

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, coralmente. 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.