

El cine en 100 preguntas

Emilia Esteban, Blanca Garrido
y Claudia Lorenzo



Colección: 100 preguntas esenciales
www.100Preguntas.com
www.nowtilus.com

Título: *El cine en 100 preguntas*

Autor: © Emilia Esteban, © Claudia Lorenzo y © Blanca Garrido

Director de colección: Luis E. Íñigo Fernández

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 de cubierta: NEMO Edición y Comunicación

Imagen de portada: Cary Grant y Katharine Hepburn (*Vivir para gozar*, 1938)

Foto de las autoras: © Hugo Huerta

Imagen: de izquierda a derecha: Emilia Esteban, Claudia Lorenzo y Blanca Garrido

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 Papel: 978-84-1305-050-8

ISBN Impresión bajo demanda: 978-84-1305-051-5

ISBN Digital: 978-84-1305-052-2

Fecha de publicación: septiembre 2019

Impreso en España

Imprime: Podiprint

Depósito legal: M-25506-2019

Índice

Prólogo	13
I. Historia del cine	
1. Pero ¿quién inventó el cine?	17
2. ¿Cómo pudo un tren sembrar el terror en los albores del cine?	20
3. ¿Sabías que un mago fue el primer inventor de ficciones?	23
4. El cine, ¿una industria femenina?	27
5. ¿Sabías que el cine fue de los primeros en alistarse para ir al frente?	31
6. Comer zapatos, colgarse de relojes... ¿valía más una imagen que mil palabras?	35
7. ¿Quién era el Doctor Caligari, gran mito de la historia del cine?	38
8. ¿Fue el paso del cine mudo al sonoro tal y como se nos cuenta en <i>Cantando bajo la lluvia</i> ?	41
9. ¿Es 1939 el mejor año de la historia del cine?	45
10. ¿Sabías que el robo de una bicicleta es de los principales hurtos de la historia del cine?	49

11.	¿Quién era Samuel Bronston y por qué está enterrado en Las Rozas?	52
12.	¿Quiénes fueron los «jóvenes airados»?	54
13.	¿En qué momento el director se convierte en la estrella de la película?	57
14.	¿Quiénes forman la generación de los «moterros salvajes»?	61
15.	¿Sabías que el cine también pidió la independencia?	64
16.	¿Sabías que en las mejores adaptaciones de Shakespeare los personajes usan kimono?	67
17.	Pero ¿también se hace cine en Burkina Faso?	70
18.	¿Es <i>Ciudadano Kane</i> la mejor película de la historia?	74
II. Lenguaje del cine y teoría cinematográfica		
19.	¿Es tan grave «saltarse el eje»?	77
20.	¿Le gusta a los directores fardar a veces con la cámara?	80
21.	¿Logran todos los directores su ansiado «final cut»?	83
22.	¿Vemos todo lo que escuchamos en una película? ...	87
23.	¿Me puedo fiar de quien me está contando una historia?	89
24.	¿En el cine es posible «salvarse en el último minuto»?	92
25.	¿Qué quiere decir que una película sucede en «tiempo real»?	95
26.	¿Es el cine una ventana al mundo?	98
27.	¿Puede un documental contar una mentira y una ficción, una gran verdad?	100
28.	¿Es Dogma 95 un manifiesto o un reclamo publicitario?	103
29.	¿A qué nos referimos cuando hablamos de clásicos del cine?	106

III. Los géneros cinematográficos

30. ¿Sabías que un esquimal se convirtió en una estrella de cine? 109
31. ¿Cabía tanta gente en el camarote de los hermanos Marx? 113
32. ¿De verdad es más fácil hacer llorar que reír? 116
33. ¿Prefería Hitchcock darle más información al espectador o a los personajes? 119
34. ¿Sabías que cantar y bailar era la mejor forma de escapar de la Gran Depresión? 123
35. ¿Quién hizo que aumentaran las matrículas de la especialidad de arqueología en los años ochenta? 126
36. ¿Sabías que una película alemana muda de los años veinte fue el primer film considerado Memoria del Mundo por la Unesco? 129
37. ¿Sabías que el Drácula más famoso del cine también nació en Transilvania? 132
38. ¿Eran los indios tan malos y los vaqueros tan buenos como nos decía John Ford? 136
39. ¿Puede el éxito de un filme hacer que se creen géneros nuevos? 140
40. ¿Cuándo llegó Disney a quedarse para siempre en nuestras vidas? 143

IV. Los oficios del cine

41. ¿De dónde viene la expresión «luces, cámara y acción»? 147
42. ¿Exactamente, a qué se dedica un director de cine? 149
43. ¿Puede salir una mala película de un buen guion? ... 152
44. ¿Quién hace realidad las imágenes que proponen el director y el guionista? 156
45. ¿Quién manda más, el director o el productor? 159
46. En el cine, ¿necesitan ser profesionales los actores? 161

47.	¿Conoces a Gil Parrondo, uno de los responsables de los escenarios de <i>Patton</i> , <i>El Cid</i> o <i>Doctor Zhivago</i> ?	164
48.	¿Quién se ocupa realmente de que el intérprete se ponga en los zapatos de su personaje?	167
49.	¿Es siempre un reto (incluso una pesadilla) grabar el sonido directo?	170
50.	¿Para qué sirve una <i>script</i> ?	173
51.	¿Es mejor la música si te enteras de que existe o si la ignoras?	175
52.	¿Termina el día para una película cuando acaba la jornada de rodaje?	178
53.	¿A quién recurrir si necesitas fuego, nieve o una inundación en una película?	181
54.	¿Cómo se guarda la historia del cine?	184

V. La industria del cine

55.	¿El cine es arte o industria?	187
56.	¿Son los estudios simplemente naves industriales en las que rodar películas?	190
57.	¿Dónde se localizan Hollywood, Bollywood y Nollywood?	193
58.	¿Sabías que a Buster Keaton se le prohibió por contrato sonreír en público?	196
59.	¿De verdad hay tráilers mejores que las propias películas?	199
60.	¿Son los críticos de cine directores frustrados?	201
61.	¿Cómo se reparte el pastel de las ganancias?	204
62.	¿Son las academias y asociaciones meros organizadores de sus premios anuales?	207
63.	¿Se puede dar la vuelta al mundo en ochenta festivales?	210
64.	¿A qué ciudad española acudió Bette Davis poco antes de morir?	213

65.	¿De quién era tío «Óscar»?	215
66.	¿Quién era Hattie McDaniel y qué ocurrió con ella para que Clark Gable casi no fuese al estreno de <i>Lo que el viento se llevó</i> ?	220
67.	¿De verdad es necesario ver <i>Jumanji</i> en 4D?	223
68.	¿Para qué sirve hacer un corto?	227
VI. Relación con otras artes		
69.	¿El séptimo arte?	231
70.	¿Es el cine el hermano pobre del teatro?	234
71.	¿Es mejor el libro o la película?	239
72.	¿Fue primero el cine negro o Edward Hopper?	243
73.	¿Es Marvel la culpable de crear el universo paralelo más rentable del cine?	247
74.	¿Sabías que ponerse una rebeca tiene mucho de cinematográfico?	250
75.	¿A ti tampoco te hizo gracia la adaptación de Mario Bros al cine? No eres el único.	253
76.	¿Quién dijo «Yo sigo siendo grande. Son las películas las que se han hecho pequeñas»?	256
VII. Formas de consumo y relación con el espectador		
77.	Si <i>Tiempos modernos</i> es una obra de arte, ¿eso quiere decir que <i>American Pie</i> también?	259
78.	¿Puede el cine cambiar el mundo?	262
79.	¿Las series de televisión han cambiado el cine?	265
80.	¿Ha pasado de moda eso de «ir al cine»?	268
81.	¿Quién decide qué vemos y cuándo lo vemos?	270
82.	¿Es culpa de la tecnología que descienda la calidad de los productos cinematográficos?	274
83.	¿Habrán pronosticado ya <i>Los Simpson</i> las próximas décadas del cine?	277
84.	¿De verdad era Paul Newman el hombre perfecto? ...	279
85.	¿Podía ser Cary Grant un asesino de verdad en <i>Sospecha</i> ?	283

86.	¿Por qué Truman Capote se cabreó al enterarse de que Audrey Hepburn, y no Marilyn Monroe, iba a protagonizar <i>Desayuno con diamantes</i> ?	286
VIII. Cine español e iberoamericano		
87.	¿Conoces al aragonés considerado el «Méliès español»?	291
88.	¿Era Imperio Argentina mucho más que una folclórica?	295
89.	¿Sabías que muchos españoles trabajaron en Hollywood antes que Antonio Banderas?	298
90.	¿Te gustan las españoladas?	302
91.	¿Cuándo inundaron las suecas las playas y las pantallas?	305
92.	¿Cuáles son las tres B del cine español?	308
93.	¿Cuándo empezó el público español a reconciliarse con su cine?	311
94.	¿Qué significa «almodovariano»?	314
95.	¿Te pueden considerar un genio con solo tres películas en tu haber?	317
96.	¿Sabías que en el cine español no solo se habla español?	320
97.	¿Cuál es la película considerada la <i>Pulp Fiction</i> latina?	323
98.	¿Por qué es famoso Manoel de Oliveira además de por vivir 106 años?	326
99.	¿Qué tuvo de nuevo el Nuevo Cine Latinoamericano?	329
100.	¿Quiénes son Los Tres Amigos?	332
	Bibliografía recomendada	335

PRÓLOGO

La curiosidad es un arma poderosa. Hacerse preguntas es el motor del conocimiento y el primer paso hacia la ciencia. Por eso, cuando la pregunta es adecuada, y no digamos pertinente, desencadena un irrefrenable círculo virtuoso en el cual cada respuesta suscita nuevas preguntas. Eso es lo que el lector encontrará en este libro: un manantial de curiosidad cinéfila capaz llevarle en volandas por la historia y la práctica de la creación audiovisual.

Antes de los tiempos de Imdb (Internet Movie Database), una enciclopedia de actores o un diccionario de directores eran el mejor aliado del neófito, que los consultaba hasta deshojarlos mientras descubría más títulos, más cineastas, más cinematografías y, con ellos, más ideas, más miradas y más mundos. Las generaciones anteriores hemos recurrido a los libros para, sin darnos cuenta, evolucionar de consumidores de cine —o de series— a cinéfilos.

Ahora la red satisface rápidamente el primer arranque de curiosidad —¿quién es esta actriz? o ¿qué otras películas ha hecho este director?—, pero al mismo tiempo ofrece una puerta por la que perdernos en miles de datos colaterales, convirtiéndose muchas veces en una malla difícil de traspasar rumbo a un conocimiento más profundo y sosegado. Si hemos convenido que esas preguntas sencillas son tan solo el principio, la fuente

de nuevas curiosidades, este libro bien puede funcionar como nuevo eslabón de la cadena del conocimiento.

Para quien vea por primera vez *Cantando bajo la lluvia* no le bastará con buscar el título en Google y averiguar que su protagonista, Gene Kelly, nació en 1912 y además protagonizó *Un americano en París*, sino que posiblemente le sorprenda el retrato que hace la película del paso del cine mudo al sonoro y querrá saber si esa transformación fue realmente así. O si una persona entra en una tienda de regalos y ve una decorativa foto de un muchacho colgando de las agujas de un reloj ojalá quiera averiguar cómo ha llegado hasta allí. Y este libro no solo tiene las respuestas sino que además le propone más preguntas: quiénes fueron el doctor Caligari o los jóvenes airados y, más allá, qué es eso de saltarse el eje o qué guerra era esa del *final cut*.

Hay muchas formas de leer este libro. Para quienes crecieron consultando diccionarios de cineastas, bien puede funcionar como ejemplar de consulta rápida, donde encontrar respuestas claras y directas a las dudas más comunes de cualquier cinéfilo. O, por supuesto, puede leerse en el mismo orden en el que se presenta, como un manual básico del arte del cine que recopila nociones de historia, teoría cinematográfica, exposición práctica de cómo se crea una película y ofrece una perspectiva de los cines del mundo para culminar con una mirada hacia el futuro.

Además, nos brinda una oportunidad poco frecuente de usarlo como una caja de bombones: hoy me apetece el estriado con aspecto de chocolate con leche, mañana el que promete ser de praliné. Haga el lector la prueba: abra el libro por una pregunta cualquiera, la que le parezca más simpática o la que elija simplemente al azar. Y lea. Lea porque va a despertar su apetito de ver más películas, de leer más libros y de hacer nuevas preguntas. En los tiempos de Imdb, este libro puede ser como las galletas de *Alicia en el País de las Maravillas*: léame y crezca.

Pero, al revés que en el cine, este libro no tiene rótulo de «fin». El cine es una disciplina relativamente joven y poco reglada. Pese a ello, o quizá sea la razón, es también un arte en permanente e incansable evolución, lo que ayer parecía ley, hoy es solo convención y mañana será fosfatina. En el séptimo arte todo resulta mutable, hasta sus márgenes. El lenguaje cinematográfico nació con películas de pocos segundos y hoy evoluciona con series de múltiples temporadas. Se empezó a proyectar en barracas de feria y hoy se antoja ubicuo. Y así, nos surgen constantemente nuevas preguntas y sus respuestas amplían el

horizonte hacia nuevas ideas, que nos llevarán a replantearnos otra vez la naturaleza del cine.

Ojalá este libro continúe sembrando semillas de curiosidad que prendan en neocinéfilos para que hagan nuevas preguntas que nos lleven a descubrir más ideas, más miradas, más mundos.

Fernando de Luis-Orueta
Periodista y socio fundador de La Tropa Produce

I

HISTORIA DEL CINE

1

PERO ¿QUIÉN INVENTÓ EL CINE?

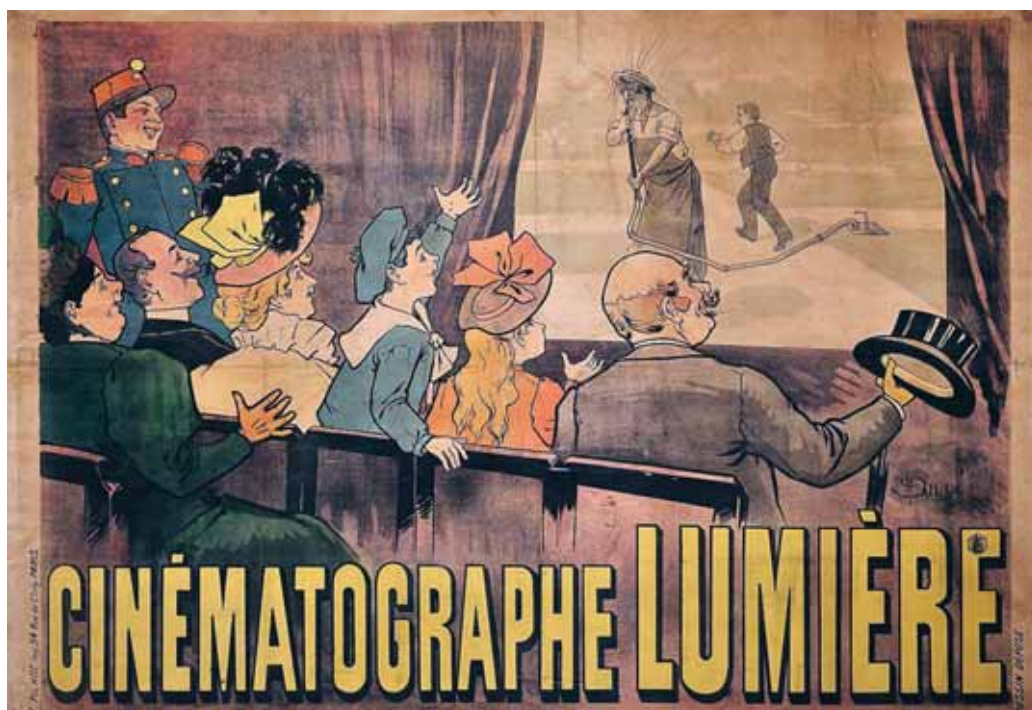
Como pasa con otros grandes inventos, el cine no se debe únicamente al genio de una persona, sino a una acumulación de hallazgos que, al final, hicieron posible lo que conocemos como cine.

La cinematografía es el arte de representar sobre una pantalla imágenes en movimiento por medio de técnicas fotográficas.

En la Europa de la Ilustración triunfaron los teatros de sombras. Uno era la linterna mágica, una técnica precursora de las sesiones de cine; el otro era el *eidophusikon*, una especie de teatro de efectos especiales con figuras en miniatura. Desde este momento, podemos rastrear la prehistoria del cine.

También era necesario que llegara la fotografía para captar la realidad tal y como la ven nuestros ojos. El antecedente principal está en la *camera obscura* de Leonardo da Vinci, en cuyo interior se formaba una imagen invertida y bidimensional de los objetos iluminados desde el exterior mediante la penetración de la luz por un orificio. Este artilugio sirvió a grandes pintores para poder dibujar con más detalle y mejorar la perspectiva.

La fotografía nació gracias a Louis Daguerre y Joseph Nicéphore Niépce, quien en 1822 tomó la primera fotografía de la historia.



Póster del cinematógrafo Lumière, realizado por Marcellin Auzolle (1862-1942). En él se representa la proyección de la película cómica *El regador regado*.

En un principio, los Lumière se negaron a vender cinematógrafos, pero con la gran demanda se vieron obligados a establecer concesiones. Debido al éxito entre el público que esperaba continuamente nuevos títulos, decidieron fabricar doscientos aparatos y contratar operadores para que llevaran el invento a las principales ciudades europeas y americanas, hicieran exhibiciones y rodaran películas de los lugares donde se encontraban. Así, el invento expuso ante los ojos de los espectadores cómo era la vida en lugares lejanos. Este tipo de películas fueron enormemente imitadas por todo el planeta: «abrir los objetivos al mundo» fue la consigna dada por los Lumière.

Edison declaró la guerra a los franceses y logró expulsar a los Lumière del mercado americano tras diversas triquiñuelas. Distintos aparatos parecidos al cinematógrafo comenzaron a proliferar en América, tales como el vitascopio o el bioscope.

Pero en 1897 un importante incidente estuvo a punto de dar al traste con la nueva atracción: un grave incendio en el Bazar de la Caridad, en los Campos Elíseos, debido a la imprudencia de un operador que encendió mal la lámpara en la sala de proyección. Las llamas se extendieron rápidamente y hubo más de 130 muertos. El suceso causó gran conmoción y la prensa más conservadora tildó

Famoso fotograma de
Viaje a la luna (1902).
La película tiene 14
minutos de duración.
La crítica la reconoce
como la más importante
de Georges Méliès.

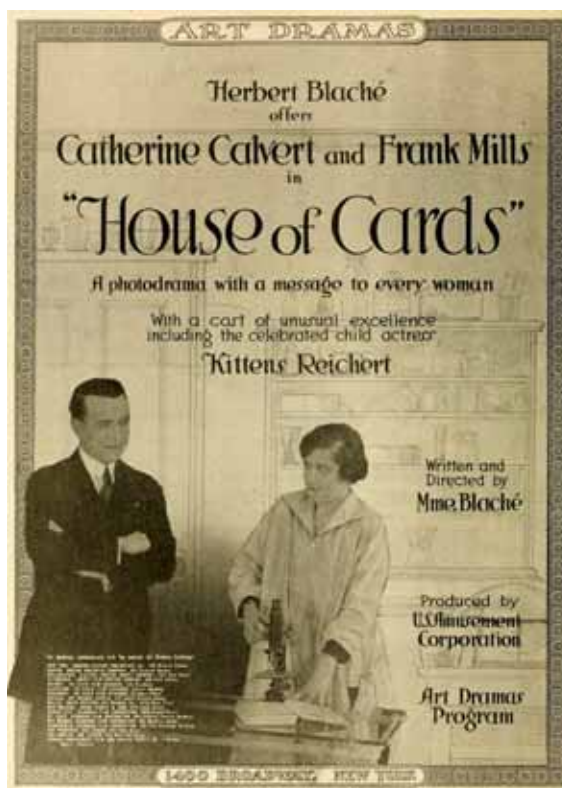


mucho más rentable, lo que fue el fin para el mago, ya que había invertido todo en la creación de sus filmes sin pensar en la rentabilidad. En 1914 su productora, Star-Film, se declaró en quiebra. Derrotado por las nuevas formas estéticas que surgieron y las distintas tendencias de distribución, además del estallido de la Primera Guerra Mundial, se vio obligado a vender sus películas porque no tenía donde conservarlas y muchas se destruyeron. Terminó sus días arruinado, vendiendo juguetes en una estación de tren, después de haber alcanzado la gloria y ser uno de los más importantes pioneros para el avance del nuevo medio.

Quienes entendieron el cine como un arte autónomo, más allá del mero divertimento, fueron los componentes de la llamada Escuela de Brighton, un grupo de cineastas que surgió en esta ciudad inglesa. Sus integrantes afianzaron la tendencia documentalista con unos filmes de marcada temática social. Uno de sus miembros, James Williamson, ensayó ya un rudimentario montaje paralelo. El relato de estos cineastas es plenamente cinematográfico, donde la planificación y el encuadre, los planos, la profundidad de campo y el movimiento de los personajes han superado la estética puramente teatral.

Poco después del gran éxito de Méliès, en los Estados Unidos se dio otro salto importante en plena «guerra de las patentes». Con los inicios pujantes de una industria floreciente y rentable, pero extremadamente competitiva —donde se recurría frecuentemente

Anuncio en la revista *Moving Picture World* de *House of Cards* (1917), de Alice Guy Blaché



No hay nada que ejemplifique más el giro que se produjo en plenos años veinte que el hecho de que en la siguiente década solo una mujer siguiera dirigiendo en Hollywood: Dorothy Arzner. Igual que en el caso de sus compañeras de décadas atrás, fue borrada de los libros de historia hasta los años setenta, cuando los estudios feministas volvieron a reconocer su nombre.

5

¿SABÍAS QUE EL CINE FUE DE LOS PRIMEROS EN ALISTARSE PARA IR AL FRENTE?

El cine ha demostrado ser un arma poderosa utilizado como un método eficaz de propaganda ideológica, sobre todo en tiempos de guerra. Pronto, dirigentes y gobernantes se dieron cuenta de su arrastre y lo utilizaron para sus fines. Pero cuando desplegó toda su fuerza, y revolucionó al mundo y a la historia, fue al ponerse al servicio de la revolución soviética. «De todas las artes, es el cine la más importante para nosotros» decía Lenin, que en 1919



Fotograma extraído de la famosa escena en la escalera de Odesa (Ucrania), del filme *El acorazado Potemkin*, con una cuidada composición de planos

cinéfilo y vio su potencial propagandístico. La gestión del cine la dejó en manos de Joseph Goebbels, ministro de Propaganda, que además sentía auténtica pasión por el cine, y puso el mismo empeño en la calidad artística y en la función propagandística. Pero el cine nazi no fue brillante y la propaganda estuvo prácticamente confinada a los noticiarios. La mayoría de las películas rodadas en la época hitleriana eran de divertimento y a su manera expresaban los valores del régimen. Son pocos los nombres que han merecido pasar a la historia. De entre todos, la más importante es sin duda la documentalista Leni Riefenstahl. Sus películas *El triunfo de la voluntad* (1935), sobre la reunión del partido nazi en Nuremberg, y *Olimpiada* (1938), filme de las Olimpiadas de Berlín de 1936, son los grandes hitos, no solo del cine documental, sino del realizado con propósitos propagandísticos. La mentalidad de Riefenstahl y su forma de entender el arte cinematográfico se fundió de forma clara con las estéticas fascistas que germinaban por Europa. Los condicionantes ideológicos del régimen para el que trabajó resultaban ser los mismos que los suyos: la idealización del cuerpo ario y la importancia de la fuerza y la confianza. Y es que, a través del cine, los nazis pretendían controlar los sentimientos y crear un nuevo ser humano para servicio del nuevo orden.

Los noticiarios cinematográficos en cada una de las naciones fueron los grandes responsables de la divulgación de la propaganda política, lo que quedó plenamente demostrado en los diversos reportajes e imágenes que surgieron de la guerra civil española.



Retrato de Mary Pickford.
Llegó a ser la estrella mejor
pagada de la época.

Uno de los géneros que más floreció fue la comedia. Los cómicos americanos moldearon el género con sus resortes fundamentales. El creador de la escuela cómica americana fue Mack Sennett que, iniciado en el cine junto con Griffith, es el padre de la comedia burlesca. Fundó la productora Keystone, donde comenzaron grandes estrellas como Charles Chaplin, Buster Keaton, Roscoe «Fatty» Arbuckle o Gloria Swanson.

La indudable estrella del cine cómico fue Charles Chaplin. Pronto tomó las riendas de su carrera y pasó a ser el creador íntegro de sus filmes, escribiendo, dirigiendo e interpretando. El dinero ganado le permitió construir su propio estudio y cofundó la productora United Artists con Griffith y los actores Douglas Fairbanks y Mary Pickford. En ella realizó en 1925 *La quimera del oro*, que contiene algunas de las imágenes icónicas del entrañable Charlot, como cuando se prepara para comer las suelas de sus zapatos. En tiempos ya del sonoro, con fecha tan tardía como 1936, dirigió una de sus obras maestras: *Tiempos modernos*, todavía muda, ya que Chaplin fue uno de los grandes opositores al sonido. En el filme, el obrero Charlot se colaba en los engranajes de una máquina de la fábrica donde trabajaba.

Si hubo un cómico capaz de competir con Chaplin fue Buster Keaton, con notables trabajos como *El maquinista de la General* (1927). Otros grandes del humor que cosecharon enorme éxito y que explotaron el gag visual fueron Harold Lloyd, Stan Laurel y



Tarjeta editada con motivo del estreno de *Cantando bajo la lluvia*. Está considerada como la mejor película musical del cine estadounidense por el American Film Institute.

una nana, siendo la primera vez que se grababan varios sonidos de manera simultánea; en *Las calles de la ciudad* (1931) introduce el monólogo interior; en *El hombre y el monstruo* (1932) se emplean por primera vez sonidos no reales; y uno de sus mejores trabajos es la opereta *Ámame esta noche* (1932), innovador musical protagonizado por Maurice Chevalier y Jeanette MacDonald.

Otros dos títulos, ambos de 1930, que lograron combinar el dinamismo de la cámara del cine mudo con la nueva tecnología del audio fueron *Bajo los techos de París*, primer filme sonoro de René Clair en el que mezcla escenas dialogadas con otras mudas, vistas desde lejos a través de cristales o tapadas por la música, verdadero hilo conductor de la trama; y *Sin novedad en el frente*, donde el director Lewis Milestone utiliza por primera vez, cuando los equipos todavía eran primitivos, una grúa gigante para obtener una toma panorámica del paisaje desolador y estridente de la batalla.

Además, el cine sonoro supuso una revolución para el género de la comedia. Los gags de Lloyd y Keaton entran en declive, pero triunfa la «guerra de sexos» y la feminización del género con actrices como Mae West, Katharine Hepburn o Carole Lombard, entre otras.

Un ejemplo de ello es *La fiera de mi niña* (1938) de Howard Hawks, quien realizó 40 películas en 43 años (entre ellas referentes del cine negro o del western). Una alocada comedia de diálogos geniales y escenas vibrantes, protagonizada por Katharine Hepburn y Cary Grant.



Mítico logo de apertura de la RKO. Orson Welles lanzó algunos de sus grandes éxitos con estos estudios, incluido *Ciudadano Kane*.

El Tribunal Supremo de los Estados Unidos obligó a los estudios a desvincular la producción de la exhibición en junio de 1949, lo que supuso el fin de los veinte años de la «era de los estudios».

Por otra parte, al bloqueo a los competidores se sumaba la búsqueda de un producto estable y controlado. La idea era producir solo lo que el público esperaba ver (lo que consolidó el concepto de género, es decir, formas narrativas y estrellas familiares para los espectadores) y que no se ofendiera a un amplio sector social (adoptando un Código de Producción).

En cuanto a los ingresos desde fuera de Estados Unidos, en la edad de oro estos suponían un 50 % de lo recaudado por un largometraje medio. La salida al mercado internacional (salvo Rusia) estaba respaldada por el gobierno y, aunque los impuestos extranjeros suponían un problema, la asociación de productores y distribuidores americanos (creada en 1922) recibía apoyo y ayudas de las autoridades.

En definitiva, la cooperación en la distribución y exhibición permitió a las ocho compañías principales dominar estos dos sectores y también la producción, sobreviviendo a una guerra mundial, a la Depresión, a una demanda por prácticas monopolistas que duró diez años, a los sindicatos, y a la aparición del sonido y del color.



Fotograma de *Ladrón de bicicletas*. Lamberto Maggiorani es el actor protagonista, aquí acompañado por el que interpreta a su hijo, Enzo Staiola.

profesionales principalmente, la realidad hacía su aparición en la pantalla, además de asumir un compromiso con los desfavorecidos que retrataba y abogando por una mayor solidaridad. Sus películas están llenas de personas que intentan solventar sus problemas diarios. Sin maquillaje, con diálogos sencillos, sobriedad técnica e iluminación naturalista, es decir, con los mínimos artificios se llegaba al máximo verismo. Para *Ladrón de bicicletas*, de Sica prefirió decantarse por «un simple obrero romano que dejó su trabajo durante dos meses para prestarme su cara». Estos personajes hablaban de historias cotidianas, de aparentemente poca importancia, pero que ocultaban un gran drama social.

El neorrealismo tuvo antecedentes en algunos filmes como *Obsesión* de Luchino Visconti en 1942, considerada por muchos como el inicio del movimiento, aunque se trata de un relato de cine negro por sus ambientes y gentes vulgares, proscritos en el cine fascista, lo que llevó a su prohibición. Sin embargo, el verdadero punto de partida fue *Roma, ciudad abierta* de Roberto Rossellini en 1945, donde recogía el sufrimiento en que se encontraba la ciudad tras ser liberada, haciendo un retrato fiel de la resistencia italiana. La película incluso comenzó a rodarse todavía en plena ocupación de la capital. Fue un canto a la libertad y a la fraternidad frente al horror. Obtuvo el gran premio del festival de Cannes y su impacto fue inmediato. Su siguiente película, *Paisá* (1946), sobre el final de la guerra, configuraba un retrato mucho



Retrato de Tony Richardson
de los años 60

bautizada como *Free Cinema*, el cine libre, por el grupo de jóvenes realizadores que rechazaban la tradición rancia y burguesa reflejada en las pantallas. En el manifiesto que redactaron en el inicio del movimiento y que repartieron en panfletos el día de la primera sesión, proponían «restablecer el contacto directo con la vida, abandonar de manera definitiva cualquier tipo de esteticismo, profundizar en la visión: no solamente escrutar al ser humano, sino dejarle a él también la palabra, es decir, desvanecerse ante él» y añadían «nuestros filmes participan de una actitud común. Implícita en esta actitud está nuestra creencia en la libertad, en la importancia del individuo y en la significación de lo cotidiano. Como cineastas creemos que un film no debe ser un producto personalísimo (...) La perfección no encaja en nuestros propósitos». Eran jóvenes insatisfechos con la sociedad, hartos del conformismo, la hipocresía y el principio de autoridad que propagaban los mayores.

El *Free Cinema* nació de manera oficial en febrero de 1956, con una sesión de proyección en el National Film Theater donde se presentaron tres cortometrajes de bajo presupuesto rodados en 16 mm: *Together* (1953) de Lorenza Mazzetti, sobre los problemas de una pareja de amigos sordomudos, *O Dreamland*, de Lindsay Anderson sobre un parque de atracciones, y *Momma don't allow* (1955) de Karel Reisz y Tony Richardson, sobre un club obrero de jazz. Eran los «jóvenes airados» del cine y en sus imágenes cobraban

Truffaut posando delante del cine Tola de Amsterdam, el 15 de marzo de 1965, donde se proyectaba *El bello Sergio* (1958), de Claude Chabrol



la época. Habitualmente los argumentos de los guiones eran adaptaciones de textos literarios. Se trataba de un cine individualista, alejado de las reivindicaciones colectivas, con un cinismo agrisado y a veces obsesionado por los problemas amorosos de pareja.

La etiqueta de «cine de autor» comenzó a extenderse por otras cinematografías, y es cuando se llegó a acuñar la frase «el director es la estrella». El sello personal del cineasta definía su trabajo y se consideraba una marca de calidad, frente al cine de guionistas y al cine de productor.

François Truffaut fue uno de los principales directores del movimiento y la humanidad que destilan sus trabajos hace que sean de los más representativos, como *Los cuatrocientos golpes* (1959), *Tirad sobre el pianista* (1960), y *Jules y Jim* (1961), que usa muchas técnicas y elementos del nuevo estilo, como la incorporación de imágenes de noticiarios, planos congelados y narración en voz superpuesta. Irónico y tierno, Truffaut fue uno de los más sensibles estilistas del cine francés.

II

LENGUAJE DEL CINE Y TEORÍA CINEMATOGRAFICA

19

¿ES TAN GRAVE «SALTARSE EL EJE»?

Si los ojos, dicen, son el espejo del alma, la cámara es el espejo de la película. Todo lo que el espectador ve depende de dónde elija el director colocar la cámara y esa decisión, a su vez, vendrá motivada por muchos otros detalles: cuál es la historia que se nos quiere contar, qué punto de vista se va a escoger para contarla, quién es el personaje al que seguiremos, etcétera.

Partamos del ejemplo de *La guerra de los mundos* (2005), de Steven Spielberg, una película en la que se narra la destrucción de nuestro planeta a manos de unos seres venidos de otra galaxia. Desde el guion, la historia venía determinada por el punto de vista del protagonista, interpretado por Tom Cruise, un tipo corriente que no se dedica a salvar el mundo, no tiene ni idea de cómo empezar a combatir la amenaza, que ni siquiera sabe de dónde viene. Para dejar eso claro, cada vez que uno de los «destructores» aparece, está generalmente filmado desde abajo, en contrapicado, desde los ojos del protagonista. No hay imágenes épicas que muestran la amenaza en su totalidad, ni destrucciones ajenas a la historia. Todo lo que vemos es a partir de este hombre quien, a ras del suelo, huye del peligro con sus hijos. El colocar la cámara a su altura para filmar



Fotograma
promocional de
Ciudadano Kane con
su protagonista visto
en contrapicado

Los extremos de estas opciones se denominan plano cenital, aquel en el que la cámara está perpendicular respecto al suelo, enfocándolo desde arriba hacia abajo, y nadir, en el que la cámara está igualmente perpendicular, pero enfocando desde abajo hacia arriba.

Hay otro punto de vista, poco utilizado y es el plano subjetivo, aquel en el que la cámara sustituye a uno de los personajes. En *Todo sobre mi madre* (1999), por ejemplo, Pedro Almodóvar usa este recurso a la hora de mostrar el atropello del hijo de Manuela. Y, como si fuese el chico, deja la cámara tirada en medio de la carretera mientras vemos cómo Manuela se acerca corriendo, la agarra como si fuese su hijo, y llora sobre ella.

Una escena es aquello que sucede en un mismo tiempo y lugar y se compone de un número indeterminado de planos. Por ejemplo, la famosa escena del orgasmo fingido de Meg Ryan en *Cuando Harry encontró a Sally* (1989) incluye diferentes planos: uno general que les sitúa en la cafetería al inicio, uno de Sally y un contraplano de Harry durante el diálogo, además de diferentes planos de los clientes del lugar reaccionando a Sally.

Una secuencia está compuesta por un número indeterminado de escenas que tienen una unión temática. Por ejemplo, en *Infiltrados* (2006), de Martin Scorsese, hay un momento en el que la banda mafiosa liderada por Jack Nicholson hace un intercambio de mercancía en una fábrica abandonada, mientras la policía y el FBI siguen la operación gracias a las cámaras que han instalado. La



Estabilizador *steadicam*, parecido al utilizado en el rodaje de *El resplandor*

presenta una escena en el tiempo transcurrido entre el encendido y el apagado de la cámara.

Los planos secuencia requieren malabarismos técnicos e interpretativos y extremada precisión porque lo que tiene que ocurrir ante la cámara debe hacerlo en el momento exacto en el que la cámara apunta hacia ello.

Uno de los planos secuencia más clásicos, y famosos, de la historia del cine tiene lugar al inicio de *Sed de mal* (1958), de Orson Welles. Se comienza enfocando unas manos mientras programan la explosión de una bomba que, posteriormente, su artífice esconde en un maletero. Mientras la cámara asciende sobre una grúa, el plano se fija en ese coche. El hombre desaparece y los propietarios del vehículo llegan y se suben a él. La cámara observa cómo cruzan la ciudad y, en un determinado momento, se abandona el foco en el vehículo para ponerlo en la que después será la pareja protagonista, dos paseantes. Averiguamos que la ciudad es Tijuana, en la frontera con Estados Unidos. Tras una interacción entre todos ellos y la policía aduanera, la cámara (que sigue sin haber cortado) se queda con nuestros protagonistas, quienes se detienen para besarse. Cuando están a punto de hacerlo se escucha una explosión de fondo y ahí, más de tres minutos después de haber iniciado el plano, se produce el primer corte.

Los planos secuencia se utilizan con diferentes objetivos, al igual que la cámara en mano o el *steady*. Sin embargo, como todos



Moviola, máquina que sirve para montar películas. La primera fue inventada en 1917. Hasta los años noventa, cuando se introduce la edición electrónica, era un aparato imprescindible para cualquier montador.

en *El acorazado Potemkin*, el asesinato en la ducha de *Psicosis* o la secuencia del salto en *Olimpiada*, famosos debido al efecto que produce su montaje.

Pero ¿qué es el montaje (o la edición)? Es, ante todo un trabajo técnico cuyo objeto son los planos y sus formas de actuación son dos: ordenar la sucesión de planos y fijar su duración. Técnicamente es la unión física de dos fragmentos de película, pero también es algo más. Si hablamos desde el punto de vista de la articulación del lenguaje cinematográfico, es la unión de dos fragmentos de película para producir un sentido que no es evidente a partir de una u otra toma.

La utilización del montaje como herramienta creativa comenzó a articularse con Edwin S. Porter. Su contribución fue la organización de las diversas tomas para representar una continuidad narrativa.

Pero podemos afirmar, coincidiendo con la totalidad de los autores, que D. W. Griffith es reconocido como el padre de la edición cinematográfica en su sentido moderno. Su influencia tanto en Estados Unidos como en Rusia fue inmediata. Consiguió hacer que la yuxtaposición de planos tuviera un efecto mucho mayor. Gracias al montaje paralelo ya no era necesario mostrar acciones completas para lograr realismo, solo había que exhibir sus partes más eficaces. Así, el tiempo dramático comenzó a reemplazar al tiempo real como criterio de las decisiones del montaje.



Fotograma de *El cantor de jazz*. Utilizó el sistema sonoro «Vitaphone» (grabación de sonido sobre un disco).

Por supuesto, en una película puede haber transiciones de sonido diegético a extradiegético y viceversa.

El sonido del cine tiene ciertas funciones generales: proporcionar una perspectiva sonora (aportando datos del espacio donde se desarrolla la acción); dirigir la atención del espectador dentro del plano; crear expectativas de lo que va a pasar o va a aparecer en pantalla; completar el significado de las imágenes, ya sea con sonidos que redundan en lo que se ve o que son lo opuesto; ayudar en la transición de planos y secuencias (como elemento de unión en el montaje); etcétera.

En lo que respecta a la voz en el cine, en principio diálogos e imagen tienen el mismo peso. El intérprete no necesita impostar, como en el teatro, porque los micrófonos captan los matices y el director decidirá, junto al ingeniero de sonido, qué se potencia y qué se deja de forma sutil. Si el relato lo requiere, se ecualizarán y nivelarán voces y ambiente para que el resultado se entienda y sea verosímil.

En la banda sonora de ruidos recae buena parte de la búsqueda de verosimilitud de la representación audiovisual. Pero la toma de sonidos naturales es complicada y la hace excepcional, por lo que la mayoría son recreados o se opta por el doblaje. El sonido directo muchas veces se graba solo como referencia.

La banda de ruidos puede tener función:

Representativa. Cuando se realiza una recreación espacial que aporta datos del espacio. La captación por parte de los micrófonos y la reproducción de los altavoces, tratan de «imitar» la selección y jerarquización que haría nuestro oído de no haber una tecnología de



Griffith en plena dirección. En este caso de *The Escape* (1914), desgraciadamente perdida. El operador de cámara es Billy Bitzer y el actor es Henry B. Walthall.

se mueve buscando restaurar el equilibrio o solucionar el dilema hasta llegar al clímax y, por último, el desenlace, en el que se restaura el equilibrio y se da por acabado el relato. Cualquier película del más puro cine clásico de Hollywood está dentro de estos parámetros. Pero hay otros modelos que podemos nombrar como la historia sin clímax (*Lluvia negra* [1989] de Imamura), la historia con final abierto (*Shutter Island* [2010] de Scorsese) o las historias de sujeto plural (*La colmena* [1982] de Mario Camus).

El discurso es la suma de las herramientas narrativas para contar la historia, en un orden determinado y con una forma determinada. Es el cómo del relato, las formas en las que se expresa la historia. Para ello necesita de una «gramática», para que el espectador pueda comprenderla, con un determinado orden, y debe permitir el reconocimiento de los objetos y las acciones, además de proporcionar una coherencia interna, en función del estilo, la época histórica en que se produce, etc. Por otro lado, este discurso del texto narrativo es siempre un discurso cerrado, puesto que tiene un principio y un final. Aunque la historia quede abierta, el discurso del relato está acabado.

En el discurso, las acciones relacionan a los personajes con el entorno. Toda acción supone un cambio y ayuda a que la historia progrese. Las acciones pueden ser clasificadas de muchas formas, pero ahora nos interesa resaltar una de las más importantes, la acción resolutoria, que es la que pone fin al relato. La sabiduría en el manejo de la progresión dramática de las acciones puede hacernos llegar de maneras distintas al final, retardando la acción o la reacción final o atrasando la formulación visual de la acción resolutoria más allá de lo

III

LOS GÉNEROS CINEMATOGRAFICOS

30

¿SABÍAS QUE UN ESQUIMAL SE CONVIRTIÓ EN UNA ESTRELLA DE CINE?

Corría el año 1922 cuando el estreno de una película hizo que el rostro de un auténtico esquimal fuera reconocido como el de otra de las estrellas de Hollywood. Era *Nanuk, el esquimal* dirigida por Robert J. Flaherty, la primera película documental de la historia. Flaherty fue uno de los grandes genios que hizo posible el avance del lenguaje cinematográfico. Este filme narra la vida de Nanuk, un inuit de la bahía del río Hudson y su lucha junto con su familia por la supervivencia. Su enorme éxito hizo plantearse a los grandes estudios la realización de este tipo de producciones. Aunque ni Nanuk se llamaba Nanuk (sino Allakariallak) ni su familia era en realidad su familia, poco importaba porque lo que pretendía Flaherty era mostrarnos cómo era la vida de los inuit antes de la llegada del hombre blanco. Esto nos lleva a preguntarnos sobre la veracidad y neutralidad en el género documental.

Una película documental es aquella que tiene la vocación de mostrarnos la realidad tal cual es. La Real Academia Española (RAE) define documental como una película cinematográfica o



Cary Grant
y Rosalind
Russell en
Luna Nueva

Wilder, es uno de los máximos exponentes del género en esa década, junto a contemporáneos como Blake Edwards, Howard Hawks o Stanley Donen.

Si bien es cierto que hasta los años cincuenta las comedias no se habían limitado solo a estos registros románticos (ahí están *El Gordo y el Flaco*, los ya mencionados *Hermanos Marx*, etc.), a mediados de siglo la división ya se había convertido en una locura.

Hablamos de un género que, en sí mismo, puede albergar infinidad de otros géneros. Cualquier filme puede ser cómico (o dramático, según esta regla) si se encuentra el tono correcto y así podemos encontrar obras que se ríen de asuntos serios como la Guerra Fría (*Uno, dos, tres* [1961]; *Teléfono Rojo: volamos hasta Moscú* [1964]), igual que encontramos ejemplos de comedias con temas más, aparentemente, banales (como empiezan a ser consideradas, después de un tiempo, las comedias románticas).

En las últimas décadas, hemos descubierto multitud de subgéneros cómicos: parodias (*Aterriza como puedas* [1980], *Scary Movie* [2000]), comedia negra (*La guerra de los Rose* [1989], *Quemar después de leer* [2008], *El lobo de Wall Street* [2013]), humor grueso (*Algo pasa con Mary* [1998], *American Pie* [1999]), comedia de suspense (*Charada* [1963], *Escondidos en Brujas* [2008]), comedia de acción (tal vez todos los títulos de la Marvel), etcétera.

Así mismo, han surgido muchos nombres que le han dado una identidad única a su comedia, creando géneros específicos. En España tenemos a Berlanga, Cuerda o Trueba, cineastas con un sentido del humor propio. En el Reino Unido están los Monty



Alfred Hitchcock y Tippi Hedren en esta foto promocional de *Marnie, la ladrona* (1964)

de crear las más sórdidas historias en los ambientes más alegres y soleados. En sus palabras: «creo que el crimen debería cometerse en un día de verano junto al murmullo de un arroyo. El tipo más animado de la fiesta podría ser un psicópata asesino». En *La ventana indiscreta* (1954) somos nosotros los testigos, los voyeurs, de lo que sucede en el edificio de enfrente y hasta en *Psicosis* (1960) parecemos los artífices de las puñaladas en la ducha.

El suspense es mucho más que un género cinematográfico. En cualquier tipo de película, esa forma de provocar ansiedad en el espectador en una secuencia, prolongándola hasta el desenlace, es crear suspense. Cuando esto sucede en la mayor parte de la misma es cuando hablamos de una película de suspense, que también puede denominarse «de intriga». Las etiquetas de género que les ponemos a los filmes tienen unos límites muy inestables, puesto que las películas con grandes dosis de suspense suelen ser las películas policíacas, los thrillers y el cine negro. Nos decantamos por una etiqueta o por otra según predominen unas características u otras.

Todas se engloban dentro de la «película criminal», aquella donde el crimen o el que lo comete es el núcleo principal de su argumento. Este género es muy amplio y se integra perfectamente en otros tres mejor definidos como el de los gánsteres, el policiaco o el cine negro. Dentro del género criminal podemos encontrar las típicas películas de investigación, al estilo de Sherlock Holmes. En Hollywood se acuñó la expresión *whodunit* (*who has done it?*, ‘¿quién lo hizo?’) para las que tenían como protagonista a este tipo de investigador. Además, surgieron pronto las películas donde se recreaba la obra de un asesino en serie, tanto ficticio como real, como en *M, el vampiro de Düsseldorf* (1931) de Fritz Lang.



Frank Sinatra,
Kathryn Grayson
y Gene Kelly en
Levando anclas

A mediados de los cuarenta, cuando la carrera de Kelly como actor comenzaba a despuntar, este conoció al coreógrafo Donen, un antiguo bailarín que tenía gran ojo y sensibilidad para rodar musicales. Juntos codirigirían *Un día en Nueva York* (1949), *Siempre hace buen tiempo* (1955) y, sobre todo, el considerado mejor musical cinematográfico de todos los tiempos: *Cantando bajo la lluvia*, un relato romántico, optimista y certero de la primera época del cine sonoro en Hollywood.

Donen siguió rodando clásicos del cine, tanto musical como no. En *The Pajama Game* (1957) coincidió con el nuevo revolucionario del cine musical, el coreógrafo que había llevado la obra homónima al éxito en Broadway: Bob Fosse.

La importancia de Fosse en el musical se vuelve aún más llamativa cuando se piensa que su propio estilo coreográfico, sus bailes y su forma de montar un espectáculo se enseñan en academias de danza. Fosse era contrario al concepto de musical tradicional en el que alguien, por cualquier razón, pudiese interrumpir su rutina y lanzarse a cantar y bailar para contar lo que sentía. Sus primeras experiencias como coreógrafo hollywoodiense y director de cine fueron un reflejo de lo que hacía en Broadway (incluyendo la adaptación de *Sweet Charity*). Sin embargo, a principios de los setenta le encargaron la adaptación de un musical que él no había coreografiado. No importó. A partir del estreno de *Cabaret* (1972), el nombre de Fosse fue siempre ligado a la imagen de Liza Minelli escurriéndose de una silla y seduciendo a los caballeros de un sórdido club de Berlín en los años cuarenta. A pesar de querer ser considerado un director dramático, Fosse siempre será



Cartel de *Plan 9 del espacio exterior* (1959) película de serie B considerada de las peores jamás filmadas. Su director, Ed Wood, tiene el dudoso honor de ser recordado como el peor director de la historia.

(2003–2004) y en espectaculares películas orientales como *La casa de las dagas voladoras* (2004) de Zhang Yimou.

Terminamos con la serie B, que fue durante años una fábrica de éxitos y un trampolín para los artistas del cine. Primero hay que aclarar que la serie B no es un género. Se denominó así a la categoría de películas de los estudios de Hollywood de bajo presupuesto que se realizaron entre los años treinta y cincuenta. Se distinguía entre la A Picture y la B Picture; la B era la película previa en las sesiones dobles, de menor duración. Las grandes productoras crearon su departamento B, y en él amortizaban los medios técnicos y artísticos que el estudio tenía contratados. Además, la Serie B era como un laboratorio experimental. Tanto westerns como comedias, pero sobre todo policiacas y de ciencia ficción, se hacían como churros con guiones escritos rápidamente y tiempos de rodaje mínimos, con decorados comodines e intérpretes experimentados en este tipo de filmes. Tras la Segunda Guerra Mundial, los estudios decidieron abandonar la Serie B y concentrarse en la A, dejando el campo de las pequeñas producciones a las compañías independientes, que también, poco a poco, redujeron sus películas por la falta de demanda debido, en gran parte, a la aparición de la televisión. Pero el apelativo no ha desaparecido, ya que, por extensión, se designa con este nombre a toda película de entretenimiento realizada con medios muy modestos. Incluso la crítica creó el apelativo de Serie Z, de forma peyorativa, para los trabajos no solo de escasos medios sino también de escasa calidad. Muchos de estos filmes no

IV

LOS OFICIOS DEL CINE

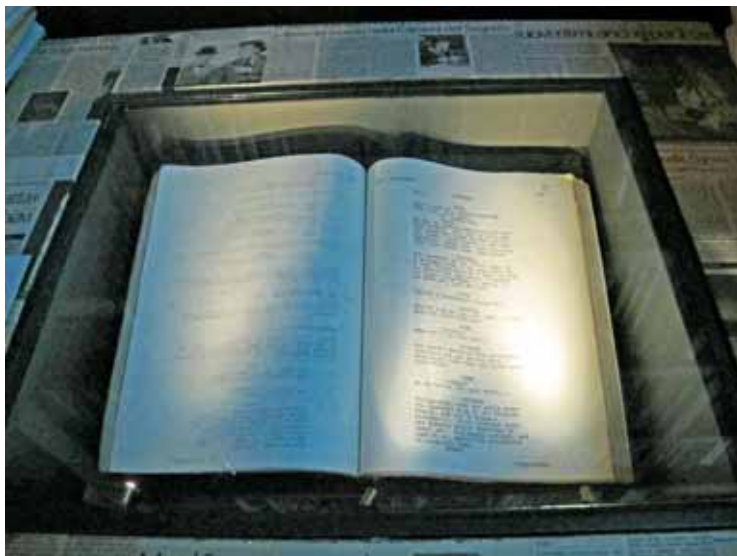
41

¿DE DÓNDE VIENE LA EXPRESIÓN «LUCES, CÁMARA Y ACCIÓN»?

Producir una película implica coordinar a mucha gente, que tiene que estar dispuesta a colaborar y a remar en una misma dirección. Bien lo sabía David W. Griffith, uno de los más importantes cineastas de todos los tiempos a quien se le atribuye la célebre frase «luces, cámara y acción», que no deja de ser un «preparados, listos, ya». Griffith lo debió decir en algún momento en el que apremiaba a su equipo para que iluminación y cámara estuvieran preparadas (el cine era mudo, por lo que no podía añadir «micros») y gritó acción para que comenzara a filmarse la escena (esa última palabra, «¡Acción!», es la que ha permanecido hasta hoy).

Grosso modo, podría decirse que la realización de un filme se divide en preproducción, rodaje y postproducción, pero tal vez así no se llegue a ser consciente del tiempo, riesgo y sacrificio que supone llevar una idea a la pantalla.

Convertir dicha idea en un guion atractivo es la piedra de toque. Escribir una historia sabiendo que tiene que traducirse en imágenes, es decir, manejar el lenguaje audiovisual porque todo lo que esté en el guion tiene que poder visualizarse u oírse. Y todo eso



Fotografía del
guion de *El
Padrino II*

anglosajón de *spec script*. Esto hace referencia a un guion que comienza su recorrido en la industria a partir de un guionista que lo ha escrito, sin que nadie haya encargado con anterioridad esa historia. Muchos actores, en aquellos momentos, buscaban este tipo de guiones para no encasillarse y muchos famosos guionistas actuales salieron a la luz gracias a esta práctica.

A día de hoy, los guiones nacen normalmente de una variante de estas tres opciones históricas: o bien un productor tiene una idea y contrata a un guionista para que la lleve a cabo, o bien un guionista y un director o actor se unen para colaborar en una historia, o bien un guionista escribe por libre una historia que quiere contar e intenta vendérsela a una productora para que se ruede.

Al contrario de lo que sucede en la industria americana, en la cual se compran muchos guiones y se pagan muchos trabajos que, una vez realizados, pueden no llegar a rodarse (y muchos guionistas actuales han hecho carreras sin ver un solo fotograma de sus historias), en España hasta hace poco era habitual que el guionista trabajase, a priori, «por amor al arte», no cobrando hasta que la película no estuviese rodada y, arriesgando así, tiempo y dinero si esto no ocurría.

Como queda claro, frente a la importancia real que tiene un guion en una producción cinematográfica, el reconocimiento que se le da es mínimo y son populares los chistes sobre el papel exiguo que tiene el guionista en las decisiones que se toman sobre una película. De hecho, para respetar la idea original, muchas veces los guionistas acaban colocándose tras la cámara, dirigiendo sus propias creaciones.



Kathleen Kennedy en la Comic Con de 2015 en San Diego presentando *Star Wars: el despertar de la fuerza*

El trabajo del productor y del departamento de producción al completo nunca es fácil. El productor tiene que tener una visión global del proyecto, no solo creativamente, sino financieramente. Tiene que ser capaz de llevar a cabo el punto de vista del cineasta y, a la vez, controlar que ese punto de vista respete el presupuesto. Puede ser el mejor ayudante del equipo, pero no tiene por qué ser su amigo, ya que será quien ponga freno a las cosas cuando no salgan exactamente como debieran.

El departamento de producción, con el productor de línea o jefe de producción a la cabeza, suele ser el primero en llegar al rodaje u oficina y el último en irse. Es el departamento que nunca descansa y que busca soluciones a cualquier problema que pueda surgir. Es imprescindible y muchas veces olvidado, pero sin la parte práctica que ellos soportan no se podría alimentar la creatividad.

El productor, no siendo siempre «dueño» de la idea, tiene que creer en ella y trabajar como si fuese propia, porque es la fuerza que va a mover el proyecto adelante, al menos inicialmente. Ha habido y hay grandes productores en Hollywood que, con su visión, han impulsado o resucitado proyectos. Ahí está la recuperación de la franquicia de la *Guerra de las Galaxias* (1977-2018) por la todopoderosa Kathleen Kennedy, junto con Scott Rudin, Sam Spiegel o el empuje que Irwin Winkler le dio a *Rocky* (1976) o *Uno de los nuestros* (1990).

Muchos directores son también productores (Steven Spielberg, por ejemplo) y muchos actores han empezado a formar compañías



Marlon
Brando,
actor
seguidor
del método
Stanislavski

La preparación requiere formación y aprendizaje. Así, quienes quieren seguir esta carrera eligen diferentes formas de ejercitar sus habilidades. Algunos acuden a clases en diferentes escuelas en las que se les enseña a convertirse en otro de forma práctica y también saludable, ya que elegir esta profesión significa mantenerse, durante muchas horas al día, vulnerables, abiertos a muchas opciones.

Para alcanzar esa honestidad interna se siguen diferentes corrientes interpretativas. La más famosa, «el método Stanislavski», apuesta por que el actor experimente aquello que va a vivir su personaje, de forma que consiga habitarlo de la manera más realista posible. Tras estudiar con el propio Stanislavski en la primera mitad del siglo XX, tres figuras emergieron en la enseñanza de actores en Estados Unidos: Lee Strasberg, Stella Adler y Sanford Meisner. Cada uno de ellos desarrolló diferentes aspectos del «método».

Esa es una forma de actuar, pero no la única. Además de saber cómo «habitar» al otro, en numerosas ocasiones tienen que tomar clases de enseñanzas prácticas: aprender a tocar un instrumento si están interpretando a un músico, desarrollar una forma física concreta si están interpretando a un deportista, hablar con un acento determinado, etcétera.

Y, además, si son actores tradicionalmente acostumbrados a otro medio, en especial el teatro, tienen que desarrollar técnicas específicas de cine para adaptarse a él. Por ejemplo, en un escenario tanto los movimientos como los diálogos tienen que ser

V

LA INDUSTRIA DEL CINE

55

¿EL CINE ES ARTE O INDUSTRIA?

La dicotomía arte/industria es una constante a lo largo de la historia de la cinematografía.

El cine es arte e industria a la vez. Se trata de un medio de expresión, un espectáculo y un testigo de su tiempo. Pero también implica una actividad comercial. Las películas tienen una vertiente estética (el hecho fílmico), otra social (documento sociológico) y la industrial (son un producto que se ve sometido a las condiciones tecnológicas y a las dinámicas de mercado).

La del cine es una industria que busca una cifra de beneficios lo más elevada posible, como el resto; pero sus productos, a diferencia de las otras, son efímeros en apariencia (no manufacturados) y no ofrecen un servicio «tradicional».

Las industrias culturales mercantilizan el tiempo y la cultura. Se mueven en el espacio social del ocio y la diversión. Pero tratan de hacer compatible el arte con la viabilidad comercial.

Si Méliès o Griffith fueron conscientes de las posibilidades expresivas y creativas del cine, que no se trataba solo de fotografiar en movimiento la realidad, sino de «construirla», hubo otros

Equipo de Pathé-Journal, noticiario de la productora francesa Pathé, tomando imágenes en París en 1932



tanto de forma directa como las denominadas empresas auxiliares (suministros, asesoría legal, equipos eléctricos, transporte, etcétera).

Son muy numerosos los mecanismos necesarios para que una idea concluya en una obra que tendrá una difusión. En casi todas las cinematografías materializar una película es una misión titánica, pero lograr que llegue y se mantenga un mínimo de tiempo en el circuito comercial, en muchas ocasiones es imposible. En España, incluso contando con adelantos financieros del estado (como reciben tantas otras industrias) o con el porcentaje mínimo al que las televisiones están obligadas a invertir, conseguir la confianza de los distribuidores y exhibidores para hacerse un hueco en la cartelera es harina de otro costal. Muchos largometrajes no salen de las muestras de cine, filmotecas, proyecciones especiales en ayuntamientos o centros culturales. Son productos que no se pueden «vender» porque ni siquiera llegan a la tienda.

La competencia de ciertas películas norteamericanas y las tácticas de sus distribuidoras para copar el mercado dejan al cine español en clara desventaja. Eso sin contar con ciertos prejuicios y falsedades sobre nuestra industria que permanecen en el subconsciente colectivo a pesar de los datos oficiales de lo que llevamos de siglo XXI. El Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA) publica cada año las cifras de recaudación en salas de nuestras películas y se muestra claramente que entre 2007 y 2017 la taquilla del cine español siempre fue superior a las subvenciones que recibió. En 2017, por ejemplo, los largometrajes españoles lograron 103



La estrella india Aishwarya Rai
en el Festival de Cannes 2017

director Cecil B. de Mille y dos productores, Jesse Lasky (fundador clave de Paramount Pictures con Adolph Zukor) y Samuel Goldwyn (futuro propietario de la MGM, la Metro) viajaban a un pueblo de Arizona, pero cuando llegaron llovía a raudales y alguien les recomendó seguir hacia el oeste, hasta una localidad cerca de Los Ángeles llamada Hollywood. Hacia allá fueron y terminaron rodando la película en una granja que alquilaron a muy buen precio. El primer estudio de Hollywood fue un granero que se conserva hoy como museo.

El mestizo fue la primera película rodada allí, aunque no la primera en hacerlo en la costa oeste del país. Otros cineastas se habían mudado antes a esta zona, buscando buen clima, más luz y fuera del alcance de la Compañía de Patentes y de los secuaces de Edison que querían cobrar para su jefe los derechos de explotación del cinematógrafo y del celuloide.

Así, empezaron a concentrarse productores independientes que se dieron cuenta de que asociándose y uniendo fuerzas podían no solo plantar cara a Edison, sino también ser más eficaces. Poco a poco se impuso una fabricación industrial de películas, con la concentración de platós, laboratorios, oficinas y el resto de servicios necesarios, con técnicos e intérpretes en plantilla y con una planificación por temporadas de la producción.



Buster Keaton,
siempre serio

estrellas de las películas en un principio (por miedo a que estas se dieran cuenta de que tenían ese poder de atracción y pidiesen más dinero), pero muchas razones, entre ellas los planos cortos, cada vez les hacían más reconocibles y la audiencia demandaba saber quiénes eran. Los estudios se dieron cuenta de que no había forma de evitar dar a conocer a sus pesos pesados y entonces, como estrategia de mercado, decidieron apostar todo a las caras que salían en la pantalla.

Así es como se creó el *star-system*, una industria entera que circulaba alrededor de unos actores y actrices que no tenían un control completo sobre sus carreras. Porque, dentro del sistema de estudios, la producción de películas seguía siendo igual que la de una fábrica de tapones de tubos de pasta de dientes: industrializada, sistematizada, organizada por los jefes.

Presentar a los actores y otorgarles protagonismo fuera de la pantalla, proyectarles ante la mente de los espectadores como si fuesen una nueva dinastía real, no era nada nuevo en Estados Unidos. Alrededor de los teatros de Broadway y sus actores se había creado un sistema similar, en el que se apostaba por el glamour y por el «personaje» de cada uno de los intérpretes, no por la persona.

En el *star-system* de Hollywood se elegían hombres y mujeres con carisma, atractivo, «que enamorasen a la cámara» y que pudiesen ser transformados en un personaje adecuado a su identidad. Se les daban clases de cómo comportarse en actos públicos, se les formaba en disciplinas interpretativas, canto, baile, y se les moldeaba hasta tener al personaje perfecto. Lauren Bacall, antes de su primer papel protagonista en *Tener y no tener* (1944), fue obligada a cambiar



Estatuilla de los Óscars. Las primeras se construyeron en bronce bañado en oro, con 34 cm de largo, algo más de 3 kg de peso y un valor aproximado de 400\$.

habla no inglesa han sido *Todo sobre mi madre*, *Hable con ella* (2002) y *Mar adentro*.

Otros galardones importantes en Estados Unidos son: los Satellite Awards, creados en 1996 por la International Press Academy (La Academia Internacional de Prensa) al cine y la televisión; los Independent Spirit Awards, que se entregan desde 1984 por Film Independent para destacar aquellos trabajos realizados dentro de la industria del cine independiente; los Critics Choice Awards concedidos por la Broadcast Film Critics Association (Asociación de Críticos de Retransmisiones Cinematográficas) desde 1995; y los Screen Actors Guild Awards del Sindicato de Actores de Estados Unidos, que se entregan desde 1995. También de especial importancia son los premios honoríficos otorgados por el American Film Institute (Instituto Americano del Cine) a toda una carrera, desde 1973.

Crucemos el charco y paremos en Europa. Los Premios del Cine Europeo los concede anualmente la Academia de Cine Europeo. Su intención es llegar a equipararse a los Óscar y ciertamente están ganando en prestigio y visibilidad, hasta son llamados ya «los Óscar europeos». Se comenzaron a otorgar en 1988 con el nombre de Félix pero en 1997 se les cambió la denominación. Las ceremonias se celebran cada año en una ciudad diferente. Tan solo



Nacho Vigalondo, director y cortometrajista español nominado al Óscar por *7.35 de la mañana*

audiovisual. Si bien los primeros experimentos cinematográficos, además de cortos eran documentales, poco a poco la narración de ficción fue haciéndose hueco, con Alice Guy Blaché abriendo camino en 1896 como primera persona que dirigió una «historia». Lo mismo ocurriría después con la animación, en la que tanto Warner Bros. como Disney, entre muchos otros, comenzaron a experimentar y poner en práctica sus técnicas.

La historia de los cortos, su auge y su decadencia, en cuanto a público, depende mucho de la distribución. Hasta los años treinta, los cortos se vendían a las salas, que los proyectaban en el orden que el dueño del local quería. A partir de la Gran Depresión, los estudios comenzaron a vender paquetes completos cerrados en torno a los largometrajes y, poco a poco, las estrellas del corto fueron moviéndose hacia películas de más larga duración. La aparición de la televisión hizo que muchos formatos también se trasladasen a la pequeña pantalla y el cortometraje comenzó a ser considerado ese experimento artístico en el que los cineastas prueban cosas nuevas que comentábamos al inicio.

Precisamente, muchas narrativas o tecnologías más arriesgadas comenzaron a desarrollar sus ideas en estos formatos. Hoy en día,

VI

RELACIÓN CON OTRAS ARTES

69

¿EL SÉPTIMO ARTE?

Menos de veinte años después del nacimiento del cine, surgieron las primeras formulaciones teóricas que vieron el nuevo invento como un arte. El periodista y crítico italiano Ricciotto Canudo fue el primero en afirmar que el cine era arte, por lo que en 1911 le dio la denominación oficial de «séptimo arte» en su obra *Manifiesto de las siete artes y estética del séptimo arte*. En ella aseguraba que «el cine no es melodrama, ni teatro; puede ser una diversión fotográfica, pero en esencia es un arte nacido para la representación total del alma y del cuerpo, un drama visual hecho en imágenes y pintado con pinceles de luz». Afirmó que era una síntesis del resto de las demás artes, las del espacio (pintura, escultura y arquitectura), las del tiempo (poesía y música) y las que combinan ambos (teatro y danza): «el arte total hacia el cual todos los otros, desde siempre, tendieron.»

Para el crítico francés André Bazin, la invención del cine era la llegada «del realismo integral, de una recreación del mundo a su imagen»; por fin era posible mostrar la realidad tal cual era. En ambos casos, el cine es visto como la culminación: para Canudo es la superación y síntesis de las otras seis bellas artes y para Bazin es la plenitud de la duplicación de la realidad.



Teatro reconvertido en sala de cine. Muchos teatros, sobre todo en Europa se convirtieron en grandes salas de exhibición, confiriendo así a la proyección el prestigio de una representación teatral. A partir de los setenta, con las multisalas, muchos de ellos volvieron a albergar representaciones teatrales.

modo más ligero, Woody Allen utiliza también frecuentes recursos teatrales en sus filmes, como la interpelación directa al espectador, por ejemplo en *Annie Hall* (1977), llevado al extremo en *Poderosa Afrodita* (1995), en la que la aparición del típico coro del teatro clásico griego le sirve además como recurso cómico.

Fijándonos en los argumentos, el teatro es fuente inagotable para la realización de adaptaciones. Al llevarlas a cabo es necesario practicar algunas operaciones cinematográficas cuando se realiza el guion. El gran Hitchcock lo explicaba así:

En la obra, un personaje llega del exterior y ha venido en taxi; entonces en la película, los cineastas en cuestión muestran la llegada del taxi, los personajes que salen del taxi, que pagan, que suben las escaleras, llaman a la puerta, entran en la habitación. Viene entonces una larga escena que existe en la obra y, si un personaje cuenta un viaje, aprovechan la ocasión para mostrárnoslo en *flashback*: olvidan de esta forma que la cualidad fundamental de la obra reside en su concentración (...). El error es frecuente. La película que se obtiene de esta manera dura generalmente el tiempo de la obra de teatro más el de algunos rollos que no tienen ningún interés y que se han añadido artificialmente.



Cartel de *El sueño eterno* (1946) de Howard Hawks, basada en la novela homónima de Raymond Chandler. La adaptación la llevó a cabo William Faulkner con Leigh Brackett y Jules Furthman.

o más recientemente Gus van Sant, Wim Wenders o David Cronenberg; y lo contrario, escritores que se han atrevido a coger las riendas de la dirección cinematográfica, como Marguerite Duras, Fernando Arrabal, o los propios Alain Resnais o Pier Paolo Pasolini, que han pasado a la historia como cineastas consagrados.

El cine se ha acercado a mundo de las letras, además, en sus argumentos. Biopics sobre la vida y obra de célebres escritores y personas cercanas al mundo literario con argumentos de toda índole y la creación literaria como telón de fondo como en *La joven Jane Austen* (2007) de Julian Jarrold, *Las horas* (2002) de Stephen Daldry o *Antes que anochezca* (2000) de Julian Schnabel. Los personajes ficticios que se dedican a la escritura dan para mucho y son abundantes también los títulos de películas que los tienen entre sus protagonistas: *El resplandor* (1980) de Stanley Kubrick, *Expiación, más allá de la pasión* (2007) de Joe Wright, *Descubriendo a Forrester* (2000) de Gus Van Sant o *La flor de mi secreto* (1995) de Pedro Almodóvar, son buenos ejemplos.

De forma indirecta, la adaptación ha servido para captar nuevos lectores, ya que muchos espectadores entusiasmados deciden leer el libro tras ver una película.

Las influencias entre novela y cine han sido de ida y vuelta. El cine ha contaminado, influido e incluso modificado las estructuras de la narración y muchos recursos literarios no se explican hoy sin la presencia del cine. Demasiadas novelas dejan en nosotros un efecto cinematográfico intenso y parecen pensadas en imágenes. Son de las que solemos decir «de aquí saldría una buena película».



Chop suey, de Hopper, pintada en 1929. La influencia cinematográfica, sobre todo en los encuadres, es palpable.

por llegar a ser artistas, se acercaron a la pintura, y a la literatura y al teatro, en el *film d'art*.

Los artistas que estaban en activo durante las primeras décadas del siglo XX vivieron el fenómeno del cinematógrafo de muy diversas maneras, pero la aproximación al nuevo medio fue sumamente fructífera y muchas vanguardias tuvieron su vertiente cinematográfica, aunque con distintos resultados: el cine abstracto, cuyos representantes fueron los artistas Walter Ruttmann, Hans Richter y Viking Eggeling; el cine futurista, ligado íntimamente al futurismo italiano; el cine dadaísta, muy ecléctico, como los artistas que lo realizaron, desde Richter, en su vertiente más abstracta, a Man Ray, más surrealista; el cine cubista, con Fernand Léger como máximo representante; el cine expresionista, uno de los más importantes; y por supuesto, el cine surrealista, con Man Ray, Germaine Dulac, Salvador Dalí y Luis Buñuel, cuyo nexo de unión era el juego del inconsciente y las visiones oníricas. Las películas paradigmáticas del surrealismo fueron *Un perro andaluz* (1929) y *La edad de oro* (1930) de Buñuel.

Otra forma de aproximación a la pintura fue la escuela impresionista francesa, nombre que integraba la obra de una serie de cineastas dispares, cuyo nexo era utilizar ópticas que recordaban a las texturas plásticas del impresionismo, aparte de que otorgaban más importancia a la imagen en sí y a los ritmos visuales que a la narratividad; eran Louis Delluc, Dulac, Marcel L'Herbier, Abel Gance y Jean Epstein. Por otro lado está la vanguardia soviética, que



Christopher Reeve,
el rostro del primer
Superman en el cine,
convertido en todo un
icono, en 1985

En el campo europeo ha tenido mucho peso la novela gráfica «de autor» para adultos. Aquí el primer producto reseñable fue *Barbarella* de Jean-Claude Forest, de 1962, adaptado en 1967 por Roger Vadim. Es curioso señalar que el personaje del cómic se inspiró en una actriz de cine, Brigitte Bardot, aunque en su adaptación quien le dio vida fue Jane Fonda.

Las adaptaciones de novela gráfica suelen preferir las películas con actores reales y han originado filmes como *Camino a la perdición* (2002) de Sam Mendes, sobre el cómic de Max Allan Collins, *Una historia de violencia* (2005) de David Cronenberg sobre la novela gráfica de John Wagner y Vince Locke, o *Persépolis* (2007) de Vincent Paronnaud y Marjane Satrapi, basada en la obra de esta última.

En España también tenemos buenos ejemplos de la adaptación de cómics para la gran pantalla. A finales de los sesenta desembarcaron Mortadelo y Filemón, y Zipi y Zape llegaron en los ochenta. En los noventa se adaptaron varios títulos del cómic underground para adultos como *Makinavaja, el último choriso* (1992) o *Historias de la puta mili* (1992) de los cómics de Ramón Tosas «Ivía», y *Goomer*, de Ricardo y Nacho, a finales de la década. Hace pocos años le llegó el turno a la historieta clásica de *El capitán trueno* de Víctor Mora con *Capitán Trueno y el Santo Grial* (2011). *Superlópez*, de Jan, aterrizó en la gran pantalla con *Superlópez* (2018) de Javier Ruiz Caldera. En 2010 se estrenó un biopic sobre uno de los dibujantes



Fotograma de Gloria Swanson como Norma Desmond en
El crepúsculo de los dioses

La historia de Norma Desmond, antigua estrella del cine mudo olvidada (interpretada por Gloria Swanson, una estrella de cine mudo —casi— olvidada), que vive en una mansión de Sunset Boulevard, que desea volver al cine y conoce a un joven guionista al que convence para que le escriba un papel a fuerza de chantaje emocional y amenazas, no dejaba títere con cabeza. En ella se mezclaban el tráfico de poder (Norma Desmond utiliza su fama para obligar al joven a que viva con ella, comparta cama con ella y trabaje para ella), el paso del tiempo (grandes figuras de las primeras décadas del cine, como Buster Keaton, Anna Q. Nilsson y H. B. Warner aparecen en una breve escena, recordando los viejos tiempos), el dolor de no aceptar quién se es, sino intentar recrear quién se fue (Desmond, declarando que la culpa no ha sido suya, sino de la industria) y la crueldad de un mundo que ensalza y olvida a la misma velocidad (Erich von Stroheim, antiguo director de cine, encarna a alguien muy parecido a él, reconvertido en mayordomo de la vieja estrella).

No era solo todo lo que decía frente a la cámara lo que impactaba al público ni a la gente del sector, sino todo lo que ocultaba: la soledad, el abandono, la sensación de que nada tenía valor en la meca del cine si no generaba beneficios. Wilder no fue el único que se atrevió a ponerle un espejo a Hollywood en las narices, pero según Sam Staggs (escritor del libro *El crepúsculo de los dioses*. Billy

VII

FORMAS DE CONSUMO Y RELACIÓN CON EL ESPECTADOR

77

SI *TIEMPOS MODERNOS* ES UNA OBRA DE ARTE, ¿ESO QUIERE DECIR QUE *AMERICAN PIE* TAMBIÉN?

De entrada, hay que tener algo claro. Hasta hace muy poco, cuando la tecnología y el acceso a la misma han facilitado y abaratado el trabajo de los cineastas, rodar una película era una empresa cara y que involucraba a un mínimo grupo de personas. El cineasta, creador, la persona desde la que se originaba la idea, no podía hacerlo solo. Siendo el material pesado, de difícil acceso y alto precio, y siendo la colaboración entre varios necesaria, en la mayor parte de los casos se asumía que rodar una película tenía, de alguna forma, que por lo menos recuperar gastos para no entrar en pérdidas.

En el momento en el que se crea una industria alrededor de las películas, el tema ya no va solo de recuperar gastos, ni de ser rentables, sino de incrementar ganancias. Si en el objetivo prima la parte industrial sobre la parte «artística» de los creadores, es decir, el dinero, siempre se harán productos intentando atraer al mayor número de espectadores posible, no productos que quieran ser referentes artísticos. Se organizará todo en función de vender entradas, buscando el interés de la audiencia, gente profesional que realice el trabajo y temáticas que puedan interesar a todos.



Reparto de la serie *M.A.S.H.* en 1977. Está inspirada en la película homónima de Robert Altman y, a su vez, basada en la novela de Richard Hooker.

se desarrolla en *Mad Men* (2007–2015) o el estilo de *Breaking Bad* (2008–2013) son buenos ejemplos de ello.

Desde que en los noventa del siglo pasado David Chase, creador de *Los Soprano* (1999–2007), se propusiese realizar películas para la televisión en cada episodio y directores tan reconocidos como Quentin Tarantino se lanzaran a dirigir capítulos de series de éxito, en este caso el capítulo doble *CSI Las Vegas: Peligro sepulcral* (2005), la relación entre ambos medios no ha hecho más que aumentar.

Los noventa fueron la época del cambio en la que hacer series de ficción para la televisión parecía ya ser un asunto más serio. Fue con el éxito de *Los Soprano* cuando se entró en «la tercera edad dorada de la ficción televisiva», que se fue incrementando conforme entrábamos en el siglo XXI: *Perdidos* (2004–2010), *The wire* (2002–2008), *The good wife* (2009–2016), etc. contribuyeron a hacer de las series el vehículo perfecto para contar historias de largo recorrido.

Filmes emblemáticos han sido el origen de series de televisión de todo tipo, como es el caso de *Fargo* (1996) de los hermanos Coen y de la que se está preparando ya la cuarta temporada, *Psicosis* (1960) de Alfred Hitchcock, que en 2013 dio lugar a la serie *Bates Motel*. Asimismo, *Hannibal*, que se trata de un reboot de la franquicia que comenzó con *El silencio de los corderos* (1991) de Jonathan Demme, *Stargate SG-1* (1997–2007) que fue el spin-off de *Stargate, puerta de las estrellas* (1994) de Roland Emmerich... hasta *Buffy, cazavampiros* (1997–2003) comenzó siendo una película, *Buffy, la cazavampiros* (1992).

Fargo (2014–2020), además, es un buen ejemplo de miniserie, o serie limitada, uno de los formatos que más fortuna está teniendo en nuestros días y en el que cada una de las temporadas demanda



Mítico
neón del
cine Capitol
situado en
la Gran Vía
madrileña

Tras el tiempo en el que un filme se exhibe en exclusiva en las salas, el testigo pasa a venta en DVD o Blu-ray, después al alquiler en televisiones de pago y por último a la televisión en abierto. Durante mucho tiempo, como norma, hasta que no se agotaba la explotación de una ventana, no se pasaba a la siguiente.

Pero parece que la tendencia es a acortar estos plazos e incluso a los estrenos simultáneos en los diferentes canales/ventanas que tanto temen los exhibidores tradicionales. En esta época de transición en la que nos encontramos van surgiendo polémicas a este respecto cada poco tiempo, pero da la sensación de que el cambio es irreversible.

81

¿QUIÉN DECIDE QUÉ VEMOS Y CUÁNDO LO VEMOS?

Vamos a adentrarnos en el mundo de la censura cinematográfica. El cine se ha visto siempre como un importante medio de transmisión ideológica y, por tanto, de poder, razón por la que había que controlarlo.

Nos referimos con censura a todas las restricciones y transformaciones que puede tener una película, derivadas del marco social, cultural y político en el que esta aparece. La presión ejercida por los poderes institucionales o fácticos puede tener muchas vertientes,

Pasolini. Su carrera se truncó al estrenarse *Salò o los 120 días de Sodoma* (1975), adaptación del Marqués de Sade, que ocasionó que fuera objeto de amenazas de muerte y presiones políticas.



fue prohibido en varias ocasiones y la versión final fue estrechamente vigilada por un cura; aún así sufriría cambios estructurales muy profundos, viéndose peligrosas hasta las cosas más banales. Aunque se siguieron todas las indicaciones en el momento del rodaje, tuvo cortes en el montaje y se hizo necesario grabar algunas escenas complementarias. Una vez terminada y a pesar de todo este periplo, tuvo que esperar dos años para poder estrenarse. Otro caso memorable fue el de *Viridiana* (1961) de Luis Buñuel, que volvía del exilio a rodar en España. En esta película mostraba sus constantes preocupaciones: el sexo, el fetichismo, la religión, etc. Sorprendentemente, al principio pasó la censura y no tuvo apenas problemas durante el rodaje. La película se estrenó en Cannes con gran éxito y ganó la Palma de Oro, que recogió el Director General de Cinematografía. Pero el periódico vaticano *L'Osservatore Romano* criticó con dureza la cinta, resaltando su «impiedad y blasfemia». Inmediatamente, la maquinaria del régimen se puso en marcha, cesó al director general, retiró la nacionalidad española a la película, prohibió su estreno y hasta intentó destruir el negativo. *Viridiana* no llegó a las pantallas españolas hasta 1977. Otra película nada sospechosa en principio era *El inquilino* (1957) del falangista José Antonio Nieves Conde, que pasó inicialmente la censura para después ser prohibida a instancias del Ministerio de la Vivienda. Se estrenó tres años después de su rodaje, con gran parte de su metraje cortado y un nuevo final. Por suerte, la Filmoteca Española conservó una copia íntegra. Nieves Conde pasó entonces de ser un director mimado por el régimen a quedar relegado, y todo por contar las penalidades de una pareja



Martin Scorsese en 2007. Gran defensor de las plataformas alternativas.

por taquilla, Scorsese aprovecha que las nuevas plataformas apuestan por producir sus obras aunque sean historias más personales y no tan populares.

Se trata de un tema sobre el que es muy difícil hacer pronósticos. Tendremos que estar atentos a los «presagios» de la familia Simpson. El futuro puede que pase por Springfield, nunca se sabe.

84

¿DE VERDAD ERA PAUL NEWMAN EL HOMBRE PERFECTO?

Paul Newman fue, aparte de un actor excepcional, una gran estrella de Hollywood y uno de sus mitos; quizá no el más brillante, pero sí de los más gratamente recordados. Lo tenía todo para ser perfecto: temperamento, belleza, físico, cierta pose de chico malo, un toque irónico, una sonrisa entre ángel y diablillo, unos ojos azules paralizantes y sobre todo mucho talento. Pero además estuvo muy enamorado de su mujer, con la que compartió cincuenta años de matrimonio y seis hijos y sobrellevó los dramas familiares con gran



Newman en 1965.
También fue piloto
de carreras y obtuvo
diversos premios en
automovilismo siendo ya
una estrella consagrada.

entereza, además de ser un abanderado en Hollywood de las causas humanitarias y defensor de la igualdad de trato y salario entre actores y actrices. De ahí que llamaran el hombre perfecto.

Newman fue uno de los mitos creados por la maquinaria de Hollywood, la fábrica de estrellas, que ha dejado para nuestra cultura un puñado de nombres inolvidables. Desde los orígenes del cine, los productores vieron clara esta capacidad de crear estrellas-tipo. Se dieron cuenta de que unos actores eran más rentables que otros (sus películas hacían más taquilla), por lo que se cuidaron mucho de elegirlos convenientemente. La primera gran estrella fue Mary Pickford y, desde entonces, una gran estrella vale mucho más que un director o un guionista. Las películas se apoyan en sus nombres y no se sabe dónde acaba el personaje y dónde empieza la persona. Las estrellas son cuidadas al máximo y la publicidad y el marketing en torno a su «vida privada» hacen el resto. De estos, unos cuantos, tocados por los dioses llegan al Olimpo donde viven inmortales.

La transferencia emotiva que se opera en los espectadores del cine es muy superior a la que sucede en el resto de las artes, ya que se necesita menos esfuerzo intelectual y es la emoción la que manda nuestro subconsciente. Esto hace que la creación del mito



Afiche del filme *Sospecha*

de *Matar a un ruiseñor*, William Wallace, de *Braveheart*, o Anakin Skywalker (antes de ser Darth Vader, pero apuntando maneras).

Los arquetipos son, como decíamos, esencias de los personajes y el conflicto surge cuando tienen que salir de su zona de confort, ya sea debido a un hecho o a otro personaje con el que deben interactuar. Sirven como guía a los guionistas y a los actores a la hora de establecer los cimientos de un personaje.

Cuando Alfred Hitchcock quiso llevar a la gran pantalla la adaptación de la novela de Anthony Berkeley Cox y convertirla en *Sospecha*, el guion acababa, en cierta forma, como acaba el libro: con la protagonista viendo ratificada la teoría de que su marido quería asesinarla. El director de cine quería contar esa historia, mezclándola con el argumento que se convertiría en el principal poco después: ¿tiene razón esta mujer cuando sospecha de su esposo?

Pero cuando RKO se hizo cargo de la producción, se estableció que Cary Grant, que iba a interpretar al protagonista, no podía ser un asesino. Teniendo en cuenta que hoy en día, un chico bueno como Tom Cruise (héroe de *Misión Imposible* o *Jerry Maguire*) puede pasar de unos personajes halagadores a ser un

VIII

CINE ESPAÑOL E IBEROAMERICANO

87

¿CONOCES AL ARAGONÉS CONSIDERADO EL «MÉLIÈS ESPAÑOL»?

El cine llega a España de la mano de los «enviados especiales» de los hermanos Lumière. La primera demostración del cinematógrafo tuvo lugar en Madrid el 14 de mayo de 1896 y pronto se filmarían las primeras «escenas españolas» para el Catálogo de Vistas Lumière.

Salida de misa de doce del Pilar de Zaragoza de Eduardo Jimeno durante mucho tiempo se fechó en 1896, lo que la convertía en la «primera película hecha en España por un español». Pero para ciertos investigadores se trata de un filme de octubre de 1897, por lo que el «título» correspondería a *Entierro del general Sánchez Bregua* (junio del 97) del gallego de origen francés José Sellier.

En los primeros tiempos del cine español toman la iniciativa de la producción ciertos exhibidores que quieren presentar al público temas locales que les den ventaja frente a las cintas que llegaban de fuera. Nacieron pequeñas productoras que centraban su trabajo en películas documentales y de actualidad que requerían menos infraestructura que las ficcionadas, algunas incluso se



Fotografía de Segundo de Chomón, realizada hacia 1900

como actriz y dos años después dirigió (y protagonizó) un cortometraje que adaptaba la ópera *Thaïs* de Massenet. No quedan copias de la cinta y ni siquiera está registrada en el Ministerio de Cultura. Se sabe de su existencia por la prensa de entonces.

A la bailarina de variedades Helena Cortesina (1904-1984) la llamaban la Venus de Valencia por sus atrevidos espectáculos y sus posados para Joaquín Sorolla. En 1920 debutó como actriz en *La inaccesible* de José Buchs. Tal era la fama de Cortesina que la película se «vendía» por ser ella la protagonista. Solo un año más tarde, dirigió y produjo su único filme, en el que también interpretaba el papel principal: *Flor de España o La historia de un torero*, el drama costumbrista y repleto de lugares comunes del torero Juncales. El esfuerzo de producción fue tan grande (y tardó tanto en estrenarse) que cuando se terminó de hacer, Helena y sus hermanas vendieron todo el material empleado y abandonaron el mundo del cine. Los medios de entonces reseñaron el éxito de la cinta y su permanencia en cartelera durante siete años. En el catálogo del Ministerio de Cultura se atribuyó la dirección al guionista, José María Granada, pero la prensa habla únicamente de Cortesina como directora. Helena continuó su carrera como actriz en España y en Argentina, donde se exilió durante la guerra civil.



Imperio Argentina
en la película *Morena
clara* (1936)

admiradores se encontraba nada más y nada menos que Hitler. El Gobierno nazi propuso a Imperio y al director Florián Rey (por entonces su marido) rodar en los mejores estudios europeos de la época, los de la UFA. Allí filmaron *Carmen la de Triana* (donde interpreta la famosa copla «Los piconeros») y su versión local, *Andalusische Nächte* (*Noches andaluzas*), en la que la actriz se atrevió a hablar y cantar en alemán. Esta aventura germana es el argumento de la película de Fernando Trueba *La niña de tus ojos* (1998), protagonizada por Penélope Cruz.

Otros de sus éxitos fueron: *Nobleza baturra* (1935, Florián Rey), *Morena Clara* (1936, Florián Rey), *Goyescas* (1942, Benito Perojo), *La copla de la Dolores* (1947, Benito Perojo), *Ama Rosa* (1960, León Klimovsky), *Con el viento solano* (1966, Mario Camus) y *Tata mía* (1986, José Luis Borau).

El cine español sufrió una crisis aguda en 1928 y no pudo «subirse al carro» del cine sonoro. *El misterio de la Puerta del Sol* (1929, Francisco Elías) es considerada la primera película española sonora, pero solo pudo estrenarse en un cine pues el resto de salas del país aún no tenían una tecnología compatible.

Aunque el clima político y social fue convulso durante la Segunda República (tras la dictadura de Primo de Rivera hasta el estallido de la Guerra Civil), surgieron nuevas productoras equipadas para la nueva tecnología. Destacaban Cifesa y Filmófono, pero también Orpheia, Exclusivas Diana, Ibero Films (luego Cinearte) y



Retrato de Conchita Montenegro, realizado en diciembre de 1930

industrial de nuestra cinematografía. Los dos bandos enfrentados se dieron cuenta de que los cortometrajes propagandísticos podían contribuir a su causa. De hecho, la Guerra Civil Española se considera como la primera ocasión a nivel mundial en la que el cine sonoro se utilizó de forma masiva al servicio de la propaganda bélica. Documentales y noticiarios eran más fáciles y económicos que los largometrajes de ficción, y además ofrecían la posibilidad de influir ideológicamente.

En el bando republicano se decantaron por un cine sobre el proletariado en el que se controlaba que no hubiera postulados reaccionarios, impulsado en su mayor parte por sindicatos y partidos políticos (CNT, UGT, PCE, etcétera).

El bando nacional creó en 1938 el Departamento Nacional de Cinematografía para estimular, siempre de forma vigilada, la producción privada de filmes. Fue nombrado jefe de equipos técnicos el joven realizador José Luis Sáenz de Heredia y colaboró durante la guerra Edgar Neville (*La Ciudad Universitaria* [1938], *Juventudes de España* [1938], *¡Vivan los hombres libres!* [1939]). El nuevo autoproclamado gobierno de Franco se reservaba la producción de noticiarios y documentales de propaganda. Nació el Noticiario Español, precedente del NO-DO.



Cartel de la película
Ana María (1944),
dirigida por Florián Rey

durante mucho tiempo y que arraigaron con fuerza en la sociedad española.

Una decisión que tuvo una repercusión radical fue la que se tomó en 1941, cuando se fijó la obligatoriedad del doblaje de las películas, buscando con ello la promoción de nuestro idioma. Pero esta obligación se volvió en contra del propio cine español, ya que puso en igualdad de condiciones a todas las producciones con respecto a la elección de espectadores que ya no tenían ninguna limitación idiomática a la hora de preferir unas u otras. En 1947 se retiró la obligatoriedad, pero el daño ya estaba hecho puesto que el público se acostumbró enseguida a esta fórmula y el sector del doblaje ya estaba plenamente establecido en la industria. Gran repercusión tuvo también la creación del noticiario NO-DO en 1942, de exhibición obligatoria hasta 1976 y la creación, ese mismo año, del Sindicato Nacional del Espectáculo.

En 1944, el gobierno ideó una categoría especial de películas denominadas de «Interés Nacional», dando estímulos económicos a una producción que parecía falta, no solo de dinero, sino de ideas (aunque las películas beneficiadas siguieron la tendencia creativa e ideológica de siempre... nada nuevo bajo el sol).



Colección de DVD en las que encontramos algunos de los más populares títulos y rostros del cine español de los sesenta y setenta

destacando *La caza* (1965) y se filmaron dos de los mejores títulos de la carrera como director de Fernando Fernán Gómez: *El mundo sigue* (1963) y *El extraño viaje* (1964). No hay que olvidar la producción de Luis García Berlanga en esta década, como *El verdugo* (1963).

La desaparición de Franco fue un auténtico punto de inflexión, aunque los aires de cambio se vislumbraban ya desde que empezaron los setenta. La censura, que no bajó mucho la guardia en materia ideológica, sí lo hizo en lo tocante a reflejar las costumbres y la moral en la pantalla. El cine del destape es el que dominó el cine de evasión. Floreció por estos años el «landismo», nombre que llevaban las películas protagonizadas por la estrella del momento, Alfredo Landa, comedias pícaras subidas de tono que eran puro entretenimiento.

Saura realizó algunas de sus mejores películas en la década de los setenta: *Ana y los lobos* (1972) o *Cría cuervos...* (1975), entre otras. Víctor Erice hizo su aparición con *El espíritu de la colmena* (1973), considerada como una de las mejores películas del cine español. Por otro lado, el productor José Luis Dibildos ideó la «tercera vía», integrada por comedias ligeras, realizadas por Roberto Bodegas o Antonio Drove, entre otros, que reflejaban los problemas cotidianos de la gente de a pie.



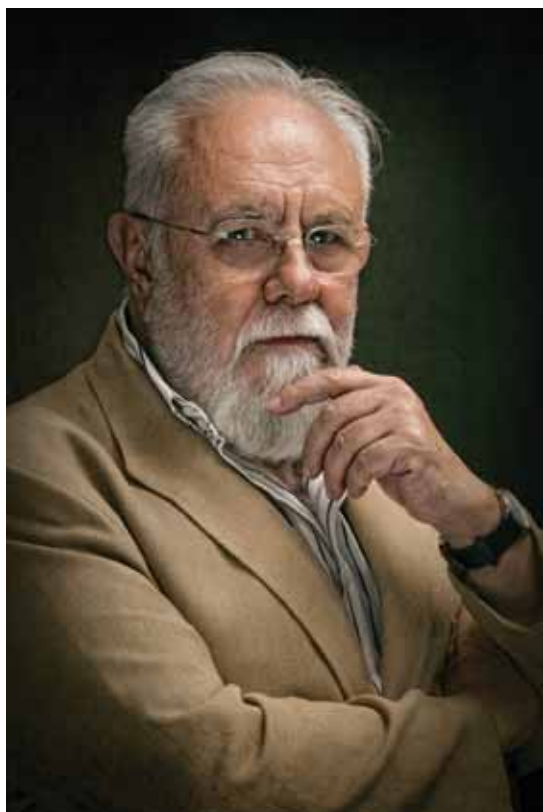
Rodaje de *La vaquilla*, de Luis García Berlanga

En 1972 se convirtió en el primer director español en ganar un Óscar a la mejor película de habla no inglesa por la mencionada *El discreto encanto de la burguesía*, que competía como película francesa.

Bardem y Berlanga, coetáneos, renovaron el cine español mientras Buñuel vivía en el exilio. Juan Antonio Bardem, amigo del aragonés, comunista de corazón, se inclinó por un estilo más seco y político. Siempre mantuvo que quiso enseñar algo con su cine, un concepto didáctico que discuten otros directores, y eso le llevó a alternar proyectos de corazón y personales con trabajos alimenticios. Durante muchos años hizo hincapié en la importancia que tenían en su carrera tanto las películas que hizo como las que no logró rodar.

Sus dos filmes más representativos son *Muerte de un ciclista* (1955) y *Calle mayor* (1956). En la primera, una pareja adúltera mata por error a un ciclista y, para encubrir su relación, resuelven ocultar el crimen. En la segunda, unos vecinos de una calle cualquiera en una ciudad de provincias cualquiera en España deciden gastar una broma a una soltera de la zona, pretendiendo que uno de ellos se enamore de ella y le pida matrimonio.

Bardem fue un director profundamente comprometido con la situación de su país, hasta el punto de intentar elaborar continuas



Fotografía del cineasta
Gonzalo Suárez

de Cinematografía, heredera de aquel Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas que inauguraron Bardem y Berlanga. También volvió a la Dirección General de Cine José María García Escudero, cargo que había dejado en los años cincuenta por desavenencias con la censura.

Carlos Saura, director oscense que debutaba en el cine con *Los golfos* (1959), una película que sufrió grandes problemas con la censura franquista, destacó en esta nueva generación de cineastas tras su unión con el productor Elías Querejeta, con obras como *La caza* (1965) o *La prima Angélica* (1973), entre otras muchas. Centrado también en la mentalidad de las ciudades de provincias se presentó Miguel Picazo con *La tía Tula* (1964), o el propio Basilio Martín Patino con *Nueve Cartas a Berta* (1965), cuya consagración cinematográfica llegaría en 1971 con *Canciones para después de una guerra*.

Otros nombres que surgieron con fuerza en los años setenta dentro del nuevo cine son los del vizcaíno Víctor Erice y del zaragozano José Luis Borau, quien con *Furtivos* (1975) consiguió burlar a la censura, ganar la Concha de Oro en el Festival de Cine de San Sebastián y estrenarse íntegra.

Paralelamente al movimiento del Nuevo Cine Español y de mano de la Gauche Divine barcelonesa, en la capital catalana nació



Cartel de la película
El espíritu de la colmena

bajo la emoción y las formas se imponen a la resolución de interrogantes en la narración.

El espíritu de la colmena de 1973, fue la primera película española que ganó la Concha de Oro del Festival Internacional de San Sebastián. La poesía reina en un esquema narrativo alejado de lo convencional. Algunos vieron en el film connotaciones políticas, un reflejo del aislamiento que sufrieron los perdedores de la Guerra Civil (pero se cree que, al ser el guion tan opaco, los censores no lo entendieron y no lo llegaron a modificar). En 1983 llegaría *El sur*, producida por Elías Querejeta, en la que se muestra la fascinación de una hija por su padre. Estaba diseñada para tener una segunda parte que no se llegó a rodar, con el personaje de la hija ya como adolescente. Y por último, hasta el momento, está el particular documental *El sol del membrillo* (1992). La sinopsis de esta película se resume en una línea: el fluir del tiempo y el proceso de creación artística del pintor hiperrealista Antonio López. La cinta, difícil de etiquetar, recibió el Premio del Jurado y el Premio FIPRESCI del Festival de Cannes.

A lo largo de su carrera, Erice ha realizado numerosos cortometrajes, algunos de ellos como fragmentos en largometrajes colectivos. En 1993 recibió el Premio Nacional de Cinematografía y dos años más tarde fue reconocido con la Medalla de Oro al mérito en las Bellas Artes.

BIBLIOGRAFÍA

- ABUÍN GONZÁLEZ, Anxo. *El teatro en el cine*. Madrid: Cátedra, 2012.
- AGUILAR, Ignacio. «*Formatos Cinematográficos (I, II, III y IV)*». En: *Harmonica Cinema*. Disponible en: <http://www.harmonicacinema.com/formatos-cinematograficos-i/>.
- AGUILAR, Pilar. *Manual del espectador inteligente*. Madrid: Fundamentos, 1996.
- ALDARONDO, Ricardo. *Películas clave del cine de aventuras*. Barcelona: Ma Non Troppo, 2008.
- AMIEL, Vincent. *Estética del montaje*. Madrid: Abada, 2005.
- ARISTÓTELES. *Poética*.
- ARNHEIM, Rudolf. *El cine como arte*. Barcelona: Paidós, 1990.
- AUMONT, Jacques; BERGALA, Alain; MARIE, Michel y VERNET, Marc. *Estética del cine: Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1996.
- BAZIN, André. *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp, 1999.