con *La chinoise* (1967), se produciría un punto de inflexión en la carrera del

6

El nuevo Hollywood

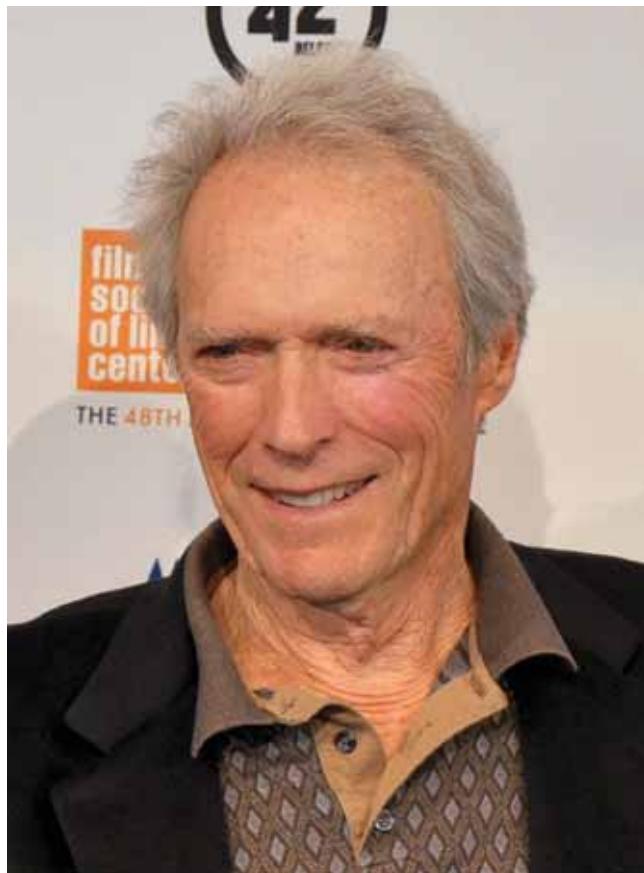
A mediados de los años sesenta, mientras el resto del mundo vivía una renovación sin precedentes que llenó las pantallas de películas personales, innovadoras y radicales, en Estados Unidos la mayoría de los estudios todavía estaban liderados por sus fundadores, por lo que la necesidad de transformación chocaba con una mentalidad anticuada poco proclive a aceptar que las cosas no podían seguir igual. Pero, con una continua caída en la venta de entradas, estaba claro que la industria se acercaba a un momento en el que debía renovarse o morir. Ya en los últimos años de la década se habían introducido algunos avances que pretendían hacer el cine más atractivo y actual. Una de las primeras técnicas que se abrieron paso fue el Dolby Stereo, un sistema de sonido en alta fidelidad que daba al espectador una poderosa sensación de inmersión. Las cámaras también siguieron evolucionando y se volvieron cada vez más ligeras,



"Someday, and that day may never come, I'll call upon you to do a service for me.
But until that day, accept this justice as gift on my daughter's wedding day."

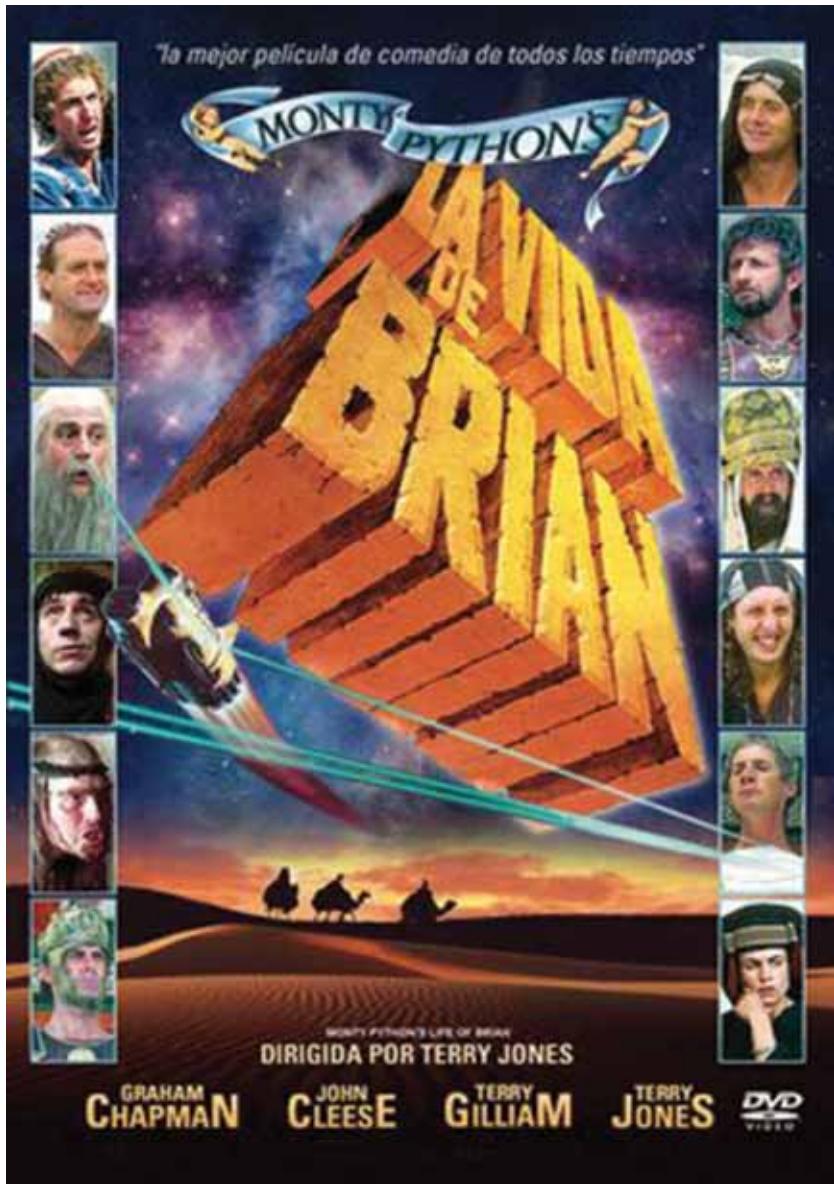
Cartel de *El padrino*

clásico instantáneo, una de esas pocas películas en las que todo parece funcionar a la perfección y que todavía hoy es considerada como uno de los títulos más importantes de la historia.



Clint Eastwood en el Festival de Cine de Nueva York
2010. Autor: Raffi Asdourian.

Hawks y Walsh. Esto es obvio en cintas como *El jinete pálido* (1985), que debe mucho a *Raíces profundas* y que, como todos los clásicos, crece con cada nuevo visionado. Pero Eastwood no se conformó con revitalizar el wéstern y, en cintas como *Bird* (1988), biografía del genial saxofonista Charlie Parker, convenció a los más recalcitrantes de que era un verdadero autor. Admirado ya como un clásico contemporáneo, en 1992 Eastwood firmaría no solo la mejor película del Oeste en décadas, sino una de las mejores películas de los últimos treinta años, *Sin perdón*. Con un guion de esos que se podrían subrayar hasta dejarlo completamente en rojo y un reparto en



Cartel de la gran película de los Monty Python,
La vida de Brian

televisión y los documentales, su salto a la fama fuera de las fronteras británicas se produjo en 1990 con *Agenda oculta*, una valiente producción sobre la guerra sucia en Irlanda rodada con una mayor consistencia de lo que luego sería habitual en su cine. *Riff-Raff*(1991) es una de sus típicas historias, genuinamente reivindicativa, sobre los

ANTONIO RODRÍGUEZ VELA



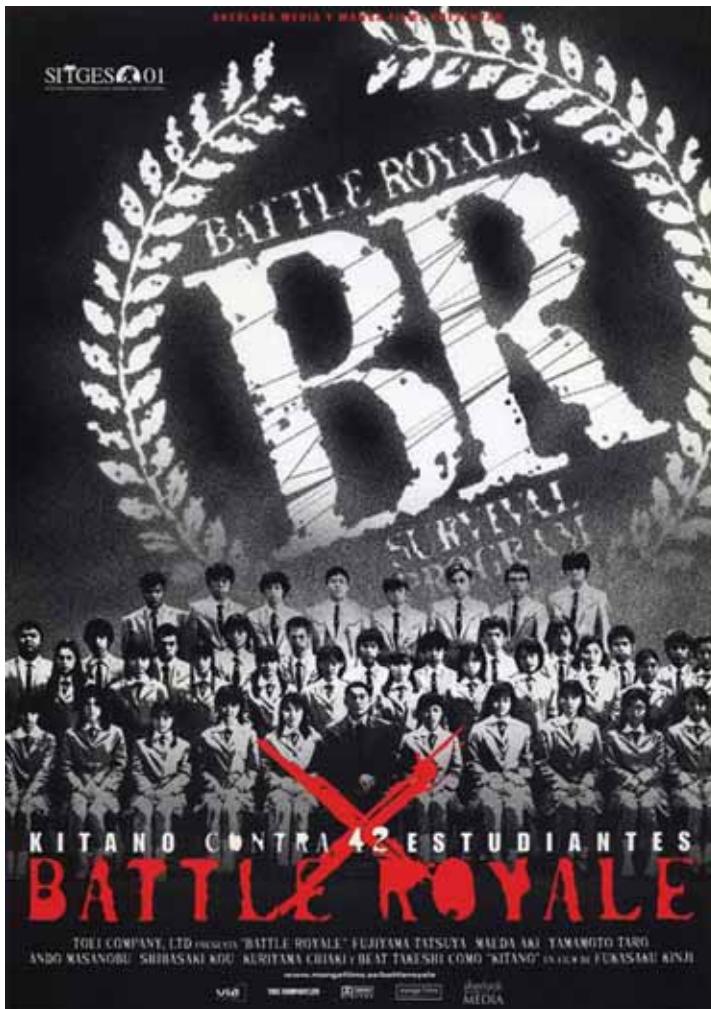
Cartel de *Hoy empieza todo* de Bertrand Tavernier

voz hasta *Mi estación preferida* (1993), protagonizada por Catherine Deneuve y Daniel Auteuil, con los que entablaría una fértil colaboración, y en la que ya encontramos ese estilo tan particular del director, centrado en personajes complejos y en sus historias familiares llenas de humanidad y sentimiento. El mayor éxito de su carrera ha sido *Los juncos salvajes* (1994), ambientada en la guerra de Argelia, en la que, con la colaboración de un

7

Cines del mundo

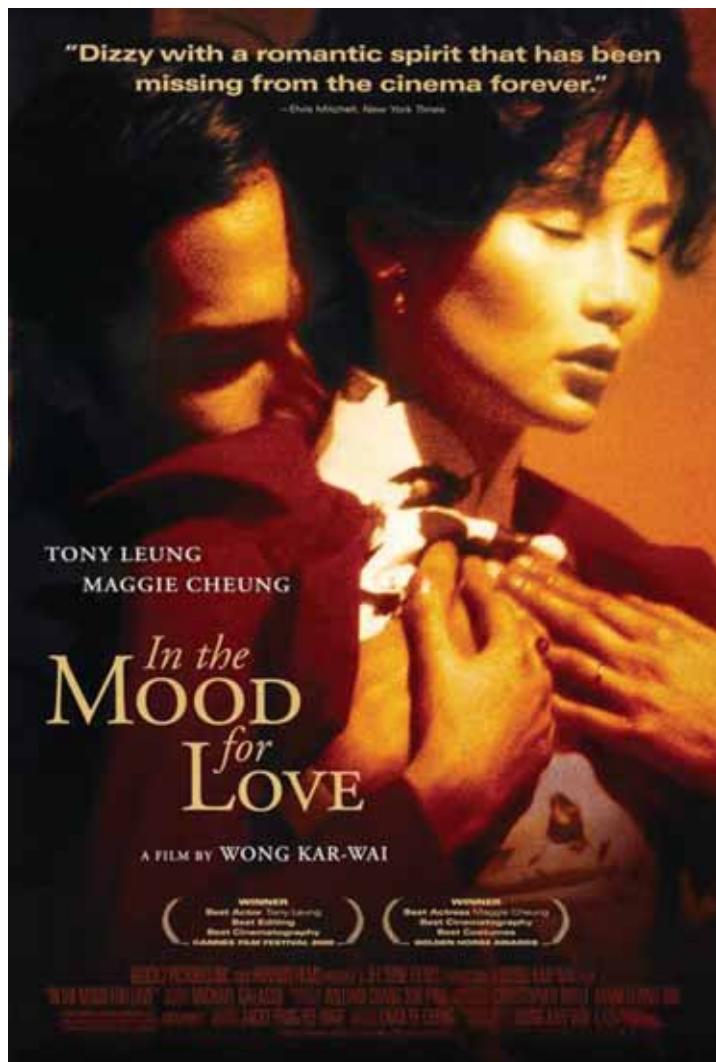
A partir de los años ochenta, el cine de Hollywood se sumergió en una orgía de dinero y efectos especiales que consagró a la industria norteamericana como la más poderosa del mundo en términos económicos, pero que, al mismo tiempo, dejó de ser el motor de innovación que había sido prácticamente desde sus inicios. Si dentro de los Estados Unidos las películas más atrevidas y rompedoras llegaron desde los márgenes con el apogeo del cine independiente, en todas partes del planeta, de Argentina a Irán, de Nueva Zelanda a Taiwán, empezaron a surgir directores de un enorme talento que lograron que sus propuestas fueran vistas no ya solo en festivales especializados, sino en salas de cine comerciales alrededor del mundo: la globalización también había llegado al cine.



Cartel
de *Battle
Royale*

fue tal que, de pronto, empezaron a surgir títulos similares por todas partes. Frente a esta homogeneización, destaca la figura de Takashi Miike, un director que con su cintas gore, como *Audición* (1999) transmitie al espectador la tortura que sufren sus personajes.

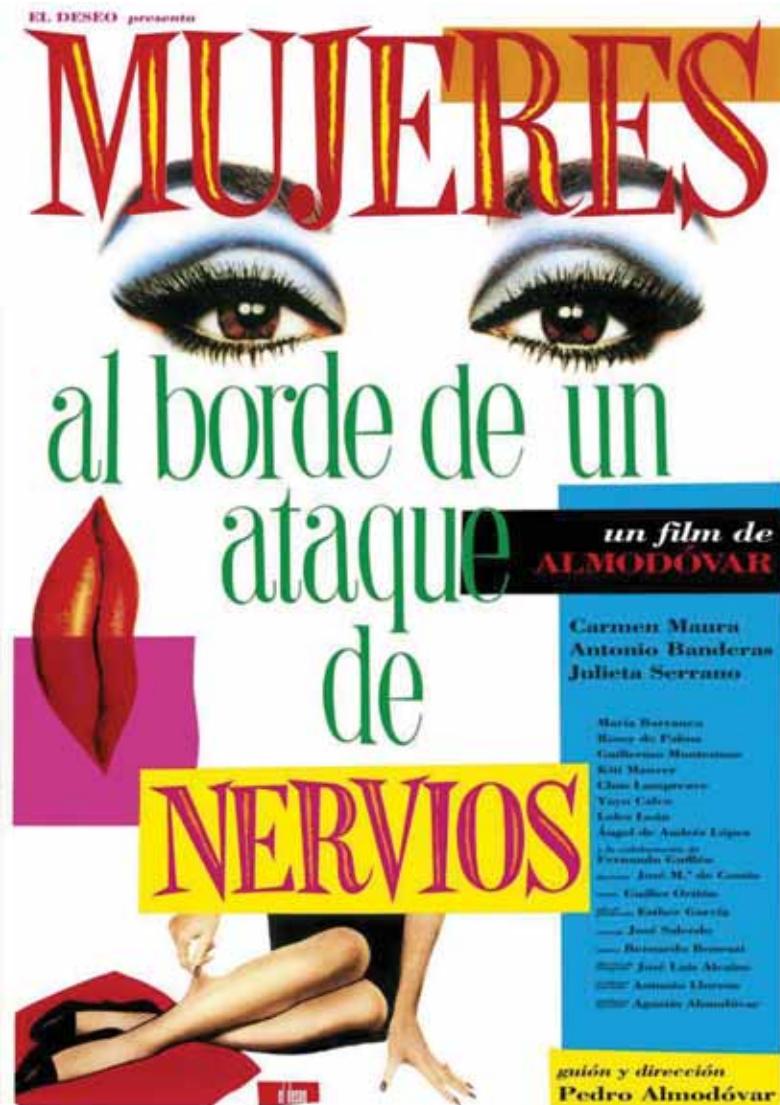
Otra cinta que tuvo un gran impacto fue *Battle Royale* (2000), de Kinji Fukasaku, en la que un grupo de estudiantes es abandonado en una isla para que se maten entre ellos y que dio pie a multitud de imitaciones, como la exitosa serie de novelas y películas *Los juegos del hambre*. En ella participó como actor uno de los autores más singulares del cine japonés contemporáneo, Takeshi



Cartel de la película *Deseando amar*

como universal. Si con estos antecedentes ya era obvio que Kar-wai era un autor superdotado, con *Deseando amar* (2000) nos regaló la que, en mi opinión, es una de las mejores películas de las últimas décadas. Arropado por la brillante fotografía de Christopher Doyle, aderezada por canciones de los años sesenta y con el protagonismo de Cheung y Leung, el director narraba una historia de amor platónico con una profundidad, una melancolía y una sensualidad pocas veces alcanzadas en la pantalla.

ANTONIO RODRÍGUEZ VELA



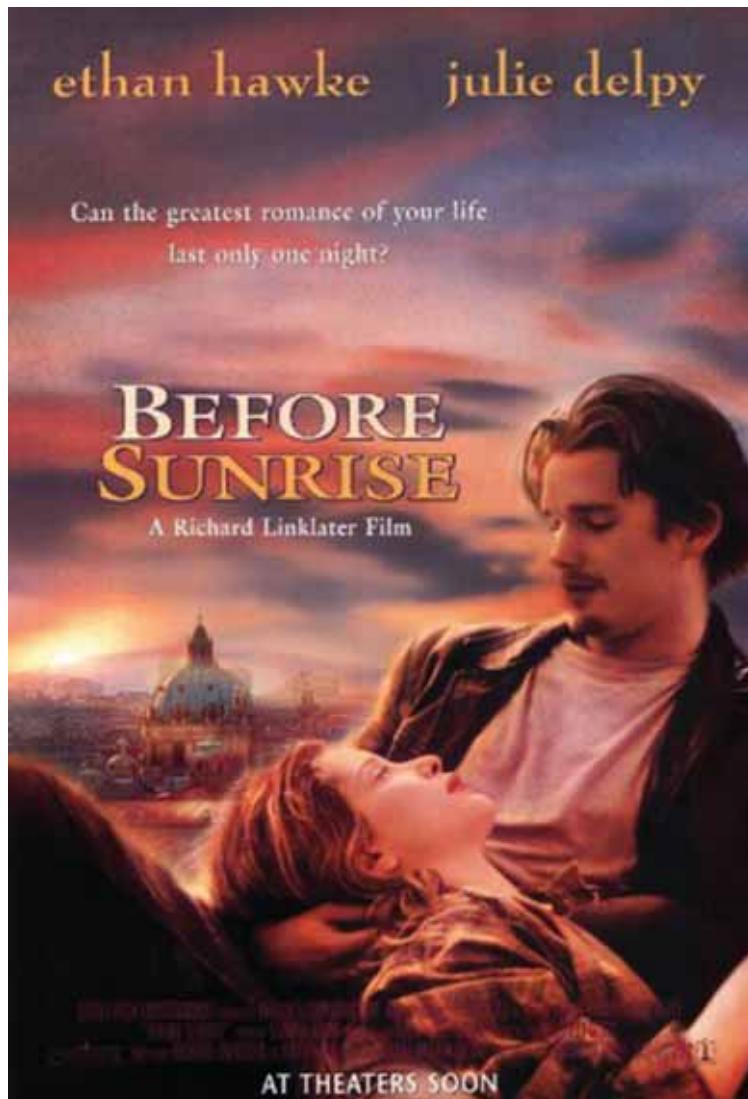
Cartel de *Mujeres al borde de un ataque de nervios*

a la excelencia su brillantez formal, acompañada de una escritura cada vez más esencial y de su ojo único para la elección de actores. Gracias a *Hable con ella* (2002), un complejo *tour de force* narrativo, consiguió el logro inédito de llevarse el Óscar al mejor guion, mientras que con *Volver* (2006) —su regreso a los orígenes, cómo se suele decir—, se reencontró con la gran Maura y dio un papel inolvidable a Penélope Cruz.



Cartel en español de la mítica *Uno de los nuestros*

momentáneo poder dado a los autores para recuperar las riendas del negocio, hasta un director tan dotado como Martin Scorsese tuvo que hacer concesiones a la industria más convencional para poder continuar con su carrera. Después del fracaso de la, por otra parte, muy estimable *El rey de la comedia* (1982), el director tuvo que ceder ante los estudios y encargarse de proyectos ajenos como *Jo, qué noche* (1985), en la que consiguió ir más allá de la comedietta que era la idea original para convertirla en una pesadilla desasosegante. Mucho más ambiciosa fue



Cartel original de *Antes del amanecer*

(2013). La manera particular de entender el cine y la vida de Linklater también se manifiesta en *Boyhood* (2014), en la que, con el modelo de las películas sobre Doinel de Truffaut en mente, rodó durante doce años la historia de Mason, que crecía al mismo tiempo que el actor que le interpretaba, Ellar Coltrane, con lo que se lograba dar a la cinta una verosimilitud o, mejor dicho, una verdad inédita en la historia del cine.

8

El cine del siglo XXI

La falta de perspectiva hace difícil analizar el cine más reciente, pues si siempre es complicado valorar una obra de arte con criterios objetivos, cuando todavía no se ha producido la distancia suficiente para calibrar hasta qué punto ha sido influyente o para apreciarla sin tener en cuenta modas y equívocos, la tarea se hace aún más discutible. Quién sabe, quizá dentro de unos años se califique el cine actual como una edad de oro en la que se estrenaban obras maestras cada semana. Pero la sensación que tenemos los contemporáneos es que la decadencia es absoluta. La amenaza de la televisión, de las nuevas formas de entretenimiento, como las que ofrece internet, y la escasa calidad de los productos cinematográficos hace que seamos pesimistas respecto al futuro del arte que tanto amamos. En los últimos años, cada vez se hace más complicado para los espectadores adultos encontrar en las producciones de los grandes estudios obras que satisfagan



Fotograma de *La gran belleza*

internacional. El camino hacia su reivindicación se inició con *Yo soy el amor* (2009), una exuberante obra de tonos operísticos en la que la estilización formal daba empaque a un melodrama de categoría. En esta cinta el director ya dio el protagonismo a Tilda Swinton, una actriz paranormal que se ajusta a la perfección a sus pretensiones excéntricas. La reputación de Guadagnino ha alcanzado de momento su punto culminante con *Call Me by Your Name* (2017), una delicada historia sobre el descubrimiento de la sexualidad y la llegada a la madurez a través de la asunción de la renuncia.

El director italiano que ha alcanzado una mayor aclamación internacional en los últimos años es sin duda Paolo Sorrentino, cuya magnificencia visual desborda sus historias profundamente melancólicas. La primera película con la que nos hizo saber que en Nápoles había surgido un autor al que debíamos tener en cuenta fue *Las consecuencias del amor* (2004), la historia de un pobre hombre enamorado que se ve envuelto en dificultades con la mafia

Bibliografía

- BADLEY, Linda (ed.). *Traditions in world cinema*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2006.
- BISKIND, Peter. *Moteros tranquilos, toros salvajes: la generación que cambió Hollywood*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- , *Sexo, mentiras y Hollywood: Miramax, Sundance y el cine independiente*. Barcelona: Anagrama, 2006.
- BORAU, José Luis (dir.). *Diccionario del cine español*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.
- CABRERA INFANTE, Guillermo. *Un oficio del siglo xx*. Madrid: El País, 1993.