

Juan-Ramón Capella

## Apreciaciones subjetivas sobre el cine

Hay películas que despiertan y películas que atontan. La gran mayoría de las películas norteamericanas del siglo XXI la constituyen películas que atontan. Pueden *atraparte*, eso sí: a veces aguantas su visionado hasta el final. Tal vez solo querías *distraerte*, o sencillamente la has encontrado en la pantalla de tu televisor (luego nos ocuparemos del cine en televisión). Característica de las películas que atontan es que han sido hechas en breve tiempo; las protagonizan actores y actrices tan guapos como mediocres, aunque el director sea técnicamente competente.

Pero el buen cine está hecho de *películas que despiertan*, que avivan tu sensibilidad, que te obligan a reflexionar. Estas películas te *atrapan* siempre. Tanto que a veces, si estás muy cansado, prefieres ver otra cosa. La cinematografía, recuérdalo, es arte. Por ejemplo, *Tiempos modernos* de Chaplin es arte puro [1]. Y siempre será mejor contemplar una obra de arte que filmaciones mediocres.

Otra distinción que conviene tener en cuenta es la del cine predominantemente lírico y el cine prosaico. Pasolini habló alguna vez de cine de poesía y cine de prosa, pero la distinción que pretendo establecer no coincide con esa. Una película prosaica puede contener, ciertamente, momentos líricos. Un ejemplo de ello lo encontramos en la excelente *Río Bravo*, de Howard Hawks: la escena en la que se canta a dúo en la cárcel, y quizá no solamente esa. Pero esas películas no son prácticas y enteramente líricas como *La Morte Rouge*, de Víctor Erice o *Una historia inmortal* de Orson Welles. Pasolini, en *Uccellacci e uccellini* nos ofreció una película larga llena de lirismo. El cine español ha dado de sí varias películas excelentes de este tipo de cine, con autores como Pere Portabella, José Luis Guerín o el ya citado V. Erice (por no hablar del Buñuel de *Un perro andaluz*). Si un día ves una película predominantemente lírica entonces ese es tu día afortunado: no abundan.

Una diferenciación importantísima es la que cabe establecer entre las películas que se pueden ver muchas veces y las películas que *pierden* si las vuelves a ver. Algunas películas incluso *ganan* si las ves muchas veces: descubres en ellas riquezas en las que no habías parado mientes. *Potemkin*, *Tiempos modernos* o la trilogía de *El padrino* parecen mejores cada vez que las ves, mientras que, salvo que seas un profesional del cine, se hace duro repetir el visionado de obras maestras de Dreyer. Con la literatura ocurre lo mismo: uno puede leer varias veces *Rojo y negro*, pero difícilmente repetirá con *La montaña mágica*. De todas maneras vale la pena examinar si realmente las películas de «ver una sola vez» *pierden* con un nuevo visionado. Pues es preciso tomar en consideración que no sólo cuenta la película sino también el espectador (cada uno de nosotros, con su personal e intransferible subjetividad): mientras que la película es siempre la misma, el paso del tiempo —que en nosotros es manifiesto, y puede modificar nuestra mirada— modifica también el contexto cultural del visionado de la película, independiente de nosotros. Nuestro canon estético nos hace ver como excesivamente exuberantes las mujeres pintadas por Rubens, quien sin duda es más apreciado como pintor por los especialistas que por los aficionados actuales. Lo mismo puede pasar con el cine. También hay cineastas que van de más a menos, como ocurrió con las últimas obras del pintor Renoir —en su juventud produjo varias

obras maestras— que parecen meros cromos; tampoco las últimas películas sonoras de Chaplin, con la excepción de *Un rey en Nueva York*, están a la altura de su pasado genial.

El cine empieza ya a ser historia, a contener historia, y no tanto por las películas «históricas» cuanto por la que en él se ve: el racismo en tantas películas, las loas al tabaco, la defensa del patriarcalismo, lacras que desaparecen de las películas actuales que, sin duda, tienen también su carga histórica.

Y, claro, el cine es político. Puede ser un instrumento político explícito —no hace falta poner ejemplos— o un instrumento implícito. Mediante el cine se ha glorificado el genocidio de los norteamericanos nativos, el colonialismo europeo, a determinadas alianzas militares, a los ejércitos, a las policías «expeditivas», a los tribunales... Y se proponen modelos de vida que forman parte de las acciones del poder cultural, del consumismo del sistema capitalista: éste es su mayor poder.

Cierto que también el cine ha criticado a los poderes económicos, militares y políticos cuando ha podido, como hizo Chaplin en *Tiempos modernos* y *Un rey en Nueva York*, o Kubrick en *Senderos de gloria*. En todo caso, hay que descubrir el lado político de las películas, sobre todo de las que parece a primera vista que no lo tienen, y descubrir también que la fuerza o el poder del cine, puede hacernos pasar un buen rato de entretenimiento con una película perfectamente reaccionaria.

Cada uno guarda en su particular colección de recuerdos infantiles algunas películas inolvidables y queridas. Entre las mías están *La perla*, del Indio Fernández, y *La Bella y la Bestia* de Jean Cocteau, vistas a los pocos años. Pero también están las *aborrecidas*: en mi caso, *Fantomas contra Fantomas*, de R. Vernay, o *El fantasma de la Ópera* de A. Lubin (1943): ambas me indujeron a tomar la precaución de mirar cada noche debajo de la cama por si algún malvado se ocultaba allí. Solo podemos recomendar las *aborrecidas* a nuestros enemigos... y recordar que las películas de terror no son para niños. [En cambio el pequeño —capacidad para 143 espectadores valientes— cine Alexis de Barcelona montó hace muchos años unas sesiones *golfas* —empezaban a medianoche— de cine de terror, en que unos aficionados adultos se asustaban o se carcajaban, casi siempre de sí mismos, corralmente. Eso era verdadera afición al cine.]

Hay películas que *te sueltan las lágrimas* o casi. Depende de lo llorón que sea uno. Se trata por lo general de películas que exacerban los sentimientos y especialmente las emociones; son películas que se han propuesto *conmoverte*. No te fíes demasiado: que te hagan llorar no significa que sean películas muy buenas. *Kramer contra Kramer*, de Robert Benton, es un buen ejemplo de estas películas lacrimógenas. Por cierto: las lágrimas pueden saltar en una película cualquiera, en algún instante inesperado (llevar un pañuelo dispuesto para una compañía llorona hace amistades inolvidables).

Para elegir películas lo mejor es guiarse por su director. Las películas de Hollywood, sin embargo, no siempre eran responsabilidad completa de sus directores, sino también del llamado entonces «productor»: el representante de los intereses financieros puestos en juego por la industria de hacer películas. John Huston filmaba tan poco como podía, y no solía repetir tomas: no quería dejar imágenes sueltas que le permitieran al «productor» alterar *su* película. Otros tuvieron muy mala suerte: Eric von Stroheim, un gran maestro del cine, rodó películas que por «razones

comerciales» o supuestas tales no se estrenaron jamás. Hace pocos años la película *El sur*, de V. Erice, no se pudo completar por razones de financiación. En tiempos cercanos a nosotros además de la censura financiera estaba o está la otra: el comité presidido por McCarthy hizo *encoger* no pocas películas (además de poner en una lista negra o mandar directamente a la cárcel a muchas personas relacionadas con el cine). El ejemplo más notable es *¡Viva Zapata!*, de Kazan. Al principio de la película un periodista norteamericano, trasunto de John Reed [2], es algo así como la simpática consciencia política de Zapata; pero llegaron al rodaje, en México, noticias maccarthianas, y el periodista fue convertido en un manifiesto malvado. Kazan, como suele decirse, quería salvar su piscina. Muy recientemente el film de Scorsese *Gangs de Nueva York* se cierra rara y apresuradamente por causa evidente de una censura no se sabe si financiera o política.

Para elegir el visionado de una película resulta peligroso guiarse únicamente por la crítica de cine de los diarios: por cada crítico competente hay un montón de maníacos y de agentes publicitarios disfrazados de crítico. Claro que se aprende por ensayo y error. También cabe recurrir a otros aficionados que sintonicen con los gustos de uno. Hoy internet, además, puede ayudar a elegir.

La historia ha dado una serie de realizadores que raramente han dejado de crear películas estupendas o geniales. He aquí un listado: **Charles Chaplin, Buster Keaton, S. M. Eisenstein, Carl Theodor Dreyer, King Vidor, F.W. Murnau, Luis Buñuel, Howard Hawks, Jean Vigo, Jean Renoir, S. Laurel y O. Hardy, John Ford, Hermanos Marx, Orson Welles, John Huston, Alfred Hitchcock, Marcel Carné, Jean Cocteau, Luchino Visconti, Vittorio De Sica, Nicholas Ray, Akira Kurosawa, Federico Fellini, Stanley Kubrick, Ingmar Bergman, François Truffaut, Louis Malle, Andrei Tarkovski, P.P. Pasolini, Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, Steven Spielberg, Ettore Scola, André Téchiné, Théo Angelopoulos, Robert Guédiguian, Patricia Ferreira, Michael Haneke, Víctor Erice.**

¿Blanco y negro o color? Las imágenes de cualquier filmación reflejan la realidad filmada. Eso hace que las películas sean, de un modo u otro, *realistas*, aunque se trate de realidad *dentro de un argumento* o de realidad fabricada, facturada (por ejemplo, los decorados de *Metrópolis* o de los *spaghetti western*, que no dejaban de ser cosas fotografiables). Por otra parte el espectador tiende a olvidar que no se capta toda la realidad de lo filmado —por fortuna el cine no huele— y además puede escapársele toda la técnica cinematográfica. Para empezar están los «campo» y «fuera de campo», lo que no se ve pero puede interactuar con lo que se ve (por ejemplo, conversación entre personas que están unas en campo y otras fuera de campo). Los ángulos de encuadre, la fotografía, la iluminación, los tipos de plano (de muy general a primer plano), los movimientos de cámara, el montaje, etc., son algunos de los que crean *la realidad cinematográfica*, que evidentemente no es realidad bruta.

Las filmaciones en color buscan dotar de más características de realismo a las imágenes, y también, de alguna manera, tienden a privarlas del dramatismo genérico que con demasiada premura se asocia a la filmación en blanco y negro. El cine en blanco y negro no es en modo alguno una *antigualla*, como afirman espectadores cinematográficamente analfabetos. Precisamente la desaparición del color nos indica que estamos ante un *arte*.

En cierto modo el cine esencial es el cine mudo o el cine sin palabras, y, en la persecución de la esencialidad del cine, el blanco y negro está más cerca de esa esencia que el cine en color.

Películas como *Amanecer* de Murnau o *El Acorazado Potemkin* de Eisenstein, mudas y en blanco y negro, no ganarían un ápice en color (quizá perderían bastante). El color está en cambio muy indicado en las películas *espectaculares*, como *2001* de Kubrick o las películas *de romanos* [3]; también los paisajes de las películas *del oeste* van mejor con el color. De modo que hay que dejar de lado el dogmatismo. Dogmatismo, en cambio, muy presente en quienes solo quieren ver películas en color.

Una característica significativa de una mala película es que la música suene de fondo en toda ella. Cuando ocurre eso lo mejor es abandonar la sala o apagar el televisor.

Cuestión previa a cualquier otra cuestión sobre el sonido en el cine es la pregunta: ¿realmente el cine necesita el sonido? ¿Y que el sonido de un film sea lenguaje humano?

Está claro que ha habido excelente cine anterior a la invención del sonoro. Aunque también es cierto que la proyección de películas mudas habitualmente se acompañaba de un pianista que interpretaba piezas durante la proyección [4], e incluso se produjeron obras musicales completas para que se incorporaran a películas sonoras pero no habladas —el mejor ejemplo lo constituye la música de Prokófiev para *Alexander Nevski* de Eisenstein, o la composición de Shostakovich para *Acorazado Potemkin*, incorporada *a posteriori* al film, obviamente anterior al sonoro—.

Volviendo a la cuestión antes planteada, periódicamente surgen artistas como Tati, en la estela de Chaplin [5], que prescinden de la palabra hablada, aunque no del sonido. Como si el cine desnudo no lo necesitara, como tampoco el color [6].

En relación con el cine sonoro está la *vexata quaestio* del *doblaje*. Los espectadores españoles, habituados a él, no suelen percibir que con el doblaje se mutila a las películas de una parte importante del trabajo actoral como es el recitado y el uso de la propia voz. ¿Alguien imagina a Fernando Fernán-Gómez, p.ej., doblado al inglés? Pues con el doblaje se comete ese tipo de sacrilegio por mutilación. (Una vez cometido, sin embargo, hay que decir que algunas lenguas se adaptan a ciertas temáticas mejor que otras: así, el doblaje al catalán de *Río Bravo* hace a la película mucho más creíble que doblada al castellano, a un castellano prosódicamente demasiado neutro. Misterios de la fonética.) Conservar las versiones originales, si acaso subtitulándolas, parece preferible a la violencia del doblaje. Ello con independencia de que el trabajo de doblaje tenga calidad, como suele ocurrir cuando se dobla a grandes actores.

Ver el cine en sala o verlo en pantalla de televisión: he aquí la cuestión que va a ocuparnos ahora.

Las viejas salas de cine tenían grandes aforos, para varios centenares de personas. Debían atraer a un gran público, de modo que en España fueron corrientes, salvo en los estrenos, los programas *dobles*, de dos películas (en cines llamados de reestreno). El pase de las películas era continuo, de modo que los espectadores que por llegar tarde se habían perdido el principio de la primera película solían permanecer en sus butacas hasta haber visto completo el programa entero.

Ese ver el cine, en solitario o acompañado, pero además en compañía de desconocidos, en la oscuridad, multiplicaba las emociones suscitadas por las películas y desinhibía al personal. En las de humor las risas eran corales y pegadizas; aquellas pelis en las que al final se mataba al malo podían suscitar rugidos de satisfacción colectivos (eso podía ocurrir incluso entre públicos *selectos*

: lo he presenciado en un cine «de arte y ensayo» que proyectaba *Eso se llama la aurora*, de Buñuel). A veces el público se enfrentaba en bandos opuestos: en mi recuerdo, tal cosa ocurrió en la Filmoteca barcelonesa con la proyección de un film «de vanguardia» en el que todo lo que ocurría era que una criatura del Dr. Frankenstein repetía, hablando muy lenta y penosamente, «Nadie me escucha, nadie quiere escucharme» paseando por los sótanos del Louvre: la escandalera del crecientemente encrespado público impedía, justamente, escuchar a la creación de Frankenstein [7]. En conclusión: ver una película en un cine grande, en la oscuridad y acompañado por muchos desconocidos, puede alterar la recepción de la película; recuerdo haber visto así *Traffic* de Tati, entre innumerables carcajadas del público que se sucedían como las olas del mar en el espléndido y desaparecido cine Astoria de Barcelona, mientras que un visionado reciente de la misma película en una pantalla de televisión sólo me ha suscitado alguna sonrisa. El cine en gran pantalla, además, se puede ver al aire libre en las calurosas noches del verano.

Y es que el modo en que se ve el cine modifica su recepción individual. Una cosa es el cine en un cine, y otra experiencia muy distinta el cine en una pantalla de televisión en tu casa. En el último caso se puede elegir entre la soledad o la compañía, se puede interrumpir momentáneamente el visionado (por ejemplo, para irse a otro universo por una llamada telefónica del que habrá que regresar); se puede ver parte de una película y continuar otro día; y, lo penúltimo peor, se puede ver un film en un formato de pantalla distinto del concebido por el realizador. Lo peor de todo son las posibles interferencias comerciales que interrumpen el visionado y la superposición de logotipos o anuncios. Que los canales de televisión puedan emitir tanto bodrios como obras de arte verdaderas dándoles idéntico tratamiento es realmente blasfemo. ¿El lector puede imaginar *Las Meninas* o el *Guernika* con logotipos o anuncios pegoteados encima? Con el séptimo arte las emisoras de tv hacen de todo con absoluta impunidad.

Por eso siempre será preferible el cine en el cine, aunque la actual reducción del aforo de las salas de cine está mutilando esta experiencia de la cinematografía.

Para concluir esta reflexión, alguna información significativa. Por ejemplo, un listado de algunos de los grandes clásicos del cine:

|                  |                                   |
|------------------|-----------------------------------|
| S. M. Eisenstein | El acorazado Potemkin, 1925       |
| Buster Keaton    | El maquinista de la general, 1926 |
| F. W. Murnau     | Amanecer, 1927                    |
| Luis Buñuel      | L'Age d'Or, 1930                  |
| Jean Vigo        | L'Atalante, 1934                  |
| Charles Chaplin  | Tiempos modernos, 1936            |

|                      |                              |
|----------------------|------------------------------|
| Jean Renoir          | La gran ilusión, 1937        |
| Orson Welles         | Ciudadano Kane, 1941         |
| Michael Curtiz       | Casablanca, 1942             |
| Marcel Carné         | Les enfants du paradis, 1945 |
| Jean Cocteau         | La Bella y la Bestia, 1946   |
| Vittorio De Sica     | Ladrones de bicicletas, 1948 |
| Nicholas Ray         | Johnny Guitar, 1954          |
| Akira Kurosawa       | Los siete samurais, 1954     |
| Stanley Kubrick      | Senderos de gloria, 1957     |
| Billy Wilder         | Con faldas y a lo loco, 1959 |
| Luchino Visconti     | Rocco y sus hermanos, 1960   |
| Stanley Kubrick      | Dr. Strangelove, 1963        |
| Luchino Visconti     | El Gatopardo, 1963           |
| John Huston          | La noche de la iguana, 1964  |
| P. P. Pasolini       | Pajarracos y pajaritos, 1966 |
| George Dunning       | El submarino amarillo, 1968  |
| Francis Ford Coppola | El padrino, 1974, 1983, 1990 |
| Ridley Scott         | Blade Runner, 1982           |

?

Ferry Gilliam Brazil, 1985  
Otra información, que incluye la anterior, sería la de las películas del siglo XX preferidas por el autor de estas líneas. Ciertamente, es un gran atrevimiento proponerla, pero a la vista de listados de «grandes películas» aparecidos en diversos medios, en internet, e incluso en revistas dedicadas al cine, el listado siguiente parece estar dentro de los límites estrictos de lo razonable.

Andrei Tarkovski Sacrificio, 1986  
José Luis Cuerda Amanece que no es poco, 1988

|                     |                                    |
|---------------------|------------------------------------|
| David W. Griffith   | Intolerancia, 1916                 |
| Charles Chaplin     | El emigrante, 1917                 |
| F. W. Murnau        | Nosferatu, 1922                    |
| Eric von Stroheim   | Avaricia, 1923                     |
| Buster Keaton       | El navegante, 1924                 |
| S. M. Eisenstein    | Acorazado Potemkin, 1925           |
| Vsévolod Pudovkin   | La madre, 1926                     |
| Buster Keaton       | El maquinista de la general, 1926  |
| F. W. Murnau        | Amanecer, 1927                     |
| Carl Theodor Dreyer | La pasión de Juana de Arco, 1928   |
| King Vidor          | The crowd, 1928                    |
| Luis Buñuel         | L'Age d'Or, 1930                   |
| Fritz Lang          | M., el vampiro de Düsseldorf, 1931 |
| James Whale         | Frankenstein, 1931                 |
| Charles Chaplin     | Luces de la ciudad, 1931           |
| Howard Hawks        | Scarface, 1932                     |

|                      |                                       |
|----------------------|---------------------------------------|
| Jean Vigo            | L'Atalante, 1934                      |
| Hermanos Marx        | Una noche en la ópera, 1935           |
| Charles Chaplin      | Tiempos modernos, 1936                |
| Jean Renoir          | La gran ilusión, 1937                 |
| S. Laurel y O. Hardy | En el Oeste, 1937                     |
| Marcel Carné         | Quai des brumes, 1938                 |
| S. Laurel y O. Hardy | Estudiante de Oxford, 1940            |
| Ernst Lubitsch       | El bazar de las sorpresas, 1940       |
| Howard Hawks         | Tener y no tener, 1940                |
| John Ford            | Las uvas de la ira, 1940              |
| Hermanos Marx        | En el Oeste, 1940                     |
| Orson Welles         | Ciudadano Kane, 1941                  |
| John Huston          | El halcón maltés, 1941                |
| Alfred Hitchcock     | Sospecha, 1941                        |
| Michael Curtiz       | Casablanca, 1942                      |
| Marcel Carné         | Les enfants du paradis, 1945          |
| Roberto Rossellini   | Roma, ciudad abierta, 1945 <b>[8]</b> |
| Jean Cocteau         | La Bella y la Bestia, 1946            |

|                      |                                   |
|----------------------|-----------------------------------|
| Luchino Visconti     | La terra trema, 1948              |
| Vittorio De Sica     | Ladrones de bicicletas, 1948      |
| Roberto Rossellini   | Alemania, año cero, 1948          |
| Nicholas Ray         | Los amantes de la noche, 1948     |
| Max Ophuls           | Carta de una desconocida, 1948    |
| King Vidor           | El manantial, 1949                |
| Howard Hawks         | Río Bravo, 1950                   |
| John Huston          | La jungla de asfalto, 1950        |
| Henri G. Clouzot     | El salario del miedo, 1950        |
| Jean-Pierre Melville | Les enfants terribles, 1950       |
| Billy Wilder         | El crepúsculo de los dioses, 1950 |
| John Huston          | La Reina de África, 1951          |
| Alfred Hitchcock     | Extraños en un tren, 1951         |
| Elia Kazan           | Un tranvía llamado deseo, 1951    |
| René Clément         | Juegos prohibidos, 1952           |
| Luis G. Berlanga     | Bienvenido Mr. Marshall, 1953     |
| Nicholas Ray         | Johnny Guitar, 1954               |
| Akira Kurosawa       | Los siete samurais, 1954          |

|                     |                               |
|---------------------|-------------------------------|
| William Wyler       | La gran prueba, 1956          |
| Juan Antonio Bardem | Calle Mayor, 1956             |
| Federico Fellini    | Las noches de Cabiria, 1956   |
| Stanley Kubrick     | Senderos de gloria, 1957      |
| Ingmar Bergman      | Fresas salvajes, 1957         |
| Akira Kurosawa      | Trono de sangre, 1957         |
| Luchino Visconti    | Las noches blancas, 1957      |
| Mario Monicelli     | I soliti ignoti, 1958         |
| Orson Welles        | Sed de mal, 1958              |
| John Ford           | El último hurra!, 1958        |
| Jacques Tati        | Mi tío, 1958                  |
| Roberto Rosellini   | El general Della Rovere, 1959 |
| Billy Wilder        | Con faldas y a lo loco, 1959  |
| René Clément        | A pleno sol, 1959             |
| François Truffaut   | Los 400 golpes, 1959          |
| Pietro Germi        | Un maldito embrollo, 1959     |
| Bernhard Wicki      | El puente, 1959               |
| Vittorio De Sica    | La ciociara, 1960             |

|                   |  |
|-------------------|--|
| Jean-Luc Godard   | A bout de souffle, 1960                    |
| Luchino Visconti  | Rocco y sus hermanos, 1960                 |
| Ingmar Bergman    | El manantial de la doncella, 1961          |
| Pietro Germi      | Divorcio a la italiana, 1961               |
| P. P. Pasolini    | Mamma Roma, 1962                           |
| Andrei Tarkovski  | La infancia de Iván, 1962                  |
| Tony Richardson   | La soledad del corredor de fondo, 1962     |
| Jean-Luc Godard   | Vivre sa vie, 1962                         |
| François Truffaut | Jules et Jim, 1962                         |
| John Ford         | El hombre que mató a Liberty Valance, 1962 |
| Roman Polanski    | El cuchillo en el agua, 1962               |
| Robert Bresson    | El dinero, 1963                            |
| Stanley Kubrick   | Dr. Strangelove, 1963                      |
| Elia Kazan        | América, América, 1963                     |
| Francesco Rosi    | Manos sobre la ciudad, 1963                |
| Luchino Visconti  | El Gatopardo, 1963                         |
| Federico Fellini  | Otto e mezzo, 1963                         |
| Mario Monicelli   | Los compañeros, 1963                       |

|                      |  |
|----------------------|--|
| P. P. Pasolini       | La ricotta, 1963 [en Ro-Go-Pag]        |
| Luis G. Berlanga     | El verdugo, 1963                       |
| John Huston          | La noche de la iguana, 1964            |
| Fernan Fernán Gómez  | El extraño viaje, 1964                 |
| P. P. Pasolini       | El Evangelio según san Mateo, 1964     |
| P. P. Pasolini       | Pajarracos y pajaritos, 1966           |
| Jean Pierre Melville | Le samourai, 1967                      |
| André Delvaux        | Una noche, un tren, 1968               |
| George Dunning       | El submarino amarillo, 1968 <b>[9]</b> |
| Orson Welles         | Una historia inmortal, 1968            |
| Stanley Kubrick      | 2001 Odisea del espacio, 1968          |
| Andrei Tarkovski     | Andrei Rublov, 1969                    |
| François Truffaut    | L'enfant sauvage, 1969                 |
| Jean-Pierre Melville | Círculo rojo, 1970                     |
| Akira Kurosawa       | Dodes-ka-den, 1970                     |
| Robert Bresson       | Cuatro noches de un soñador, 1971      |
| Alain Tanner         | La salamandra, 1971                    |
| Federico Fellini     | Roma, 1972                             |

|                      |   |
|----------------------|---|
| Víctor Erice         | El espíritu de la colmena, 1973         |
| Juan Antonio Bardem  | La isla misteriosa, 1973                |
| Ingmar Bergman       | Gritos y susurros, 1974                 |
| Luchino Visconti     | Retrato de familia en un interior, 1974 |
| Francis Ford Coppola | El padrino, 1974, 1983, 1990            |
| P. P. Pasolini       | Salò, 1975                              |
| J. Luis Borau        | Furtivos, 1975                          |
| Bernardo Bertolucci  | Novecento, 1976                         |
| Martin Scorsese      | Taxi driver, 1976                       |
| Ettore Scola         | Una giornata particolare, 1977          |
| Woody Allen          | Annie Hall, 1977                        |
| Iván Zulueta         | Arrebato, 1979                          |
| Francesco Rosi       | Cristo se detuvo en Éboli, 1979         |
| François Truffaut    | El último metro, 1980                   |
| Manuel G. Aragón     | Maravillas, 1980                        |
| Francesco Rosi       | Tres hermanos, 1981                     |
| Ridley Scott         | Blade Runner, 1982 (compl.2007)         |
| Axel Corti           | Trilogía de Viena, 1982-1986            |

|                    |   |
|--------------------|---|
| Steven Spielberg   | ET, el extraterrestre, 1983                           |
| Pedro Almodóvar    | ¿Qué he hecho yo para merecer esto?, 1984             |
| Sergio Leone       | Érase una vez en América, 1984                        |
| Terry Gilliam      | Brazil, 1985  |
| Stephen Frears     | Mi hermosa lavandería, 1985                           |
| Martin Scorsese    | After Hours, 1985                                     |
| F. Fernán Gómez    | El viaje a ninguna parte, 1986                        |
| Andrei Tarkovski   | Sacrificio, 1986                                      |
| Robert Guédiguian  | Marius et Jeanette, 1987                              |
| Louis Malle        | Au revoir les enfants, 1987                           |
| José Luis Cuerda   | Amanece que no es poco, 1988                          |
| Louis Malle        | Milou en mai, 1989                                    |
| Ettore Scola       | Che ora é?, 1989                                      |
| Gianni Amelio      | Ladrón de niños, 1992                                 |
| Fernando Trueba    | Belle Époque, 1992                                    |
| Ang Lee            | El banquete de boda, 1993                             |
| André Téchiné      | Los juncos salvajes, 1994                             |
| Agustín Díaz Yanes | Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto, 1995 |

|                   |                               |
|-------------------|-------------------------------|
| Theo Angelopoulos | La mirada de Ulises, 1995     |
| Woody Allen       | Todos dicen I love you, 1996  |
| José Luis Guérin  | Tren de sombras, 1997         |
| Abbas Kiarostami  | El sabor de las cerezas, 1997 |
| Curtis Hanson     | L. A. confidencial, 1997      |
| Robert Guédiguian | Marius et Jeannette, 1997     |
| Michael Haneke    | Código desconocido, 2000      |
| Patricia Ferreira | Sé quién eres, 2000           |

Y, ya puestos, las preferidas del siglo XXI:

|                        |                              |
|------------------------|------------------------------|
| Ken Loach              | La cuadrilla, 2001           |
| José Luis Guérin       | En construcción, 2001        |
| F. León de Aranoa      | Los lunes al sol, 2002       |
| Roman Polanski         | El pianista, 2002            |
| Patricia Ferreira      | Para que no me olvides, 2005 |
| Ang Lee                | Brokeback Mountain, 2005     |
| F. H. von Donnersmarck | La vida de los otros, 2006   |
| André Téchiné          | Los testigos, 2006           |

|                   |                                     |
|-------------------|-------------------------------------|
| Martin Scorsese   | Infiltrados, 2006                   |
| Víctor Erice      | La Morte Rouge, 2009                |
| Robert Guédiguian | Las nieves del Kilimanjaro, 2011    |
| Michael Haneke    | Amor, 2012                          |
| André Téchiné     | Cuando tienes diecisiete años, 2016 |

Las preferencias expresadas no son, obviamente, objetivas. Pero podrían ser significativas de que el mejor cine se hizo en las décadas de 1950 y 1960. En ellas fueron realizadas en gran número obras verdaderamente destacables.

El cine permite el documento y el documental, y no solo la forma narrativa habitual. Además hoy hay público para el cine hecho fuera de las culturas hegemónicas, al margen del modelo narrativo euro-americano normalizado (indebidamente). Con «tempi» distintos, como ejemplifica *El sabor de las cerezas* de Kiarostami. Es de temer, sin embargo, que también en el cine se produzca la homologación cultural —lo que por desgracia implica aculturación—.

Las invenciones electrónicas han abaratado notablemente las filmaciones (aunque algunos realizadores suelen preferir la película analógica). Hoy se puede filmar incluso con un teléfono móvil. Eso ha dado lugar a la retransmisión de mucha porquería (y 'porquería' es una expresión atenuada) por las llamadas «redes sociales». A costa de esta carga de estulticia, sin embargo, cabe conseguir documentos filmados de hechos reales y la construcción de auténticos documentales. Los realizadores dependen menos de las finanzas para rodar —es un decir— con los nuevos medios, que incluyen cámaras digitales capaces de filmar-sin-película con gran calidad en un soporte con el que el celuloide no puede competir financieramente ni en términos de conservación. Las viejas películas valiosas se digitalizan y sus imágenes son restauradas. También es posible, para los pocos que disponen de espacio, montar un pequeño cine en la propia casa, mediante lectores de dvd y proyectores de gran calidad que permiten superar los límites dimensionales de las pantallas de televisión.

Quizá lo mejor esté por venir.

### Notas:

[1] Chaplin, ciertamente, se inspiró en otro film excelente, *A nous la liberté*, de René Clair; de gran calidad pero no excepcional como el de Chaplin, partiendo del mismo tema.

[2] John Reed fue el autor de *Diez días que conmovieron al mundo* y de *¡Que viva México!*, entre

otras obras notables.

**[3]** Impagable el *Julio César* en b/n de Mankiewicz, donde tras la figura de César (Marlon Brando) aparece un busto... de Adriano.

**[4]** El piano jazzístico se acomoda perfectamente a los films mudos de Chaplin. El lector puede hacer la prueba por sí mismo recurriendo a música de Fats Waller o Jerry Roll Morton.

**[5]** Se tiende a ver a Chaplin como un *mimo* genial. Lo es, pero también uno de los más grandes genios del arte cinematográfico.

**[6]** Eisenstein coloreó a mano, fotograma a fotograma, una bandera roja en las primeras copias del *Potemkin*. Pero este uso puntual del color, que busca un efecto emocional, difiere esencialmente de las habituales películas en color. Otros autores han buscado efectos parecidos, con copias en sepia de sus pelis y no en blanco y negro, como Truffaut en alguna ocasión. Ciertos autores usan color y blanco y negro en la misma película para lograr efectos diversos, como Pasolini en *La ricotta*.

**[7]** En rigor de James Wahle o de Mary Shelley...

**[8]** Se trata de una buena y eficaz película, aunque Luis Buñuel y yo creemos que contiene una vileza, supongo que la misma. He dudado mucho en incluirla aquí.

**[9]** El film *El submarino amarillo* es la gran obra maestra del pop-art.