

~

# RESEÑAS CINEMATOGRAFICAS

~



por  
Guillem Carbonell García  
(3ºA CAV)

para la asignatura  
“Historia del Cine”,  
de Fernando Ros Galiana

en la  
Universidad CEU Cardenal Herrera  
Copyleft: CC-by-nc-sa 3.0 ES  
año 2010

# Prólogo

El presente trabajo es un análisis a lo largo de la filmografía europea y norteamericana desde sus inicios. Se planteó el análisis de once obras cinematográficas para la asignatura de *Historia del cine* impartida por el prof. Dr. Fernando Ros Galiana; no obstante, por equívoco y vicio, he realizado trece.

Cada una de ellas incluye una ficha técnica documentada, una sinopsis argumental, un análisis del contexto (bien relacionado con el género de la película o, en otras ocasiones, con el de una cinta en particular), y una crítica personal sobre los aspectos que han llamado mi atención.

El trabajo se cierra con un anexo fotográfico con determinados planos cuya presencia merece algo más que la citación textual. A ellos refieren algunas notas al pie de las páginas, cuando no lo hacen a las fuentes de las fichas técnicas, los contextos, o algún otro libro que me he tomado la libertad de mentar.

*"No matter how many times you do it, you don't get used to the sadness - for me at least - of coming to the end of a film"*

- Paul Thomas Anderson

# Bloken Blossoms<sup>1</sup>

## or The Yellow Man and the Girl

Año	1919
Duración	90 min.
Director	D. W. Griffith
Guionista	Thomas Burke, D. W. Griffith
Productor	D. W. Griffith productions <sup>2</sup>
Intérpretes	Lillian Gish, Richard Barthelmess, Donald Crisp, Arthur Howard, Edward Peil Sr., George Beranger

IMDb	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0009968/">http://www.imdb.com/title/tt0009968/</a>
FilmAffinity	<a href="http://www.filmaffinity.com/es/film469437.html">http://www.filmaffinity.com/es/film469437.html</a>

### Sinopsis

*Lirios rotos* narra la dramática historia de amor entre un inmigrante chino y Lucy Burrows, una joven de los suburbios del barrio londinense de Limehouse, cuya vida está destinada a sufrir los golpes de un padre alcoholizado, de profesión boxeador.

Cheng Huan, foráneo, quedará enamorado de ella cuando la vea por la calle, después de años viviendo como tendero de bazar tras abandonar su patria lleno de sueños por cambiar la Europa continental y reticente.

Una noche, ella acude sin saberlo hasta la puerta de su negocio, mareada por los azotes que acaban de propinarle, lo que provoca la compasión del oriental, que la acoge como mejor puede. Este acto convencerá al padre de la muchacha de que ha perdido su honor y de que, como sea, debe recuperarlo, lo que desencadenará una serie de acontecimientos trágicos.

### Contexto<sup>3</sup>

Nos encontramos ante la duodécima película del “padre del cine moderno”, D. W. Griffith, curtido ya por sus dos obras maestras *Birth of a Nation* (1915) e *Intolerance* (1916), que le costaron tanto el vitoreo como la repulsa de la crítica, que no sabía si decantarse entre el gran elenco de recursos técnicos y narrativos o el evidente patriotismo racista del director, ganado a pulso tras mostrar a los legionarios del Ku Klux Klan como salvado-

1 Ficha técnica de IMDb; *Bloken Blossoms or The Yellow Man and the girl* [<http://www.imdb.com/title/tt0009968/>, consulta: 6 de abril], IMDb.com Inc., IMDb, 2010.

2 FILMAFFINITY; *Lirios rotos (La culpa ajena)* [<http://www.filmaffinity.com/es/film469437.html>, consulta: 6 de abril], Movieaffinity, FilmAffinity, 2010.

3 Con referencias de VV. AA.; *D. W. Griffith* [[http://es.wikipedia.org/wiki/D.\\_W.\\_Griffith](http://es.wikipedia.org/wiki/D._W._Griffith), consulta 6 de abril], Wikimedia, Wikipedia, 2010.

res de los Estados Unidos de América frente a los esclavos afroamericanos.

No hay que olvidar que la Primera Gran Guerra acaba el año anterior al estreno del film, y *no tan casualmente* tanto la cinta como la historia coinciden temáticamente, ya que tanto el drama de Griffith como los acontecimientos sociopolíticos del momento tienen en su raíz el imperialismo que Occidente se esmera en aplicar, no sólo a África, sino también al bloque asiático.

### Crítica

¿Se puede decir que *Lirios rotos* sea una película en blanco y negro? Difícilmente, si consideramos la forma tan acertada con la que los virados nos trasladan a una atmósfera tonal concreta. Y es que, en la tenebrosidad del *ring*, con la lona ósea y la carne trémula suando mientras el público agitado sujeta sus boletos carcomidos y viste con lanas, el color crema se impone no sólo sobre el celuloide, sino también sobre la psicología; lo mismo cuando cambiamos de espacio, y el vetusto interior de la casa de Lucy abandona a la chiquilla en la inmensidad de la noche nublada, azul por entre los recovecos, no tanto de la fotografía sino más bien de nuestro imaginario. Lo mismo con los magentas de Asia, reservados a un lugar tan íntimo y sagrado como la grandeza exótica de Buddha y su vasto territorio de misterio.

En el apartado técnico es apreciable un intento, incluso en esta época tan temprana del cine, de panoramizar la composición. Las máscaras, en un principio objeto de demarcación, son transformadas en franjas horizontales que borran los extremos superior e inferior del fotograma; en detrimento de la información, un aumento del valor estético<sup>4</sup>.

Pese a haber sido vilipendiado por su simplificación del hombre negro en *El nacimiento de una nación*, Griffith sigue apostando por eludir la contratación de actores realmente étnicos. Cualquier personaje fuera del marco del anglosajón caucásico es, paradójicamente, interpretado por figurantes blancos caracterizados, lo que en la época pudo ignorarse pero es algo que, hoy en día, resulta prácticamente una parodia. Aquí tenemos a Richard Barthelmess y a Edward Peil Sr., ambos entornando sendos ojos como si de verdaderos chinos se tratase. Este aspecto no ha sobrevivido al tiempo; antes o después, el espectador se desconcentra para preguntarse *qué* está haciendo ese tipo disfrazado de Fumanchú.

Como es costumbre en el trabajo de este director, el desarrollo del argumento se suscribe a la tradición clásica y son nulos los momentos en que los personajes refieren a momentos anteriores o a visiones de futuro. La trama se desarrolla de manera lineal y sencilla, fácil para cualquier espectador; lo que no quita la profundidad de un texto filmográfico audaz y capaz de llevarnos más allá de las fronteras geográficas, hasta un espacio mítico. Si en algo hay que agradecer a Griffith su trabajo, es en la capacidad de atrapar un buen guion y, frente a las inclemencias, convertirlo en una buena historia.

---

4 Véase el Anexo 1.

# Броненосец Потемкин<sup>5,6</sup>

Año	1925
Duración	77 min.
Director	Sergéi Eisenstein
Guionista	Sergéi Eisenstein, Nina Agadzhanova
Productor	Jacob Bliokh
Intérpretes	Aleksandr Antonov, Vladimir Barskij, Grigori Aleksandrov, Ivan Bobrov, Mikhail Gomorov, Aleksandr Levshin, Beatrive Vitoldi, Julia Eisenstein
IMDb	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0015648/">http://www.imdb.com/title/tt0015648/</a>
FilmAffinity	<a href="http://www.filmaffinity.com/es/film961390.html">http://www.filmaffinity.com/es/film961390.html</a>

## Sinopsis

*El acorazado Potemkin* nos traslada a una recreación dramatizada de lo acontecido en Odesa (Ucrania) durante la primera revolución fallida de 1905 contra el zarismo.

La historia describe las precarias situaciones de una tripulación militar a la que se le obliga a comer carne infectada, lo que dibuja un punto de inflexión que desata la revuelta y la toma del barco por los marinos de menor rango.

Tras la victoria, los socialistas desembarcan en Odesa, donde descubren al líder del motín, muerto. La conmoción de los ciudadanos les lleva a aprovisionar el barco para que emprenda una misión en busca de navíos afines y a la caza de enemigos tanto marítimos como costeros.

Pero antes de su marcha aparecen las tropas monárquicas en el papel de vara de castigo para azotar a las multitudes traidoras, hecho que provocará la venganza del Potemkin antes de partir hacia una misión patriótica.

## Contexto

Nos encontramos ante la primera década de la revolución comunista iniciada en 1917, que hasta 1991 aunará a la Europa del Este con Rusia, la principal protagonista.

En un contexto de entreguerras, el auge de los totalitarismos es patente en el Viejo Continente: Adolf Hitler y su nacional-socialismo en Alemania, Benito Mussolini y su fascismo en Italia, Stalin y su concepto autárquico del comunismo en la URSS, junto a muchos otros partidos políticos de ultraderecha que estaban gestándose a lo largo de toda Eu-

<sup>5</sup> *Bronenósets Potjomkin* o, en la traducción española, *El acorazado Potemkin*.

<sup>6</sup> Ficha técnica y referencias de VV. AA.; *El acorazado Potemkin* [[http://es.wikipedia.org/wiki/El\\_acorazado\\_Potemkin](http://es.wikipedia.org/wiki/El_acorazado_Potemkin), consulta: 8 de abril], Wikimedia, Wikipedia, 2010.

ropa; Falange Española, inaugurada por José Antonio Primo de Rivera en 1933, es un buen ejemplo.

La crisis económica, social e intelectual que desmiembra a todos estos países abre la veda a una trifulca ideológica basada en “la propaganda del más fuerte”, que invadirá los medios de comunicación con una fuerza colérica tal que se industrializará de modo sistemático la creación de eventos públicos, panfletos, programas de radio, cine, etcétera.<sup>7</sup> Todo, con el objetivo último de ganarse el favor de la opinión pública; algo mucho más rentable que pagarlo con vidas humanas.

### Crítica<sup>8</sup>

Esta cinta, cuyo protagonista queda desdibujado en el personaje anónimo de la masa, traza en sus primeros episodios sobre el poder de un líder (posteriormente asesinado) para inyectar en la sociedad una revolución espontánea que los lleve a luchar por sus derechos contra las clases superiores. Esta visión es análoga en *Oktyabr* (Eisenstein, 1927), y un elemento polarizado hacia la idea de la Revolución Socialista rusa, en la que una camarilla de intelectuales debe guiar a un pueblo hacia su utopía.

Se puede destacar el poder del director para construir su propio *montaje de atracciones*, en el que los planos se suceden como un espectáculo con una velocidad en función del ritmo dramático. Sobre todo, en los momentos en que los marineros toman el acorazado y cuando el ejército zarista amanece desde lo alto de la colina para acribillar a sus ciudadanos.

La secuencia del carrito es una de las más famosas de la cinematografía, tanto por su creatividad como por su sustento de la continuidad a lo largo de toda la caída. En una época en el que el lenguaje cinematográfico aún estaba escribiendo sus bases, Eisenstein mecanografió todo un dialecto académico. En 1987 esta escena volvería a mitificarse con el ejercicio de *slow motion* y acciones paralelas que imprimiría Brian de Palma en su décimo octava película, *The Untouchables*.

En cuando a las apreciaciones técnicas, es conveniente reseñar en plano de seguimiento en el que la masa es fotografiada huyendo<sup>9</sup>, conseguido en un momento en el que el volumen de los aparatos era tal que como mucho podía variar su enfoque y, con suerte, su orientación. También el uso del espacio fuera de campo<sup>10</sup>, que nos ilustra la realidad terrible de un enemigo casi espectral e inasumible, en contraste con la debilidad de los revolucionarios, lo que magnifica su victoria en un ejercicio de propaganda que alimentaría un régimen hambriento de ella.

---

7 Véase el Ministerio del Reich para la Ilustración Pública y Propaganda que, bajo el auspicio de Hitler, dirigieron Otto Dietrich y Joseph Goebbels.

8 Con referencias de VV. AA.; *Sergéi Eisenstein* [[http://es.wikipedia.org/wiki/Serg%C3%A9i\\_Eisenstein](http://es.wikipedia.org/wiki/Serg%C3%A9i_Eisenstein), consulta: 8 de abril], Wikimedia, Wikipedia, 2010.

9 Ver Anexo 4.

10 Véase Anexo 5.

# The General<sup>11</sup>

<b>Año</b>	1926 (2003 versión alternativa)
<b>Duración</b>	75 min.
<b>Director</b>	Clyde Bruckman, Buster Keaton
<b>Guionista</b>	Clyde Bruckman, Buster Keaton
<b>Productor</b>	Buster Keaton Productions
<b>Intérpretes</b>	Buster Keaton, Marion Mack, Glen Cavender, Jim Farley, Charles Henry Smith, Frank Barnes, Frederick Vroom
<b>IMDb</b>	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0017925/">http://www.imdb.com/title/tt0017925/</a>
<b>FilmAffinity</b>	<a href="http://www.filmaffinity.com/es/film228751.html">http://www.filmaffinity.com/es/film228751.html</a> <sup>12</sup>

## Sinopsis

Johnny Gray es un ingeniero mecánico con dos amores únicos: su locomotora (la *General*) y una mujer. Sin embargo, la guerra de Secesión norteamericana estalla y ella le exige que se aliste en el ejército como prueba de su hombría. No obstante, parece que su destreza técnica le juega una mala pasada y no lo aceptan, bajo el pretexto de que servirá mejor a su país si sigue como maquinista.

Poco después, un grupo del Norte roba su locomotora, en la que viaja su amada. Se desencadena entonces un episodio frenético en el que el ducho demostrará su valor, salvará a la chica y recuperará el aparato robado.

## Contexto<sup>13</sup>

Tras su dedicación a los cortometrajes, *The Saphead* (1920) instituye a Keaton como una figura famosa a la altura de la industria del largo. Aprovecha entonces para rodar caprichosamente una decena de películas en las que se le concede lo que pide (incluido un trasatlántico o la locomotora que vemos en *The General*).

Es en este momento cuando se gana el apodo de *cara de piedra* gracias a su alter ego, un personaje joven que peca de falta de expresividad facial que resuelve sus problemas con una mímica histriónica.

Su fama se vio empañada por el éxito de sus dos coetáneos, Charlie Chaplin y Harold Lloyd, con quienes pese a ello mantuvo relaciones de cordialidad y respeto profesio-

11 Ficha técnica de Ficha técnica de IMDb; *The General* (1926) [<http://www.imdb.com/title/tt0017925/>, consulta: 20 de abril], IMDb.com Inc., IMDb, 2010.

12 Se cita como una película de 1927.

13 Con deferencias de VV. AA.; *El maquinista de la General* [[http://es.wikipedia.org/wiki/El\\_maquinista\\_de\\_La\\_General](http://es.wikipedia.org/wiki/El_maquinista_de_La_General), consulta: 20 de abril], Wikimedia, Wikipedia, 2010.

nal.

Entre sus películas más famosas, que gestará en este periodo, encontramos algunas como *The Big Parade* (1923), *The Navigator* (1924) o *Sherlock Jr.* (1924), a colación de la versión que Guy Ritchie ha hecho recientemente sobre el detective de ficción (*Sherlock Holmes*, 2009).

### Crítica

Lo que vemos en *El maquinista de la General* es probablemente el primer gran despliegue de efectos especiales (tal y como concebimos en la actualidad el concepto de cine de acción). Durante todo el metraje, haciendo énfasis en el bloque central, Keaton se afana por inyectar disparos, explosiones, destrucciones y calamidades virtuales que, de no estar, hubiesen construido una obra mucho más sobria, formal y aburrida.

Esto es, que el sustento principal de la trama es una serie tras otra de accidentes, entre los cuales Buster introduce su personaje cómico, dotado de una faz rocosa y un cuerpo expresivo. El quid de la diversión está en secuencias como la del cañón, donde se junta en talento del actor con la espectacularidad de la pólvora.

Un punto destacable es el énfasis por mantener la continuidad entre planos. Vemos, por ejemplo, a Johnny Gray entre la cola para alistarse y, mientras sus acciones son fluidas y constantes, cambiando en todo momento la situación, los distintos planos mantienen la armonía secuencial. Esto abandona el concepto propio de teatralidad, en el que la cámara se sitúa como un mero espectador del escenario y los planos en detalle únicamente sirven para que veamos mejor algo que, de ser más pequeño, pasaríamos por alto.

En esta edad temprana del cine, sorprenden cosas como el abandono de las máscaras (el plano deja de ser una *tabula rasa* variable donde se dibujan aspectos de la historia y pasa a ser el marco que dibuja toda la película) y algún que otro *travelling* de seguimiento, al que se le añaden las secuencias donde el propio cinematógrafo está sobre el tren.

Pero, sin duda, lo que dota del encanto a este film es ese patetismo que también llevará al personaje de Chaplin a un segundo estrato mucho más selecto del humor, y a una supervivencia al tiempo diegético de nuestro Mundo Real. Tenemos presente, sin duda, el plano donde el triste maquinista, sentado en las traviesas de las ruedas, se deja llevar por el vaivén de la máquina<sup>14</sup>. Poético.

---

14 Véase el anexo 9.

# Un chien andalou<sup>15</sup>

<b>Año</b>	1929
<b>Duración</b>	17 min.
<b>Director</b>	Luis Buñuel
<b>Guionista</b>	Luis Buñuel, Salvador Dalí
<b>Productor</b>	Luis Buñuel
<b>Intérpretes</b>	Simone Mareuil, Pierre Batcheff, Salvador Dalí, Luis Buñuel, Jaume Miravittles
<b>IMDb</b>	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0020530/">http://www.imdb.com/title/tt0020530/</a>
<b>FilmAffinity</b>	<a href="http://www.filmaffinity.com/es/film517983.html">http://www.filmaffinity.com/es/film517983.html</a>

## Sinopsis

*Un perro andaluz* es un cortometraje surrealista, producto de la confluencia de dos sueños: uno en el que Dalí se vio invadido por hormigas, y otro en el que Buñuel seccionaba el ojo a alguien.

Se puede entender como una relación fatal entre un hombre y una mujer, que se conocen tras un accidente en bicicleta, para torturarse posteriormente de manera onírica y metafórica, en un viaje hacia lo insospechado de las agresiones imaginarias.

La idea de la cinta es impactar en el espectador, no por tesis argumentales sólidas, sino mediante planteamientos imposibles (o ciertamente impensables) para la razón, que se enraizan en la ambigüedad de los planteamientos.

## Contexto

El surrealismo tuvo su primer manifiesto en 1924, donde se definía como “puro automatismo psíquico por el cual se intenta expresar bien verbalmente o por escrito la verdadera función del pensamiento. Dictado verdadero en ausencia de todo control ejercido por la razón y fuera de toda preocupación estética o moral”<sup>16</sup>.

Relacionado con su desistematización del asociacionismo clásico se encuentra el psicoanálisis freudiano, con su práctica de la asociación libre de ideas<sup>17</sup>. Éste es el punto clave sin el cual no se puede entender un film surrealista, dado que tanto la toma de los planos como el montaje posterior se realizaría de acuerdo a los dictados de la intuición.

15 Ficha técnica y referencias de VV. AA.; *Un perro andaluz* [[http://es.wikipedia.org/wiki/Un\\_perro\\_andaluz](http://es.wikipedia.org/wiki/Un_perro_andaluz), consulta: 7 de abril], Wikimedia, Wikipedia, 2010.

16 Fecha y definición de RAMÍREZ, J. A.; *El arte de las vanguardias*, Anaya, Madrid, 2003, pág. 78.

17 VV. AA.; *Asociación libre* [[http://es.wikipedia.org/wiki/Asociaci%C3%B3n\\_libre](http://es.wikipedia.org/wiki/Asociaci%C3%B3n_libre), consulta: 7 de abril], Wikimedia, Wikipedia, 2010.

En esta época, por la parte de Buñuel, nos encontramos a un aspirante a cineasta inspirado por *Der müde Tod* (Fritz Lang, 1921) y el trabajo de Jean Epstein. Dalí, tres años después de haber sido expulsado de la Academia San Fernando de Bellas Artes “por afirmar que no había nadie en la misma en condiciones de examinarle a él”<sup>18</sup>, decide colaborar con su amigo de estudios para ejecutar un cortometraje vanguardista.

### Crítica

Un plano al revés; otro mal iluminado; un intento de cámara en mano. Como salga, y eso es surrealismo. ¿El ejercicio más sagaz? Conseguir que un rodaje de quince días destile tanta improvisación.

Sublime es la secuencia en la que un ojo es cortado por una navaja de afeitar, donde se intenta confundir el órgano con la Luna<sup>19</sup> y una nube fina y destilada con el filo de la hoja. Pero en este ejercicio no encontramos tanto la poesía creativa (que existe) como la demencia de la imagen, diseñada para hacer que el vidente sienta en su propia retina el frío metálico. Esto, en un entorno en el que la vista resulta indispensable, justo cuando el espectador asiste al espectáculo con los párpados completamente abiertos.

Durante unos instantes de la cinta se asiste a la perversión del protagonista, que desnuda a la mujer con la mirada y la toca sin complejos, mientras que ésta, sintiéndose vejada, intenta apartarse. Aquí no sólo se enseña una fotografía erótica, sino también subversiva contra los cánones de decencia del momento, e incluso contra los modelos de decoro de hoy en día. Es un puntal de la provocación que los surrealistas practicaban contra *lo establecido*, a favor de una cosmovisión más intuitiva y psicológica.

La misma lucha también se declara al dogmatismo narrativo; no hay más que ver el instante en el que él intenta atraparla y, de pronto, sin ninguna razón argumentable para el espectador, se encuentra cargando un par de pianos con reses muertas. Es la ambigüedad junto al querer y no poder, seguramente, pero obviando que frente a la pantalla existe un cúmulo de gente esperando descifrar un mensaje que parece venir sin un código concreto.

Y su porción de falta de jerarquía la sufre también un montaje caótico, con saltos de eje y fallos intencionados, donde importa más causar en quien lo contempla una sensación de anomia y caos antes que dar a entender una historia autoconclusiva y lánguida.

Como en una concatenación increíble de sueños, todo ocurre de acuerdo a una lógica subconsciente que cualquiera ha experimentado mientras dormía: desde los hechos distantes y a la vez cercanos como el de la multitud haciendo algo a lo lejos, contemplada desde la intimidad de un cuadro fenestral, hasta los saltos de espacio y tiempo al cruzar puertas, que convierten el paso de un cuarto al recibidor en un portal hacia la playa. Una playa, esto sí, donde los protagonistas acaban siendo jirones sobre la arena salada.

18 VV. AA.; *Salvador Dalí. Biografía. Juventud en Madrid y París* [[http://es.wikipedia.org/wiki/Salvador\\_Dal%C3%AD#Juventud\\_en\\_Madrid\\_y\\_Par.C3.ADs](http://es.wikipedia.org/wiki/Salvador_Dal%C3%AD#Juventud_en_Madrid_y_Par.C3.ADs), consulta: 7 de abril], Wikimedia, Wikipedia, 2010.

19 Compárense anexos 2 y 3.

# Modern Times<sup>20</sup>

g	Año	1936
	Duración	87 min.
	Director	Charles Chaplin
	Guionista	Charles Chaplin
	Productor	Charles Chaplin, Regent (United Artists)
	Intérpretes	Charles Chaplin, Paulette Goddard, Henry Bergman, Chester Conklin, Lloyd Ingraham
	IMDb	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0027977/">http://www.imdb.com/title/tt0027977/</a>
	FilmAffinity	<a href="http://www.filmaffinity.com/es/film726746.html">http://www.filmaffinity.com/es/film726746.html</a>

## Sinopsis

*Modern Times* es un retrato de la sociedad industrializada de principios del siglo XX. “La película constituye un retrato de las condiciones desesperadas de empleo que la clase obrera tuvo que soportar en la época de la Gran depresión”<sup>21</sup>.

La historia nos presenta a Charlotte, en el papel de un obrero desesperado por un mundo tecnificado en exceso, y a una huérfana y sin techo, que trata de sobrevivir al día a día como mejor puede.

Durante el desarrollo la trama sostiene un planteamiento cíclico por el cual Charlotte va consiguiendo y perdiendo trabajos debido a su falta de especialización, en constantes idas y venidas a la cárcel, mientras que su compañera sigue un camino voluble de imprevistos: roba en el muelle, su padre muere en una revuelta obrera, sus hermanas son atendidas por los servicios sociales, conoce a personaje de Chaplin en un atraco fallido, es contratada como bailarina, etc.

## Contexto<sup>22</sup>

La película nos traslada al periodo final de entreguerras, momento en el que el cine estaba ya asentado como un medio de comunicación de masas.

Diez años antes había sido inventado el Phonofilm, y era posible incluir una banda sonora sincronizada. No obstante, Chaplin optaría por el sonido como un elemento complementario, anteponiendo el estilo teatral (gestual, mímico) que el cine había mantenido

20 Ficha técnica de VV. AA.; *Tiempos modernos* [[http://es.wikipedia.org/wiki/Tiempos\\_modernos](http://es.wikipedia.org/wiki/Tiempos_modernos), consulta: 5 de abril], Wikimedia, Wikipedia, 2010.

21 Ídem.

22 Con referencias de VV. AA.; *Historia del cine* [[http://es.wikipedia.org/wiki/Historia\\_del\\_cine](http://es.wikipedia.org/wiki/Historia_del_cine), 5 de abril], Wikimedia, Wikipedia, 2010.

hasta el momento.

Cabe recordar que en 1934 se estrena la primera película con una secuencia en Technicolor, *The Cat and the Fiddle* (William K. Howard, 1934<sup>23</sup>). No obstante, el material filmico permanecería hasta después de la Segunda Guerra Mundial defendiendo el blanco y negro.

Como fuente de inspiración se encuentra la corriente *steampunk*, que comenzó a gestarse a partir de que Fritz Lang estrenase *Metrópolis* en 1927.

En esta década los Estudios Universal filman *Dracula* (Tod Browning, 1931) y El doctor *Frankenstein* (James Whale, 1931), entre otras. El cine de terror está de moda, con figurantes como el inquietante Boris Karloff y el rumano Bela Lugosi. También se populariza el género *western* gracias a cineastas como John Ford.

### Crítica

La película es un órdago audiovisual, tanto por su calidad compositiva como por su estructura argumental.

En primera instancia, encontramos una conjunción entre la música y la imagen; el hecho de poder componer de manera sincronizada ambos elementos dota al director de mayor autoridad dramática: Chapplin decide los instantes musicales sin que ningún compositor ajeno a la producción de la cinta altere el fonograma original. Esto se traduce en una experiencia doble entre la voluntad del Chapplin actor y la voluntad del Chapplin como director de los giros que deba dar la banda sonora. A fin de cuentas, encontramos un comportamiento idénticamente travieso y curioso en ambas dimensiones. Es como si el personaje, Charlotte, apareciese también en la escucha.

Una impresión original es que, tal vez por la transición entre el mudo y el sincronizado, la película combine tanto diálogo como intertítulos. Sería interesante retirar el audio original, ya que probablemente éste no contenga elementos determinantes de la trama, lo que a nivel de producción es un plus a la hora de su proyección en salas sin el equipamiento tecnológico necesario. Visto así, la pista de voces únicamente serviría como añadido a la versión real; algo similar a la traducción a las tres dimensiones que actualmente se está dando en las salas, donde las películas también pueden ser vistas en un sistema bidimensional.

En este tesoro encontramos también una mezcla de estilismo clásico, con colocaciones escenográficas y hasta cachés, al tiempo que determinados movimientos nos proyectan al futuro del cine. Este comportamiento a la hora de elaborar el montaje supone un riesgo si lo vemos desde la óptica contemporánea del lenguaje audiovisual, donde si algo está “roto” hay que romper el resto de elementos, pero sin embargo en aquella época fue un uso correcto integrar todos los registros narrativos posibles (más o menos agitados); la idea era, en la base, conseguir que un público acostumbrado a un estaticismo manifiesto empezase a entender un lenguaje audiovisual que obviaba muchas más explicaciones y que se

23 IMDb; *El gato y el violín* [<http://www.imdb.es/title/tt0024960/>, consulta: 5 de abril], IMDb.com Inc., IMDb, 2010.

atreví a abandonar el escenario para visitar la calle.

En segundo término, es menester centrarse en el estrato interpretativo. Porque, pese al uso de locuciones sincronizadas, tanto Chaplin como Paulette Goddard mantienen un celo por el mutismo interpretativo. En concreto, el uno basa su personalidad en los movimientos oscilantes y el uso de artilugios; la otra, muestra la vida de sus personaje a través de la mirada y el movimiento espasmódico de los brazos. El tándem resultante es el de una pareja engranada donde ambos caminan juntos.

La crítica social aquí es manifiesta. La pesadilla tecnológica del principio (se sospecha del artífice Fritz Lang) nos traslada a un mundo mecanizado donde se compara al ser humano con los cerdos hacinados de la explotaciones pecuarias; un gesto que copiaría décadas después *Baraka* (Ron Fricke, 1992<sup>24</sup>).

El mundo tal y como lo conoce Charlotte, estructurado y absurdamente organizado) se convierte en el *tour de force* por el que discurren los protagonistas, sin mucho éxito, y en el que se ven atrapados sin equipaje. Y es curioso eso de no parar de viajar... sin equipaje.

El latigazo más sagaz que el autor hace a la sociedad de su tiempo es el de que una persona prefiera vivir en la comodidad de la cárcel antes que tener que madrugar todos los días para lidiar con unas condiciones laborables funestas: nula contratación, despido libre, ausencia del derecho a manifestarse, prohibición de los sindicatos y riesgo laboral; todo, en un entorno donde, si no te encarcelan por una cosa, te encarcelan por otra.

---

24 IMDb; *Baraka* [<http://www.imdb.com/title/tt0103767/>, consulta: 5 de abril], IMDb, IMDb.com Inc., 2010.

# Stagecoach<sup>25</sup>

Año	1939
Duración	96 min.
Director	John Ford
Guionista	Ernest Haycox (historia), Dudley Nichols (puesta en escena), Ben Hecht (no aparece en los créditos)
Productor	Water Wagner Productions
Intérpretes	John Wayne, Claire Trevor, Andy Devine, John Carradine, Thomas Mitchell, Louise Platt, George Bancroft, Tim Holt, Tom Tyler
IMDb	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0031971/">http://www.imdb.com/title/tt0031971/</a>
FilmAffinity	<a href="http://www.filmaffinity.com/es/film288500.html">http://www.filmaffinity.com/es/film288500.html</a>

## Sinopsis

*La diligencia* nos traslada al oeste americano, al *western*, utilizando como argumento principal la necesidad imperiosa de un variopinto grupo de emprender un viaje hacia un lugar común.

“Diferentes personajes se reúnen en una diligencia para un largo y duro viaje. Entre ellos, un fuera de la ley en busca de venganza, una prostituta a la que han echado del pueblo, un jugador, un médico, la mujer embarazada de un militar, un sheriff... Las relaciones entre un grupo tan variopinto serán difíciles y tensas. El momento de máximo peligro será cuando en medio de una llanura sean atacados por una partida de indios apaches”<sup>26</sup>.

## Contexto<sup>27</sup>

Edwin S. Porter fue quien, en 1903, realizó el primer *western*: una cinta muda estructurada en secuencias simples que tituló *The Great Train Robbery*. Nos encontramos ante uno de los géneros canónicos que caracterizaron el cine norteamericano hasta los

25 Ficha técnica de IMDb; *Stagecoach* [<http://www.imdb.com/title/tt0103767/>, consulta: 9 de mayo], IMDb, IMDb.com Inc., 2010.

26 FILMAFFINITY; *La diligencia (1939)* [<http://www.filmaffinity.com/es/film288500.html>, consulta: 9 de mayo], Movieaffinity, FilmAffinity, 2010.

27 Con referencias de VV. AA.; *La diligencia* [[http://es.wikipedia.org/wiki/La\\_diligencia](http://es.wikipedia.org/wiki/La_diligencia), consulta: 9 de mayo], Wikipedia, Wikimedia, 2010 y VV. AA.; *Western* [<http://es.wikipedia.org/wiki/Western>, consulta: 9 de mayo], Wikipedia, Wikimedia, 2010.

años cincuenta, época en la que su popularidad desciende drásticamente. Quedan para el recuerdo glorias como John Ford, William Wellman, Fred Zinnemann o Clint Eastwood.

Hoy en día se puede considerar una temática extinta, pero no por ello carente de repercusión en la industria de Hollywood, ya sea por las inspiraciones paródicas de Quentin Tarantino o como referente de trabajos más sobrios; tenemos el ejemplo de *No Country for Old Men* (Ethan Coen y Joel Coen, 2008), donde los tintes del drama de un hombre que se enfrenta a su madurez y las tramas mafiosas de la Centroamérica se envuelven de ese desierto árido y seco, de esos lugares en medio de ninguna parte.

“El western ha sido usado a menudo por el cine estadounidense para escribir la épica de su propio país, una narración legendaria del proceso de fundación de los Estados Unidos protagonizada por héroes que encarnan algunos de los valores más arraigados de su cultura, siempre bajo la inspiración del destino manifiesto y con una iconografía característica (sombrero tejano, pistolas, chalecos, caballos, desierto, ciudades-calle, saloon, ranchos, diligencias, indios...).”<sup>28</sup>

Ello nos lleva a un recurso manido, empleado por los Estados Unidos de forma recurrente a modo de propaganda: que el enemigo político se convierta, también, en el enemigo dentro de la ficción (sea ésta cinematográfica, literaria o cibernética).

Si los indígenas fueron sus adversarios en el siglo XIX, resulta rentable (y está socialmente aceptado) que sean usados para justificar su genocidio presentados como viles asaltantes. Lo mismo con el astronauta ruso que arregla la Estación Espacial MIR a patadas en *Armageddon* (Michael Bay, 1998), ridiculizando en la Gran Pantalla a quienes les llevaron la delantera en la Carrera Espacial y con quienes jugaron esa peligrosa Guerra Fría. También se ha hecho mucho dinero (mucho más que justicia social) con el Holocausto en el celuloide, y esperemos que en breve (si no ya: *From Paris with Love*, Pierre Morel, 2010) le toque el turno a Oriente Medio y al Asia industrializada.

### **Crítica**

El carácter de *road movie* que *La diligencia* presenta es una interesante punto de partida, teniendo en cuenta que se hibridan dos géneros, uno de los cuales aún estaba en pañales. No era usual ver a gente de mediana edad (y algún que otro más maduro) emprender una aventura de automoción incluso antes de que caballos fuesen una referencia de potencia tecnológica y no un sustantivo real tirando del vehículo.

A nivel técnico el plano en el que el coche se interna en el río es un prodigio, desde que sabemos, por lo que vemos, que el costoso equipo de rodaje está sobre el agua, con el volumen de las cámaras de aquella época. Probablemente usasen una grúa; sigue sin des-

---

28 Op. cit. II

mitificar ese entonces *travelling* de seguimiento, acoplado a la diletancia de un carro hecho polvo.

En lo relativo a los personajes, se percibe cierto maniqueísmo o construcción manifiesta, que los predispone a actuar de una manera mecánica. ¿Qué podemos esperar del sheriff y del fugitivo? ¿Qué hay de un alcohólico y un tratante de bebidas espirituosas? No nos extrañaría que surgiese algo entre una bella prostituta y un atractivo prófugo.

No obstante, eso no hace que la película pierda el interés, dado que al final, aunque caemos en los tópicos, aún nos queda el último elemento detonante: el destino, donde cada uno se enfrenta con el suyo propio.

# Ladri di biciclette<sup>29</sup>

Año	1948
Duración	88 min.
Director	Vittorio Di Sicca
Guionista	Luigi Bartolini (novela), (escritores:) Cesare Zavattini, Suso Cecchi d'Amico, Vittorio De Sica, Oreste Biancoli, Adolfo Franci, Gerardo Guerrieri
Productor	Produzioni De Sica
Intérpretes	Lamberto Maggiorani, Enzo Staiola, Lianella Carell, Gino Saltamerenda, Vittorio Antonucci
IMDb	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0040522/">http://www.imdb.com/title/tt0040522/</a>
FilmAffinity	<a href="http://www.filmaffinity.com/es/film602757.html">http://www.filmaffinity.com/es/film602757.html</a>

## Sinopsis

Con la condición de que consiga una bicicleta, un obrero de la posguerra consigue hacerse con un puesto como cartelista en la Roma de la posguerra. Lamentablemente, un ratero le roba su medio de transporte, que no significa únicamente una pérdida material sino una afrenta humana, dado que para conseguirla toda la familia ha tenido que esforzarse.

*Ladrón de bicicletas* es la odisea de un hombre y su hijo, en la miseria proletaria, para recuperar lo que es suyo en una sociedad que zozobra por las inclemencias de la lucha reciente.

## Contexto<sup>30</sup>

*Ladrón de bicicletas* es el producto de un movimiento artístico cinematográfico conocido como neorrealismo italiano. Sus principales representantes son “Roberto Rossellini, Luchino Visconti y Vittorio de Sica”, y el origen de todos ellos como directores está en la revista *Cinema*, donde muchos ejercieron como críticos de cine junto a Michelangelo Antonioni.

El impulso a nivel mundial de esta corriente se produjo gracias a la cinta *Roma, città aperta* (Rossellini, 1945), y significó la radiografía de la vida de los ciudadanos de la

29 Ficha técnica de FILMAFFINITY; *Ladrón de bicicletas (1948)* [<http://www.filmaffinity.com/es/film602757.html>, consulta: 30 de abril], Movieaffinity, FilmAffinity, 2010 y IMDb; *Ladri di biciclette* [<http://www.imdb.com/title/tt0040522/>, consulta: 30 de abril], IMDb.com Inc., IMDb, 2010.

30 Referencias de VV. AA.; *Neorrealismo italiano* [[http://es.wikipedia.org/wiki/Neorrealismo\\_italiano](http://es.wikipedia.org/wiki/Neorrealismo_italiano), consulta: 30 de abril], Wikimedia, Wikipedia, 2010.

capital italiana contra las tropas nazis, así como la reincorporación del país a la actividad fílmica, en un ejercicio de fotografía casi documental.

La característica principal de este cine es el enfoque que se le da a los sectores sociales desfavorecidos, sobre los cuales pivotan las tramas. Esto se extrapola a un déficit de actores profesionales en los repartos y a un exceso de exteriores reales (que, por ende, no requieren de la construcción previa de decorados). A esto le añadimos que la *Cinecittà* servía como refugio a los desfavorecidos por la Segunda Guerra Mundial, y era inconcebible un cine de superproducciones, grandes efectos y tan aparatoso como el que se practicó en el Hollywood Clásico.

### Crítica

El primer ingrediente (desolador) que se añade a esta combinación es la tragedia social, el ente cívico desgarrado por el oportunismo del momento; triste es que, entre ciudadanos de un mismo país, se practique la picaresca y aún más que se defienda a los ladrones, pero no debemos olvidar que la intención no es fomentar un concepto ocioso de la cinematografía, sino ejercitar el espíritu crítico de los espectadores de la época.

La fotografía y la técnica fílmica se componen de planos estáticos y generales, colectivos, en los que el hijo parece el único que tiene una autonomía propia en los primeros planos. Su humanidad pelea, en cierta forma, con la tónica general del mundo salvaje en el que se desarrolla.

El tratamiento de las masas sociales recuerda a un negativo agriado de las películas de Berlanga. Aquí, lo que antes era un personaje-masa movido por las azarosas relaciones sociales se transforma, muta, en un grupo maleducado y delator, casi cooperante contra la gente honrada. La justicia, igualmente, parece viciada, y la equidad desaparece en maniobras tales como que el ratero del principio gane la bicicleta y el protagonista, luchador y padre de familia, acabe cazado.

El aspecto más interesante de la película es la representación endogámica del mal. Esto es, que el delito engendra el delito, y descubrimos que el proceso por el que se llega a cometer un robo es, en ocasiones, el robo a la persona que se presupone buena.

# Surcos<sup>31</sup>

<b>Año</b>	1951
<b>Duración</b>	89 min.
<b>Director</b>	José Antonio Nieves Conde
<b>Guionista</b>	José Antonio Nieves Conde, Gonzalo Torrente Ballester, Eugenio Montes (idea)
<b>Productor</b>	Atenea Films
<b>Intérpretes</b>	Luis Peña, María Asquerino, Francisco Arenzana, Marisa De Leza, Félix Dafauce, Francisco Bernal, Félix Briones, Rafael Calvo Revilla, Montserrat Carulla, Chano Conde, Ramón Elías, Casimiro Hurtado, Pilar Sirvent, Marujita Díaz
<b>IMDb</b>	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0044092/">http://www.imdb.com/title/tt0044092/</a>
<b>FilmAffinity</b>	<a href="http://www.filmaffinity.com/es/film323900.html">http://www.filmaffinity.com/es/film323900.html</a>

## Sinopsis

*Surcos* describe cómo “la familia Pérez se traslada desde el campo a Madrid con la esperanza de mejorar su vida. Sin embargo, la ciudad tampoco les ofrecerá una vida fácil. Manuel, el padre, encontrará trabajo en una fundición, pero con un ritmo de trabajo tan acelerado, que le será difícil de seguir. Pepe, el mayor de los hijos, se dedicará a turbios asuntos relacionados con el extraperlo. Manolo, el menor de los hijos, encontrará trabajo como chico de los recados y a Tonia, la hermana, le buscarán trabajo como asistenta”.

## Contexto<sup>32</sup>

*"Y ahora, si nos perdonan, vamos a hablar de cine español"*  
- Antonio Gasset

*Surcos* nos traslada a la realidad social de la España de posguerra, donde las clases bajas no sólo están formadas por los proletarios urbanos, sino también por los campesinos que, tras el éxodo rural, se ven atrapados en la insignificancia de un sistema industrial que exige especializaciones y no admite las costumbres rurales; tanto es así que se enfatiza el concepto de “paleto de pueblo”.

La película, además, es una proclama contra las migraciones sociales que estaban

31 Ficha técnica de FILMAFFINITY; *Surcos (1951)* [<http://www.filmaffinity.com/es/film323900.html>, consulta: 6 de abril], Movieaffinity, FilmAffinity, 2010.

32 Con referencias de VV. AA.; *Surcos* [<http://es.wikipedia.org/wiki/Surcos>, consulta 2 de mayo], Wikimedia, Wikipèdia, 2010.

extinguendo la España rural en pro de las concentraciones en las grandes urbes como Madrid, Barcelona o Valencia.

Cabe destacar la influencia del neorrealismo italiano en este ejercicio cinematográfico, que incluso se permite el lujo de hacer alguna alusión al respecto. Paradójicamente, la situación de depauperación y miseria que e da en la Italia posterior a la Segunda Guerra Mundial es equiparable con la que se da en la España no participante de la misma época.

### **Crítica**

El primer aspecto interesante lo encontramos a nivel de guion, dado que éste no se priva de mostrar un Madrid lleno de celos, malos tratos, vejaciones y ridículos. Lo que hoy en día aún ofende la sensibilidad, en aquel entonces pudo ser un azote, un revulsivo, contra unos espectadores que se veían cartografiados. Insisto, en que el aspecto y el interés publicitarios no dejan de estar presentes, más cuando se concibe la proyección de la obra en entornos rurales.

Esto se hace patente si concebimos la película como una multiplicidad de tramas que abarcan todas las posibilidades contra las que se puede enfrentar el pueblerino que viajaba desde las provincias a la capital: desde el jornalero que espera un puesto especializado o la joven promesa que acaba en saco roto, hasta el padre anciano que se ve invalidado en el frenesí maquinario.

El final, para los que se hayan sentido incomodados ante el visionado de un drama social, cobra tintes de cine negro, patentes en la traición y el simulacro de suicidio cuando el traficante novel es arrojado a las vías del tren por quien supuestamente había sido su colaborador. Incluso creemos que va a ayudarlo, hasta que descubrimos que lo arroja por el puente hasta las vías.

En lo referente al montaje, existe una secuencia de relevancia: aquella en la que la hija provoca un *flashback* y su narración en *off* se confunde con secuencias reales de lo que pasó. Nos encontramos con un elemento innovador dentro del panorama cinematográfico clásico, reticente a la hora de confundir psicológicamente momento temporales; al menos, en lo que se refiere a la producción comercial, con un público menos docto que el que podemos encontrar hoy en día en lo que subvertir el lenguaje cinematográfico se refiere.

Encontramos muchas similitudes tanto con *Ladri di biciclette* (Vittorio de Sica, 1948) como con la que posteriormente será *Cinema Paradiso* (Giuseppe Tornatore, 1988). En concreto, el tratamiento (casi al estilo de José Ortega i Gasset) de la masa social, impulsiva y abrupta, que no duda en moverse de una forma infantiloides bajo los designios de la autoridad, representada aquí por *los grises* de Franco.

# Touch of evil<sup>33</sup>

Año	1958
Duración	108 min.
Director	Orson Welles
Guionista	Orson Welles (basado en la novela de Whit Masterson)
Productor	Universal Pictures
Intérpretes	Charlton Heston, Janet Leigh, Orson Welles, Merlene Dietrich, Joseph Calleia, Akim Tamiroff
IMDb	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0052311/">http://www.imdb.com/title/tt0052311/</a>
FilmAffinity	<a href="http://www.filmaffinity.com/es/film127610.html">http://www.filmaffinity.com/es/film127610.html</a>

## Sinopsis

Mike Vargas es un abogado recién casado con Susan. Ambos cruzan la frontera desde México a los Estados Unidos con la intención de empezar su luna de miel, cuando de pronto un atentado los involucra con y contra Hank Quinlan y un grupo de mafiosos de poca monta.

La película se postula como un viaje en el que el letrado intentará restablecer el orden, con el inconveniente de que a cada paso que da la autoridad civil se descubre más corrupta.

## Contexto<sup>34</sup>

Después de haber realizado fuera de su país natal *Macbeth* (1947), *Othelo* (1952) y *Mister Arkadin* (1955), Orson Welles volvió a estados unidos con una propuesta basada en una novela de Whit Masterson titulada *Badge ov Evil*.

No obstante, el director no gozaba de buena fama entre el cine de ideología marcadamente comercial de Hollywood; después de lidiar con las dificultades propias de contratar a un director difícil y con quien no se sabe si se pisa sobre seguro o en cambio todo es una concatenación de golpes de suerte, Charlton Heston consiguió que Welles dirigiese la película.

Sin embargo, el equipo de producción de Universal no estaba contento con el resultado. Aprovechando el viaje de Orson a España para rodar su adaptación (fracasada) de *El Quijote* (en la que más tarde volvería a tropezar el ex Monty Python Terry Gillian bajo el

33 Ficha técnica de FILMAFFINITY; *Sed de mal* [<http://www.filmaffinity.com/es/film127610.html>, consulta: 12 de abril], Movieaffinity, FilmAffinity, 2010.

34 Con referencias de VV. AA.; *Touch of Evil* [[http://es.wikipedia.org/wiki/Touch\\_of\\_Evil](http://es.wikipedia.org/wiki/Touch_of_Evil), consulta: 12 de abril], Wikimedia, Wikipedia, 2010.

nombre de *The man who killed Don Quixote*<sup>35</sup>), se rodaron escenas adicionales y se ejecutó un montaje al margen del autor de la obra, que fue un fracaso en taquilla.

Orson Welles legó un documento de más de cincuenta páginas en el que daba directrices de lo que habría sido su verdadera *Sed de mal*. Tras su muerte, se restauró la cinta de acuerdo a estas pautas, en una nueva versión publicada en 1997.

### Crítica

Tras un argumento adaptado aunque no por ello simplón, *Touch of Evil* encierra una complejidad técnica sin precedentes. El director lo deja claro en el primer plano, que resulta ser una secuencia de tres minutos en la que se describe el escenario urbano que linda con Estados Unidos.

El uso de la grúa es recurrente y, aunque en todo el trayecto de la película no volvamos a ver un ejercicio tan osado con ésta, sí que se abusa de forma recurrente para enunciar los movimientos de los personajes a lo largo del espacio.

Esta dilación, necesidad aparente de narrar absolutamente todo lo que pasa, coincide con una de las características principales del film, y es que el tiempo dramático trata de coincidir con el tiempo diegético en el que viven los personajes. Claro, que se recurre a elipsis para describir un giro de veinticuatro horas en la esfera del reloj psicológico, pero siempre sin eludir las acciones paralelas como un ingrediente de temporalidad inflexible. Nunca un fundido a negro, o una analepsis, o cualquier otro elemento que nos refiera a un salto evidente dentro del viaje de la ficción en la que nos introduce Welles. ¡Los personajes ni siquiera duermen!

Otro *tip* destacable es la cantidad de planos poco académicos de los que se vale el montaje para añadir dramatismo a la acción. Hablamos de aberraciones casi insostenibles al enfocar la pianola o en determinadas secuencias relacionadas con los coches; lo mismo con esos picados y contrapicados excesivos, que nutren de fuerza tanto a Vargas como a Quinlan, y nos sitúan en un mundo fuera de la horizontalidad con la que tan humanamente solemos percibir el mundo.

A esto añadimos la cualidad de la luz, dura, con la intención de enfatizar los blancos o negros de un mundo polarizado y en el que cada ser tiene un lado oscuro que a nadie enseña. Como el joven del hampa que trata de rociar al personaje con ácido, mientras juega tanto con su interpretación como con su diletancia entre los rincones de la noche, en una acción ambigua que alcanza un punto en el que espectador duda de sus intenciones.

---

35 VV. AA.; *Terry Gilliam* [[http://es.wikipedia.org/wiki/Terry\\_Gilliam](http://es.wikipedia.org/wiki/Terry_Gilliam), consulta: 12 de abril], Wikimedia, Wikipedia, 2010.

# Some like it hot<sup>36</sup>

Año	1959
Duración	120 min.
Director	Billy Wilder
Guionista	Robert Thoeren, Michael Logan; puesta en escena de Billy Wilder y I. A. L. Diamond
Productor	Ashton Productions
Intérpretes	Marilyn Monroe, Tony Curtis, Jack Lemmon, George Raft, Joe E. Brown
IMDb	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0053291/">http://www.imdb.com/title/tt0053291/</a>
FilmAffinity	<a href="http://www.filmaffinity.com/es/film353180.html">http://www.filmaffinity.com/es/film353180.html</a>

## Sinopsis

“Joe y Jerry son dos músicos del montón que se ven obligados a huir después de ser testigos de un ajuste de cuentas en tiempos de la ley seca. Ya que no encuentran trabajo, deciden vestirse de mujeres para tocar en una orquesta. Joe pronto asumirá un doble rol, ya que (sic) finge ser un magnate impotente para conquistar a Sugar Kane, mientras que Jerry es perseguido por un millonario que quiere casarse con él creyéndose que es, en realidad, una mujer.”<sup>37</sup>

Con esta obra Billy Wilder nos presenta una comedia romántica y de enredos, donde se mezcla una parodia del cine negro con escenas tórridas (para su época) en las que Marilyn Monroe es el principal icono del *star system*; una explotación comercial de la famosa modelo que evidencia el fin comercial de la obra, con todos los elementos necesarios para atraer al mayor número de público posible.

## Contexto<sup>38</sup>

En la década de los '50 los Estados Unidos se recuperan de la Segunda Guerra Mundial, en un periodo en el que la Unión Soviética se yergue como segunda potencia y la Europa Continental pasa por un periodo de reconstrucción y restablecimiento del flujo econó-

36 Ficha técnica de IMDb; *Some like it hot* [<http://www.imdb.com/title/tt0053291/>, consulta: 18 de abril], IMDb.com Inc., IMDb, 2010.

37 FILMAFFINITY; *Con faldas y a lo loco* [<http://www.filmaffinity.com/es/film353180.html>, consulta: 18 de abril], Movieaffinity, FilmAffinity, 2010.

38 Con referencias de VV. AA.; *Años 50* [[http://es.wikipedia.org/wiki/A%C3%B1os\\_1950](http://es.wikipedia.org/wiki/A%C3%B1os_1950), consulta: 18 de abril], Wikimedia, Wikipedia, 2010, y VV. AA.; *Historia del cine* [[http://es.wikipedia.org/wiki/Historia\\_del\\_cine](http://es.wikipedia.org/wiki/Historia_del_cine), consulta: 18 de abril], Wikimedia, Wikipedia, 2010.

mico. Como si de un carrusel se tratase, el mercado capitalista vuelve a su mecánica por establecerse como el adalid del Occidente no comunista. En esta época Hollywood retoma su industria cinematográfica de corte humorístico y desenfadado, donde los problemas se relativizan y donde la *american way of life* es el camino hacia la felicidad.

Es la época en la que la televisión compite contra la Gran Pantalla, en una de las tantas crisis que el mundo del celuloide ha vivido desde sus comienzos. Esta época dará lugar a la proyección panorámica a fin de vencer el cuadro catódico (de ahí que *Some like it hot* esté filmada en 1.85:1), y al auge de las superproducciones, cuya premisa era ganar espectacularidad. Asistimos al nacimiento de *Ben Hur* (William Wyler, 1959).

### Crítica

*Con faldas y a lo loco* es un relato comprensible para cualquier espectador. Pese a ser una obra de retórica fácil presenta, sin embargo, una trama donde los acciones del pasado no repercuten inmediatamente en el futuro, sino que se conforma una esfera de actos que, más tarde o más temprano, influirán en el resultado final. Esta confluencia de acontecimientos perfila una aparente accidentalidad, realmente premeditada y genial.

En el aspecto técnico hay que subrayar la toma de los planos, en la que la iluminación juega un papel fundamental a la hora de presentarnos a las estrellas de Hollywood (por las que mucha gente pagó la entrada) como auténticas figuras idílicas, olvidando en ocasiones el énfasis por la mantención del *raccord* o la simple coherencia contextual<sup>39</sup>. Ahí están las escenas nocturnas o la secuencia de Marilyn en el yate, donde la luz no nace de los elementos diegéticos, sino que se proyecta como un halo de magnificencia.

El caso del travestismo de los personajes, espías masculinos dentro del mundo de la feminidad, nos delata una sociedad en la que la mujer todavía es considerada como un ser ingenuo, incapaz de distinguir, cuyas pasiones sobre el dinero y la fama priman, en un ejercicio que anula sus capacidades intelectuales más allá del mundo del espectáculo.

El juego entre ambos protagonistas con sus roles femeninos, de corte esperpéntico, parece el germen sobre el que artistas posteriores como los Monty Python basarían algunas de sus obras, en el papel de mujeres estereotipadas que dialogan de manera inverosímil sobre su condición<sup>40</sup>.

Asistimos a la creación y uso de un tándem, inaugurado por Cervantes en *El Quijote*: el de dos personajes que se complementan como motor del texto. Difícilmente podríamos asimilar las peripecias de la trama sin dos figurantes que se ponen la zancadilla mutuamente, lo que exagera la acción al verse ambos en una situación *per se* complicada.

39 Véase el Anexo 6, donde se supone que es de día y la luz solar ilumina por doquier. Sin embargo, aquí sólo se hace énfasis en que Marilyn Monroe y Tony Curtis resulten estéticamente atractivos.

40 Véanse los anexos 7 (*Some like it hot*), 8 (*Monty Python's Flying Circus*).

# Les quatre cents coups<sup>41</sup>

Año	1959
Duración	99 min <sup>42</sup> .
Director	François Truffaut
Guionista	François Truffaut (puesta en escena, adaptación), Marcel Moussy (adaptación, diálogos)
Productor	Les Films du Carrosse, Sédif Productions
Intérpretes	Jean-Pierre Léaud, Claire Maurier, Albert Rémy, Guy Decombe, Georges Flamant, Patrick Auffay, Daniel Cuturier
IMDb	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0053198/">http://www.imdb.com/title/tt0053198/</a>
FilmAffinity	<a href="http://www.filmaffinity.com/title/tt0053198/">Ggg.blablalba.net</a>

## Sinopsis

*Los cuatrocientos golpes* es una historia de infancia reprimida, en un París repuesto de la ocupación alemana, en vísperas de la postmodernidad. Antoine Doinel es un pupilo poco aplicado, que lidia con unos padres con problemas y con un sistema educativo severo.

Un día, Antoine se salta la clase con su amigo René, y descubre a su madre besando a un desconocido. Es el detonante para que el chaval invente una serie de mentiras como salvoconducto contra sus problemas, en un viaje que le llevará a ser internado, hasta un lugar donde, paradójicamente, cumplirá su sueño de ver el mar.

## Contexto<sup>43</sup>

La *Nouvelle vague* (*Nueva ola*) es un movimiento estético y cinematográfico que nace en Francia en la década de los cincuenta, como contrapartida al estilo academicista de la producción previa.

Técnicamente encontramos un uso de equipamiento de bajo coste, no profesional, acompañado de usos de cámara en mano e iluminación natural. Se abandona el concepto de cine de productor para adoptar al director como creador artístico primero de la obra. Este giro copernicano olvida el propósito meramente comercial y apuesta por un uso más vanguardista de la cinematografía, donde caben las tomas arriesgadas, los montajes alternativos y la improvisación de los actores.

41 Ficha técnica de IMDb; *Les quatre cents coups* [<http://www.imdb.com/title/tt0053198/>, 21 de abril], IMDb Inc., IMDb, 2010.

42 92 minutos en España. Probablemente por la censura franquista.

43 Con referencias de VV. AA.; *Nouvelle vague* [[http://es.wikipedia.org/wiki/Nouvelle\\_vague](http://es.wikipedia.org/wiki/Nouvelle_vague), 21 de abril] Wikimedia, Wikipedia, 2010.

André Bazin es el *padre de la criatura*, si consideramos que muchos de los directores de esta corriente habrán trabajado previamente en su revista, *Cahiers du Cinéma*. Entre las figuras más destacables tenemos a Éric Rommer, François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Claude Chabrol, o su precursor, Jean Pierre Melville.

### Crítica

Los créditos nos trasladan a una dimensión visual completa y concreta. Es magnífico que la película atrape desde el primer momento con esta experimentación en la que se entrecruzan la música y el movimiento, como si todo lo visto fuese una especie de autómatas sincronizado en un ejercicio perfecto. Añadimos el recuerdo evocado que se consigue al hacerlo desde una óptica de gran angular y desde un lugar que nos recuerda al asiento trasero de un coche, como si al permitirnos el lujo de ser espectadores Truffaut nos convirtiese, también, en niños.

En el plano dramático destaca la verosimilitud de los acontecimientos: desde los castigos hasta los bofetones, pisando esas obligaciones sociales que nos muestran al chiquillo colocando los platos o preocupándose por cuidar de sí mismo. Igual con las secuencias llevadas por niños, donde el director se descuelga y somete al peso de la acción a dos actores que no superan los once años; sin embargo, la profundidad de la interpretación y la radiografía realista consiguen su objetivo, el de llevarnos a cotidianidades excepcionales que, en mi caso, son un recuerdo de las anécdotas paternas.

Un aspecto interesante del guion es el que tiene que ver con el devenir incierto de la historia. Desde el principio se nos enseña que las causas no tiene por qué tener consecuencias, dado que los personajes deciden no actuar o actuar en exceso a como habíamos inferido. Tenemos el ejemplo en la secuencia en la que Antoine descubre a su madre con otro, cuando su amigo le recuerda que tiene “la sartén por el mango” y nos engañan haciéndonos creer que ése será el eje central del film. Lo mismo cuando, tras leer a Honore Balzac, nos convencen de que la redacción que el docente les encarga estará llena de genialidad, cuando a lo sumo resulta ser una copia taquigráfica aprendida de memoria.

Los fundidos son un elemento recurrente en la película, en la que abundan las elipsis, así como un efecto de postproducción en el que, habiendo tomado un fotograma, se hace un aumento de éste mientras está congelado. Estas técnicas no sustituyen el argumento, sino que consiguen empalmar momentos de interés sin hacernos pasar por el sopor de situaciones de relleno. En suma, el dinamismo de la obra es uno de sus puntos fuertes.

Este trabajo nos recuerda las paradojas de la vida, llena de ironías y coincidencias fortuitas. No hay más que esperar el final, donde el castigo impuesto lleva asignada la realización del sueño de Antoine, sin que tengan por qué ser contradictorios.

# The Loneliness of the Long Distance Runner<sup>44</sup>

Año	1962
Duración	99 min.
Director	Tony Richardson
Guionista	Alan Sillitoe
Productor	Woodfall, Bryanston, British Lion
Intérpretes	Tom Courtenay, Michael Redgrave, James Bolam, Avis Bunnage, Alec McCowen, James Fox, Joe Robinson, Julia Foster, Frank Finlay, John Thaw
IMDb	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0056194/">http://www.imdb.com/title/tt0056194/</a>
FilmAffinity	<a href="http://www.filmaffinity.com/es/film149736.html">http://www.filmaffinity.com/es/film149736.html</a>

## Sinopsis

*La soledad del corredor de fondo* es un drama social ambientado en Nottingham, que narra la historia del delincuente Colin Smith, quien por culpa de un robo es internado en una penitenciaría. El joven dedica su tiempo al trabajo y la competición, animado por el director, al tiempo que se descubre en una situación privilegiada en relación con su vida anterior y con sus compañeros.

## Contexto<sup>45</sup>

El *Free Cinema* es un movimiento cinematográfico británico que tuvo su origen en los años '50, cuya característica fundamental es la estética realista que lo nutre. Podemos hablar de una reacción contra el maniqueísmo y la artificiosidad de la producción norteamericana, que por aquella época disfrutaba de un sanísimo *star system*. Al contrario que sus inspiradores, los artistas de la *Nouvelle Vague*, el rechazo de Hollywood que profesa este grupo de directores es diametral.

“El Free Cinema busca, siguiendo la línea del cine documental y del neorrealista italiano, acercarse a los seres anónimos de la sociedad, mediante un tipo de cine rodado con pequeños equipos y al margen de los estudios, con un coste inferior al de un simple noticiario y empleando la música de jazz para sus bandas sonoras”<sup>46</sup>.

44 Ficha técnica de FILMAFFINITY; *La soledad del corredor de fondo* (1962)

[<http://www.filmaffinity.com/es/film149736.html>, consulta: 25 de abril], Movieaffinity, FilmAffinity, 2010.

45 Con referencias de VV. AA.; *Free Cinema* [[http://es.wikipedia.org/wiki/Free\\_cinema](http://es.wikipedia.org/wiki/Free_cinema), consulta: 25 de abril], Wikimedia, Wikipedia, 2010.

46 Idem.

Las películas más representativas que podemos encontrar dentro de este renacimiento estilístico son *A Taste of Honey* (Tony Richardson, 1961), *The Loneliness of the Long Distance Runner* (Idem, 1962), *Room at the Top* (Jack Clayton, 1959), *The Sporting Life* (Lindsay Anderson, 1963) y *Saturday Night and Sunday Morning* (Karel Reisz, 1960).

### Crítica

Debemos tener en cuenta el parecido indiscutible de esta cinta con *Les Quatre cent coups* (François Truffaut, 1959); ya sea por el guiño intencionado en el que el amigo de Colin propone robar la máquina de escribir, o porque la temática de la película sugiere una segunda parte de la cinta de Truffaut.

Es interesante el vaivén constante de la cámara, como un alarde poético, cuando persigue al corredor de fondo; un medio de expresión que muy probablemente pretenda imbuir en el espectador la sensación de que hasta el cámara está sufriendo las taras de correr.

El sonido, no obstante, se presupone mediocre. Esto no es por una dejación, sino por una limitación técnica a la hora de elaborar los contenidos. Las escenas dobladas se deben, o bien a un fallo en los registros acústicos (que habrían quedado inutilizables), o a una inexistencia de estos, puesto que perfectamente se podría haber grabado sin pista sonora.

En cuanto a la continuidad, se deduce que apenas se han usado dos pistas para el sonido, lo que en determinados momentos se traduce en saltos perceptibles en la armonía de la conversación. Curiosamente, el montaje huye de fundidos y efectos de barrido (no como en *Los cuatrocientos golpes*).

El punto fuerte de la película es el juego de relaciones entre el mundo previo al aislamiento y las situaciones dentro del reformatorio. La obra comienza únicamente en el espacio de castigo, y poco a poco lo abandona hasta vivir en el pasado de un padre muerto, una madre crápula y un amante en casa. Cualquiera que haya hecho deporte de forma regular comprenderá esa soledad de la que se habla, con su metástasis en el momento en que el protagonista corre hacia la meta y sus pensamientos se concentran hasta dar con una solución alternativa.

# Louis Lumière<sup>47</sup>

Año	1968
Duración	66 min.
Director	Eric Rohmer
Guionista	Eric Rohmer
Productor	L'Institut Pédagogique National
Fuentes	Jean Renoir, Henri Langlois, producción de los Lumière
IMDb	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0209111/">http://www.imdb.com/title/tt0209111/</a>
FilmAffinity	<a href="http://www.filmaffinity.com/es/film170182.html">http://www.filmaffinity.com/es/film170182.html</a>

## Sinopsis

*Louis Lumière* es una película de género documental que analiza las peripecias filmicas de los hermanos Lumière, padres del cine público tal y como se ha concebido hasta nuestros días.

Apoyados por la producción original de finales del siglo XIX de estos pioneros, el artista Jean Renoir y el fundador de la Cinemateca Francesa Henri Langlois desglosan las características y motivaciones que imprimaron los primeros fragmentos de celuloide social.

## Contexto<sup>48</sup>

Eric Rohmer es uno de los directores más influyentes de la *Nouvelle Vague*, un movimiento artístico que surge cuando los críticos y guionistas de la revista *Cahiers du Cinéma* deciden ponerse detrás de la cámara y dirigir sus propias películas.

Esta corriente artística nace en los años cincuenta, y está representada por autoridades como Jean-Luc Godard o François Truffaut. En sus trabajos se impone el director como creador primero y último, la improvisación es un elemento recurrente y la cámara en mano de formato no profesional (8 ó 16 mm.) es la herramienta principal. En la temática subyace el vitalismo feroz de la Europa que renace después de la Segunda Guerra Mundial.

El documental es un esfuerzo intelectual en pro del análisis de los orígenes del cine, más experimentales que comerciales, en un entorno posmoderno en el que la industria cultural de Hollywood ha suplantado el concepto de autoría por el de rentabilidad.

## Crítica

El punto de capitoné sobre el que se asienta la tesis de los entrevistados es su admi-

47 Ficha técnica de FILMAFFINITY; *Louis Lumière (TV)* [<http://www.filmaffinity.com/es/film170182.html>, consulta: 9 de abril], Movieaffinity, FilmAffinity, 2010.

48 Con referencias de VV. AA.; *Nouvelle Vague* [[http://es.wikipedia.org/wiki/Nouvelle\\_vague](http://es.wikipedia.org/wiki/Nouvelle_vague), consulta: 9 de abril], Wikimedia, Wikipedia, 2010.

ración por el trabajo de los hermanos Lumière, porque no es sólo un análisis frío y sistemático de las causas que precedieron al cine; es un retorno a los orígenes, que condicionará la forma de ver la profesión en Francia y que, por proximidad, influirá en toda Europa. Si podemos hablar de un momento en el que el cine francés se erige como ejemplo a seguir, son estos años en los que un grupo de críticos deciden volver a escribir la forma en la que el cine debe hacerse.

El interés documental decimonónico se desdoblará más adelante en un intento por la verosimilitud del relato, donde la voluntad del creador se verá influida por el concepto de identidad terrenal del mundo en el que se mueve. Tenemos un buen ejemplo en *À bout de souffle* (Jean-Luc Godard, 1960), en el que encontramos la historia ficticia de dos jóvenes desencantados, prófugos de la justicia, contenidos en un París contemporáneo a la cinta.

Se destaca en este documento la contradictoriamente *cavilada naturalidad* de las primeras tomas de los Lumière, algo a lo que tanto Renoir como Langlois aspiraban en una ejecución mucho más desenfadada del oficio cinematográfico.

Paradójicamente, los directores de esta corriente estilística

“no vieron ninguna contradicción en rechazar el sistema de realización cinematográfica francés mientras amaban descaradamente al comercial Hollywood [...] Godard señalaba más tarde: “Triunfamos el día en que conseguimos que se reconociera, en principio, que una película de Hitchcock, por ejemplo, es tan importante como un libro de Aragon” [...] Y, de hecho, muchos de los directores de Hollywood que estos críticos y cineastas elogiaban obtuvieron una reputación que ha persistido hasta el presente.”<sup>49</sup>

La ausencia de contenido argumental en alguno de los trabajos de los Lumière (o su sencillamente enunciación de un hecho filmado) se trasladaría posteriormente a un “segundo poder”, que le otorgarían los realizadores a sus figurantes. Como si de un intento de antropología artística se tratase, los actores pueden improvisar tanto como si fuesen personas y no personajes.

El resumen, llegamos a un punto en el que todo lo que vemos es una ficción neorrealista de la Francia en rebeldía con el *cinéma de qualité*, enquistado en unos cánones que ya no funcionaban.

---

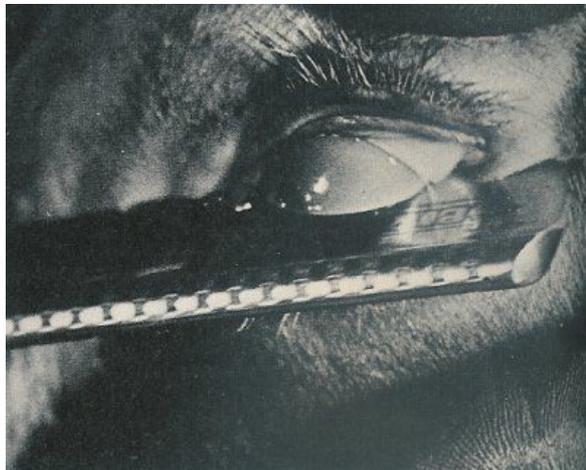
49 BORDWELL, D., THOMPSON, K.; *El arte cinematográfico*, Paidós, Barcelona, 1993, pág. 480.

# ~ ANEXO ~

1



2



3



4



5



6



~ ANEXO ~

7



8



9

