



El cine contado con sencillez

LO QUE YO TE DIGA

Lectulandia

El equipo del programa de radio Lo que yo te diga ha logrado que todos podamos disfrutar y aprender del cine, incluso fuera de las pantallas.

¿Cómo nació el premio de los óscar? ¿Es cierto que la India es uno de los países del mundo que más películas produce al año? ¿Qué convirtió Lo que el viento se llevó en una película mítica? ¿Qué fue la nouvelle vague en el cine? ¿Por qué las películas de catástrofes fueron tan populares en los años setenta? ¿Cómo nació el fenómeno Tarantino? ¿Dónde radicaba la originalidad de Pedro Almodóvar?

Este libro responde a estas y muchas otras preguntas, incluso a algunos que nunca se nos hubiera ocurrido formular, y logra así contarnos muchos detalles de la historia del cine español e internacional, en una obra sumamente completa y original.

Sabremos que los hermanos Lumière fueron los inventores del cine, que Hitchcock nunca ganó un Óscar, que los fans de James Dean se niegan a creer que hubiese muerto, tras sufrir un terrible accidente de tráfico, y también qué películas lanzaron a la fama a emblemáticos directores de cine tales como Bernardo Bertolucci, Luis García Berlanga, David Lynch o Wim Wenders.

**Lectulandia**

Juan Zavala & Elio Castro-Villacañas & Antonio C. Martínez

# **El cine contado con sencillez**

ePub r1.0

SoporAeternus 11.04.15

Título original: *El cine contado con sencillez*  
Juan Zavala & Elio Castro-Villacañas & Antonio C. Martínez, 2000  
Diseño de cubierta: SoporAeternus

Editor digital: SoporAeternus  
ePub base r1.2

---

**más libros en [lectulandia.com](http://lectulandia.com)**

---

A María

# I. El cine mudo

## ¿Quién inventó el cine?

En el número 14 del bulevar de los Capuchinos de París hay una placa de mármol en la fachada que dice: «El 28 de diciembre de 1895 tuvieron lugar aquí las primeras proyecciones públicas de fotografía animada con ayuda del cinematógrafo, aparato inventado por los hermanos Lumière.» En este lugar estaba el Gran Café, en cuyo Salón Indio los hermanos Lumière, Louis y Auguste, hicieron la primera demostración pública de su invento. El aparato era el resultado de avances sobre otros inventos anteriores, como la llamada «linterna mágica», que mediante diversos trucajes ópticos permitía la proyección de imágenes fijas que daban la sensación de movimiento. El cinematógrafo iba más allá. El mismo aparato permitía la toma de vistas y a la vez podía ser utilizado para proyectarlas en una pantalla de visión colectiva, hecho que constituye ya la esencia de lo que hoy entendemos por cine.

El programa de aquella primera sesión del Día de los Inocentes de 1895 estaba constituido por diez pequeñas cintas de poco más de un minuto de duración cada una, entre las que destacaba *La salida de los obreros de la fábrica Lumière* —que fue la primera película rodada por los hermanos— o *La llegada de un tren*, la más comentada de todas, ya que aterrorizaba a los espectadores con la impresión de que el tren se abalanzaba sobre ellos. El precio de la entrada era de un franco y solo treinta y cinco privilegiados se animaron aquella tarde a ver el nuevo prodigio. Pocos días después el programa se enriqueció con nuevas cintas, como *El regador regado*, primer film cómico de la historia, en el que un jardinero miraba por la boca de su manguera y acababa recibiendo un remojón. Pronto el boca a boca corrió y cuando los diarios parisinos se hicieron eco del invento la recaudación ascendió a dos mil francos diarios. A pesar del éxito, los hermanos Lumière nunca pensaron que su invento fuera a ir más allá de una atracción de feria pasajera. Más bien lo entendían como un «perfeccionamiento de la fotografía». De ahí que la mayoría de sus películas fueran estampas de la vida cotidiana.

## Si los hermanos Lumière eran franceses, entonces, ¿por qué los americanos se atribuyen la invención del cine?

Muchos historiadores sostienen que en 1893, dos años antes de que lo hicieran los Lumière, se rodó en Estados Unidos la primera película de la historia del cine. Duraba diecinueve segundos y mostraba algo tan simple y tan humano como un estornudo. Su autor era el famoso inventor Thomas Alva Edison, que pocos años antes había diseñado una caja llamada *kinetoscopio*, en la que el espectador, aplicando su ojo a un ocular, veía una sucesión de fotografías que, al pasar rápidamente, parecían moverse. El invento fue presentado en la Exposición Universal de Chicago de 1893 y pronto se hizo muy popular. Edison construyó un estudio en New Jersey y comenzó a rodar películas. La mayoría de ellas consistían en pequeños números físicos protagonizados por acróbatas, forzudos o bailarinas. Un día, en 1896, contrató a dos actores de teatro y filmó algo que, a partir de entonces, iba a repetirse en miles y miles de películas: el primer beso de la historia del cine.

Edison era ambicioso. Basándose en la patente de su invento y en la de otro sistema de proyección llamado *vitascope*, que también diseñó él, quiso desembarazarse del cinematógrafo y asegurarse el monopolio de las películas en el territorio de los Estados Unidos. Gracias a su influencia consiguió el apoyo del Gobierno y del fabricante de celuloide George Eastman e impuso a los distribuidores de filmes la obligación de contar con un certificado entregado por su empresa. Si la película no tenía ese sello era confiscada. Muchas veces a punta de pistola.

Esta «guerra de patentes» duró hasta 1908 y tuvo dos importantes consecuencias: fue el germen de nuevas empresas que lucharon tenazmente contra Edison para continuar con su actividad y, a la vez, algunas de aquellas pequeñas empresas huyeron del Este y se marcharon a trabajar a California, una tierra soleada y alejada de la influencia de los pistoleros de Edison.

## ¿Cuándo empezamos a hacer películas en España?

El 13 de mayo de 1896, exactamente veinte semanas después de la presentación oficial en París del cinematógrafo, este llegó a nuestro país de la mano de Alexandre Promio, uno de los operadores de mayor confianza de los Lumière, y al que se le atribuye el invento del *travelling* por azar, al rodar unas tomas de los canales venecianos mientras paseaba en góndola.

A esas primeras proyecciones ofrecidas en Madrid por Promio asistieron Eduardo Jimeno y su hijo, dos feriantes que en seguida vieron un buen negocio en aquel invento. Tras hacerse con un aparato Lumière, no sin muchas dificultades, montaron una barraca de proyección en las fiestas del Pilar de Zaragoza de 1896. Pero les había salido un competidor. Otro feriante, Estanislao Bravo, se dedicaba también a exhibir las películas de los Lumière y había colgado un cartel en su barracón que decía: «En la caseta de enfrente, trece películas; aquí, catorce.» Estimulados por la competencia, los Jimeno decidieron ofrecer un producto propio y rodar la que sería la primera película del cine español. Si los Lumière habían filmado la salida de los obreros de su fábrica, ellos, católicos y españoles, rodarían *La salida de misa de doce del Pilar*.

Hay que decir que no todos los historiadores se ponen de acuerdo en este hecho. Algunos defienden que lo relatado no sucedió en octubre de 1896, sino un año después, y presentan como prueba la factura de compra de la cámara de los Jimeno, fechada en 1897. De ser cierto, el honor de haber rodado la primera película española le correspondería a José Sellier, un francés residente en Galicia que en junio de 1897 filmó *El entierro del general Sánchez Bregua*.

Otro nombre que merece ser destacado entre los pioneros del cine español es el del catalán Fructuoso Gelabert, que, con una cámara construida por él mismo, rodó la primera película española con argumento: *Riña en un café* (1897), en la que dos contertulios se enzarzaban en una pelea por causa de una mujer.

## ¿Y el público no se cansaba de ver obreros saliendo de las fábricas o parroquianos de misa de doce?

Probablemente habría sido así de no ser por algunos pioneros que entendieron en seguida las posibilidades creativas del cine. El primero de todos fue un actor y prestidigitador francés llamado Georges Méliès, que estaba entre aquellos treinta y cinco privilegiados que asistieron a la primera sesión del cinematógrafo en el Gran Café de París. Maravillado por el prodigioso aparato intentó adquirirlo en seguida para incorporarlo a su teatro de magia, pero los Lumière rechazaron su oferta: «Nuestro invento no está en venta —le dijeron—. Puede ser explotado durante algún tiempo como curiosidad científica, pero no tiene ningún porvenir comercial. Le llevaría a la ruina.» Méliès, sin embargo, no se dio por vencido. Compró un aparato parecido en Inglaterra y lo perfeccionó él mismo. En el jardín de su casa construyó un gran invernadero y lo equipó con todas las innovaciones escenográficas del teatro, creando así el primer plató de cine del mundo.

Al principio filmaba películas similares a las de los Lumière, pero un día, mientras visionaba unas escenas callejeras que acababa de rodar, se quedó atónito al ver cómo un ómnibus se transformaba por arte de magia en una carroza fúnebre. La explicación era sencilla. El tomavistas se había atascado durante el rodaje unos pocos segundos, tiempo suficiente para que la circulación cambiara y diera lugar así a un asombroso efecto de sustitución. Aquel episodio fue su manzana de Newton y a partir de entonces Méliès empezó a experimentar.

Sus películas estaban llenas de trucajes: sobreimpresiones, objetos que se mueven solos, desdoblamiento de personajes, gente que desaparece o vuela... Georges Méliès descubrió al mundo que el cine no solo servía para fotografiar la realidad. También podía inventarla y hacerla más fantástica y divertida.

Méliès fue el creador de la ciencia-ficción en el cine. Suyo fue el primer *Viaje a la luna* (1902), cuya escena del cohete incrustado en el ojo del satélite constituye la primera imagen clásica del séptimo arte. También rodaba películas más ambiciosas, como *La conquista del polo* (1912), o reconstrucciones de sucesos de actualidad, como el famoso *Proceso Dreyfus* (1899), que conmocionó a las gentes de su época, y que Méliès ofrecía reinterpretado en estudio por actores. Entre 1896 y 1914 rodó más de quinientas películas, pero, desgraciadamente, la predicción de los Lumière se hizo realidad. El monopolio industrial de Edison o de empresas como Pathé, más los efectos de la Primera Guerra Mundial, llevaron a Méliès a la ruina, hasta el punto de verse obligado a destruir la mayor parte de sus películas al no tener dónde conservarlas. Tras la guerra su pista se perdió. Un día de 1932 el director de una revista francesa de cine le descubrió vendiendo caramelos en la estación de Montparnasse de París. Pero ya era tarde para rehabilitar su prestigio como verdadero inventor del cine-espectáculo. Poco tiempo después moría en un asilo de caridad.

## ¿La ruina de Méliès significa que el cine no era un buen negocio en aquellos primeros años?

En absoluto. Si el francés Méliès fue el primero en descubrir el potencial creativo del cine, dos compatriotas suyos iban a ser los primeros en intuir las posibilidades comerciales del nuevo invento, dando lugar a los primeros imperios cinematográficos. Ellos, Charles Pathé y Léon Gaumont, dotaron al cine de los medios que necesitaba para transformarse en una industria.

El gallo de Pathé, tan famoso entonces como luego lo sería el león de la Metro, se convirtió en el símbolo comercial más reconocible de las primeras décadas del cine. La empresa fabricaba y vendía aparatos a los feriantes y también se encargaba de suministrarles las películas que debían exhibir. Para ello construyó estudios y contrató a actores y directores que rodaban toda clase de filmes, desde melodramas a historias moralizantes, pasando por temas fantásticos. Charles Pathé encontró su hombre de confianza en Ferdinand Zecca, un antiguo cantante de café-concierto, que empezó como «explicador» de las películas de la casa en los cines, para convertirse más adelante en actor, director y responsable principal de la producción de la firma, que entre 1896 y 1920 superó los siete mil títulos.

A la misma velocidad que producía películas, el negocio de Pathé crecía ampliándose a nuevas ramas, como la fabricación de celuloide o las salas de exhibición. En 1908 inauguró el *Pathé-Journal*, equivalente a nuestro No-Do, y se lanzó a la venta de proyectores caseros para impulsar el cine familiar. El canto del gallo se extendió por todo el mundo y pronto tuvo sucursales hasta en los países más lejanos. Es fácil entender así el chiste de Marcel Pagnol, que aseguraba que «en chino cine se dice Pa-thé».

Léon Gaumont siguió los pasos de su compatriota y también creó su imperio, compitiendo con Pathé en todas las ramas del negocio cinematográfico. Si este tuvo su brazo derecho en Zecca, Gaumont lo encontró en Louis Feuillade, director de sainetes, adaptaciones de novelas y, en especial, de las llamadas películas de episodios, como el famoso serial policíaco de *Fantomas* (1914-17), que se seguía con pasión en los cines de la época.

## ¿Por qué una chistera se convirtió en el primer símbolo de la comedia en el cine?

Porque esa era la principal seña de identidad de Max Linder, el hombre que puede ser considerado la primera gran estrella del celuloide. Linder era un oscuro actor de teatro descubierto por Pathé en 1905. Vestido con chaqué, botas de charol y su eterna chistera de seda, creó un personaje de *dandy* simpático y elegante que salía de las situaciones más comprometidas sin perder jamás la compostura. Era tan popular que su nombre se incluía siempre en los títulos de las películas: *Max patinador*, *El casamiento de Max*, *Max, profesor de tango*... Charles Chaplin reconocería tiempo después que en estos filmes encontró su principal inspiración para dar forma al personaje de Charlot.

En 1916 Max Linder se trasladó a Estados Unidos, donde se convirtió en la primera *vedette* francesa en Hollywood. Allí lo tuvo más difícil, ya que tenía que competir con otras estrellas de la comedia como Keaton o Chaplin. Así, su popularidad se fue eclipsando poco a poco, hasta que en 1925 se suicidó junto a su esposa en la habitación de un hotel parisino, sin que nunca se hayan aclarado las causas.

## ¿Por qué en algunos países a las salas de cine se les llamaba *nickelodeones*?

En el argot americano un *nickel* era una moneda de cinco centavos y un *nickel-odeón* un teatro donde, por ese precio, se podía asistir a las sesiones de cine. Al principio las proyecciones del cinematógrafo se ofrecían en ferias ambulantes o se integraban en los espectáculos de variedades de los teatros. Pero pronto se abrieron las primeras salas consagradas únicamente a la exhibición cinematográfica. Solo en Nueva York se inauguraron cerca de cuatrocientos *nickelodeones* en apenas tres años.

En Europa la locura por el cine también crecía. Aunque no sin algún contratiempo, como el incendio del Bazar de la Caridad en París, en el que perecieron más de ciento treinta personas en un siniestro provocado por un proyeccionista poco experimentado. Muchas voces se alzaron entonces pidiendo la prohibición del cinematógrafo, pero el espectáculo siguió adelante. Hacia 1909 se calcula que en Estados Unidos existían ya diez mil *nickelodeones* y catorce millones de espectadores los visitaban cada semana.

La presencia del pianista era imprescindible en aquellas primeras proyecciones. Y antes de que aparecieran los rótulos se hizo muy popular la figura del «explicador», un individuo que, con voz potente y mucha imaginación, iba contando a los espectadores lo que ocurría en la pantalla. Algunos de estos explicadores eran muy populares y atraían por ellos mismos al público a las salas. El actor español José Isbert recordaba en sus memorias una anécdota sobre uno de aquellos explicadores estrella. Durante una proyección, la sala se quedó a oscuras por un corte de electricidad. Entonces, sin inmutarse, el hombre informó a la gente: «Batalla de negros en un túnel.»

## ¿Qué clase de público acudía por entonces al cine?

A pesar del rápido desarrollo del cine en esos primeros años, las películas eran consideradas tan solo un entretenimiento ingenuo y vulgar destinado a las masas populares. A nadie se le ocurría pronunciar la palabra «arte» por entonces. Pero la proliferación de filmes y la repetición de temas empezaban a aburrir al público, por lo que se vio la necesidad de recurrir a la Literatura, la Historia o la Biblia como fuentes de inspiración. A la vez, los productores pretendían interesar con ellos a una nueva categoría de espectadores, más cultos, que hasta entonces despreciaban el cine.

Con esa intención se fundó en Francia la sociedad productora *Le film d'Art*, que se proponía como objetivo ofrecer películas de contenido artístico. Para ello se contrató a los mejores autores teatrales de la época, con la misión de adaptar piezas clásicas al cine y se llamó a los grandes actores de la Comedia Francesa para que las interpretaran. Hasta la «divina» Sarah Bernhardt se dejó convencer para rodar unas cuantas películas («esas ridículas pantomimas fotografiadas», las había llamado), seducida, sin duda, por los mil ochocientos francos por sesión que le ofrecían. En 1908 se estrenó el que es considerado el primer *film d'Art* de la historia del cine: *El asesinato del duque de Guisa*, que además contaba con la primera partitura musical escrita para una película.

En Italia el *film d'Art* también fructificó, con especial predilección hacia el género histórico y la Biblia, destacando superproducciones como *¿Quo Vadis?* (1912) y, sobre todo, *Cabiria* (1913), de Giovanni Pastrone, la obra más importante de la época a nivel mundial. Era una película monumental, con grandes escenarios y multitud de figurantes, ambientada en la Segunda Guerra Púnica. El *New York Dramatic Mirror* escribía en su crítica tras el estreno americano: «La película convencerá a muchos incrédulos de que el buen arte no es incompatible con la industria del cine.» A pesar de todo, las películas del *film d'Art*, incluso las más grandilocuentes, no eran otra cosa que teatro filmado. El cine necesitaba construir su propio lenguaje para ser él mismo y el forjador de esa gramática iba a llegar en la persona de Griffith.

## ¿Por qué una caja de puros fue tan importante para la historia del cine?

A David Wark Griffith no le gustaba que las escenas terminaran bruscamente. Un día, durante el rodaje de *El último mohicano*, cogió una caja de puros y la situó delante del objetivo de la cámara. Poco a poco fue levantando la tapa, oscureciendo gradualmente la imagen hasta quedar en tinieblas. Acababa de inventar el fundido en negro. Una más de las muchas innovaciones que el director norteamericano iba a introducir, como el *flashback*, la utilización de primer plano con intenciones dramáticas, el montaje paralelo, la cámara móvil, el empleo de la iluminación para crear atmósferas y un largo etcétera. En realidad, algunas de estas técnicas ya se habían utilizado antes, pero Griffith fue el primero en coordinarlas para crear un lenguaje cinematográfico propio. También fue el promotor de una escuela interpretativa nueva, exigiendo realismo y espontaneidad a sus actores en lugar de la gesticulación excesiva a la que estaban acostumbrados.

David W. Griffith había empezado en el mundo del cine como actor, pero su dinamismo y sus buenas ideas pronto le hicieron ver que su lugar estaba tras las cámaras. Desde 1908 se convirtió en el gran director de la productora Biograph. En el plazo de cinco años escribió y dirigió cuatrocientas veintidós películas de corta duración, a un promedio de dos por semana. Pero a Griffith le interesaba crear obras más ambiciosas. Así que, desobedeciendo las órdenes de los jefes de la Biograph, que opinaban que los espectadores no aguantarían más de veinticinco minutos en una butaca, rodó su primer largometraje: *Judith de Betulia* (1914), y fue fulminantemente despedido. Entonces cogió a todo su equipo y se marchó a California. En su cabeza solo había una idea: rodar un film verdaderamente grande, sin importarle los metros de película. Así surgió *El nacimiento de una nación* (1915), un gran fresco histórico de tres horas sobre la Guerra de Secesión, el asesinato de Lincoln y la creación del Ku-Klux-Klan.

## ¿Cómo se gestaron las grandes obras maestras de Griffith?

Grandes decorados, miles de extras, espectaculares escenas de batalla..., todas las técnicas narrativas que el director había inventado o ensayado anteriormente estaban en *El nacimiento de una nación*. La película dio enormes beneficios, pero su tono reaccionario en defensa del Klan (el padre de Griffith había sido un oficial sudista que sufrió en carne propia las consecuencias de la derrota ante el Norte) originó un considerable escándalo y ataques personales contra el director. Griffith se defendió invocando la libertad de expresión para el cine. De aquella polémica surgiría la que hoy se considera su mejor película y obra clave de la historia del cine: *Intolerancia* (1916), otra superproducción con la que el director quería demostrar que la intransigencia y el fanatismo habían sido la causa principal de los grandes crímenes de la historia.

Nunca antes se había rodado una película tan espectacular ni con tantos medios. Sin embargo, los elevados costes de *Intolerancia* no se amortizaron, y constituyó uno de los mayores fracasos comerciales del cine silente. Griffith nunca se recuperó de aquello. A partir de entonces los problemas económicos le persiguieron hasta el final de sus días. En los años siguientes rodó excelentes dramas, como *La culpa ajena* (1919) o *Las dos tormentas* (1920); pero en 1931 se vio obligado a aceptar una retirada forzosa, ya que ningún estudio quería contratarle. Su vejez estuvo teñida de melancolía, fracaso y alcohol. Murió en 1948 en una solitaria habitación de hotel. A propósito de este final, Orson Welles declaró en una ocasión: «Nunca he odiado realmente a Hollywood de no ser por el trato que le dio a Griffith. Ninguna ciudad, ninguna industria, ninguna profesión ni forma de arte deben tanto a un solo hombre.»

## ¿Por qué Hollywood está en Hollywood?

El 27 de diciembre de 1913 un tren se detuvo en Flagstaff, una pequeña ciudad del estado de Arizona. De él bajaron Jesse Lasky, productor; Samuel Goldwyn, agente comercial y futuro jefe de la Metro, y Cecil B. De Mille, un joven director debutante. Querían rodar una película del oeste llamada *El mestizo*, y habían decidido que el mejor lugar para hacerlo, obviamente, era el oeste. Pero aquel día sobre Flagstaff caía una tremenda tormenta de agua. Al pie del tren, los tres hombres, empapados por la lluvia, se dieron cuenta de que era absurdo intentar trabajar en aquellas condiciones. Alguien les aconsejó que continuaran su viaje hacia California, hasta una localidad cercana a Los Ángeles llamada Hollywood. Y así lo hicieron. Al llegar vieron decepcionados que el lugar era desértico, pero al menos no llovía y por poco dinero pudieron alquilar una granja donde situaron su cuartel general. Buena parte de la película se rodó en un granero, con sus vacas y sus gallinas, que se convirtió, de este modo, en el primer estudio de Hollywood y que hoy en día se conserva como museo. El cine acababa de inaugurar el que iba a ser su centro neurálgico y la más grande fábrica de mitos que ha conocido la historia. La casualidad, o la lluvia en este caso, quisieron que el lugar elegido fuera Hollywood y no Flagstaff.

*El mestizo*, de De Mille, fue la primera película rodada en Hollywood, pero la ruta del oeste ya había sido inaugurada años atrás por el productor William Selig, que en 1907 se desplazó a Los Ángeles para rodar los exteriores de *El conde de Montecristo*. En los años siguientes otros cineastas siguieron su ejemplo, buscando en California el buen tiempo y los cielos luminosos que necesitaban para sus películas. Además, Los Ángeles estaba lejos de los detectives neoyorquinos de Edison y cerca de la frontera mejicana, a la que poder huir a toda velocidad en el caso de que la Compañía de Patentes enviara un auto de procesamiento.

## ¿Y cuándo Hollywood empezó a ser Hollywood?

Al principio los pequeños productores independientes luchaban entre ellos para vender sus películas a los exhibidores. Poco a poco estos productores decidieron asociarse, fusionando sus compañías para crear empresas más grandes y poderosas que establecerían en Hollywood la estructura y los métodos de producción del sistema de los estudios americano.

Carl Laemmle, un emigrante judío que había comenzado regentando un *nickel-odeón* en Chicago, fundó en 1912 la Universal, la primera de las grandes productoras norteamericanas que lograría asentarse. Tras humillar al *trust* de Edison arrebatándole a su principal estrella, Florence Lawrence, Laemmle consiguió el poder y el prestigio suficientes para dar el impulso decisivo a la fabricación industrial de películas. Por primera vez se planteó la planificación de la producción por temporadas enteras. En 1915 inauguró la Universal City, el primer gran complejo hollywoodiense, una ciudad-estudio donde se ubicaban platós, laboratorio de revelado, dependencias administrativas y todo lo necesario para la producción de películas.

Otro judío de origen húngaro, Adolph Zukor, contribuyó también decisivamente a establecer las reglas del sistema de los estudios. Zukor había visto la luz cuando obtuvo un gran éxito al comprar los derechos de exhibición para Estados Unidos del *film d'Art* francés *Elizabeth, reina de Inglaterra*, protagonizado por la actriz Sarah Bernhardt. El productor ya había observado los murmullos de aprobación que despertaban entre el público ciertos actores, pero aquella experiencia le hizo ver claramente que debía aprovechar el culto a la personalidad en la pantalla y desplazar el interés de la industria desde el director hacia las estrellas. Nació así el llamado *star-system*. En 1914 Zukor fundó la Paramount, bajo el lema «actores famosos en obras famosas», y se lanzó a la contratación en exclusiva de todas las estrellas que pudo. También impuso el lanzamiento de una película semanal y el sistema de venta por paquetes a los exhibidores, en el que se mezclaban películas importantes con otras más baratas y de poco interés, pero a las que el estudio debía de dar salida.

El ejemplo de Laemmle y Zukor fue seguido por otros pioneros, la mayoría de ellos también emigrantes judíos, y poco a poco fueron surgiendo los grandes estudios que formarían el núcleo de la gran industria cinematográfica americana. En 1914 William Fox fundó la 20th Century Fox. Los hermanos Warner: Harry, Jack, Albert y Sam, la Warner Bros. en 1923. Y en 1924 Louis B. Mayer, Samuel Goldwyn y Marcus Loew, la Metro Goldwyn-Mayer.

## ¿Quién fue la primera gran estrella del cine americano?

Zuckor no hizo otra cosa que impulsar un fenómeno: el del *star-system*, que la propia dinámica del cine ya estaba creando. En los primeros años del cinematógrafo los actores todavía no eran conocidos por sus nombres. Hacia 1910 la actriz más popular de América, Florence Lawrence, era conocida simplemente como «la chica de la Biograph». Pero la técnica del primer plano fue, poco a poco, popularizando el rostro de los intérpretes y los productores comenzaron a alimentar esa mitología desde sus departamentos de publicidad. Una canadiense llamada Gladys Mary Smith, pero inmortalizada con el nombre artístico de Mary Pickford, fue la estrella inaugural de este nuevo firmamento. La primera en lograr que su nombre fuera un seguro de público llenando los cines.

Griffith la había descubierto. Con su rostro aniñado, sus tirabuzones rubios y su apariencia ingenua Mary se convirtió en la intérprete ideal de melodramas en los que daba vida a huerfanitas y jóvenes heroínas maltratadas por la vida. En sus primeras películas se la conocía como «la pequeña Mary», pero su ascensión vertiginosa no tardaría en convertirla en «la novia de América». En siete años, de 1909 a 1916, paso de ganar cuarenta a diez mil dólares a la semana, y se convirtió en uno de los personajes más populares del país. Al público le encantaba. Cuanto más le hacía sufrir con sus desdichas cinematográficas, más le gustaba. En la revista *Photoplay* la actriz solicitó a sus admiradores que le dijeran qué personaje debía interpretar, y por abrumadora mayoría ganó el de Cenicienta. Y como los espectadores eran los que mandaban, Mary continuó siendo la eterna ingenua durante muchos años, viéndose condenada a interpretar papeles de quinceañera hasta bien entrada en la treintena.

## Si Mary Pickford era «la novia de América», ¿quién era «el novio»?

Se llamaba Douglas Fairbanks y simbolizó, como ningún otro en la pantalla, el arquetipo del americano saludable, dinámico y entusiasta. Sus primeras películas trataban temas actuales, pero Fairbanks no encontró su verdadera personalidad hasta que se vistió con la capa y empuñó la espada. Como héroe de aventuras lo fue todo: D'Artagnan, Robin Hood, el Zorro, el Pirata Negro, el Ladrón de Bagdag... La guionista de sus películas, Anita Loos, explicaba las directrices que el propio Fairbanks marcaba para sus películas: «La acción debía obedecer siempre a las reglas de la vida enérgica y sus héroes debían moverse sin cesar. Las más seductoras escenas de amor solían interrumpirse con una acción brusca, y a veces inexplicable, en la que Douglas saltaba sobre una lámpara suspendida del techo o remontar una cascada a nado.» Todas esas acrobacias eran posibles gracias a la gran preparación atlética del actor.

Pero Fairbanks era algo más que un intérprete entregado: participaba en los guiones, producía las películas y se preocupaba de temas como la escenografía y el vestuario. Su concepción del cine era la de gran espectáculo. Para *Robín de los bosques* (1922) hizo construir los decorados más grandiosos que se habían visto hasta entonces y los efectos visuales de *El ladrón de Bagdag* (1924) no tenían comparación.

El día que Douglas Fairbanks y Mary Pickford anunciaron su boda, en 1920, la gente enloqueció. Sus dos estrellas favoritas se casaban, como si fuera la materialización del argumento de una de sus películas. Su mansión en Beverly Hills, a la que llamaron «Pickfair», se convirtió en el centro de la vida social de Hollywood durante los años veinte. Pero a pesar de la similitud de sus carreras, tan afortunadas y populares la una como la otra, la pareja no trabajó nunca junta en una película hasta *La fierecilla domada* (1929), ya en la época del sonoro. Como tantas estrellas del cine mudo, ninguno de los dos se adaptó bien al nuevo medio y poco tiempo después se retiraron de las pantallas, conscientes de que sus días de gloria habían pasado.

## ¿Cómo empezaron los *westerns* o películas del oeste?

Desde sus orígenes el cine americano estuvo muy unido a la tradición histórica de su joven país. Ellos no habían tenido reyes, ni guerras religiosas, ni apogeo de culturas como en Europa, pero habían vivido la colonización del oeste, la fiebre del oro, el transporte de ganado o la Guerra de Secesión y el cine iba a reflejar todas aquellas gestas. Así, el origen del *western* hay que buscarlo en filmes tan remotos como *Asalto y robo de un tren*, dirigido por Edwin S. Porter en 1903. Esta película, que puede considerarse la primera cinta importante con argumento de ficción del cine americano, mezclaba escenas rodadas en decorados con otras filmadas en escenarios naturales y ofrecía ya la aventura y el toque épico que iban a ser características esenciales del *western*, el estilo de películas que sería considerado a partir de entonces como género nacional.

Pronto las pantallas se llenaron de *cow-boys* justicieros, como Broncho Billy, Will Rogers o Tom Mix, cuyas aventuras, simples pero emocionantes, ofrecían al mundo el aliento de la nueva epopeya. La popularidad del *western* era tal que pasó a ser la única producción de algunas compañías.

## ¿Quién fue el primer gran director que tuvo el género?

El hombre que iba a dar título de nobleza al *western* fue un actor pasado a la dirección llamado Thomas Harper Ince. Un día asistió a una representación del circo Ranch 101, que ofrecía un espectáculo similar al de la famosa *troupe* de Buffalo Bill. El circo estaba formado por vaqueros, indios, lanzadores de lazo, tiradores de rifle y expertos jinetes. Ince los contrató a todos y los convirtió en actores de sus películas. En pocos años rodó o supervisó cientos de ellas y lanzó al que sería la gran estrella del género en la etapa muda: William S. Hart, «el vaquero de los ojos claros y el rostro impasible». También dio a las pantallas los primeros *westerns* de categoría superior, como *El desertor* (1911) o *La mujer que mintió* (1916).

Thomas H. Ince era un autodidacta que alardeaba de no haber leído jamás en su vida un libro. Curiosamente, pese a esa aversión por la lectura, fue el primero en utilizar en el cine un guión detallado previo al rodaje, ya que hasta entonces los directores rodaban improvisando sobre un argumento condensado en un par de cuartillas. Murió en 1924 en un extravagante y poco aclarado suceso a bordo del barco del magnate William Randolph Hearst. La causa oficial de la muerte fue un «envenenamiento de la sangre», pero la extraoficial, un tiro en la cabeza que le disparó el millonario, al confundirle en la oscuridad con Charles Chaplin, al que había sorprendido engañándole con su amante Marion Davies.

En los años veinte el *western* tomó un nuevo impulso gracias al éxito de películas como *La caravana de Oregón* (1923), de James Cruze, o *El caballo de hierro* (1924), del futuro maestro del género John Ford.

## Además del *western*, ¿qué otros géneros eran los preferidos del público?

El género de mayor aceptación era el *slapstick* o comedia burlesca americana. Max Linder había sido el primer genio del humor en la pantalla, pero el hombre que dio el impulso decisivo para convertir el cine cómico en el favorito de los espectadores de todo el mundo fue un canadiense llamado Mack Sennett. En 1910 comenzó su labor como director tras una larga experiencia previa como actor de vodevil. Pronto fundó su propia productora, la Keystone, y, gracias a su gran visión de productor, se hizo con los servicios de un excelente grupo de directores y actores con los que consiguió rodar una media de ciento cincuenta cortos cómicos al año. La mayoría de ellos improvisados en plena calle, sin guión previo.

Las películas de Sennett estaban llenas de persecuciones, caídas, patadas en el trasero, automóviles destrozados, paredes que se derrumban... Especialmente famosas eran las batallas de tartas, una costumbre que nació del puro azar, el día que la cámara de Sennett filmó en un descanso a la actriz Mabel Normand lanzando un pastel de crema al rostro del actor Ben Turpin para gastarle una broma. También eran marca de la casa los coches cargados de policías (conocidos como *keystone cops*) y sus célebres chicas en traje de baño (las *bathing beauties*, con las que debutó Gloria Swanson), que hacían fruncir el ceño a la sociedad conservadora de la época.

Sennett dejaba mucha libertad para improvisar a sus actores y sus *sketches* estaban llenos de ritmo, originalidad y grandes dosis de peligro. Sus actores debían ser tan buenos atletas como intérpretes, ya que se jugaban la vida para lograr números de extraordinario equilibrio. Según su filosofía, todos los medios eran válidos con tal de provocar la risa. En veinticinco años de carrera, Mack Sennett rodó más de mil quinientas películas como director, actor o supervisor, y consiguió hacer de la pantomima un arte cinematográfico. Con la llegada del sonoro llegó su decadencia, y en 1935 abandonó voluntariamente el cine.

## ¿Quiénes fueron los principales discípulos de Mack Sennett?

La labor de Sennett como descubridor de nuevos talentos fue capital. Con él aprendieron el oficio muchos de los grandes nombres del cine cómico, que pronto abandonarían a su jefe para emprender exitosas carreras en solitario. Roscoe Arbuckle, apodado «Fatty» por su obesidad, fue la primera estrella del cine que llegó a cobrar un salario anual de un millón de dólares. Pero también fue el protagonista del primer gran escándalo de Hollywood cuando, en 1921, una joven aspirante a actriz, Virginia Rappe, murió durante el transcurso de una de las fiestas orgiásticas que organizaba el actor. Aunque Fatty consiguió salir indemne de la acusación de asesinato, su estrellato se fue a pique, ya que todos los estudios de Hollywood le cerraron sus puertas para no verse relacionados con su mala fama.

Mucha más suerte tuvo Harold Lloyd, el gran optimista del sombrero de paja y las gafas de concha, que oponía su rostro sonriente a todas las desventuras en que le colocaba su amabilidad. La clave de su humor radicaba en estirar las situaciones por acumulación de *gags*, complicando cada vez más y más la cosa. Prueba de ello es su película más famosa: *El hombre mosca* (1923), en la que escalaba la fachada de un edificio de catorce plantas, provocando algunos de los *gags* más célebres del cine cómico, como aquel en el que acababa colgado de las manecillas de un reloj.

Discípulos de Mack Sennett fueron también Harry Langdon, con su cara de luna y su aire tímido; el corpulento Ford Sterling; la bella Mabel Normand, compañera sentimental de Sennett, o el bisojo Ben Turpin, que llegó a asegurar sus ojos bizcos en la casa Lloyds de Londres por si algún día se volvían normales. Y, aunque no fueron lanzados por Sennett, sino por el productor Hal Roach, no podemos olvidar a Oliver Hardy y Stan Laurel, «el gordo y el flaco», la única pareja de cine capaz de permanecer junta durante veintiocho años. Sin embargo, todos ellos quedarían oscurecidos por los dos grandes genios del cine cómico: Charlie Chaplin y Buster Keaton.

## ¿Cómo nació el personaje de Charlot?

Un día de 1914 Mack Sennett le dijo a uno de sus actores, un joven británico recién contratado llamado Charles Chaplin: «Para esta escena que vamos a filmar necesitamos un *gag*. Maquíllate y ponte un disfraz cómico. Cualquier cosa, pero que haga reír.» Chaplin entró en los vestuarios del estudio. Cogió unos pantalones de Fatty Arbuckle enormemente holgados, un chaqué estrecho y raído y un bombín perteneciente al suegro de Arbuckle, que había desechado cuando el gordo se sentó accidentalmente sobre él. Las botas de la talla 48 eran del gigantón Ford Sterling. Por último, se plantó un bigotillo postizo bastante ridículo y cogió un bastón de caña para sostener la desequilibrada figura. Cuando salió, Sennett le pidió que describiera al personaje. «No es uno, es muchos —contestó Chaplin—. Es un tipo polifacético. Un vagabundo y un caballero. Un soñador, pero con sentido práctico. Te puede hacer creer que es un profesor de física o un jugador de polo, y aunque es un tipo orgulloso, no tiene inconveniente en recoger del suelo una colilla, robar el caramelo a un niño y, si está enrabietado, dar una patada en el culo a una dama.» Había nacido Charlot.

El vagabundo se convirtió en un personaje muy popular, primero en los cortos y luego en los largometrajes, gracias a películas como *El chico* (1921), *Una mujer de París* (1923), *La quimera del oro* (1925) o *Luces de la ciudad* (1931). Con Charlot, por primera vez, un personaje del cine cómico era algo más que una caricatura que se caía. Era alguien creíble y humano. Chaplin, que había tenido una infancia miserable, con un padre que le abandonó y una madre demente, sabía bien del lado amargo de la vida. Por eso era capaz de ponerle al espectador un nudo en la garganta para acto seguido hacerle soltar una carcajada. Y no solo interpretaba sus películas, también las escribía, las dirigía, componía la música, supervisaba la fotografía y las producía, lo que hizo de él uno de los pocos verdaderos «autores» que ha conocido el séptimo arte. Con veinticinco años Chaplin estaba en la cúspide del éxito, era multimillonario y en 1919 fundó, junto a Griffith, Mary Pickford y Douglas Fairbanks, su propia productora: la United Artists.

Pero Charlot era algo más que un personaje cómico. Era también un crítico feroz de la injusticia. Ahí están como prueba su corrosiva visión del capitalismo en *Tiempos modernos* (1936) o el encendido discurso final de *El gran dictador* (1940), en defensa de la libertad y la solidaridad. Todo ello hacía de Chaplin una persona muy incómoda para la sociedad «bien pensante». Además, estaba su irreprimible pasión por las adolescentes, que le llevó a casarse cuatro veces con mujeres mucho más jóvenes que él. Tras la Segunda Guerra Mundial las acusaciones de inmoralidad y comunismo aumentaron, y la amenaza de «la caza de brujas» del senador McCarthy se cernió sobre él. Asustado, Chaplin aprovechó el estreno en Europa de *Candilejas*, en 1952, para viajar a Londres con su familia y ya no regresaría a los Estados Unidos hasta veinte años después, cuando la Academia de Hollywood le entregó un Oscar honorífico al conjunto de su carrera. Murió el día de Navidad de 1977 en su

residencia a orillas del lago Lemán, en Suiza.

Charles Chaplin hizo setenta y cinco películas mudas. El cine para él era en silencio por definición. «Detesto las películas habladas —decía—. Vienen a desvirtuar el arte más antiguo del mundo: el arte de la pantomima. Destruyen la belleza del silencio.» Cuando el sonoro ya estaba totalmente implantado, él continuó resistiéndose y rodando películas mudas. Si su vagabundo Charlot hablara, decía, habría muerto. Habló en *El gran dictador*, en su discurso final, y Charlot, en efecto, murió. Chaplin hizo otras cuatro películas sonoras, dos de ellas verdaderas obras maestras, como *Monsieur Verdoux* (1947) y *Candilejas* (1952), pero todo el mundo siguió identificándole con el vagabundo. Su bastón, su bombín y su bigote se convirtieron en el símbolo mismo del cine y en una de las señas de identidad más representativas del siglo xx.

## ¿Por qué Buster Keaton no se reía nunca?

Varias cartas de admiradores habían llegado al despacho de Fatty Arbuckle con esa misma pregunta: «¿Por qué no se ríe nunca ese hombrecillo que aparece en sus películas?» Fatty, que hasta entonces no se había dado cuenta, visionó las tres cintas que habían hecho juntos y comprobó que era verdad. En la siguiente le ordenó que sonriera en la secuencia final, pero el público abucheó la escena. En ese momento Fatty y el propio Keaton decidieron que ya no se reiría jamás y lo impusieron por contrato. Se habían dado cuenta de que cuanto más serio permanecía el actor, más se reía la gente.

Joseph Frank Keaton era hijo de una pareja de actores de vodevil. Con tres años el niño se le cayó a su madre por las escaleras y el mago Houdini, que era el jefe de la compañía en la que trabajaban, exclamó al ver la caída: «What a buster!» («¡Vaya porrazo!»), y con ese nombre, «Buster», quedó rebautizado. El número de los Keaton consistía básicamente en hacer caer al niño, estrujarle, zarandearle e incluso lanzarle contra el público sin que el pequeño moviera un solo músculo de la cara. Así que, con su experiencia como «bayeta humana» (ese era el nombre por el que se le conocía en el mundo de la farándula), Buster no tuvo muchos problemas para cumplir luego, de mayor, el contrato que le obligaba a permanecer serio.

Keaton creó un estilo cómico único basado en el estoicismo. Su inexpresividad chocaba con la disparatada actividad en la que se veían envueltos sus personajes: viajando por los peligrosos rápidos de *La ley de la hospitalidad* (1923), acosado por cientos de mujeres en *Siete ocasiones* (1925), conduciendo una locomotora a través de las líneas enemigas en *El maquinista de la General* (1926) o penetrando literalmente en el interior de una pantalla en *El moderno Sherlock Holmes* (1924). Sus personajes se movían entre el heroísmo y la resignación. Siempre sin una sonrisa. Como director Keaton elaboraba espectaculares secuencias cómicas de compleja realización. Además, contaba con una increíble capacidad física. Él mismo realizaba en la pantalla los ejercicios más peligrosos sin utilizar nunca dobles. Todo ello hizo de él una de las estrellas más populares, ricas y de mayor éxito de los años veinte.

## ¿Cuándo empezó la decadencia de Buster Keaton?

A finales de la década le contrataron en la Metro, pero no le dieron la libertad creativa de la que había disfrutado en su propia productora. Al mismo tiempo sus problemas personales le hicieron refugiarse en el alcohol, y así comenzaron sus años oscuros, llenos de deudas, fracasos amorosos y ruinosas partidas de cartas. Aunque nunca dejó de trabajar, bien fuera como asesor de *gags*, cómico de circo o presentador de televisión, en el cine solo se le vio en fugaces apariciones, como las de *El crepúsculo de los dioses*, de Billy Wilder, o *Candilejas*, de Chaplin.

A finales de los años cincuenta un crítico de cine le convenció para que restaurara todas las viejas películas que guardaba en un almacén. Volvieron a proyectarlas y, treinta años después de haberlas filmado, la nueva generación de público las recibió como auténticas obras maestras, devolviendo a Keaton su sitio de honor en la historia del cine. El actor murió de cáncer en 1966.

## Mientras en América triunfaban Griffith, Keaton o Fairbanks, ¿qué clase de películas se hacían en Europa?

Dos de las cinematografías nacionales con más fuerza en los primeros años del cine fueron las de Dinamarca y Suecia. El cine danés tomó un gran impulso gracias a la productora Nordisk Film, fundada en 1906, que se convirtió en una de las más activas del mundo en las primeras décadas del siglo. Su estrella principal era la actriz Asta Nielsen, cuya estilizada figura hizo furor en la década de los diez. El escritor Guillaume Apollinaire dijo de ella: «Asta lo es todo: la visión del borracho, el sueño del eremita.»

Pero la figura clave del cine danés silente fue el director Carl Theodor Dreyer, considerado uno de los grandes cineastas de todos los tiempos. Con sus películas, Dreyer no se conformaba solo con narrar historias. Demostró que, igual que en la literatura hay novela y poesía, también se podía filmar poesía en el cine. La muerte, la religión, el pecado, el mal... eran los temas trascendentes sobre los que Dreyer poetizaba. Su obra maestra del período mudo es *La pasión de Juana de Arco* (1927), una de esas películas que siempre aparecen en la lista de mejores filmes de la historia del cine. El director se basó para su guión en las actas oficiales del proceso que se siguió contra la doncella de Orleans en 1428. Formalmente la película era diferente a todo lo que se había hecho hasta entonces. Los primeros planos dominaban por completo el montaje. Los sentimientos y emociones se transmitían a través de pequeños gestos, de las miradas, del temblor casi imperceptible de los labios, de los pestañeos, convirtiendo la cámara en algo similar al cincel de un escultor. Los actores aparecían despojados de maquillaje y postizos en busca de un crudo realismo. Vista hoy en día la película todavía sorprende.

Dreyer siguió trabajando en el cine sonoro. Rodó filmes tan importantes como *Die Irae* (1943), *La palabra* (1955) o *Gertrud* (1964). Catorce largometrajes en cincuenta años de profesión. Una producción muy escasa, debido a su obsesión perfeccionista, pero esencial, de la cual beberían directores posteriores como Ingmar Bergman, Robert Bresson o Andrei Tarkovski.

Victor Sjöström y Mauritz Stiller fueron los dos grandes maestros del cine sueco de la época. Sjöström era más artista, Stiller mejor técnico. O como también se decía: uno era el poeta, el otro el pintor. Los dos encabezaron la llamada escuela poética sueca y descubrieron la importancia del paisaje en el cine, haciendo de él un personaje más. Entre las películas suecas más destacadas de Sjöström se pueden citar *Los proscritos* (1917) y, sobre todo, *La carreta fantasma* (1920), un gran éxito que le dio a conocer en todo el mundo. Stiller fue el descubridor de la mítica Greta Garbo, a la que lanzó en *La saga de Gösta Berling* (1924).

Ambos realizadores emigraron a los Estados Unidos contratados por Hollywood. Sjöström filmó allí la que probablemente es su mejor película: *El viento* (1927),

protagonizada por Lilian Gish. En cuanto a Stiller, que llegó acompañado de Greta Garbo, no consiguió adaptarse al estilo de trabajo de los estudios de Hollywood y regresó poco tiempo después a Suecia.

## ¿Por qué a Greta Garbo se la llamaba «la divina»?

Stiller, que murió en 1928, no tuvo apenas tiempo de ver cómo su pupila se convertía en la estrella fulgurante que él había soñado. El director sueco la había descubierto en un cortometraje publicitario titulado *Cómo no vestirse*, en el que anunciaba ropa de unos grandes almacenes. Stiller la hizo debutar en el cine y la modeló para ser una estrella: «Deberás adelgazar al menos diez kilos —le dijo—. A partir de ahora te moverás, te reirás y actuarás exactamente como yo te diga. Fumarás Fatima, una marca de cigarrillos turcos. Y lo más importante: nada de Greta Gustafsson. Te he buscado un nombre sencillo y efectista. Una palabra polaca que se pronuncia fácilmente en todos los idiomas. Te llamarás Garbo, Greta Garbo.» Cuando fue llamado por Hollywood, Stiller impuso como condición para fichar por la Metro la contratación en el mismo paquete de su protegida.

Pero, como dijimos, la suerte que corrieron los dos suecos en América fue muy distinta. Stiller regresó en seguida a su país. Garbo, en cambio, debutó en 1926 con *El torrente*, adaptación de una novela de Blasco Ibáñez, y poco después Sjöström la dirigió en *La mujer divina* (1928), la película que le dio el apodo con el que, a partir de entonces, sería conocida. Apoyada en su increíble fotogenia y en el erotismo etéreo que desprendía, la Garbo fue dibujando película tras película un personaje que causaría furor: el de la mujer distante, inasequible y misteriosa ante la que todos los hombres caían rendidos.

Greta Garbo formó pareja con el actor John Gilbert, uno de los galanes de más éxito del cine americano, con el que rodó varias películas, como *El demonio y la carne* (1927) o *Ana Karenina* (1927), y con el que mantuvo un romance fuera de la pantalla que atrajo todos los chismorreos de Hollywood. Pero pronto Greta dejó claro que su reino no era de este mundo. Lejos de desear que se hablara de ella, como el resto de las estrellas, se refugió en un misterioso silencio. No acudía a fiestas ni concedía entrevistas. Era la diva más grande del cine, pero no ejercía como tal. Su leyenda continuaría en el sonoro.

## ¿Qué era el expresionismo alemán?

En 1920 se estrenó una extraña película alemana que rompía drásticamente con todo lo que el público estaba habituado a ver hasta entonces. Era *El gabinete del doctor Caligari*, de Robert Wiene. La historia de un asesino hipnotizado por un diabólico doctor. Visualmente *Caligari* era una sucesión de planos oníricos en la que el decorado tenía una gran importancia, ya que asumía un valor simbólico: chimeneas oblicuas, pasadizos, formas retorcidas llenas de reminiscencias cubistas; una escenografía desquiciada, en definitiva, que creaba una atmósfera amenazadora que contribuía a transmitir la torturada vida interior del protagonista. La película tuvo un éxito tremendo. Fue exhibida ininterrumpidamente en el mismo cine de París desde 1920 hasta 1927, un récord que solo superaría *Enmanuelle* en 1974. Pero por encima de todo *El gabinete del doctor Caligari* se convirtió en el punto de partida del expresionismo, un movimiento cultural que primero cuajó en las artes plásticas y la literatura, para posteriormente desarrollarse en el cine en los años veinte.

Frente a la fidelidad al mundo real, el expresionismo imponía la interpretación subjetiva de ese mundo. Proponía una evasión hacia la imaginación y los sueños para huir de la triste realidad de la posguerra. Sus preferencias iban por los personajes atormentados, de psicología compleja, que se movían en el mundo de la fantasía y el terror: vampiros, locos, asesinos, monstruos, tiranos... La estética de las películas trataba de expresar los estados de ánimo de esos personajes por el simbolismo de las formas, los decorados de pesadilla y una iluminación repleta de contrastes. Curiosamente esa fotografía tan particular tuvo su origen en las restricciones de electricidad que sufrió la Alemania de la posguerra, que llevaron a soluciones estéticas como pintar luces y sombras en los decorados.

## ¿Quiénes fueron los máximos exponentes del expresionismo?

Fritz Lang, hijo de un arquitecto y estudiante él también de Arquitectura, trasladó a sus películas su dominio de los espacios y los volúmenes para conseguir un cine épico y monumental. En *Los nibelungos* (1923) adornaba la leyenda germánica con una escenografía agobiante, pero quizá fue *Metrópolis* (1926) la película que mejor representó el estilo de Lang en esa época, convirtiéndose, además, en la obra cumbre del expresionismo alemán. *Metrópolis* era una estremecedora visión del futuro en la que la máquina pasaba a ser dios. Una ciudad en la que los señores gozaban de los placeres de la vida en la superficie, mientras los obreros vivían y trabajaban en un subsuelo de pesadilla. Los inmensos decorados de la película causaron sensación en la época. Fritz Lang se trasladaría posteriormente a Hollywood, donde desarrolló una de las carreras más reseñables de la historia del cine.

La otra gran personalidad del expresionismo fue Friedrich Wilhelm Murnau. Despuntó en 1922 con *Nosferatu, el vampiro*, adaptación de la novela *Drácula*, de Bram Stoker, a la que dio una atmósfera donde lo irreal y el terror se mezclaban a partes iguales. El éxito de esta película lo rebasaría Murnau con otro de sus filmes: *El último* (1924), en el que el gran actor alemán Emil Jannings interpretaba a un portero de hotel degradado al servicio de lavabos, todo ello impregnado de una atmósfera muy opresiva. La película supuso una gran revolución por sus originales movimientos de cámara y por ser uno de los pocos títulos mudos narrados solo con imágenes, sin ningún rótulo.

La fama que este film proporcionó a Murnau hizo que la Fox le contratara. Su primera película en Hollywood, *Amanecer* (1927), ganó tres Oscar, pero el éxito americano del director terminó ahí. Murnau no acabó de encajar. Era homosexual y no lo ocultaba, lo cual era causa de excomunión en una comunidad tan farisaica como la de Hollywood. Se fue a los mares del sur para rodar una película junto al documentalista Flaherty: *Tabú* (1931), pero no llegaría a verla estrenada, ya que murió en un accidente de coche ese mismo año.

El expresionismo alemán evolucionaría pronto hacia un cine más realista, con películas como *Varietés* (1925), de Edwald A. Dupont, o *Bajo la máscara del placer* (1925), de G. W. Pabst; pero el movimiento tendría una gran influencia en directores posteriores, como Orson Welles.

## ¿Cómo influyó la Revolución Rusa en el cine?

En 1917 la Revolución Comunista sacudió las estructuras políticas de todo el mundo. El cine no se quedó al margen de ese terremoto social y se convirtió en un arma más del combate revolucionario. Dos años después Lenin firmaba un decreto nacionalizando la industria cinematográfica y declaraba: «De todas las artes, el cine es la más importante para nosotros. Debe ser y será el principal instrumento cultural del proletariado.» El gobierno bolchevique deseaba servirse de él como elemento de propaganda y bajo esa premisa desarrollaron su trabajo los grandes directores soviéticos de la época, como Vsevolod Pudovkin, autor de *La madre* (1926) o *Tempestad sobre Asia* (1928), o Alexander Dovjenko y su hermoso poema lírico *La tierra* (1930). Pero el gran coloso del cine soviético iba a ser Sergei Mijailovich Eisenstein.

Eisenstein empezó su carrera como teórico del cine centrandose sus estudios en el montaje de las películas. El director repudiaba el montaje clásico entendido como una suma de planos. Para él de dos imágenes yuxtapuestas podía surgir una tercera. Por ejemplo, de la imagen de un ojo y de la de agua surgía la idea de llorar.

En 1924 puso en práctica sus teorías al rodar su primer largometraje: *La huelga*. Pero sería su siguiente película, *El acorazado Potemkin* (1925), la que se convertiría en un hito de la historia del cine. Este film narra el amotinamiento de unos marineros ocurrido en 1905 en el puerto de Odessa. La escena más famosa era la de la escalinata en la que los soldados masacraban al pueblo que se manifestaba en solidaridad con los marineros. Esta secuencia se convirtió en la máxima expresión del montaje, gracias a una perfecta combinación de primeros planos, planos generales y *travellings*. La imagen de los cosacos, bayoneta calada, bajando los peldaños en rígida formación o la del cochecito de bebé que se precipita escaleras abajo forman parte de los momentos más significativos del arte cinematográfico.

El impacto que *El acorazado Potemkin* tuvo en todo el mundo convirtió a Eisenstein en el primer director soviético. En 1927 le encargaron la realización de *Octubre*, una película épica sobre la revolución de 1917, y por primera vez el director chocó con la censura del Gobierno. Casi un tercio del film fue mutilado para eliminar todas las referencias a León Trotski, que había caído en desgracia. Eisenstein firmó entonces un contrato con la Paramount y se marchó a Hollywood, pero no consiguió sacar adelante ningún proyecto. Fue a Méjico, donde rodó una película inacabada: *¡Que viva Méjico!* Y desengañado regresó otra vez a la Unión Soviética. Pero allí cada vez iba a encontrar más dificultades para realizar su trabajo, ya que su creación artística era controlada férreamente por el Gobierno de Stalin. En los años treinta solo logró terminar un film: *Alexander Nevsky* (1938). Durante los cuarenta se embarcó en el gran proyecto de contar en tres películas la biografía del zar Iván IV, *Iván el terrible*, con la que metafóricamente criticaba la dictadura stalinista. No llegaría a terminar su trilogía. En 1948 murió de un ataque al corazón.

Con Eisenstein el cine soviético protagonizó una auténtica revolución expresiva a nivel mundial, gracias al realismo de sus imágenes, despojadas de todo artificio teatral, y, sobre todo, por el empleo magistral de las posibilidades del montaje.

## ¿Por qué los años veinte del cine francés fueron los años de los «ismos»?

Tras la Primera Guerra Mundial, Francia había perdido la supremacía del cine, que representaron los imperios de Pathé y Gaumont. Pero durante los años veinte surgieron una serie de corrientes cinematográficas que fueron revitalizando poco a poco el cine galo. En primer lugar, estaba el «naturalismo», que se ocupaba de temas de la vida real y que triunfó especialmente en la década siguiente gracias a cineastas como Julien Duvivier, Jean Renoir, el belga Jacques Feyder o René Clair, que en 1927 filmó el primer gran título de su importante carrera: *Un sombrero de paja de Italia*. El «impresionismo», por su parte, rechazaba la importancia del argumento en pro de la imagen. Su figura capital fue el director Abel Gance, de quien el escritor André Bretón decía que era «el único cineasta capaz de hacernos pasar al otro lado de la pantalla».

Gance fue tachado muchas veces de pedante y grandilocuente, cuando no de loco y visionario, pero nadie negaba que detrás de él había un gran genio innovador. Su talento precursor solo es comparable al de Griffith en su empeño por buscar nuevas posibilidades del arte cinematográfico.

Desde sus primeras películas: *Mater dolorosa* (1917) o *Yo acuso* (1919), Gance ya apuntaba los rasgos que le iban a caracterizar: el cine espectáculo y la experimentación visual para crear metáforas. En *La rueda* (1923) jugaba con el montaje rítmico de las imágenes, consiguiendo auténticos ballets de máquinas en funcionamiento. Su película más ambiciosa fue *Napoleón* (1927), una superproducción de cuatro horas sobre la vida del emperador francés. En ella el director dio rienda suelta a todos sus experimentos visuales, asesorado en muchos de ellos por el español Segundo de Chomón. Inventó complejos mecanismos para rodar planos subjetivos con los que quería implicar a fondo al espectador: sobreimpresiones múltiples, cámaras atadas a la grupa de un caballo o introducidas dentro de un proyectil lanzado al aire; planos con movimiento pendular, y, sobre todo, un revolucionario sistema que él llamó *polivisión*. El director descubrió que si montaba otras imágenes a izquierda y derecha de la central conseguía cuadros de gran fuerza plástica. El sistema necesitaba de tres cámaras que rodaban simultáneamente y otros tantos proyectores para proyectarlas en una triple pantalla, pero el efecto final conseguía envolver completamente al espectador en la acción. De esta forma el director se adelantaba en un cuarto de siglo al cinerama, comercializado en los años cincuenta.

Técnicamente Abel Gance siempre fue muy por delante de su tiempo. Su película *El fin del mundo* (1929) fue el primer film hablado francés. Otros inventos suyos fueron el *prachiscope*, el *pictographe* o el *pictoscope*, que permitía la nitidez simultánea en el primer plano y en las figuras en segundo término. La obra de Gance

se extendió a lo largo de seis décadas. Sin embargo, no siempre su mérito fue reconocido como se debiera. En 1980 la proyección en Los Ángeles de una copia restaurada de *Napoleón*, musicada por Carmine Coppola, reunió a diez mil personas que al final le dedicaron una ovación entusiasmada de más de quince minutos de duración. Cuando se lo contaron al viejo Gance, este solo comentó: «Demasiado tarde.» Al año siguiente moría a los noventa y dos años de edad.

En la misma época de Gance y en la Francia de los «ismos» hubo otro movimiento cinematográfico que sacudió París.

## ¿Cómo se convirtió el surrealismo en cine?

Durante el estreno de *Un perro andaluz* (1928) en París, Luis Buñuel se escondía detrás de la pantalla y tenía el bolsillo lleno de piedras para defenderse en caso de que el público reaccionara violentamente. Pero no tuvo que usarlas. En el patio de butacas se habían reunido Picasso, André Bretón y otros miembros de la vanguardia artística, y todos terminaron maravillados. Aquel día dos españoles: Luis Buñuel y Salvador Dalí, habían dejado patente que el surrealismo también podía ser cine. La película era una sucesión de imágenes oníricas sin ningún argumento: un ojo seccionado por una cuchilla, una mano mutilada, unas hormigas que surgían de esa mano... Se trataba, según Dalí, de representar el pensamiento tal cual es, sujeto a sus asociaciones desordenadas. Pero, más allá de postulados teóricos, si la película funcionaba era porque había surgido de la creatividad de un hombre más gamberro y surrealista que el propio surrealismo.

Luis Buñuel había nacido con el siglo xx en Calanda (Teruel). Era el mayor de siete hermanos, hijos de un indiano enriquecido. Había abandonado los estudios de ingeniería agrónoma para estudiar Filosofía y Letras. Como cualquier estudiante salía de juerga con sus compañeros de la madrileña Residencia de Estudiantes. Con la peculiar diferencia de que en su caso los amigos de pandilla se llamaban Federico García Lorca y Salvador Dalí.

En 1925 Buñuel residía en París, donde había conseguido un trabajo. Viendo un día *Tres palabras*, del director Fritz Lang, supo que quería dedicarse al cine. Hizo de extra, ayudante de dirección... Según cuenta en sus memorias, un día, cuando visitaba a Dalí en su casa de Figueras, le comentó al pintor que había soñado que «una nube desfleada cortaba la luna y una cuchilla de afeitar hendía un ojo». Dalí le relató, a su vez, que él había visto en sueños una mano llena de hormigas. Y de aquel intercambio de visiones nació el guión de *Un perro andaluz*, que escribieron juntos con una regla muy severa: desterrar cualquier imagen que pudiera encerrar algún significado o simbolismo.

## ¿Cómo fue Buñuel a parar a Hollywood?

Buñuel no tuvo que sacar las piedras del bolsillo. *Un perro andaluz* supuso tal acontecimiento en París que el aragonés tuvo pronto la oportunidad de dirigir otra obra surrealista. Distanciados por Gala, la mujer de Dalí, a quien Buñuel no soportaba, el pintor apenas intervino esta vez. En *La edad de oro* (1930) Buñuel plasmó todo su espíritu iconoclasta y anárquico. La película molestó a muchos sectores. En una sesión, cinco semanas después del estreno, un grupo de exaltados de ultraderecha lanzó bombas fumígenas en la sala. Se desató después una gran campaña de prensa contra la película, que, finalmente, fue prohibida.

Buñuel se había hecho célebre y el representante de la Metro en París le ofreció un trabajo como «observador», para que aprendiera la técnica americana. Lo más excitante que hizo Buñuel a lo largo de aquellos meses en los estudios de Hollywood fue ver fugazmente un día a Greta Garbo. También consiguió hacerse amigo de Charles Chaplin, pero, aburrido, volvió a España. Con las veinte mil pesetas que a un amigo anarquista le habían tocado en la lotería rodó el documental *Las Hurdes, tierra sin pan* (1932).

## ¿Cómo fue el período mudo dentro del cine español?

Aparte de los pioneros que ya comentamos anteriormente, la primera figura que destacó dentro del primitivo cine español fue la del aragonés Segundo de Chomón, al que ya hemos visto como ayudante de Gance en *Napoleón*. Fue un gran innovador, entre cuyos inventos figuran la construcción de aparatos tomavistas, la utilización de maquetas, dobles impresiones, el coloreado de fotogramas a mano o el procedimiento llamado «paso de manivela», que permitía movimientos y desapariciones «mágicas» similares a las de Méliès. Su obra más representativa es *El hotel eléctrico* (1905), donde puso en práctica muchas de sus ingeniosas ideas. Tras el éxito de esta película, el prestigio de Segundo de Chomón superó nuestras fronteras y fue contratado por la casa Pathé para que desarrollara sus técnicas en los estudios de París.

Chomón fue una figura que sobresalió dentro de un panorama creativo bastante pobre. El cine español de la época muda se centró en el costumbrismo, con adaptaciones de zarzuelas y sainetes, además de otras películas pintorescas sobre toros, casticismo o folklore. Apenas dio testimonio de la realidad cultural y social tan convulsa que vivió España en todo ese tiempo. La precariedad creativa fue consecuencia, en gran parte, de la ausencia de condiciones mínimas para que se asentara una industria cinematográfica eficaz. El Estado no dictaba normas para proteger el cine nacional y tampoco había productores emprendedores que asumieran el riesgo, como ocurría en Estados Unidos. Las primeras productoras fueron surgiendo de forma muy tímida, ya en los años veinte, y la industria cinematográfica española se caracterizó por un constante nacer y morir de compañías que luchaban por su supervivencia. El resultado final fue el raquitismo y subdesarrollo de nuestro cine, sobre todo si se le compara con el que se hacía en otros países en esa misma época.

Hay muy pocos títulos destacables. Entre ellos hay que citar *Los arlequines de seda y oro* (1919), de Ricard de Baños; *La verbena de la Paloma* (1921), de José Buch; *La casa de la Troya* (1925), de Alejandro Pérez Lugin; *El negro que tenía el alma blanca* (1927), de Benito Perojo, y, sobre todo, *La aldea maldita* (1930), de Florián Rey, la única película española del período que merece pasar a la historia del cine universal, por su innovador sentido de la narración cinematográfica que mezclaba realismo y poesía. La película contaba la emigración colectiva de un pueblo huyendo de la sequía y el hambre, y su director, que se convertiría en una de las figuras más relevantes del cine español en los años siguientes, realizó otra versión sonora años después.

## ¿Quiénes fueron las principales estrellas del *star-system* americano durante la era del mudo?

Hollywood aprovechó el parón del cine europeo por la Primera Guerra Mundial para imponer su cine en todos los mercados, sobre todo gracias al creciente prestigio de sus estrellas que se habían convertido en el primer reclamo comercial de las películas. Mary Pickford y Douglas Fairbanks fueron los reyes, pero también hubo príncipes y princesas. Vamos a empezar con ellas:

Gloria Swanson representaba el prototipo de dama sofisticada en la pantalla, capaz de fascinar por igual a los hombres y las mujeres. Obtuvo varios éxitos de la mano de Cecil B. De Mille (*Abnegación*, 1919; *Macho y hembra*, 1919, y *La fuerza de un querer*, 1920), que le dieron gran fama, tanta como sus amantes y su vida de lujo. Según el departamento de publicidad de la Paramount fue «la segunda mujer en Hollywood que ganó un millón de dólares (después de Mary Pickford), pero la primera que se lo gastó». Curiosamente, Gloria Swanson pasaría a la historia como la imagen que el propio Hollywood dio de la *star* del cine mudo, tal y como la representó en *El crepúsculo de los dioses* (1950), de Billy Wilder.

Lilian Gish, en cambio, no tenía nada de sofisticada. Su figura menuda y su apariencia delicada la convirtieron en la heroína virginal de muchas de las películas de Griffith. Si Mary Pickford era la estrella con más carisma, Lilian era la favorita cuando se hablaba de una buena interpretación.

A Theda Bara se la considera la primera de las vampiresas que ha dado el cine. Una devoradora de hombres que se especializó en turbadoras amantes de la historia y la literatura como Salomé, Carmen, Julieta o Cleopatra. En realidad, fue un producto creado por el departamento de publicidad de la Fox, que inventó para ella una biografía falsa que el público creyó a pies juntillas. Según decían había nacido en el Sahara, hija ilegítima de un oficial francés y una egipcia, y su nombre era un anagrama de las palabras «muerte árabe» (*arab death* en inglés). Aseguraban también que practicaba el espiritismo y las ciencias ocultas. En realidad, había nacido en Ohio y se llamaba Theodosia Goodman, pero al público le gustaba el exotismo y ella se lo proporcionaba. Se la solía presentar con el eslogan de «la mujer más perversa del mundo», y algo de verdad había, porque su nombre siempre fue sinónimo de un erotismo fatal y una provocación que trajeron de cabeza a las organizaciones puritanas del país.

Actriz descarada y sensual fue también Louise Brooks, con su rostro enigmático y su peinado de recto flequillo cortado a la moda *garçonne*. Su personaje más famoso, la Lulú de *La caja de Pandora* (1928), de G. W. Pabst, bastó para convertirla en una actriz de culto. El dibujante Guido Crepa se inspiraría en ella años después para crear su famoso personaje de cómic *Valentina*.

Pola Negri era una actriz polaca que había cruzado el Atlántico tras conseguir

varios éxitos en Alemania con el director Ernst Lubitsch. Películas como *La marca de fuego* (1915) u *Hotel imperial* (1926) la hicieron muy popular, tanto como sus romances con Charles Chaplin y Rodolfo Valentino.

Por último, la pelirroja Clara Bow representó la quintaesencia de la mujer moderna, desenvuelta y liberada de los frívolos años veinte. Su película más característica fue *Ello* (1928), de Clarence Badge. La propia Clara definía el «ello» que daba título al film como «una cualidad que algunos poseen para atraer a los demás con fuerza magnética». Y, desde luego, ella tenía «ello».

La mayoría de estas actrices, y otras como Mae Murray, Alice Terry o Marguerite Clark, quedaron fuera de juego con la llegada del sonoro, con excepción de Lilian Gish, que continuó trabajando hasta casi su muerte a los noventa y nueve años, y de Theda Bara, que se retiró en 1926 antes del final de cine mudo.

## ¿Y quiénes eran los galanes más destacados?

Para dar la réplica a estas princesas cinematográficas existía el prototipo del «gran amante». El que mejor encarnó esta figura fue un emigrante italiano llamado Rodolfo Valentino. Consagrado en 1921 con *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* se convirtió en la primera estrella que levantó olas de verdadero fanatismo. Actor mediocre, su éxito se fundamentaba en su físico, en especial en su mirada lánguida y desafiante, y en la intensidad abrasadora de sus personajes, siempre enmarcados en ambientes exóticos: torero en *Sangre y arena* (1922), corsario en *El águila negra* (1925), árabe en *El Caid* (1921)... Todas las mujeres de América soñaban con ser raptadas por él y llevadas a su tienda en el desierto, como sucedía en esta película. El secreto de su atractivo se lo llevó a la tumba cuando murió repentinamente en 1926, víctima de una peritonitis. Su entierro multitudinario, con suicidios de varias admiradoras incluidos, demostró que el *star-system* que diseñó Zuckor había cuajado definitivamente.

El mejicano Ramón Novarro fue su rival número uno entre los *latin-lovers*. El director Rex Ingram le convirtió en una estrella dándole el protagonismo de *El prisionero de Zenda* (1922), éxito que aún sería superado por otra de sus películas, la superproducción *Ben-Hur* (1925), dirigida por Fred Niblo.

Otro de los seductores de la pantalla era John Barrymore, al que llamaban «el gran perfil», porque ese ángulo de su cara era el que mejor daba ante la cámara. Poseía el magnetismo de un donjuán cínico y elegante y fue considerado por muchos el mejor actor de su tiempo. Películas como *El hombre y la bestia* (1920), *Gran hotel* (1932) o *Cena a las ocho* (1933) le convirtieron en uno de los grandes del cine americano, como también lo fueron otros miembros de su familia, Lionel y Ethel, componentes de una saga de actores que se prolonga hasta el presente con su nieta Drew Barrymore.

Más corta fue la carrera de John Gilbert, un galán arrollador y varonil de títulos como *La viuda alegre* (1925) o *El gran desfile* (1925). Formó pareja sentimental y cinematográfica con Greta Garbo, con la que rodó algunas de las escenas de pasión más ardientes del cine mudo. Su decadencia fue tan espectacular como lo habían sido sus éxitos. En solo cinco años, de 1928 a 1933, pasó de ser la estrella mejor pagada de Hollywood a convertirse en un hombre completamente acabado. Su historia de fracaso inspiraría el personaje del actor alcohólico del clásico *Ha nacido una estrella* (1937).

## ¿Quién era «el hombre de las mil caras»?

El polo opuesto a todos estos galanes era Lon Chaney, un actor especializado en películas de terror. Su capacidad camaleónica para cambiar de aspecto, en caracterizaciones siempre inquietantes, le dieron el sobrenombre de «el hombre de las mil caras». Chaney era hijo de una sordomuda y de pequeño su madre le obligaba a que le explicara todo cuanto hacía al cabo del día mediante la mímica. Aquella práctica se convirtió en su mejor escuela interpretativa, además de su habilidad para el maquillaje que le permitía transformarse en los monstruos más espeluznantes. Su consagración definitiva llegó en 1923 haciendo de Quasimodo en *El jorobado de Notre-Dame*. *El fantasma de la ópera* (1925) o *Garras humanas* (1927) fueron otros de sus títulos más destacados, en los que Chaney explotaba el lado poético de la monstruosidad.

## ¿Existían los documentales en la época del cine mudo?

Aunque el arte cinematográfico había nacido como cine documental, mostrando llegadas de trenes y salidas de obreros de las fábricas, hubo que esperar hasta 1920 para que este género adquiriera mayoría de edad. La escuela británica ya lo practicaba con pericia tiempo antes, pero ese año fue cuando se estrenó *Nanuk, el esquimal*, del norteamericano Robert J. Flaherty.

De pequeño Flaherty había acompañado a su padre, ingeniero de minas, a una prospección en Canadá y se había quedado fascinado con las tierras heladas del norte. Ya de mayor participó en varias expediciones y descubrió el cine al rodar algunas películas *amateur*. Flaherty pasó más de un año instalado en la bahía de Hudson, trabajando en condiciones materiales terribles, con temperaturas de cincuenta y cinco grados bajo cero y sin ningún plan preconcebido de lo que iba a rodar. Él mismo realizaba todas las funciones: director, cámara, responsable de fotografía... El resultado fue *Nanuk, el esquimal*, una obra poética y de gran interés humano, que mostraba la lucha del hombre contra una naturaleza hostil. La película era la crónica de la vida de una familia de esquimales y fue el primer documental de larga duración que se exhibió comercialmente, consiguiendo, además, un gran éxito. Nacía así un género nuevo: el documental con argumento o novelado.

Después de aquello Flaherty pasaría dos años en las islas Samoa, rodando *Moana* (1925); viajó a Tahití con Murnau para filmar *Tabú* (1931), y después aceptó la oferta de otro importante documentalista británico, John Grierson, para viajar a una isla del oeste de Irlanda azotada por vientos terribles, donde filmó otra de sus obras maestras: *Hombres de Arán* (1934).

## ¿Quién fue el director más peculiar del período mudo?

El austríaco Erich Von Stroheim había ingresado en la Academia Militar de Viena, de la que acabó desertando para emigrar a los Estados Unidos debido a unas deudas de juego. Después de hacer de extra, especialista en escenas de riesgo, asesor militar en películas de temas castrenses y ayudante de dirección de Griffith, se convirtió en un actor muy popular dando vida a crueles oficiales prusianos en varias películas sobre la Primera Guerra Mundial. Con la cabeza afeitada, monóculo en el ojo y fumando elegantemente en boquilla creó un personaje que la publicidad anunciaba como «el hombre al que usted le gustará odiar». El actor alimentó su leyenda personal anteponiendo el Von a su apellido, a pesar de no tener nada que ver con la aristocracia, y con terribles historias en torno a su figura como la de que todas las mañanas bebía una taza de sangre para desayunar.

Poco después convenció al productor Carl Laemmle para que le financiara su primera película: *Maridos ciegos* (1918), un guión basado en una supuesta novela suya que no existía. No obstante, la película funcionó bastante bien y Stroheim pudo seguir dirigiendo. *Esposas frívolas* (1921), otro de sus filmes, se convirtió en un nuevo éxito y, a la vez, en un gran escándalo por su enorme realismo sexual. Pero a partir de aquí su carrera iba a tropezar sistemáticamente con la incomprensión de los productores. Dirigió *Los amores de un príncipe* (1922) y consiguió ser el primer director expulsado de un rodaje por sobrepasarse en el presupuesto y el tiempo. A pesar de la fama de arrogante y despilfarrador que se iba creando, la Metro le produjo la que sería su gran obra maestra: *Avaricia* (1924), que, no obstante, fue cortada en sus tres cuartas partes, reduciendo las ocho horas originales de metraje a tan solo dos. Se cuenta que Stroheim lloró como un niño al ver cómo mutilaban salvajemente su película: «Lo que yo hago en dos años de trabajo, me lo destroza en dos semanas un hombre que no tiene en la cabeza más que un sombrero», se quejaba.

En los años siguientes la industria continuó haciendo añicos su obra. Rodó *La marcha nupcial* (1928), pero la productora la dividió en dos partes para su exhibición y él no reconoció la segunda como suya. Después, Gloria Swanson le encargó que la dirigiera en *La reina Kelly* (1929), pero cuando solo llevaba un tercio del guión filmado el rodaje fue interrumpido y se montó la película con lo que había. La razón esta vez fue que el amante de la Swanson, Joseph F. Kennedy, patriarca de la famosa familia americana, retiró su apoyo económico a la película, consciente de que Stroheim no la acabaría antes de 1929, cuando ya todo el público reclamaba filmes parlantes. Ahí se quebró para siempre la carrera del director. Aún rodó una película sonora: *Hola, hermanita* (1931). Pero el resto de su vida sobrevivió como asesor, guionista y actor en películas como *La gran ilusión*, de Renoir, o *El crepúsculo de los dioses*, de Wilder.

Stroheim fue un caso único en la historia del cine. Su vanidad y la consciencia de su propio talento, que le hacían creerse por encima de las condiciones de explotación

de una película, destruyeron su carrera. Durante el rodaje de *El crepúsculo de los dioses*, Billy Wilder le comentó: «Su problema, señor Stroheim, fue que siempre estuvo diez años por delante de su tiempo.» «Veinte, señor Wilder, veinte», le corrigió Stroheim.

## ¿Qué director podíamos situar en el poloopuesto de Erich Von Stroheim en su relación con los productores?

Ningún otro director fue tan bendecido por la industria cinematográfica como Cecil B. De Mille. Su carrera estuvo plagada de triunfos y fue uno de los pocos realizadores pioneros que consiguió dar con éxito el salto del mudo al sonoro. A De Mille ya le habíamos visto anteriormente como el primer director que rodó en Hollywood. En 1915 su película *La marca de fuego*, un melodrama policíaco protagonizado por Pola Negri, batió un récord de permanencia en cartel en Francia: diez meses, algo que ninguna película había logrado hasta entonces. Fue el primero de sus muchos éxitos. Hacia 1925 era ya el director más popular del planeta y el auténtico rey de la Paramount. No solo dirigía los mayores éxitos del estudio, sino que supervisaba todas las demás películas de la productora.

Cecil B. De Mille explotó básicamente todos los géneros durante la era del mudo. Fueron muy famosas, por ejemplo, sus comedias de alcoba protagonizadas por Gloria Swanson. Pero el director no encontró su verdadero sello personal hasta que descubrió el cine de gran espectáculo que le situaría en lo más alto del cine americano durante casi cuatro décadas.

Vestido con pantalones y botas de montar, De Mille dirigía a miles de extras como un general a su ejército. Las epopeyas bíblicas o históricas se convirtieron en su gran especialidad. Ahí están como ejemplo su primera versión de *Los diez mandamientos* (1923) o *Rey de reyes* (1926), en la etapa muda, y otros muchos títulos ya en la época del sonoro: *El signo de la cruz* (1932), *Las cruzadas* (1935), *Buffalo Bill* (1937), *Unión Pacífico* (1939), *Sansón y Dalila* (1949) o la nueva versión de *Los diez mandamientos* (1956), que protagonizó Charlton Heston.

De Mille se jactaba de ser un moralista cuyas películas siempre condenaban el mal. Su padre había sido predicador y él creció en un ambiente dominado por la religión. Entre sus originalidades se cuenta que todos los días interrumpía la jornada y mandaba decir misa en el plató; o cómo al acabar de rodar la escena de la crucifixión en *Rey de reyes* hizo que todos los actores mantuvieran la cabeza gacha durante cinco minutos mientras escuchaban música de órgano.

## Mientras De Mille rodaba sus epopeyas bíblicas, ¿no se hacían en Hollywood filmes que reflejaran la realidad de su tiempo?

En la segunda mitad de los años veinte empezó a desarrollarse en los Estados Unidos un cine social que intentaba dar una imagen auténtica de la verdadera América y reflejar los problemas, alegrías y tristezas de la gente normal. El más representativo de sus directores fue King Vidor, que aunó como ningún otro cineasta el sentido épico del cine con una visión realista de la vida cotidiana. Él mismo decía: «Yo soy una cámara. Soy un ojo que registra la realidad y eso es posible gracias a mi conciencia.»

Después de trabajar como ayudante de Ince y Griffith pasó a dirigir sus propias películas y se encumbró con *El gran desfile* (1926), en la que el protagonista, John Gilbert, presentaba la guerra desde el punto de vista del hombre corriente. *Y el mundo marcha* (1928) fue otro canto al realismo que presagiaba la gran depresión de los años treinta, y en el que se incluían algunas escenas rodadas con cámara oculta. Su primera película sonora fue el musical *Aleluya* (1929), rodada íntegramente con actores negros, algo que en aquella época constituía un verdadero desafío.

En las décadas siguientes destacaría con multitud de filmes como *Stella Dallas* (1937), *El manantial* (1949), *Pasión bajo la niebla* (1952), *Guerra y paz* (1956) o la inmortal *Duelo al sol* (1947). Su última película, *Salomón y la reina de Saba* (1959), la rodó en España.

Otros directores que comenzaron su carrera en esta corriente de cine de realismo social fueron Howard Hawks y Raoul Walsh, dos cineastas que más adelante se convertirían en especialistas en cine de acción y aventuras, ya fuera en el formato de *western*, películas bélicas o cine negro. Y no podemos olvidar a Frank Borzage, uno de los mejores directores de cine romántico de Hollywood.

Borzage enfrentaba el sentimiento amoroso a todas las tragedias de la vida cotidiana. De hecho, durante los años treinta se hablaba del «toque Borzage» para definir el amor exaltado que superaba cualquier adversidad. Títulos como *El séptimo cielo* (1927), *Torrentes humanos* (1929) o *Adiós a las armas* (1933) le convirtieron en uno de los directores más populares de su tiempo, aunque su carrera se fue apagando en los años cuarenta y cincuenta, quizá porque su estética, tan visual, seguía muy apegada a la del cine mudo. Frank Borzage fue también el hombre que logró el primer Oscar como mejor director por su película *El séptimo cielo*.

## ¿Cómo nació el Oscar?

Todo empezó con un capricho de Louis B. Mayer. El gran jefe de la Metro deseaba construirse una casa junto al mar y encargó a uno de los directores artísticos del estudio que la diseñara y que utilizase para hacerla a todos los obreros, electricistas y carpinteros del estudio que necesitase. Pero los empleados se negaron en redondo si no se les pagaba una tarifa especial. Mayer intentó presionarles, pero se topó con unos sindicatos cada vez más fuertes. Para contrarrestar convocó a varios de los productores, directores y actores de mayor poder en Hollywood en una reunión. Allí se habló por primera vez de la posibilidad de crear una institución que se encargara de mediar en las disputas laborales y, de paso, velar por el buen nombre de la industria cinematográfica. Las reuniones de este club de élite, formado en un principio por treinta y seis miembros, fueron repitiéndose hasta que el 11 de enero de 1927, en una cena en el hotel Ambassador, se creó oficialmente la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de Hollywood.

Fue Douglas Fairbanks el que tuvo la idea de conceder unos premios a los mejores profesionales de cada año y estos quedaron recogidos en una de las cláusulas menos importantes de la organización. En esa misma cena el director artístico, Cedric Gibbons (que con el tiempo se convertiría en el segundo hombre que más Oscar ha ganado por detrás de Walt Disney), dibujó la estatuilla sobre el mantel de su mesa, diseño que ha permanecido casi inalterable hasta la actualidad.

Casi dos años después, el 19 de mayo de 1929, unas doscientas personas se dieron cita en el hotel Roosevelt de Los Ángeles para asistir a la primera ceremonia de premios, que excepcionalmente cubría dos años de producción: 1927 y 1928. Tras la cena se leyeron los galardones en poco más de cinco minutos, sin cobertura periodística y sin ninguna expectación, ya que el nombre de los premiados se conocía desde hacía semanas.

*Alas* (1927), de William Wellman, fue la primera película de la historia ganadora del Oscar al mejor film. Lewis Milestone obtuvo el de mejor director de comedia por *Hermanos en armas* (1928) y Frank Borzage el de drama por *El séptimo cielo* (1927). Emil Jannings y Janet Gaynor fueron votados como los mejores intérpretes. En total se repartieron quince estatuillas. Cuatro de las categorías no volverían a repetirse tras esa primera ceremonia: director de comedia, calidad de producción, efectos de ingeniería y mejor redacción de rótulos.

Los premios no empezarían a ser conocidos con el nombre de Oscar hasta 1931, cuando la directora ejecutiva de la Academia, Margaret Herrick, exclamó al ver la estatuilla: «¡Vaya, es igual que mi tío Oscar.» Y con ese nombre se quedó.

## ¿Cuál fue la primera película sonora?

Tanto Edison como Pathé ya habían experimentado con el sonido en los primeros años del cine, patentando sistemas que sincronizaban la acción de la pantalla con el sonido grabado en discos u otras fuentes. Estos experimentos se repitieron a lo largo de todo el período mudo. Pero el film que ha pasado a la posteridad como primera película sonora fue *El cantor de jazz*, de Alan Crosland, estrenada el 6 de octubre de 1927. En realidad, no era totalmente sonora. Solo contenía algunas canciones y unos cuantos fragmentos hablados. Después de una canción, el protagonista, Al Jolson, miraba a la cámara y pronunciaba la primera línea de diálogo de la Historia del Cine: «¡Esperen un minuto: aún no han oído nada!» La frase fue premonitoria porque produjo una reacción en cadena en la industria del cine. Viendo el éxito que la Warner estaba consiguiendo con *El cantor de jazz*, el resto de los estudios se lanzaron a producir películas parlantes. La primera totalmente hablada sería *The lights of New York* (1928).

La llegada del sonido supuso muchos cambios, empezando por los intérpretes de las películas. Los estudios barrieron los teatros en busca de nuevos actores que supieran declamar. Los sueldos de algunas estrellas fueron rebajados por razones de fonogenia. Otras muchas se eclipsaron definitivamente. El caso más notable, ya mencionado, fue el de John Gilbert, cuya atiplada voz no es que fuera desagradable, simplemente no encajaba con la personalidad que el público le había adjudicado. Sus escenas de amor con sonido ya no emocionaban, sino que provocaban la risa. Aunque dicen las malas lenguas que fue el propio Louis B. Mayer el que ordenó que manipularan los micrófonos para que su voz resultara mucho más chillona, en venganza por una pelea que habían tenido a causa de Greta Garbo.

La movilidad de la cámara, conquistada en los años anteriores, también se resintió, ya que para evitar el ruido que producía el motor se encerraban en cuartitos insonorizados. Así volvieron los tiempos del estático «teatro filmado». Las fuentes de iluminación también cambiaron, ya que las lámparas de arco eran demasiado ruidosas. Nuevos oficios, como el de encargado de sonido, se implantaron. Las salas de exhibición tuvieron que reconvertirse.

Otro problema al que se enfrentó la industria fue el de los distintos idiomas. Con la llegada del sonoro el cine había dejado de ser un lenguaje universal. Al principio se hacían diferentes versiones para cada mercado, con los actores memorizando fonéticamente diálogos que no comprendían. O se volvía a rodar la misma película con actores de otros países. Poco a poco, por fortuna, se fueron implantando el doblaje y los subtítulos.

En el otro lado de la balanza la llegada del cine parlante duplicó en poco tiempo el número de espectadores. El sonido también permitía una mayor continuidad narrativa al eliminar los rótulos que ralentizaban la acción. Con la palabra el cine se veía capaz de abordar conflictos y personajes mucho más complejos de los que

permitía la simple imagen. Habían pasado más de treinta años desde que los hermanos Lumière inventaran el cine. Tres décadas en las que, con el esfuerzo y el talento de muchos pioneros, se había desarrollado un nuevo arte. El cine entraba ahora en una nueva era completamente diferente.

## II. El cine clásico

## ¿Qué era el sistema de los estudios?

A principios de los años treinta, el todopoderoso magnate de la Metro, Louis B. Mayer, acudió a una fiesta en casa del actor Francis X. Bushman. El mayordomo, que era nuevo en la plaza, le preguntó a la entrada que a quién tenía que anunciar. Sin mediar palabra, Mayer volvió sobre sus pasos y se marchó. Después de aquel «desaire», Francis X. Bushman, una gran estrella de Hollywood desde que rodó el *Ben-Hur* de 1926, ya no volvió a protagonizar ninguna película importante.

Los treinta y los cuarenta fueron los años dorados del cine americano. Además de los géneros, los directores y los actores, si hubo algo que unificó el estilo de cine de esta época fue, sobre todo, el modelo de funcionamiento de la industria, lo que se conoció como «sistema de los estudios». Todos los eslabones de la cadena industrial y comercial del cine estaban en manos de un pequeño grupo de compañías que no solo se dedicaban a rodar películas. Los cinco grandes estudios —Paramount, Metro Goldwyn-Mayer, Twentieth Century Fox, Warner Bros. y RKO— poseían las mejores salas de todo el país y dirigían los circuitos de exhibición más relevantes del extranjero. Tan solo la Paramount reunía mil salas en propiedad. Las Cinco Grandes y las Tres Pequeñas (Universal, United Artists y Columbia) tenían, además, acuerdos para repartirse zonas de influencia y para prestarse películas o cines en función de las necesidades de cada momento. Rivales en teoría, socios en la práctica, entre las ocho se aseguraban el noventa por ciento de los ingresos de taquilla. A los pequeños productores les era casi imposible conseguir cines en los que estrenar sus productos y los exhibidores independientes apenas tenían películas interesantes que estrenar. En otras palabras, durante aquellas dos décadas, el cine americano fue, en la práctica, un monopolio.

Al frente de aquellas compañías figuraban magnates como Mayer, hombres de negocios megalómanos y despiadados que regían sus empresas como reyezuelos dictatoriales. Los estudios eran fábricas de hacer películas en cadena. Sus trabajadores —guionistas, directores, actores, etc.— estaban atados a la empresa por largos contratos y eran adjudicados a un proyecto u otro sin que tuvieran la oportunidad de elegir, tal y como solía recordar una de las grandes estrellas de la época, James Stewart: «Trabajabas seis días a la semana y no te sentabas a esperar a que te llegara algo que te gustara. Venían y te decían: “Aquí está el guión, ve a los vestuarios, empezaremos a rodar el lunes.” Y tú decías: “Vale.”» Si algún trabajador ponía pegas, corría el riesgo de ser suspendido de empleo y sueldo durante tres años, tiempo más que suficiente para que hasta la estrella más brillante se apagara en el olvido.

De puertas a dentro, por tanto, no era oro todo lo que relucía en Hollywood. Los treinta y cuarenta están salpicados de juicios en los que estrellas como Bette Davis u Olivia de Havilland trataban de lograr su libertad. Son también un pozo inagotable de leyendas y episodios en torno a los magnates. Harry Cohn hizo que decoraran su

despacho de la Columbia exactamente igual al de su político más admirado: Benito Mussolini. Y no era de extrañar, porque en sus pequeños reinos aquellos hombres tenían un poder equiparable al de un *duce*. Ellos creaban y destruían estrellas y, según su lógica, estas les pertenecían. En 1956 la rubia Kim Novak mantuvo un romance con el cantante negro Sammy Davis Jr. Como un *affaire* interracial podía hacer peligrar el negocio, Louis B. Mayer recurrió a alguien de la mafia de Chicago que le debía un favor. Los mafiosos llevaron a Sammy al desierto y le «convencieron» de que se casara con una mujer de su raza. Pocos días más tarde, el cantante propuso matrimonio a una de las chicas de su espectáculo.

## ¿Cuál fue el primer gran género del cine sonoro?

Lo primero que escucharon los espectadores de cine no fue un diálogo, sino una canción, la que cantaba Al Jolson en *El cantor de jazz*. De esta manera, a la vez que nacía el cine sonoro, surgía un nuevo género cinematográfico: el musical. Los primeros musicales se limitaban a colocar una cámara delante de los espectáculos teatrales sacados de Broadway. Pero en seguida se fueron complicando con batallones de chicas fotografiadas desde ángulos imposibles. Visto el gran éxito que tenían entre el público, todos los estudios empezaron a producir musicales y en los años treinta se rodaron grandes clásicos, como *La calle 42* (1933). En aquella primera edad de oro del género, un actor y bailarín sobresalió por encima de todos. Se llamaba Fred Astaire.

## ¿Quién fue el cazatalentos más negado de la industria del cine?

De su nombre no ha quedado constancia, pero su informe sobre la primera prueba cinematográfica que hizo a un jovencito Fred Astaire sigue produciendo carcajadas: «No sabe bailar, no sabe actuar y solo canta un poquito.»

Flaco, huesudo, Fred Astaire, con su sombrero de copa y su frac, encarnaba la clase y la elegancia. Su secreto residía en la gracia de movimientos y en la naturalidad con que sus piernas y todo su cuerpo parecían empezar a moverse por sí solos en cuanto escuchaban una nota musical. Detrás de aquella aparente sencillez se ocultaban, sin embargo, horas y horas de preparación y trabajo. Cada uno de sus rodajes los ensayaba con semanas de antelación: «Trabajo duro para hacerlo bien», solía decir. «Trabajo todavía más duro para hacerlo mejor.»

Bailarín desde que era niño, Astaire alcanzó el estrellato formando pareja con Ginger Rogers. Rodaron juntos diez películas. Los argumentos eran simplones, pero a nadie le preocupaba. Porque no eran más que la excusa para lo que importaba de verdad: sus inolvidables números musicales. En pantalla, Ginger y Fred desprendían encanto y *glamour*. Fuera de ella, en cambio, sus relaciones no eran demasiado buenas. Fred se quejaba de que Ginger no ponía el mismo empeño y concentración que él en el trabajo. Ella le acusaba, en cambio, de ser un tirano. Dispuesta a demostrar que le sobraba talento para triunfar en solitario en 1940 Ginger abandonó a Fred.

Su primer intento en solitario y en un papel alejado del musical no le pudo salir mejor. Consiguió el Oscar a la mejor actriz por *Espejismo de amor* (1940), pero su carrera posterior fue decreciendo en éxito y popularidad. Astaire, en cambio, siguió en primera línea trabajando con otras parejas: Rita Hayworth, Audrey Hepburn, Eleanor Powell... Los años no consiguieron menguar su ritmo ni su arte para el baile y, mientras tanto, su talento como actor creció, de modo que interpretó también personajes que no bailaban. Y como su finura y elegancia habían madurado con los años, a nadie extrañaba que sedujera a chicas a las que sacaba más de veinte años. Astaire también cantaba. No poseía una gran voz, pero su personal forma de interpretar las letras hizo que fuera uno de los cantantes preferidos de compositores de la talla de Cole Porter o los hermanos Gershwin.

El cine musical viviría otra gran década en los años cincuenta. La gran estrella de esa época, Gene Kelly, utilizaba la palabra «maestro» cada vez que se refería a Fred Astaire y solía decir que habría dado lo que fuera por haber sido Ginger y haber bailado en aquellas míticas comedias junto a él.

Otra pareja del cine musical de los años treinta y cuarenta fue la que formaron Mickey Rooney y Judy Gardland. Rodaron juntos varias comedias de gran éxito, como *Los hijos de la farándula* (1939) o *Armonías de juventud* (1940), ambas

dirigidas por uno de los grandes maestros del género: Busby Berkeley. En ellas Mickey y Judy formaban el prototipo de pareja juvenil: alegres, entusiastas, patriotas... Louis B. Mayer, el jefe de la Metro, se había empeñado en convertirles en «el modelo en el que debía mirarse toda la juventud americana», y con ese eslogan los presentaba ante el público. Lo que no contaba Mayer, en cambio, era el enorme esfuerzo y la tensión a los que estaban sometidos los dos jóvenes actores, obligados incluso a tomar drogas estimulantes para mantener su frenético ritmo de trabajo.

## ¿Por qué el monstruo de Frankenstein tiene la cara cuadrada?

A principios de los años treinta, la Universal rodó una serie de películas de terror que, además de asustar al público de la época, sirvieron también para popularizar un grupo de personajes sobre los que el cine volvería una y otra vez a lo largo de los años.

Todo se debió a la buena acogida que obtuvo *Drácula* (1931), de Tod Browning. Buscando nuevos argumentos para reeditar el éxito, los productores de la Universal dieron con una novela decimonónica firmada por Mary Shelley que se titulaba *Frankenstein*. La historia cumplía todos los terroríficos requisitos posibles: un médico que daba vida a un ser confeccionado a base de retales de cadáveres. Pero ¿quién interpretaría al monstruo? La primera elección fue Bela Lugosi, el enigmático actor húngaro que acababa de encarnar a Drácula. Lugosi hizo ensayos y se caracterizó de monstruo, y cuando todos daban por hecho que el protagonista iba a ser él, sorprendió a todo el mundo rechazando el papel. ¿Por qué? Según decía, tanto maquillaje iba a hacerle irreconocible para sus admiradoras.

A las pruebas llegó entonces un actor inglés de buena familia y educación exquisita que, después de haber tomado prestado su apellido artístico de unos antepasados rusos, se hacía llamar Boris Karloff. En cuanto lo vio entrar, el director de la película, James Whale, suspiró de alivio: «La cara de Karloff me fascinó. Hice dibujos de ella y le fui añadiendo marcas y cicatrices allí donde suponía que se unirían las partes de su rostro. Su físico era más débil de lo que yo había imaginado, pero tenía una personalidad singular y una penetrante mirada. Yo pensé que eso era más importante que la forma, que, por otra parte, se podía alterar fácilmente.» Así, con el diseño de Whale sobre la base del rostro de Karloff, nació ese aspecto físico del monstruo de Frankenstein, que, con pocas variaciones, se ha mantenido a lo largo de la historia.

Las películas de terror de la Universal fascinaron a un público que, en los años de la depresión, necesitaba más fantasía que nunca. Hubo monstruos, vampiros, hombres invisibles y profesores chiflados; personajes retorcidos y malvados que curiosamente eran siempre extranjeros, nunca americanos. Se movían en una atmósfera de pesadilla hecha de nieblas y contraluces heredados del expresionismo alemán. El ciclo de terror de la Universal fue, sobre todo, un gran éxito popular, pero propició, al menos, dos grandes obras maestras. En *El doctor Frankenstein* (1931) y, sobre todo, en *La novia de Frankenstein* (1935), gracias a la mirada vulnerable y asustadiza que daba Karloff al monstruo, más que terror, James Whale supo transmitir ternura, romanticismo, soledad... Hubo después muchos más monstruos de Frankenstein y el personaje se trivializó hasta la caricatura. Hasta la pareja de cómicos Abbott y Costello le hacían blanco de sus bromas en una de sus películas. Por fin, en los años cincuenta, recobró la dignidad en pantalla gracias a la serie de películas que rodó la productora británica

Hammer, en la que los actores más representativos fueron Peter Cushing y Christopher Lee.

## ¿Qué pasó con los *westerns* en el paso al sonoro?

Durante la década de los treinta, desde la llegada del sonoro, el *western* se consideró un género de segunda, en buena parte porque no supo adaptarse a los nuevos tiempos. Las del oeste eran películas que se rodaban en exteriores y los requerimientos técnicos del sonido exigían, sobre todo al principio, que la acción se filmara dentro de los estudios. No era el único problema. Era un género de acción y tampoco se sabía muy bien cómo imbricar los diálogos dentro de él.

## ¿Quién convirtió el *western* en un género clásico?

John Ford, que en 1939 rodó *La diligencia*, considerada como la película fundacional del *western* clásico. Al director no le fue fácil encontrar financiación y contó para rodarla con un presupuesto muy bajo. Como no tenía dinero para contratar a Marlene Dietrich y a Gary Cooper, tal y como le habría gustado, se acordó de un actor que hacía muchos años había trabajado para él como extra. Y así *La diligencia* supuso el salto a la fama para el hombre que con el tiempo se convertiría en el vaquero más famoso del cine: John Wayne.

De las ciento treinta películas que John Ford rodó a lo largo de su carrera, muchas de ellas en la etapa del cine mudo, casi la mitad fueron *westerns*. Él estaba muy orgulloso de esta especialización, tanto es así que le gustaba presentarse con la siguiente frase: «Me llamo John Ford y hago películas del oeste.» Años después de *La diligencia* rodaría otras obras maestras del género, como *Pasión de los fuertes* (1946) o *Centauros del desierto* (1956). Como paisaje de fondo de sus películas se veía siempre los cerros escarpados de Monument Valley. La zona pertenecía a una reserva de los indios navajos, que llamaban «gran jefe» a Ford, título que le convertía en el único director de cine autorizado a rodar en los lugares sagrados de la tribu.

## ¿Era tuerto John Ford?

No está del todo claro. Tenía mala vista, pero nadie sabe a ciencia cierta si de verdad se quedó tuerto o si el parche con el que un buen día decidió cubrir uno de sus ojos era tan solo un capricho. Tampoco está muy claro si era sordo o fingía sordera, especialmente ante aquellos críticos y entrevistadores que trataban de dar profundas explicaciones a su trabajo. Porque Ford no se daba ninguna importancia a sí mismo. Un día un productor se quejó de que iba retrasado con el rodaje. Entonces, para ponerse al día, el director arrancó unas cuantas páginas del guión.

Socarrón, pendenciero, irónico... su personalidad es parte de la leyenda de Hollywood. Era un juerguista, fumaba puros y bebía como un cosaco. Con más de setenta años, en una visita a Francia, después de terminar él solo una botella de calvados, se quejó de que le había dado «un poco de dolor de cabeza».

Detrás de aquella fachada pretendidamente ruda se escondía, sin embargo, uno de los directores más poéticos que ha dado el cine y uno de los que mejor han sabido reflejar el alma humana. Hubo, además del *western*, unos cuantos temas recurrentes en su cine, como el amor a la tierra, la familia, la amistad o la lucha del hombre contra las adversidades. Alcanzó celebridad por su habilidad para rodar en grandes espacios, pero sus películas preferidas eran sus producciones pequeñas, aquellas, como *El hombre tranquilo* (1952), en las que retrataba los esfuerzos cotidianos de personajes sencillos.

Durante la Segunda Guerra Mundial rodó filmes de propaganda americana. Se le acusó en su día de conservador y ultraderechista, pero lo cierto es que fue de los pocos miembros de Hollywood que se atrevieron a plantar cara a «la caza de brujas». Algunas de sus películas, como *Las uvas de la ira* (1940), tenían, además, una gran carga de denuncia social. Se le ha atacado también diciendo que era machista y misógino, pero pocos directores han sabido retratar como él la fortaleza de la mujer.

El gran secreto de John Ford fue saber torear a Hollywood; conseguir alimentar la maquinaria industrial, pero dar a su vez a su trabajo un sello personal. Solía decir que un director de cine es como un arquitecto, que tiene que hacer casas para que la gente viva y que casi nunca tiene la oportunidad de hacer un monumento. Cuando la película le interesaba de verdad participaba en el guión y en todo el proceso de producción. Cuando no era así se limitaba a cumplir su trabajo con profesionalidad. Pero dejaba huella de su arte hasta en los «pisos de protección oficial».

Ford representaba el paradigma del estilo clásico. No había en él ninguna concesión al efectismo, como si entre el espectador y lo que ocurría en la pantalla no hubiese mediado una cámara. Ganó seis Oscar y es el director que más veces ha recogido el premio.

Había nacido en 1895, el mismo año que el cine y, en este crecer paralelo, nunca se sabrá quién dio más a quién. Si el cine a John Ford o si John Ford al cine.

## ¿Quién fue el primer mito erótico prefabricado por el cine?

Marlene Dietrich fue el primer gran mito erótico creado por el cine, en el sentido más literal de la expresión. Porque no era guapa, pero el maquillaje, la luz de blanco y negro, su vestuario, su mirada, su inexplicable fotogenia y unos papeles con mucho erotismo que pronto empezaron a mezclarse con su vida real, convirtieron a la actriz alemana en un sofisticado símbolo sexual. Su inventor y creador fue el director alemán Josef Von Sternberg. Marlene se abandonó en sus manos y dejó que moldeara totalmente su imagen. Entre los dos hubo durante años una relación artística, sentimental y de dependencia. «Marlene soy yo», le gustaba decir a Sternberg. «Ella era la primera en darse cuenta cuando yo buscaba un lápiz. La primera en correr a buscar una silla cuando yo quería sentarme. No oponía la más mínima resistencia. Era una verdadera maravilla observar su comportamiento. Fijaba en mí su atención todo el tiempo y se comportaba como si fuera mi criada.»

Sternberg descubrió a Marlene diciendo una frase en un musical berlinés y le dio después un papel en *El ángel azul* (1930), donde interpretaba a Lola, una cabaretera de la que se enamoraba un viejo profesor. Viajaron juntos a Hollywood y su siguiente película fue determinante para el futuro de la actriz alemana. En *Marruecos* (1930), la Dietrich, luciendo sombrero de copa y frac, besaba en la boca a otra mujer. A partir de aquellos papeles se tejió en torno a ella la imagen legendaria de mujer seductora, enigmática y sexualmente ambigua. Por si sus personajes no bastaran, la actriz avivó su leyenda también en la vida real. En su interminable lista de amantes figuraron Gary Cooper, Maurice Chevalier, Jean Gabin... y, siempre según rumores, también un buen grupo de mujeres.

Más adelante, en algunas entrevistas y en las memorias que publicó en 1984, Marlene intentó romper con su propio mito diciendo que ella era un ama de casa convencional a la que le gustaba, sobre todo, cocinar. Sin embargo, después de su muerte, su hija María Riva escribió otro libro en el que retrataba a su madre como una mujer altiva y egoísta, que se creía su papel de diosa perfecta. Como no le gustaban sus pechos, contaba, nunca se puso en bañador hasta que encontró un sostén capaz de disimular aquel inaceptable defecto.

## ¿Por qué a la novia de Tarzán, Jane, le alargaron la falda?

En *Tarzán y su compañera* (1934) Jane saltaba de liana en liana luciendo un ajustado biquini de piel. En la siguiente película de aquella serie de aventuras, la novia de Tarzán tuvo que lucir traje entero con falda. No es que hubiera cambiado la moda en la jungla, sino que entre una y otra película había entrado en vigor el Código Hays, un sistema de autocensura ideado por la propia industria americana del cine y que en el apartado dedicado al vestuario rezaba: «El hecho de que el cuerpo desnudo o semidesnudo pueda ser hermoso no convierte en moral su utilización en el cine (...). Los materiales translúcidos, así como la silueta, son con frecuencia más insinuantes que un desnudo total.»

Desde el nacimiento del cine todo tipo de moralistas habían alertado acerca de la influencia negativa del nuevo invento sobre el espectador. Movidos por el temor a las posibles consecuencias de aquellas campañas sobre la taquilla, más que por razones puramente éticas, los productores adoptaron desde muy pronto acuerdos de autocensura que, mal que bien, habían conseguido apaciguar las críticas. A principios de los treinta, sin embargo, en la América empobrecida y frustrada de los años de la depresión, los sermones habían ganado en virulencia y los grupos religiosos más conservadores, como la Liga Católica, arremetían más que nunca contra las insinuaciones de Mae West o el erotismo de Marlene. El puritanismo ganaba terreno, por lo que la MPPDA (Asociación de Distribuidores y Productores) decidió endurecer su autorregulación con un nuevo código moral más estricto y que tomó el nombre de quien llevaba las riendas censoras de Hollywood desde hacía más de una década: el ex ministro Will Hays. A partir de 1934 ninguna película sería distribuida sin el correspondiente sello de la oficina Hays.

La oficina Hays no solo se ocupaba del sexo. Se debatía en ella, por ejemplo, si las películas de gánsters contribuían a la extensión del crimen en la sociedad. Otras veces la controversia nacía del lenguaje y llevó muchas horas y muchos informes permitir que Clark Gable dijera su famoso «me importa un bledo» en *Lo que el viento se llevó*. Los directores, mientras tanto, exprimían su ingenio para esquivar y burlar las prohibiciones. Como los besos no podían durar más de tres segundos, en *Encadenados* (1946) Alfred Hitchcock, cronómetro en mano, hizo que Cary Grant e Ingrid Bergman se «picotearan» durante dos minutos y medio a base de ósculos minúsculos pero continuos, en una escena que desprendía mucho más erotismo que un beso de amor convencional.

Después de la Segunda Guerra Mundial, la todopoderosa oficina Hays fue perdiendo influencia. En 1950 el distribuidor americano de *El ladrón de bicicletas* se negó a hacer los dos cortes propuestos por los censores. La película fue exhibida sin el sello correspondiente y ganó, a pesar de todo, el Oscar a la mejor película de habla no inglesa. La oficina Hays había quedado desautorizada.

El código Hays supuso un empobrecimiento temático del cine americano y, a

pesar de excepciones como las de *Encadenados*, contribuyó al aumento de la ñoñería argumental. Tarzán y Jane no estaban formalmente casados. Por eso su hijo, Boy, tuvo que ser adoptado.

## ¿Cómo hablaba Greta Garbo?

Con la llegada del sonoro hubo cierta intranquilidad en torno a «la divina». ¿Aceptaría el público americano su fuerte acento sueco? El suspense se mantuvo los dos años que tardó la Garbo en rodar su primera película sonora. «¡Garbo habla!», decía la publicidad de *Ana Christie* (1930). Sus primeras palabras en pantalla fueron: «Dame un whisky con *ginger ale* y no seas pegajoso.» La frase se puso de moda y ya nadie temió por su carrera. Greta Garbo hablaba como todo el mundo esperaba que hablase. Con acento, sí, pero con una voz profunda y expresiva que en absoluto mermaba su fascinación. Los éxitos en el cine sonoro se sucedieron uno tras otro: *La reina Cristina de Suecia* (1934), *Ana Karenina* (1935)... Con el estreno de *Ninotchka* (1939) la publicidad se transformó en «¡Garbo ríe!». Y no era que «la divina» no hubiese reído nunca antes. Es que el eslogan pretendía resaltar que se trataba de su primera comedia.

*Ninotchka* funcionó relativamente bien, pero su siguiente incursión en la comedia, *La mujer de las dos caras* (1941), cosechó un rotundo fracaso. Poco a poco el público americano le fue retirando su favor. Mayer rescindió su contrato y, ante un futuro que solo podía ser de decadencia, la Garbo se retiró a los treinta y seis años. A partir de entonces vivió sola y apartada del mundo. En la última parte de su autobiografía confiesa que la decisión de convertirse en leyenda fue totalmente premeditada y que diseñó fríamente el personaje que habría de interpretar en la vida real a partir de entonces: «¿Qué sucedería si representaba el papel de una persona confundida por el mundo, una persona a la que el mundo no comprende, a pesar de que ella le haya ofrecido docenas de excelentes películas? Yo era aún agraciada, y mi extraña belleza seguía teniendo un gran atractivo para el público en general. También tenía una singularidad que Stiller había fomentado a través de los años y que yo misma me había encargado de alimentar.»

Fiel a ese nuevo personaje, durante las cinco décadas siguientes la imagen característica de Greta Garbo fue la de una mujer escondida tras unas gafas oscuras que huía de los fotógrafos indiscretos. Sus visitas al MOMA neoyorquino, los baños en el mar y sus paseos por Manhattan constituían sus únicas actividades públicas. Se dijo varias veces que volvería al cine, pero nunca lo hizo. Murió el 15 de abril de 1990.

## ¿Quién hizo reír a Greta?

Solo un director elegante y sofisticado podía hacer que una diosa hiciera comedia sin perder ni un ápice de su divinidad. Ernst Lubitsch tuvo que desplegar todo su encanto personal para persuadir a Greta Garbo de que protagonizara *Ninotchka*. Cuando acudió a la primera cita con el director, «la divina» se negó a bajarse del coche. Lubitsch tuvo que subirse al asiento del copiloto y los dos charlaron allí, dentro del automóvil, durante las siguientes dos horas. La Garbo ponía pegas sobre todo a la escena de la borrachera, porque, decía, emborracharse no era del todo apropiado para alguien como ella. Lubitsch la convenció a duras penas y el personaje de la comisaria soviética seducida por los encantos de París es uno de los más divertidos y entrañables de la historia de la comedia.

## ¿Qué era el «toque Lubitsch»?

Como decía su colega y admirador Billy Wilder, «durante veinte años todos nosotros intentamos encontrar el secreto del «toque Lubitsch». De vez en cuando, con un poco de suerte, lográbamos algún que otro metro de película que brillaba momentáneamente como si fuera de Lubitsch, pero no era realmente suyo». El «toque Lubitsch» era como el aroma de un buen vino que todo el mundo detecta y degusta, pero que nadie acierta a explicar del todo. Estaba compuesto por un argumento elegante y sofisticado, por un refinamiento que se deslizaba a menudo hacia la ironía fina. En cada escena era tanto lo que se sugería como lo que se mostraba, y en muchas de sus películas subyacía un erotismo tan sutil que los censores nunca podían cortarlo, porque no se puede cortar un aroma. Eran las de Lubitsch comedias de apariencia ligera, pero que deslizaban un compromiso moral y social, como en *Ser o no ser* (1942), en la que este alemán contó las peripecias de una compañía de teatro en la Varsovia ocupada por los nazis.

Detrás de unas escenas que resultaban tan naturales como si se produjeran en el instante en el que las veía el espectador se escondían curiosamente unos guiones muy trabajados en los que colaboraban algunos de los escritores más inteligentes de la industria, como Billy Wilder o Charles Brackett. Lubitsch era, además, un perfeccionista que no dejaba al azar ningún detalle. Para recrear en el estudio la tienda de Budapest en la que ambientó *El bazar de las sorpresas* (1940), por ejemplo, pidió a uno de sus colaboradores que le consiguiera el inventario de existencias de una tienda de artículos de piel de esa ciudad. Y cuando una de las protagonistas de esa película, Margaret Sullavan, le enseñó un vestido de dos dólares que había comprado para el papel, le dijo que era demasiado elegante para el personaje, pero no lo rechazó. Hizo que lo retocaran para que no le sentara tan bien y lo puso al sol para que quedara descolorido.

Ernst Lubitsch era alemán y, antes de trasladarse a Hollywood, había alcanzado ya el éxito en su país como director y como actor, interpretando a un sastre judío llamado Meyer, que llegó a ser allí tan popular como Charles Chaplin o Buster Keaton. Se trasladó a América en 1922 por expreso deseo de la gran estrella del cine americano del momento: Mary Pickford. Con ella no se llevó muy bien. Fue la excepción, porque a lo largo de sus años de carrera se ganó fama de hombre amable. Su memoria era tan prodigiosa y considerada que era capaz de recordar hasta el nombre del último técnico que trabajaba en cualquiera de sus rodajes.

El 13 de marzo de 1947 Hollywood le dedicó un Oscar especial por toda su carrera. En el escenario sufrió un súbito dolor en el pecho. Logró recuperarse, pero ocho meses más tarde otro ataque al corazón acabó con él. Tenía cincuenta y cinco años. Cuando terminó el entierro, Billy Wilder le comentó con tristeza al director William Wyler: «Se acabó Lubitsch.» Y Wyler replicó: «Peor aún: se acabaron las películas de Lubitsch.»

## ¿Quién fue el mejor discípulo de Lubitsch?

Delante de su mesa de trabajo, Billy Wilder tenía siempre una nota con la siguiente frase: «¿Cómo lo haría Lubitsch?» Para Wilder, Lubitsch era el gran maestro y, según contaba, se pasó media vida intentando imitarlo. En ese intento, sin embargo, consiguió un estilo personal. Donde Lubitsch proponía ironía y sugerencia, Wilder atacaba con una acidez tan afilada que una vez el actor William Holden definió a este director como «una mente llena de hojas de afeitar».

Títulos como *Con faldas y a lo loco* (1959), *El apartamento* (1960) o *Primera plana* (1974) le confirmaron como uno de los reyes de la comedia. Pero Wilder también tocaba otros palos con maestría. Él mismo decía que cuando estaba alegre rodaba historias más bien trágicas y que, en las temporadas en las que se encontraba más deprimido, hacía sobre todo comedias. Entre sus películas dramáticas destacaron *Perdición* (1944), que era puro cine negro, o *Días sin huella* (1945), una amarga reflexión sobre el alcoholismo. En *El crepúsculo de los dioses* (1949) trazó un retrato corrosivo del mundo de Hollywood y de sus viejas glorias. A la salida del estreno, en 1950, uno de los espectadores se abalanzó sobre él gritándole: «¡Bastardo, ha arrastrado por el lodo la industria que le ha convertido a usted en alguien y que le ha dado de comer! ¡Hay que alquitranarlo, emplumarlo y echarlo de la ciudad!» Billy Wilder se volvió hacia él y se limitó a replicar: «Jódete.» La respuesta no habría llamado demasiado la atención si aquel espectador alterado no hubiera sido otro que el gran patrón de la Metro: Louis B. Mayer. Y es que vivaracho, ingenioso, independiente y mordaz, Billy Wilder no se casaba con nada ni con nadie. En los años sesenta *El apartamento* fue un gran éxito en Rusia. Los soviéticos veían en ella una crítica al modo de vida capitalista y quisieron agasajar al director con un homenaje en el Berlín Este. Cuando le invitaron a pronunciar unas palabras, Billy Wilder dijo: «La historia que cuento en *El apartamento*, en realidad, podría pasar en todas partes: en Tokio, en Londres, París o Munich. Solo hay una ciudad en el mundo donde una cosa así nunca podría suceder: en Moscú.» En ese momento todo el auditorio estalló en aplausos y gritos de aprobación. Wilder esperó a que callaran y continuó: «A Jack Lemmon le habría sido imposible prestar allí su apartamento porque tendría que compartir la vivienda con otras tres familias.»

También fueron famosos sus conflictos con algunas estrellas, en especial con Marilyn Monroe. Wilder la convirtió en el icono cinematográfico de los cincuenta al levantar su vestido en *La tentación vive arriba* (1955), pero estuvo a punto de asesinarla por los interminables quebraderos de cabeza que le produjo durante el rodaje de *Con faldas y a lo loco*. Con Bogart se las vio en *Sabrina* (1954). Pero otros actores, como Jack Lemmon, William Holden o Audrey Hepburn, lo consideraban, en cambio, su director favorito.

## ¿Cómo se convirtió Wilder en director?

Billy Wilder había nacido en Austria. En el Berlín de los años veinte fue periodista, profesor de baile, agente de prensa... hasta que consiguió cierta estabilidad profesional escribiendo guiones. Era judío y, si no hubiera abandonado Alemania cuando Hitler llegó al poder, tal vez habría muerto en Auschwitz, como muchos de sus familiares, entre otros, su madre. Emigró primero a París y después a Hollywood. Allí se ganó en poco tiempo un gran prestigio como guionista. Pero a él no le bastaba. Cansado de que otros destrozaran lo que él escribía, pidió la oportunidad de dirigir. La víspera de su primer día de rodaje visitó a su maestro: «Mañana hago las primeras tomas de mi primera película y me cago en los pantalones», confesó a Lubitsch. Y este le contestó: «Yo hago mi película número setenta y me cago en los pantalones todos los días.»

Tratando de imitar a su maestro, Billy Wilder hizo un maestro de sí mismo. Cuando en 1994 Fernando Trueba recogió el Oscar a la mejor película de habla no inglesa por *Belle époque* (1993) dijo desde el escenario: «Me gustaría creer en Dios para agradecerle, pero solo creo en Billy Wilder, así que gracias, señor Wilder.» El reconocimiento de Trueba mereció una gran ovación porque, para muchos aficionados y profesionales del cine, Wilder ya no solo era un maestro. En el olimpo cinematográfico había alcanzado la categoría de dios.

En 1981 realizó su última película, *Aquí un amigo*. Marginado por el miedo que su edad inspiraba en las compañías de seguros, este nonagenario siempre lúcido vivió desde entonces en un retiro forzoso. Entre sus proyectos frustrados estaba *La lista de Schindler*, que, finalmente, llevó a la pantalla Steven Spielberg. Entre sus arrepentimientos: no haber rodado un *western*. ¿Por qué? Según decía, le daban miedo los caballos.

## ¿Cuándo y cómo se supo que Clark Gable se había convertido en el rey de Hollywood?

Cuando en 1934 se estrenó *Sucedió una noche*, de Frank Capra, descendió drásticamente la venta de camisetas en Estados Unidos. La razón fue que buena parte del público masculino había decidido imitar al protagonista Clark Gable, que, desvestiéndose en una divertida escena al lado de Claudette Colbert, había dejado bien a la vista que no utilizaba esa prenda interior. No había mejor termómetro para demostrar que Gable se había coronado como el rey de Hollywood.

Alto, bien plantado, con su bigotito, Gable fue durante dos décadas el gran galán del cine americano, el seductor consciente de su atractivo y que sabía jugar con las mujeres valiéndose sobre todo de su irresistible sonrisa ladeada. Y representó el papel a la perfección tanto dentro como fuera de la pantalla. Como dijo una vez la mujer de Robert Taylor, «te hace sentir mucho más mujer de lo que siempre has creído ser».

Gable se casó primero con una profesora de teatro que le ayudó a formarse. Después, con una millonaria diecisiete años mayor que él y de la que se sirvió para ascender en Hollywood. Pero el gran amor de este seductor fue, sin embargo, otra actriz, la estrella de la comedia Carole Lombard. Alocada, malhablada y espontánea, la protagonista de *Ser o no ser* era el extremo contrario del siempre apacible y seguro Gable. Se casaron en secreto en 1939 y ocuparon portadas durante los tres años siguientes. Por eso el mundo se estremeció cuando, en 1942, se conoció la noticia de que Carole Lombard había muerto en un accidente de avión.

Clark Gable no volvería a ser el mismo después de la tragedia. Se casó otras dos veces. Su sonrisa de galán desprendía cierta amargura y, gracias a ella, estuvo inolvidable en grandes películas posteriores como *Mogambo* (1953) o su último trabajo, *Vidas rebeldes* (1961), donde ni siquiera las continuas tardanzas y despistes de Marilyn Monroe consiguieron alterar su buen carácter. Gable tenía en Hollywood fama de educado, buen compañero y gran profesional. Solo ponía una condición en sus rodajes: terminar cada día a las cinco de la tarde. Protagonizó decenas de películas, pero en su filmografía un personaje destaca, con gran diferencia, por encima de todos los demás: el Rhett Butler de *Lo que el viento se llevó* (1939).

## ¿Qué convirtió *Lo que el viento se llevó* en una película mítica?

En el éxito de *Lo que el viento se llevó* tuvieron que ver la riqueza de los personajes, la épica del argumento, lo espectacular de los decorados, pero sobre todo un alocado proceso de producción que hizo de esta película una de las mayores aventuras de la historia de Hollywood. Por su rodaje pasaron cinco directores, tres operadores y un número indeterminado de guionistas. ¿Cómo pudo mantenerse cierta coherencia en medio de este caos? Porque, al frente de todo y de todos, tiraba de riendas y látigo un productor con mano de hierro que, puestos a buscar autores, sería el verdadero padre de *Lo que el viento se llevó*.

David O. Selznick tenía por entonces treinta y cuatro años y era el productor independiente más activo de la industria. Había comprado en 1936 los derechos de la novela de Margaret Mitchell cuando era todavía un manuscrito y, a pesar de que nada más publicarse se convirtió en todo un fenómeno social, nadie en Hollywood confiaba en la viabilidad de un proyecto que, dado su tono épico, requería una enorme inversión. «Va a ser el mayor fracaso de todos los tiempos», auguraba, por ejemplo, su competidor Jack Warner. Ajeno a la opinión general, como si fuera un visionario —o un insensato—, Selznick hipotecó su carrera. Según las encuestas entre los lectores, Clark Gable era el mejor de los Rhett Butler posibles, así que para poder contar con él no dudó en pagar una fortuna a su propio suegro: Louis B. Mayer, con el que por entonces tenía contrato el actor. La Metro se encargaría, además, de la distribución, pero, como Selznick estaba comprometido con la Universal hasta finales de 1938, *Lo que el viento se llevó* no podría estrenarse hasta el 39. ¿Qué hacer para mantener el interés del público durante tanto tiempo? El productor tuvo una idea efectiva y original. Con la excusa de que ninguna de las actrices conocidas le gustaba para interpretar a Scarlett, emprendió una campaña en busca de algún talento desconocido. Filmaba pruebas en todos los rincones del país, hizo soñar a muchas jovencitas y consiguió, de paso, que no se dejara de hablar de *Lo que el viento se llevó*. Mientras, en Hollywood, todas las grandes estrellas femeninas se peleaban por el personaje, que fue, al final, para una desconocida actriz inglesa llamada Vivien Leigh.

La primera escena que se rodó fue el espectacular incendio de Atlanta. Se quemaron para filmarlo viejos decorados, entre los que estaban, por ejemplo, los de *King Kong*, y fue tal el resplandor que provocó el fuego que algunos vecinos de Los Ángeles huyeron asustados hacia el desierto.

El guión se escribía y se corregía varias veces al día. David O. Selznick lo controlaba todo y de ahí los cambios continuos en el equipo. El director George Cukor fue despedido, según algunas versiones, porque Gable consideraba que se preocupaba más de las actrices que de él; según otras, por sus incesantes

desavenencias con el productor. Más obediente, Victor Fleming terminó la película. Puede que Selznick fuera un tirano, pero, a juzgar por los resultados, aquella vez no se equivocó. Trescientas mil personas se hicieron a la calle el día del estreno en Atlanta. La película ganó diez Oscar, y desde entonces su aura de leyenda no ha hecho sino crecer. El productor murió con un sueño incumplido: haber rodado una secuela. Margaret Mitchell, la escritora, no accedió.

## Gable era el rey, pero ¿quién era su reina?

La gran diva de Hollywood en los años treinta fue Joan Crawford, que compartió con Gable ocho títulos y un fugaz romance. Aunque vistas desde ahora casi ninguna de sus películas pueden considerarse clásicos, tuvieron entonces gran repercusión. La actriz repetía en ellas el papel de mujer sufriente y desgarrada, personalidad que perfilaba a base de grandes gesticulaciones. El por entonces guionista Scott Fitzgerald ironizó una vez diciendo: «No puede cambiar sus emociones en medio de una escena sin parecer una especie de Jekyll y Hyde.»

Si, a pesar de todo, Joan Crawford logró convertirse en la gran estrella de la época se debió sobre todo a que cultivó su condición de diva con una tenacidad y una disciplina únicas, interpretando a todas horas ese papel. Ayudada por una legión de colaboradores, contestaba a todas las cartas que le enviaban sus admiradores y, en el empeño de llegar y mantenerse en la cima, no hacía distinción entre profesión y vida personal. El primero de sus cuatro matrimonios le unió al hijo de Mary Pickford y Douglas Fairbanks y sirvió para que se le abrieran las puertas de la aristocracia hollywoodiense. Nunca quiso tener hijos propios, pero adoptó cuatro. Una organización de mujeres americanas la nombró una vez «madre del año», pero, a juzgar por lo que tiempo después contaría una de sus hijas en su libro autobiográfico, el nombramiento fue una equivocación. Su hija la retrató como una mujer dominante, egoísta y obsesionada por el orden y la limpieza.

Imbatible en su empeño de seguir siendo una estrella, Joan Crawford abandonó la Metro en 1942, descontenta con los papeles que le ofrecían. Aceptó cobrar la tercera parte con la Warner a cambio de que le dieran buenas películas. En los cincuenta rodó *Johnny Guitar* (1953) y resucitó en los sesenta, con *¿Qué fue de Baby Jane?* (1962), al lado de una Bette Davis a la que, según las malas lenguas, no podía soportar. Después su carrera languideció a base de series de televisión y películas de terror. Cada vez más, Joan Crawford era de otra época. O, mejor aún, la personificación de otra época. Como dijo una vez la cronista oficial de Hollywood, Hedda Hopper: «Joan trabaja veinticuatro horas al día para mantener su nombre en la pupila de su público.»

## ¿Por qué Groucho Marx fumaba puros?

Más que un vicio en su caso fue un truco que le enseñó un viejo comediante: «Si te olvidas una línea, todo lo que tienes que hacer es ponerte el cigarro en la boca y fumar hasta que te acuerdes de lo que te has olvidado.» Y es que si algo conocían Groucho y sus hermanos eran los trucos del oficio. No en vano antes de actuar delante de una cámara por primera vez habían recorrido varias veces los Estados Unidos con su espectáculo de vodevil.

Los hermanos Marx eran hijos de un sastre que, según Groucho, «exploraba barrios donde no le conocieran», y de una oriunda alemana que albergaba la esperanza de un futuro artístico para sus hijos. Siendo apenas unos adolescentes debutaron en el teatro como «Los cuatro ruiseñores», un primaveral nombre artístico que se explicaba porque el grupo era, en realidad, un conjunto musical. O eso pretendía al menos. Un buen día llegaron a Nacogdoches, en el estado de Tejas. Allí, a mitad de actuación, el público, compuesto en su mayoría por rancheros, se puso de pie y abandonó el teatro. La huida no se debió, al parecer, al poco talento de los artistas, sino al escándalo que formó una mula que se había escapado en la calle. Ellos no aceptaron, sin embargo, las excusas y, cuando volvieron los espectadores, se dedicaron a insultarlos. Pero lo debieron de hacer con tanta gracia que no solo no fueron linchados, sino que el público se partió de risa. «Los cuatro ruiseñores» descubrieron así el potencial cómico y la capacidad para la improvisación que pronto les convertiría en estrellas.

En *Los cuatro cocos* (1929), su primera película, los hermanos Marx definieron ya perfectamente sus personajes. Harpo, el mudo, capaz de sacar el más inesperado artefacto de los bolsillos de su gabardina; Chico, que con su sombrero, su piano y su aspecto de cantante italiano representaba el papel de tramposo y liante; Zeppo, que formó a veces parte de la banda como un cuarto mosquetero y hacía las veces de galán, y Groucho, un tipo al que la levita, el puro y el bigote otorgaban apariencia respetable, pero que era el más mordaz de todos y la auténtica alma del grupo. Un verborreico compulsivo que, a lo largo de su incesante hablar, era capaz de mezclar el disparate, la sátira y la más profunda reflexión.

En sus películas los Marx exprimían todas las posibilidades absurdas de una situación aparentemente normal. Podía ser *Una noche en la ópera* (1935), *Una tarde en el circo* (1943) o incluso en el *Far West*, como en *Los hermanos Marx en el oeste* (1940). Lo lograban, cualquiera que fuera el escenario, a base de una sucesión de diálogos a menudo imposibles de seguir. Anárquicos, surrealistas, subversivos... cualquier calificativo relacionado con lo políticamente incorrecto era aplicable a los Marx, tanto es así que una de las pintadas más famosas del Mayo del 68 fue: «Soy marxista, tendencia Groucho.»

Sus películas son toda una antología de frases célebres, como cuando en *Sopa de ganso* (1933) decía Groucho: «Partiendo de la nada he llegado a la más absoluta

miseria.» Rodaron en total trece títulos. Decidieron retirarse del cine en la cumbre porque, según decía el bigotudo, «retirándonos nos adelantamos a lo que el público nos acabaría pidiendo dentro de poco. Nuestro material está pasado de moda y nosotros también.» El retiro fue quizá un acierto en ese sentido, pero Groucho se equivocó en el final de su apreciación. Su humor siempre fue actual y, ya en solitario, desarrolló, a partir de entonces, una fructífera carrera en la radio y en la televisión. Directores como Woody Allen no habrían sido lo que son sin la influencia de Groucho Marx.

## ¿Por qué el día de Navidad ponen en la tele *¡Qué bello es vivir!*?

En el extremo opuesto a los subversivos hermanos Marx, Frank Capra fue el director del optimismo, del «sueño americano», de los buenos sentimientos, el cineasta que transmitía ilusión a los espectadores de los años treinta. Sus películas mostraban los grandes valores americanos: la libertad del individuo, la lucha del débil contra el poderoso, el valor de la gente sencilla... El hombre era bueno, la vida era bella y Estados Unidos el mejor lugar para vivirla. Y si, a pesar de todo, las cosas no resultaban al final como uno había imaginado, siempre quedaba el recurso de la fe y de la intervención divina, tal y como ocurría en *¡Qué bello es vivir!* (1947).

«Las películas que yo hacía eran mi forma de dar las gracias a América por haberme dado una oportunidad», solía decir. «Solo aquí era posible que un hijo de campesinos sin cultura llegara a tener el tipo de educación que yo tuve y, sobre todo, que llegase a poder utilizar su propio talento y tener incluso éxito.» Hijo de labradores sicilianos, Frank Capra había emigrado a Estados Unidos con seis años. Sufragó sus estudios con los más variopintos trabajos y se tituló como ingeniero químico. Fue después dando bandazos profesionales por todo el país hasta que un buen día leyó en un anuncio de prensa que un actor buscaba director para llevar a la pantalla un poema de Kipling. Se presentó haciéndose pasar por director y fingió tan bien que consiguió el trabajo.

Capra obtuvo tal éxito de público con comedias como *Sucedió una noche* (1934) o *Juan Nadie* (1941), en las que reivindicaba la importancia del ciudadano medio, que fue uno de los primeros directores cuyo nombre figuraba por encima del título de la película. Algunos críticos lo acusaban, sin embargo, de sensiblero y poco a poco también el público fue dándole la espalda. En 1961, consciente de que su cine era de otra época, decidió retirarse. Hoy en día sus películas pueden parecer ingenuas, pero el día de Navidad, en las televisiones de todo el mundo, siguen emitiendo *¡Qué bello es vivir!*, sin duda la película más bienintencionada de la historia del cine.

## ¿Cuál fue el primer largometraje de dibujos animados?

*Blancanieves y los siete enanitos*, que se estrenó en las Navidades de 1937. La película fue fruto del empeño del productor Walt Disney, que, en contra de la opinión de los inversores y hasta de sus propios colaboradores, estaba convencido de que la animación había llegado a un punto en el que tenía que dar el salto desde los habituales cortometrajes de ocho minutos hasta el largometraje. La producción de *Blancanieves...* arrancó en 1934. A los postres de una cena con sus hombres de confianza, Walt Disney representó el cuento de los hermanos Grimm interpretando él mismo todos los personajes. Cuando terminó los ojos de buena parte de los invitados estaban cubiertos de lágrimas.

Durante más de tres años trabajaron trescientos ilustradores y diseñadores que hicieron más de un millón de dibujos. Lo ambicioso del proyecto exigió que aplicaran técnicas nuevas, como una torre en la que se podían colocar cristales equidistantes para dar sensación de profundidad. Los costes quintuplicaron las previsiones y pronto en los círculos de Hollywood se empezó a conocer *Blancanieves...* como «la locura Disney». No en vano aquellos gastos amenazaban con arruinar su estudio. Pero después del estreno la locura se transformó en un gran negocio. *Blancanieves...* se encaramó en seguida en el primer puesto de la lista de películas más taquilleras de la historia, lugar del que solo le desbancaría *Lo que el viento se llevó*. La historia de la princesa y la madrastra abría una nueva época en el mundo de los dibujos animados y, como agradecimiento a su contribución, Walt Disney recibió un Oscar especial. La actriz infantil Shirley Temple le entregó ocho estatuillas. Una tamaño estándar y siete en miniatura, una por cada enano.

## ¿Cómo empezó Walt Disney?

Disney había empezado dibujando en un garaje que le prestó su tío y, según algunas versiones de su historia, al lado de su mesa de trabajo merodeaba un ratón. En él se inspiró Disney para crear a Mickey Mouse, el personaje cuyo éxito le permitió crear sus famosos estudios.

Padre de Donald, Pinocho, Dumbo, la Cenicienta... Disney ha sido uno de los artistas que más han influido en la imaginación colectiva de tres generaciones. No fue un gran dibujante ni un gran director, sino un gran creador, un líder que sabía aglutinar como nadie el trabajo de un equipo de artistas cuidadosamente escogidos. También un hombre de negocios que construyó un imperio. Su personalidad se dibujaba de claroscuros. Públicamente simbolizaba los buenos sentimientos. En privado, en cambio, su imagen cambiaba. Su liderazgo se transformaba, a veces, en tiranía. Nunca felicitaba a nadie porque daba por supuesto que, entre las obligaciones de sus empleados, estaba la de llevar a cabo su trabajo a la perfección. Anticomunista visceral, colaboró muy activamente en «la caza de brujas». Una vez hubo una huelga en la Disney y Walt comentó: «Estoy seguro de que todo este desbarajuste es de inspiración comunista.» En otra ocasión, cuando detuvieron a un animador acusado de homosexualidad, dijo: «Denle una oportunidad, todos cometemos errores.» Algunos estudiosos y críticos han tratado a menudo de rastrear esta ideología ultraconservadora en sus películas, que, por otra parte, rezumaban encanto. Tanto era así que, gracias a ellas, y a su simpatía personal, Disney se ganó pronto el cariñoso apelativo de «tío Walt». Cuando murió, el 15 de diciembre de 1966, el presidente americano Lyndon Johnson envió a su viuda una carta que resumía el sentir general: «Millones de nosotros vivimos una vida más brillante y más feliz a la luz del talento de su esposo. La magia de Walt Disney fue más grande que la vida, y los tesoros que dejó perdurarán para entretener y educar a generaciones venideras.»

## ¿Por qué se llamó «negro» al cine negro?

El color del género fue una metáfora. Los filmes de cine negro eran policíacos en los que la intriga era, sobre todo, una excusa para mostrar ambientes y actitudes. Ni el escritor, Raymond Chandler, ni el director, Howard Hawks, por ejemplo, eran capaces de desentrañar del todo algunos detalles de la trama que ellos mismos construyeron en *El sueño eterno* (1946). Pero esto no ha impedido que esa historia se alce en la cumbre de la literatura y el cine negro. Porque lo que importaba eran los personajes y su atmósfera. El bien ya no estaba separado del mal por una línea clara, sino que todo estaba dominado por la ambigüedad. La policía era corrupta, los amigos se traicionaban por pocos dólares... Abundaban los chantajistas, los asesinos y, por supuesto, las mujeres fatales, maestras en las artes del engaño y la seducción.

El negro era el color del pesimismo por una sociedad corrompida, el color de la desconfianza en la naturaleza humana. También el color de la estética de estas películas. Repletas de sombras, los filmes negros incorporaban muchos de los recursos visuales del expresionismo alemán, como picados, contrapicados y angulaciones de cámara.

## ¿Cuándo nació el cine negro?

Las películas de gánsters eran habituales en los años treinta, pero el arranque del cine negro, con todas las características mencionadas, no suele fijarse hasta 1941, el año en el que John Huston adaptó *El halcón maltés*, la novela de Dashiell Hammett. A partir de ahí el cine negro bebió incesantemente de la novela negra, gracias a lo cinematográfico de los personajes ambiguos, las descripciones precisas y los diálogos cortantes de los dos grandes escritores del género: Hammett y Raymond Chandler. Ellos idearon, respectivamente, a los detectives Sam Spade y Phil Marlowe, que curiosamente saltaron a la pantalla interpretados por un mismo actor: Humphrey Bogart. Gabardina, sombrero y modales rudos con las mujeres, Bogart se convirtió de esta manera en el sello de denominación de origen del cine negro.

## ¿Y qué hizo de Bogart el actor ideal para este tipo de películas?

Cuando Humphrey Bogart fue elegido para encarnar a los detectives Spade y Marlowe, a nadie le extrañó. Porque había conseguido para entonces lo que ningún otro actor: gustar al público interpretando personajes teóricamente negativos como gánsters y criminales.

Después de años de teatro y muchos secundarios de cine, este neoyorquino de buena familia había llegado, por fin, a la cima del hampa cinematográfica en 1941. Sus dos grandes competidores en el género: James Cagney y Edward G. Robinson, habían rechazado el papel de *El último refugio* (1941) porque, dado que la censura exigía que los gánsters expiaran sus crímenes, el personaje debía morir. «Finalmente, cogimos a Bogey —recordaba el director de la película, Raoul Walsh— porque le daba igual dejarse abatir por los policías. A diferencia de otros actores, se puede matar a Bogey en una película. El público lo admite.»

Durante la Primera Guerra Mundial Humphrey Bogart había luchado en la marina. En una explosión se le había clavado una astilla en el labio superior y la cicatriz que lucía desde entonces le daba un gesto desdeñoso ideal para sus interpretaciones. Con sus gánsters y detectives perfeccionó un tipo de personaje que, con el tiempo, el público reconocería con su sola presencia en pantalla: un hombre duro y descreído, pero que escondía, en el fondo, un buen corazón. Bogart encarnaría esta misma personalidad en títulos ajenos al cine negro como las románticas *Casablanca* (1943), *La reina de África* (1952) o *Sabrina* (1954).

En la vida real el actor era tan antipático, huraño y bebedor como muchos de sus personajes. Pero, como si ficción y realidad se mezclaran, el público pudo comprobar que en el fondo era un sentimental cuando, con cuarenta y cuatro años, se casó con una jovencita de diecinueve llamada Lauren Bacall. La pareja fue una de las más estables de Hollywood y duró hasta que un cáncer de esófago terminó con Bogart. Esta vez al público sí que le importó verlo morir. El cadáver fue incinerado y al lado de su urna se conserva el silbato de oro que ella le regaló en recuerdo de la frase más célebre de la película en que se conocieron, *Tener o no tener* (1944): «Si me necesitas, silba.»

## ¿Es verdad que *Casablanca* se rodó por casualidad?

Hasta cierto punto sí. La Warner había concebido *Casablanca* (1943) como una más de las películas de propaganda que se rodaban durante la Segunda Guerra Mundial, pero toda la producción y, sobre todo, el rodaje estuvieron presididos por la improvisación. Lo que en buena lógica debería haber sido una chapuza propició una serie de casualidades que unidas dieron como resultado una película genial. Porque ¿qué habría pasado si Ronald Reagan hubiera interpretado el papel de Rick en vez de Bogart, tal y como se pensó en un principio? ¿Y qué si en el montaje final se hubiera eliminado la mítica canción *El tiempo pasará* tal y como estuvo a punto de ocurrir? Y no solo eso. Otro elemento legendario de *Casablanca*, el final, también pudo haber sido diferente.

Durante el rodaje no había un guión terminado y la misma incógnita que viven los espectadores de saber por cuál de los dos hombres se decidirá la chica la experimentaban los actores mientras actuaban en el plató porque nadie, ni siquiera el director, sabía cómo acabaría aquella historia de amor a tres bandas. «*Casablanca* se creó en el plató», recordaba el director, Michael Curtiz. «Yo tenía tres guionistas que escribían mientras nosotros rodábamos, pero los actores nunca sabían cómo enfocar los personajes. Bogart se enfadaba y se quedaba silencioso. Ingrid Bergman me preguntaba siempre de quién estaba enamorada, si de Laszlo o de Rick, y yo le decía: “Bueno, no se sabe todavía, intenta encontrar un intermedio.”» Cuando ya no pudieron posponer más la decisión optaron por rodar los dos finales posibles, pero al terminar el primero de ellos el productor tuvo la feliz idea de añadirle la escena de Rick y el comisario en el aeropuerto. No hizo falta rodar el segundo, y la historia del cine ganó, de paso, uno de sus diálogos más célebres e imitados: «Louis, creo que este es el principio de una hermosa amistad.»

## ¿Qué era el «Mac Guffin»?

En su libro-entrevista con François Truffaut, Alfred Hitchcock definía el «Mac Guffin» como la excusa que mueve a los personajes de una película: los planos, la fórmula secreta o el microfilm. El «Mac Guffin» debía ser muy importante para ellos, pero no necesariamente para el espectador, a quien lo que de verdad debía importarle eran las peripecias a las que esa excusa obligaba a los personajes. Gracias a técnicas y teorías como esta Alfred Hitchcock fue el primer gran manipulador de la historia del cine. Su objetivo no era tanto contar una historia como hacer vibrar al espectador. Antes de plantearse una escena tenía claro cuál era la reacción que quería obtener (miedo, tensión, etc.) y la escena en sí era un medio para conseguirlo. La técnica básica de su famoso suspense era, en primer lugar, conseguir la identificación entre el público y el protagonista, que solía ser casi siempre un hombre normal con una vida normal hasta que, de repente, se veía inmerso en una situación completamente infrecuente a la que arrastraba al espectador. Según decía el director, «el público quiere cosas extraordinarias, lo normal ya lo vive en casa». Y así espectador y personaje, siempre juntos, podían descubrir un asesinato en la casa de enfrente (*La ventana indiscreta*, 1954), ser acusados falsamente de un crimen (*Falso culpable*, 1957), sufrir el secuestro de su hijo (*El hombre que sabía demasiado*, 1953) o empezar a sospechar que su marido era un asesino (*Sospecha*, 1942). Hitchcock conocía como nadie los mecanismos psicológicos del miedo y el interruptor adecuado para activar cada uno de ellos. Después de él ha habido muchos directores que han tratado de operar en los mismos circuitos cerebrales, pero los resultados no han sido los mismos. Porque a la técnica del suspense él añadió una genialidad siempre reconocible, pero imposible de imitar. «Cuando se cuenta una historia en el cine solo se debería acudir al diálogo cuando es imposible hacerlo de otra forma», solía decir al referirse a su estilo. «Yo me esfuerzo siempre en contar las cosas mediante la sucesión de los planos y de los fragmentos de la película en sí.»

La conexión entre Hitchcock y el público fue tal que se convirtió en el director más popular de su época, el primer director estrella. En su caso, la gente no iba a ver una de Cary Grant o de James Stewart, sino una de Alfred Hitchcock. En torno a su personalidad y a sus costumbres se fue creando una leyenda que él mismo, bromista y socarrón, se encargó de alimentar con episodios pretendidamente psicobiográficos. Solía contar que su miedo a la policía nació cuando, siendo niño, su padre, harto de sus travesuras, decidió escarmentarlo llevándolo a una comisaría en la que le tuvieron encerrado cinco minutos. Tanto miedo pasó —adornaba a veces el relato— que, por miedo a toparse con agentes, nunca quiso aprender a conducir. Su biógrafo, Donald Spoto, asegura, sin embargo, que a su llegada a Estados Unidos conducía un Austin.

Especialista en asesinatos, su muerte favorita era, según decía, el estrangulamiento, técnica criminal que incluyó en diecisiete de sus películas y, por si alguien albergara dudas, en sus fotos familiares siempre salía con las manos en el

pescuezo de alguien.

En la leyenda, pero esta vez con más elementos de verdad, ocupa también un lugar destacado su obsesión por las actrices rubias. Obeso, casado desde muy joven con su montadora, Alma, y supuestamente acomplejado por su falta de atractivo, Hitchcock tenía fama de misógino y estaba obsesionado por una clase de mujer que encarnaron en sus películas actrices como Kim Novak, Tippi Hedren o Grace Kelly: «Me gusta el tipo de rubia fría. Frialdad aparente, porque en el momento en que se ponen en acción todas las barreras se rompen. Es el tipo de mujer inglesa. Todas parecen profesoras, pero dentro de un taxi te pueden destrozar.»

Hitchcock era morboso y fetichista y la transposición más fiel en pantalla de estas obsesiones fue el James Stewart de *Vértigo* (1958), obsesionado con crear, vestir y teñir una mujer a la imagen de la de sus sueños. Fuera de la pantalla esas obsesiones se vertieron sobre todo en Tippi Hedren, la protagonista de *Los pájaros* (1963) y *Marnie la ladrona* (1964). La actriz lo rechazó y desde entonces, en el rodaje, solo se dirigía a ella a través del ayudante de dirección.

## ¿Cuántos Oscar ganó Hitchcock?

Ninguno. Fue el director más popular de su época, pero no obtuvo ninguna estatuilla. La reina de Inglaterra lo nombró, eso sí, caballero. Hitchcock era inglés. Rotulista en la etapa muda y guionista antes que director, dirigió en Gran Bretaña buena parte de su filmografía con títulos tan destacados como *Los 39 escalones* (1935) o *Alarma en el expreso* (1938). En 1939 recibió un telegrama del productor americano David O. Selznick. Le proponía rodar en América una película sobre el hundimiento del *Titanic*. Hitchcock cruzó el Atlántico, pero el naufragio del trasatlántico fue finalmente sustituido por la adaptación de una novela. *Rebeca* (1940) fue la primera película que el director rodó en Estados Unidos, un país que, profesionalmente hablando, ya no abandonaría hasta su muerte. El hombre que había ideado las formas más variadas de morir y matar, tuvo paradójicamente un final de lo más plácido. Falleció en su cama en 1980. Tenía ochenta y un años.

## Además de Gable y Bogart, ¿quiénes fueron las grandes estrellas masculinas del Hollywood de los años treinta y cuarenta?

Bogart, el duro; Gable, el galán chulo y arrogante... Si un actor tenía éxito con un papel, los productores trataban de eliminar riesgos haciéndole interpretar personajes parecidos. De paso, a fuerza de verlos en los mismos registros, los espectadores empezaron a identificar una personalidad concreta con cada una de sus estrellas. De este modo el «*star-system*» y el «sistema de los estudios» propiciaron una cierta especialización interpretativa en sus actores.

Cary Grant representaba la elegancia y la clase. A pesar de que era alto y guapo, no seducía tanto por su físico como por sus maneras, y por eso se explica que, con casi sesenta años, siguiera enamorando jovencitas como Audrey Hepburn en comedias como *Charada* (1964). Su sello interpretativo era la naturalidad. Por eso sorprende, más que en ningún otro caso, que escondiera bajo ella una personalidad atormentada que nacía, al parecer, de una infancia infeliz durante la cual su madre había sido ingresada en un hospital psiquiátrico. Para superar sus traumas durante muchos años Grant experimentó con tratamientos a base de LSD.

La especialidad del actor fue la comedia y son inolvidables algunas de sus películas junto a Katherine Hepburn, como *La fiera de mi niña* (1938). Su paisano Alfred Hitchcock supo, en cambio, explorar su lado más oscuro y logró que todo el mundo le creyera capaz de asesinar a su mujer en *Sospecha* (1942).

A James Stewart, en cambio, no se le asociaba con ningún género. Hizo comedia, *western*, hasta musicales, aunque, eso sí, arrepentido una vez por haber cantado con su mediocre voz un tema de Cole Porter llamó después al compositor para pedirle perdón. Pero, fuera cual fuera el género, Stewart representaba el hombre bueno y honesto, y tanto fue así que, con el paso de los años, se convirtió en uno más de la familia para todos los americanos. En ello tuvieron que ver sus personajes, siempre positivos, y su irreprochable vida privada. Fue uno de los solteros de oro de Hollywood, pero desde que se casó con la ex esposa de un millonario nunca alimentó el más mínimo rumor. Por si estas virtudes no bastaran, durante la Segunda Guerra Mundial se alistó como piloto, participó en muchas misiones y alcanzó el grado de coronel. Por eso no es extraño que cuando, muchos años después, Stewart se fotografió con Reagan para apoyar la primera campaña presidencial del ex actor circulara la broma de que quien de verdad debería haberse presentado a la presidencia era él.

Stewart había empezado en el teatro en Nueva York, donde al principio compartió apartamento con Henry Fonda. Bien integrado en el sistema de los estudios, participó, entre la década de los treinta y la de los sesenta, en un envidiable puñado de clásicos de la historia del cine firmados por los grandes directores de su tiempo, como

Hitchcock (*Vértigo*), John Ford (*El hombre que mató a Liberty Valance*) o Frank Capra (*¡Qué bello es vivir!*). Mucho antes de morir, Stewart había elegido ya un epitafio que suponía el mejor resumen posible de la filosofía que había guiado su carrera: «El único mérito de mi vida ha sido entretener a la gente. Solo por eso mereció la pena vivirla.»

El rostro de la aventura era Errol Flynn. Digno sucesor de Douglas Fairbanks, saltó a la fama en *Capitán Blood* (1935) y se doctoró en el cine de acción y aventuras gracias a títulos como *Robin de los bosques* (1938) o *Murieron con las botas puestas* (1942). Si sus proezas en la pantalla eran asombrosas, no menos llamativas eran sus andanzas fuera de ella. Había nacido en Tasmania, y antes de ser actor se había ganado la vida con dedicaciones tan diversas como las de marinero, contrabandista de diamantes o cazador de pájaros tropicales. En Hollywood era famoso por las fiestas y orgías que organizaba en su mansión. Marilyn Monroe solía recordar que la primera vez que lo vio, en una de aquellas fiestas, Flynn estaba tocando el piano con su pene: «Tocaba *You are my sunshine*, y lo cierto es que lo hacía bastante bien», decía la rubia. En 1942 fue acusado de violar a dos jóvenes, pero el jurado, mayoritariamente formado por mujeres, lo absolvió. Curiosamente todos aquellos escándalos no afectaron a su popularidad. Su adicción al alcohol y a la morfina hizo, sin embargo, que los años cincuenta supusieran una imparable cuesta abajo para él. Murió en 1959 y, dice la leyenda, que sus amigos metieron seis botellas de vodka en su ataúd para hacerle más llevadera la otra vida.

Gary Cooper representó los valores americanos: honradez, rectitud, integridad, valentía... Y lo hizo durante dos décadas. Desde mediados de los años treinta hasta 1957 figuró siempre en los primeros puestos de las listas de favoritos del público. Los críticos nunca lo consideraron como un gran actor, pero era muy apreciado por todos sus compañeros, incluso por aquellos de estilos interpretativos completamente diferentes al suyo, como Charles Laughton o John Barrymore, que dijo una vez: «Ese tipo es el mejor actor del mundo. Puede lograr, sin esfuerzo, aquello que el resto de nosotros tardamos años en aprender: ser naturales.» Cooper, por su parte, atribuía su éxito al hecho de que representaba a «un tipo medio del centro de Estados Unidos».

El centro de Estados Unidos fue, en su caso, el rancho familiar del estado de Montana en el que nació. Allí compaginaba el trabajo en el campo con los estudios de arte, hasta que un buen día viajó a Los Ángeles para tratar de vender sus dibujos a los periódicos de la ciudad. En Hollywood Boulevard se encontró con unos amigos que trabajaban de extras en el cine. Uno de ellos le presentó a un director de *casting* y, gracias a sus habilidades como jinete, Cooper hizo de figurante en casi cincuenta películas. Poco a poco sus papeles fueron creciendo en importancia. Nunca hizo de malo y su papel de *Solo ante el peligro* (1952) resumió mejor que nada su personalidad en la pantalla: la de un hombre normal que no dudaba en asumir el papel de héroe cuando así lo requería la situación.

## ¿Quién fue el gran director de mujeres?

El departamento de publicidad de la Metro vendió a George Cukor como un director de mujeres y, una de dos, o los publicistas acertaron de lleno en su lema, o Cukor hizo todo lo posible para que esto fuera verdad. El caso es que Cukor fue el gran director de personajes femeninos del Hollywood clásico. Su sello de fábrica fueron unas comedias irónicas y frívolas y, si a veces es difícil reconocer en ellas la mano del director, se debe quizá a que, tal y como decía en sus memorias su buena amiga Katherine Hepburn, Cukor cedía todo el protagonismo a los intérpretes: «Su carrera fue extraordinaria y, sin embargo, rara vez se le sitúa junto a los que llaman “grandes directores”. Creo que por fin sé porqué. Era fundamentalmente un director de actores. Básicamente le interesaba que el actor brillara. Veía la historia a través de los personajes principales.» Y así, *La costilla de Adán* (1949) es una de Katherine Hepburn y Spencer Tracy; si se recuerda *My fair lady* (1964) es la otra Hepburn, Audrey, quien acude a la memoria del espectador, o James Stewart cuando se rememora *Historias de Filadelfia* (1940). Pero a la sombra de aquellas estrellas, en algunos de sus momentos más brillantes, se escondía la mano de un mismo director.

Culto, gran conversador... fuera del plató, George Cukor era uno de los mayores animadores de la vida social de Hollywood. En las exquisitas fiestas que organizaba en su mansión se reunían actores, directores, escritores e intelectuales. Los encuentros de los domingos por la tarde, en cambio, estaban reservados a chicos jóvenes y guapos, entre los que eventualmente seleccionaba a uno para algún minúsculo papel. Al tanto de sus andanzas, Mayer le preguntó una vez: «¿Eres homosexual?» Y Cukor respondió: «Escrupulosamente.»

El jefe de la Metro no tomó represalias, pero las poco correctas inclinaciones sexuales del director tuvieron alguna repercusión en su carrera. Cuenta una de las muchas versiones que explican su expulsión de *Lo que el viento se llevó* que, pocos días antes de que se produjera, Clark Gable había estallado en mitad de una escena diciendo: «¡Nunca me dejaré dirigir por un mariquita!»

## ¿Y quiénes fueron junto a Joan Crawford las grandes actrices clásicas?

Al igual que ocurría con los actores, también las actrices impregnaron sus personajes de su propia personalidad. Desde que en 1930 llegó a Hollywood, procedente del teatro de Nueva York, la especialidad de Bette Davis fueron las mujeres de gran carácter, a menudo tiránicas y perversas. «Nadie es tan buena como Bette, como cuando Bette hace de mala», se empezó a comentar pronto en Hollywood. Ojos saltones, frente abombada, boca grande y pechos caídos, Bette Davis tuvo que compensar con talento aquello que la naturaleza le había negado en *glamour*. Y lo consiguió gracias a estupendos melodramas como *Jezabel* (1938), *La carta* (1940), *La loba* (1941) y, sobre todo, *Eva al desnudo* (1950). Aquellos personajes tan intensos nacían de una personalidad real, también muy enérgica y, a menudo, intratable. Una vez estuvo a punto de quedarse ciega cuando alguien añadió acetona a su colirio. Como se llevaba tan mal con todos sus compañeros de rodaje, nunca supo de quién tenía que sospechar. En otros episodios demostró, en cambio, tener un gran sentido del humor. Por ejemplo, cuando empezaron a escasearle las ofertas puso un anuncio en la prensa: «Madre de tres hijos, divorciada, con treinta años de experiencia cinematográfica, todavía capaz de moverse y más afable de lo que los rumores dicen, busca trabajo estable en Hollywood.» El resultado de tan original demanda se tituló *¿Qué fue de Baby Jane?* (1962), en la que ella y Joan Crawford interpretaban a dos viejas esperpénticas.

En 1989 el Festival de San Sebastián le dedicó el Premio Donostia. Vestida de negro a su llegada, saludó en español a los periodistas y aficionados que la esperaban en el hotel María Cristina con un amabilísimo «hasta después». El después duró cinco días, los cinco días que estuvo recluida en su habitación. Cuando por fin salió para dar una rueda de prensa explicó: «He estado comiendo, durmiendo, planeando el maquillaje que tenía que lucir, la ropa que iba a vestir... Todo para poder ofrecer lo mejor que llevo dentro a este gran festival.» Solo ella sabía que estaba muy enferma. Murió en París pocos días después. Sin que nadie lo sospechara en el momento, «la loba» había diseñado su visita a San Sebastián como su última gran actuación.

Katharine Hepburn representó un toque de modernidad en Hollywood. Era liberal, feminista e independiente. No usaba maquillaje, vestía pantalones, contestaba a los jefes de los estudios y no desprendía el *glamour* inalcanzable que se les suponía a las estrellas. Su determinación se convertiría pronto en un modelo para las mujeres y, después de un período de adaptación, su estilo sedujo también al público masculino. Su descubridor y amigo, el director George Cukor, dijo de ella: «Kathy no se parecía a los años treinta, sino a sí misma. Luego las chicas empezaron a imitarla y la década se pareció a ella.»

La madre de Katharine era sufragista y de niña ella repartía octavillas. Hacía

deporte, nadaba mejor que cualquier niño, llevaba el pelo a lo chico y sus amigos la apodaban Jimmy. Su estilo dinámico impregnó pronto sus personajes, que solían ser casi siempre mujeres alocadas, pero encantadoramente decididas y seguras de sí mismas. Desprendió una química especial junto a Cary Grant en comedias como la disparatada *La fiera de mi niña* (1938), pero su gran pareja en el cine y en la vida real fue Spencer Tracy.

Se conocieron y enamoraron en *La mujer del año* (1942). Rodaron juntos otras ocho películas más e, interpretando a matrimonios en títulos como *La costilla de Adán* (1949), lograron una complicidad solo al alcance de dos actores en estado de gracia. Paradójicamente no se casaron en la vida real. Debido a sus convicciones católicas, Tracy no accedió a divorciarse de su esposa. Cuando, después de la muerte del actor, Katharine se puso por primera vez en contacto con ella, la esposa le comentó: «Pensaba que lo vuestro era solo un rumor.»

## ¿Por qué se elige siempre *Ciudadano Kane* como la mejor película?

Después de tantos años con *Ciudadano Kane* (1941), de Orson Welles, encabezando las inevitables listas de las mejores películas, puede que haya algo de costumbre o cierto temor a ser tachado de hereje caso de no seleccionarla. Pero, tradiciones al margen, si *Ciudadano Kane* es un gran hito en la historia del cine, es sobre todo porque reunió en una sola película un sinfín de innovaciones que hicieron que hubiera un antes y un después. Profundidades de campo inusuales, sonido superpuesto, ángulos de cámara inverosímiles... Por primera vez los decorados de un plató de cine debían tener techos, porque, dadas las lentes que utilizaban, por primera vez se iban a ver los techos de una película. También el guión era fuera de lo común. Con saltos adelante y atrás en el tiempo y con testimonios de personajes que lo conocían, reconstruía la vida de un ficticio magnate de la prensa llamado Charles Foster Kane.

Tanta innovación se debió en parte a la audacia del principiante de un genio de veinticinco años que se asomaba por primera vez al cine. Cuentan que la primera vez que Orson Welles llegó al plató preguntó al cámara: «¿Cómo funciona este chisme?» Fuera o no cierta la anécdota, la verdad es que no tenía ninguna experiencia cinematográfica. Era, eso sí, un niño prodigio que a los dieciséis años había empezado a fumar puros para aparentar más edad y poder trabajar así en el teatro. Con apenas veinte había montado obras de Shakespeare en Nueva York y era, además, una voz habitual de los seriales dramáticos de la radio. Y desde la CBS saltó a la fama.

Fue una noche de 1938. Su voz anunció en directo la invasión de los extraterrestres. Hubo oyentes que huyeron alarmados de las ciudades sin saber que se trataba, en realidad, de una dramatización de *La guerra de los mundos*, la obra de H. G. Wells. Al despertar, el nombre de Orson Welles ocupaba la portada de bastantes periódicos del país. La RKO le ofreció un contrato según el cual filmaría dos películas para la compañía, las que él quisiera. Nunca antes un novato había gozado de tanta libertad. El primero de aquellos dos títulos fue *Ciudadano Kane*.

Buena parte del mérito de la película se debió también al trabajo del director de fotografía, Greg Toland, y entre sus fuentes de inspiración había una que Orson Welles reconocía con especial agradecimiento: «Aprendí a hacer cine viendo *La diligencia* todas las noches durante un mes. Si uno se fija en *La diligencia* verá que los indios atacan de izquierda a derecha y luego de derecha a izquierda y así sucesivamente. En otras palabras, no existe una dirección. En la película se rompe con todas las reglas. Debí de verla unas cuarenta y cinco veces.»

## *Rosebud*, ¿qué era *rosebud*?

*Ciudadano Kane* estuvo a punto de no estrenarse por culpa precisamente de esa palabra. El personaje principal de la película tenía paralelismos evidentes con el verdadero magnate de la prensa William Randolph Hearst, que se molestó sobre todo por la utilización del término. En la película *rosebud* era la última palabra que Charles Foster Kane había pronunciado en su lecho de muerte. A partir de ahí, y para descubrir su misterioso significado, un periodista reconstruía la vida del millonario en un largo salto atrás en el tiempo. En la vida real, en cambio, *rosebud* tenía para Hearst un significado erótico. Era, según se comentaba en la época, el apelativo cariñoso con el que el magnate se refería a los genitales de su amante, la actriz Marion Davies.

Hearst intentó que quemaran el negativo. No lo logró, pero consiguió que la película se proyectara tan solo en circuitos de segunda. Y no solo eso. Para vengarse del director, la noche del estreno metió una menor desnuda en la habitación del hotel de Orson Welles y avisó a unos fotógrafos. Pero a Welles le habían dado el chivatazo y, finalmente, no acudió.

## ¿Qué hago mañana si hoy he rodado una obra maestra?

En su siguiente película, *El cuarto mandamiento* (1942), después de algunos preestrenos negativos, los productores, a espaldas del director, cortaron treinta minutos y cambiaron el desenlace original por un final feliz. Ahí empezaron los problemas financieros de Orson Welles. Hollywood le dio la espalda, y durante mucho tiempo su vida fue un incesante peregrinar por el mundo intentando rodar sus películas tal y como él quería. Para lograrlo casi siempre tenía que poner dinero de su bolsillo. Acuciado por la falta de medios tuvo que rodar *Macbeth* (1948) en veinte días. Terminar *Otelo* (1951), en cambio, le llevó dos años de rodaje en Marruecos y en Italia, porque cada vez que se le agotaba el dinero suspendía el trabajo y se alquilaba como intérprete para algún otro director. Como actor en películas ajenas hizo un puñado de buenos papeles, como su inolvidable estraperlista de *El tercer hombre* (1949), dirigida por Carol Reed. También muchas películas malas porque, al fin y al cabo, aquellos personajes eran para él simples herramientas de financiación.

Muchos aficionados y críticos se lamentan de que Orson Welles no tuviera más libertad, porque si así hubiera sido es posible que la historia del cine contara con varios «ciudadanos Kane». Nunca consiguió otra película así de redonda, pero en su filmografía, repleta de proyectos inacabados y de escenas sin terminar como él quería, hay muchos destellos de genialidad. Hollywood no aceptó a Orson Welles, pero el tiempo ha demostrado que Hollywood se equivocó. Solo hay que revisar películas como *Sed de mal* (1958) o *Campanadas a medianoche* (1962) para darse cuenta.

## ¿Cuál fue la escena más sensual del Hollywood clásico?

El día de su estreno, en el Palacio de la Música de Madrid, un grupo de espectadores arrojó tinta negra a la pantalla. Durante los días siguientes, el cartel era sistemáticamente arrancado de la fachada. La película era *Gilda* (1946). La escena en cuestión: un contoneante baile en el que la protagonista, vestida con un vestido de raso sin mangas, se quitaba uno de sus largos guantes. Lo que se veía era solo una mano. Lo que no se veía era lo que, a partir de ahí, el espectador podía imaginar. Curiosamente la escena no estaba en el guión. Su inclusión se decidió sobre la marcha para aprovechar las habilidades como bailarina de Rita Hayworth, que de esta manera se convirtió en un mito que nunca lograría desembarazarse de la sombra de aquel personaje. «Los hombres se acuestan con Gilda y se levantan conmigo», llegó a decir llena de amargura en una ocasión. Y es que la vampiresa de la película no tenía nada que ver con la Hayworth real.

Su verdadero nombre era Margarita Cansino. Hija de un bailarín español emigrado a Estados Unidos, debutó en el mundo del espectáculo como pareja artística de su padre. Su belleza llamó pronto la atención de Hollywood, y en 1937 firmó un contrato de siete años. Gracias a títulos como *Sangre y arena* (1941), de Rouben Mamoulian, se convirtió pronto en estrella. Su atractivo sedujo especialmente a los más jóvenes y los soldados americanos de la Segunda Guerra Mundial solían llevar su foto prendida en la mochila. Por eso, cuando a su vuelta del frente se reencontraron con ella más sensual que nunca en *Gilda*, nació un mito.

Lejos de su personaje, Rita Hayworth era, sin embargo, una mujer vulnerable e insegura. En 1943 se casó con Orson Welles. El director le cortó la melena, la tiñó de rubio platino y, despojada de todo su *glamour*, la hizo morir, rodeada de espejos, en la antológica escena final de *La dama de Shanghai* (1948), su única película juntos. Los años al lado del director fueron, según decía, los más felices de su vida, y ante eso Welles no pudo sino replicar: «Si aquello fue felicidad, imaginen cómo fue el resto de su existencia.»

Durante el rodaje de *Gilda* mantuvo un romance con su pareja en la película: Glen Ford; se casó después con el príncipe Ali Khan, y poco a poco el público perdió la cuenta de sus maridos. Su rostro se fue agrietando por culpa del fracaso y la enfermedad de Alzheimer, pero al público no le importó, porque seguía recordándola como Gilda, un personaje que le hizo célebre, pero al que terminó odiando.

## ¿Qué escritor es el más adaptado al cine?

William Shakespeare. Sus dramas y comedias han dado pie a cientos de películas, algunas fielmente basadas en ellos, otras tan solo de vaga inspiración. A él han recurrido, como veíamos, desde Orson Welles hasta Kenneth Branagh mucho más recientemente. Pero, por encima de todos, si hay alguien en la historia del cine a quien se asocia con el dramaturgo inglés ese es el británico Lawrence Olivier, un actor al que sus propios contemporáneos consideraban, simplemente, el mejor. Olivier dirigió en cine tres de las mejores adaptaciones que se han hecho de Shakespeare. Y si lo logró fue porque a su gran experiencia como intérprete teatral añadió después un conocimiento de las técnicas cinematográficas que adquirió en un fugaz y azaroso viaje a la industria americana del cine.

Lawrence Olivier consideraba el cine como un arte menor y durante el rodaje de *Cumbres borrascosas* (1939), su primera película en Estados Unidos, estuvo al principio altivo y arrogante hasta que entabló amistad con el director, William Wyler, que le introdujo en los secretos del medio. Había cruzado el Atlántico de la mano de Vivien Leigh, con la que vivía un romance todavía reciente y la pareja no tardó en meterse Hollywood en el bolsillo. Ella, que llegaba en calidad de acompañante, se hizo con el papel femenino más anhelado del momento: la Scarlett de *Lo que el viento se llevó*. Él, después de *Cumbres borrascosas*, consiguió un gran éxito a las órdenes de su orondo compatriota, Alfred Hitchcock, como protagonista de *Rebeca* (1940). Eran apreciados y envidiados, pero, contra todo pronóstico, Olivier decidió que su vocación no era la de estrella de cine. Dio portazo a Hollywood, y Vivien, enamorada, le siguió. Se casaron en California, e interpretando *Romeo y Julieta* emprendieron una gira teatral que les arruinó. Volvieron entonces a Inglaterra, y allí, en plena guerra mundial, se fraguó la trilogía shakespeariana de Lawrence Olivier.

Al actor le encargaron que montara una versión cinematográfica de *Enrique V*, una obra muy patriótica. Como no encontraba ningún director que se hiciera cargo del proyecto, hizo caso del consejo que le había dado su amigo William Wyler: «Hazlo tú mismo.» Y, como le salió bien, seguiría haciéndolo en *Hamlet* (1948) y *Ricardo III* (1956), versiones que dirigió y protagonizó.

El matrimonio entre Lawrence Olivier y Vivien Leigh fue, poco a poco, descomponiéndose. La actriz empezó a tener problemas psiquiátricos. Se divorciaron en 1961. Él se volvió a casar, pero hasta que Vivien murió mantuvo su retrato en la mesilla de noche.

Con *Hamlet* Olivier ganó un Oscar. Quien había renunciado a Hollywood tenía así abiertas las puertas del cine americano para que volviera cuando quisiera a darle un toque de prestigio y distinción. Ya en su época sus colegas consideraban que se movía en un escalón superior. Compaginó cine y teatro y, sobre todo a partir de los años sesenta, hizo colaboraciones en grandes producciones. Salía en *Espartaco* (1960), fue un nazi sádico que torturaba a Dustin Hoffman en *Marathon Man* (1976)

y mantuvo un mano a mano inolvidable con Michael Caine en *La huella* (1972). A pesar de sufrir un cáncer de próstata siguió sobre los escenarios hasta el final. Cuando murió en 1989, con ochenta y dos años, todos, compañeros y críticos, corroboraron lo que en su día dijo Spencer Tracy: que Lawrence Olivier había sido el mejor actor.

## ¿Qué se entiende por «artesanos de Hollywood»?

Por este nombre suele conocerse a aquellos directores que trabajaron fielmente integrados en el sistema de los estudios y que llevaron a cabo su labor con gran sentido de la profesionalidad. No consiguieron quizá un estilo personal que unificara su obra, ni la independencia creativa respecto a los productores que sí lograron otros colegas suyos, pero a ellos se debe buena parte de los grandes clásicos del cine americano. Frente a los maestros o artistas, ellos eran los artesanos. A menudo sus nombres han quedado sepultados bajo la fama de las películas en las que participaron, y hoy en día pocos aficionados recuerdan quién ganó un Oscar al mejor director por *Lo que el viento se llevó* o cómo se llamaba el realizador de *Casablanca*.

Victor Fleming llevó a cabo casi toda su carrera en la Metro. Si Cukor era el director de mujeres, a él lo consideraban un gran director de hombres. Gary Cooper obtuvo su primer gran éxito con una película suya, *El virginiano* (1929), dirigió a Spencer Tracy en *Capitanes intrépidos* (1937) y era el director favorito de Clark Gable. Por eso lo eligieron a él después de que George Cukor fuera despedido de *Lo que el viento se llevó*. Como director de estudio, Fleming estaba permanentemente a disposición de los productores para la historia y género que estos requirieran, y entre las joyas que realizó figura un cuento musical tan célebre como *El mago de Oz* (1939).

En la Warner uno de los directores más destacados en las décadas de los treinta y cuarenta fue Michael Curtiz, que, además de *Casablanca* (1943), realizó para este estudio títulos tan populares como *Capitán Blood* (1935) o *Yanqui dandy* (1942), un musical en el que el gángster habitual, James Cagney, bailaba con tanto ritmo que se llevó un Oscar. Curtiz era húngaro e hizo su primer film en la Warner con treinta y ocho años. Hasta entonces su biografía es confusa. Parece que fue él quien realizó la primera película de ficción de su país y que trabajó en Viena antes de llegar a Estados Unidos. A pesar del gran prestigio que obtuvo en la Warner, nunca luchó para obtener más libertad como otros directores de su rango. Asumía las directrices y cumplía su trabajo con gran corrección. En solo un año, en 1930, firmó, por ejemplo, seis películas. Su puesta en escena era clásica y nunca se permitía innovaciones. Todo lo contrario que nuestro siguiente director.

A pesar de ser un hombre formado en el teatro, dedicación que siempre compaginó con el cine, Rouben Mamoulian gustaba de experimentar con las técnicas cinematográficas. Su primera película, *Aplauso* (1929), supuso un gran avance en el uso del sonido. Años después, *La feria de la vanidad* (1935) fue la primera película rodada íntegramente en Tecnicolor. Mamoulian era georgiano y había emigrado a Estados Unidos en 1923. Conservó siempre, de su experiencia teatral, una gran habilidad para la dirección de actores y un gran gusto por los decorados y el vestuario, tal y como evidenció en otro de sus grandes títulos: *La reina Cristina de Suecia* (1934).

La especialidad de Raoul Walsh fueron, en cambio, el cine negro y las películas de acción y aventuras. Dirigió a algunas estrellas en sus mejores papeles. Nunca James Cagney ha estado tan temible y patético a la vez como en *Al rojo vivo* (1949), ni Errol Flynn tan patrióticamente heroico como interpretando al general Custer de *Murieron con las botas puestas* (1942). La carrera de Walsh recorrió casi toda la historia del cine. En la etapa muda participó como actor en *El nacimiento de una nación* (1915), fue también ayudante del director de aquella película, David W. Griffith, y, ya en solitario, dirigió a Douglas Fairbanks en *El ladrón de Bagdad* (1924). Los treinta y los cuarenta fueron sus años dorados, y su obra, tan bien sintonizada con el funcionamiento del «sistema de los estudios», empezó a declinar en los cincuenta. A pesar de todo continuó trabajando y realizó su última película con más de setenta años. Cuando los críticos de los años sesenta y setenta se esforzaron en descubrir autores entre los directores clásicos, concluyeron que el sello de Raoul Walsh estaba constituido de energía, agilidad y sencillez.

## ¿Quién fue el director más versátil del Hollywood clásico?

Un día de caza, el director Howard Hawks hizo una apuesta con su buen amigo Ernest Hemingway: «Podría coger tu peor relato y sacar de él una gran película.» Hemingway le confesó que su peor relato se titulaba *Tener y no tener*. Tardaron pocas semanas en escribir el guión y el resultado fue un clásico que supuso, de paso, el encuentro de una pareja legendaria tanto dentro como fuera de la pantalla: Lauren Bacall y Humphrey Bogart. No había duda. Hawks había ganado su apuesta.

Howard Hawks había trabajado muchos años como productor antes de empezar a dirigir. Hijo de buena familia, era aficionado a pilotar coches y aviones, de modo que algunas de las escenas de *Solo los ángeles tienen alas* (1939) están inspiradas en experiencias personales. A Ford se le asociaba con el oeste; a Lubitsch y Wilder con la comedia... Hawks, en cambio, pasaba de un género a otro con una facilidad asombrosa. «Para mí una película *motion picture* es, ante todo, *motion*», decía. «Las aventuras y la comedia son, en realidad, la misma cosa; la única diferencia es que en la primera se intenta destacar la parte dramática del héroe y en la segunda la parte trágica.»

Había, eso sí, un nexo común entre todas sus historias. Los protagonistas eran siempre personajes que trataban de llevar a cabo una tarea difícil. Su sello de estilo era la rapidez, la naturalidad y la agilidad en situaciones y diálogos: «Cada vez que una escena no parece demasiado buena, la solución es hacerla más rápida y así saldrá mucho mejor en pantalla.»

Uno de sus mayores orgullos era su olfato para prever los gustos de los espectadores: «Pienso que los productores que hacen una película idéntica a la que acaba de obtener un gran éxito no merecen el nombre de productores», solía decir. Y, siguiendo este lema de pionero, muchos de sus filmes resultaron precursores. *Scarface, el terror del hampa* (1932), por ejemplo, abrió el camino al cine de gánsters, y, como en muchas comedias posteriores, en *Luna nueva* (1940) los personajes se pisaban los diálogos unos a otros a una velocidad hasta entonces desconocida. Estas innovaciones no solo tuvieron repercusión en la posteridad. Pronto Hawks se ganó la confianza de la industria como un director rentable y ajustado a presupuesto, y esta confianza le dio la oportunidad de producir sus propias películas. Sus rodajes eran rápidos, era técnicamente muy habilidoso, huía de los alardes de cámara y hacía pocas tomas, ya que pensaba que las repeticiones restaban espontaneidad. A menudo improvisaba durante el rodaje con una asombrosa intuición, como en *Los caballeros las prefieren rubias* (1953): «Las dos chicas, Jane Russell y Marilyn Monroe, pegaban tan bien juntas que, cuando ya no sabía qué escena inventar, me limitaba a hacerlas andar arriba y abajo y eso le encantó a la gente. No se cansaban de ver pasear a dos chicas guapas. Construí una escalera para que pudieran subir y bajar y como tienen muy buenos tipos...»

Howard Hawks no alcanzó en su propia época esa consideración de maestro que

se tributó a contemporáneos suyos como John Ford. En los años sesenta, por fin, los directores de la nueva ola francesa le encumbraron en lo más alto por su capacidad de impregnar con su expresión personal el cine comercial.

## ¿Quién fue el director más odiado por sus actores?

«El director al que más he odiado ha sido Fritz Lang. Pertenecía a la cofradía de los sádicos. Vigilaba cada paso, cada respiración, todo con una sádica diligencia que Hitler no habría desaprobado. Había huido del nazismo para refugiarse en Estados Unidos, pero se comportaba como un tirano.» El párrafo lo pronunció Marlene Dietrich, pero podría haberlo firmado cualquiera de los actores que trabajaron a las órdenes del director alemán, ya que durante su trabajo en Estados Unidos Lang se ganó fama de gran déspota en el plató.

Fritz Lang había llegado a Estados Unidos huyendo del nazismo. En 1933 el ministro de propaganda del Tercer Reich, Goebbels, le había llamado a su despacho para censurarle el hecho de que en *El testamento del doctor Mabuse* (1932) pusiera en labios de un criminal las consignas del nazismo. Después de salir del despacho, Lang robó las joyas de su mujer, una destacada guionista nazi, y huyó a París con la policía pisándole los talones. No volvería a Alemania hasta veinte años después.

Lang realizó en Estados Unidos una treintena de títulos, algunos tan destacados como *Furia* (1936) o *La mujer del cuadro* (1944). En muchos de ellos volvía a tratar los temas que ya le habían interesado en Alemania, como la crítica a una sociedad que a veces puede ahogar al individuo. Su etapa americana está comúnmente considerada como de menos calidad que la alemana, y tal vez tuvieron que ver en ello sus dificultades de entendimiento con los productores. Escena a escena fue creciendo su reputación de director difícil. «No conseguí llevarme bien con él», dijo una vez Henry Fonda, que trabajó con Lang en *Solo se vive una vez* (1937). «Es un artista creativo, pero no tiene consideración. Simplemente no se le ocurre que los actores somos seres humanos con corazón, con instintos, con vísceras.» Años más tarde, cuando Fonda y Lang volvieron a coincidir en una del oeste, el actor pudo comprobar que los métodos del director no se habían ablandado lo más mínimo: «Mató a tres o cuatro caballos durante el rodaje. Hizo que los montaran demasiado, obligándoles a subir y bajar colinas. De todas maneras eso era Fritz Lang.»

## ¿Qué había pasado en la cuna del cine con la llegada del sonoro?

El cine francés sufrió una crisis profunda a principios de los años treinta. Francia no poseía patentes propias de sistemas sonoros y su industria cinematográfica quedó en manos del capital alemán y norteamericano. Artísticamente hablando surgió, sin embargo, una nueva corriente: el realismo poético. Sus películas tenían un estilo naturalista y un argumento con trasfondo social. Se centraban a menudo en el choque entre las aspiraciones de felicidad del individuo y en las reglas de la sociedad en la que vive. Uno de sus mayores exponentes fue René Clair. En *Bajo los techos de París* (1930) retrataba los bajos barrios de la sociedad francesa. Un año más tarde rodó la sátira social *¡Viva la libertad!* (1931), que tuvo gran influencia sobre Charles Chaplin, y su *Tiempos modernos*.

En la misma línea, pero con un toque muy personal, se situaba Jean Vigo. Lírico e incendiario al mismo tiempo, en *Cero en conducta* (1933) Vigo rodó un amargo poema sobre la adolescencia en el que rememoraba sus años en un internado. Su última película, *L'Atalante* (1934), fue mutilada por los productores, sin que el director pudiera hacer nada para impedirlo. Atacado por la septicemia, yacía en su lecho de muerte. Había rodado tres largometrajes y tenía veintinueve años. Por su vida corta e intensa y por su personalidad y obra apasionadas fue como una reencarnación de los poetas románticos, de ahí que se le conociera como «el Rimbaud del cine».

Pero si en aquellos años hubo un director francés que destacó sobre todos los demás ese fue Jean Renoir.

## ¿Por qué Jean Renoir se hizo director de cine?

En sus memorias, Jean Renoir da una respuesta muy sincera a esta pregunta: «No puse los pies en el cine sino con la esperanza de hacer de mi mujer una *vedette*. Tenía la decidida intención de, una vez alcanzado ese objetivo, volver a mi taller de ceramista.» La mujer en cuestión se llamaba Katherine Hessling y había sido modelo de su padre, el pintor impresionista August Renoir.

Renoir hijo se había criado en un ambiente culto y acomodado, aunque con algún que otro pequeño complejo. Como a su padre le gustaba pintar los destellos rubios de su cabello, hacía que el niño llevara el pelo largo: «Pese a mis pantalones mucha gente me tomaba por una niña.» Ya con un peinado más masculino luchó en la Primera Guerra Mundial, alcanzó el grado de teniente como piloto, pero, visto de cerca el horror de la guerra, decidió orientar sus inquietudes artísticas hacia la cerámica. Y probablemente se habría dedicado a ella de por vida de no haber sido por el afortunado capricho de su mujer. «Dichoso aquel que lo ignora todo acerca del cine y se contenta con admirar los filmes de los otros», decía el director en su libro. No fue su caso. Porque tanto le picó el gusanillo del cine después de aquella primera experiencia casual que, unos años más tarde, vendió los cuadros que había heredado de su padre para financiar otra de sus películas.

De alguna manera, Jean Renoir fue el Van Gogh del cine. Muchas de sus películas no fueron aceptadas en su época, pero alcanzaron con el tiempo la consideración de obras maestras hasta el punto de que Orson Welles y Charles Chaplin sostenían que era el mejor director de cine que ha habido. Esa cierta incompreensión no era del todo extraña. Sus películas no eran comerciales y su personal estilo no se asemejaba a lo que se rodaba entonces. Solo años después se vería que podía crear escuela, cuando bajo su influencia surgieron movimientos tan importantes como el neorrealismo italiano o la nueva ola en la Francia de los sesenta. Las de Renoir eran historias sencillas, como trozos de vida, y, como en la vida, lo que más importaba eran los personajes. «Hay una sola cosa que interese al hombre: el hombre», solía decir. La representación de ese hombre en pantalla era el actor, y por eso la dirección de actores era la parte de su oficio que más le interesaba. Una vez dio un consejo a un amigo que quería dedicarse a la realización: «Enamórese de su protagonista o, cuanto menos, deje que ella le crea enamorado durante el tiempo que dure el rodaje. También puede pasar al acto. No es necesario..., pero ayuda.»

Difícil de catalogar, su cine se ha etiquetado como naturalismo. A ese naturalismo, Renoir añadió después inquietudes políticas y fue el cineasta de la izquierda francesa en los años treinta. Pero cuando a finales de aquella década estrenó *La regla del juego* (1939) —considerada hoy como una obra capital de la historia del cine— una parte del público quemó periódicos para incendiar la pantalla. Nadie había entendido nada. Deprimido por el fracaso y asustado por Hitler, que acababa de invadir Francia, Jean Renoir se trasladó a los Estados Unidos, viaje que algunos de

sus correligionarios de izquierda interpretaron como cobardía.

El productor Daryl Zanuck dijo una vez: «Renoir tiene mucho talento, pero no es uno de los nuestros.» Y con esas palabras dio con el mejor resumen posible de la etapa americana del director. Hizo buenas películas, como *Esta es mi tierra* (1943), pero no se acomodó del todo a los sistemas de producción americanos. Con algunas ausencias, como cuando rodó *El río* (1950) en la India, residió en Estados Unidos el resto de su vida. Poco a poco todos empezaron a considerarlo un maestro y, como si quisiera llevar a la práctica ese título honorífico, se dedicó también a la enseñanza. Cuando, sobre todo sus compatriotas, le preguntaban qué hacía un francés afincado en Beverly Hills, él contestaba: «Mi patria es el cine.» Una respuesta tan humanista y universalista como sus películas.

## ¿Qué pasó en España con la llegada del cine sonoro?

Durante bastantes años, la producción española vivió como si el sonoro no se hubiera inventado. No había ni estudios, ni equipos, ni empresas productoras capaces de afrontar la revolución tecnológica. La primera cinta sonora del cine español, *El misterio de la Puerta del Sol*, se filmó en 1929, pero, a pesar de este y otros experimentos aislados y técnicamente muy rudimentarios, lo cierto es que hasta 1932 no hubo una infraestructura que hiciera posible una producción sonora mínimamente competitiva. Aquel año se fundaron en Barcelona los estudios Orphea. En ellos Francisco Elías rodó *Pax*, la primera película española con un sonido que podía considerarse profesional. Para entonces Hollywood había rodado ya filmes sonoros tan importantes como *King Kong* o *Drácula*. El doblaje no se había extendido y, a falta de películas nacionales, el público de principios de los treinta se alimentaba de versiones en español de éxitos americanos. La Metro Goldwyn Mayer, por ejemplo, volvía a rodar en Hollywood la misma historia, en los mismos decorados, pero con intérpretes que hablaran castellano, casi siempre actores mejicanos. La Paramount, en cambio, construyó en Joinville, cerca de París, unos estudios especializados en la segunda versión. Y allí emigraron muchos de los directores y actores importantes del cine español. Pero las versiones adaptadas no gustaron mucho al público. Poco a poco, además, la producción española iba recuperándose. A un ritmo creciente, hasta el punto de que en los años 1935 y 1936 se puede hablar de una mini edad de oro del cine español. Las salas se llenaban para ver películas de temática castiza, de argumento de sainete y de zarzuela. La gran estrella de la época era Imperio Argentina y el gran director, Florián Rey. Unidos profesional y sentimentalmente, fueron los artífices de los dos grandes éxitos de la época: *Nobleza baturra* (1935) y *Morena clara* (1936).

El estallido de la Guerra Civil paralizó la producción. Los dos bandos se afanaron, sobre todo, en rodar cortometrajes documentales de propaganda. Mientras el Gobierno alemán invitó a Imperio Argentina y Florián Rey, que pudieron así seguir produciendo películas españolas, pero rodadas en Berlín, aunque, con un público en guerra, ya no consiguieron reeditar el éxito de sus anteriores colaboraciones.

## ¿Cómo fue el primer cine del franquismo?

Una orden de 1941 obligaba a que todas las películas extranjeras exhibidas en España estuvieran dobladas al español. El objeto de la ley era, por supuesto, defender el idioma, pero el resultado fue que se puso a competir al mismo nivel a la todopoderosa industria americana y al raquítico cine español.

Las empresas cinematográficas más importantes, como Cifesa, se dedicaban al mismo tiempo a la producción y a la distribución. El verdadero negocio lo ofrecía, por supuesto, el cine americano, pero las licencias de importación se daban en función de la «calidad» de las películas que esas compañías hubieran producido. Así que, dispuestos a contentar al régimen, los productores de la época se dedicaron a exaltar hazañas bélicas (*¡A mí la legión!*, 1942) o a recordar la heroica historia de la patria en títulos como *Los últimos de Filipinas* (1945) o el gran éxito del cine español de la época, *Locura de amor* (1948), donde el director Juan de Orduña contaba los azarosos amores entre Juana la Loca y Felipe el Hermoso.

La ideología franquista tuvo, además, otro vehículo mucho más directo. Desde 1942 todas las sesiones empezaban con la exhibición del noticiario oficial, el No-Do.

## ¿Cómo llegó Buñuel a Méjico?

Uno de los destinos más curiosos de Luis Buñuel fue estar en Hollywood sin hacer nada. Fiel a la República, el director aragonés ocupó durante la Guerra Civil el cargo de agregado cultural en la embajada española de París. Desde allí le enviaron a Hollywood para que supervisara las producciones americanas en torno a la guerra española. Pero, dado que pronto Hollywood decidió no comprometerse a favor de ninguno de los dos bandos, tampoco esta vez el aragonés tuvo mucha faena en Los Ángeles. Estando allí la guerra terminó. Sin medios, y con un futuro bastante sombrío, logró, por fin, un trabajo en el Museo de Arte Contemporáneo de Nueva York, pero la sombra del viejo escándalo de *La edad de oro* (1930) le volvió a salpicar.

Salvador Dalí era ya un personaje célebre. En *La vida secreta de Salvador Dalí*, escrita por él mismo, el pintor se excusaba por los excesos de *La edad de oro*. Responsabilizaba de ellos al director y le llamaba ateo, por lo que algunos sectores conservadores americanos presionaron a las autoridades del museo para que prescindiera de Buñuel, quien para no crear problemas decidió dimitir. Cuenta el director en sus memorias que citó poco después a Dalí en un restaurante: «Dispuesto a pegarle, le dije que era un cerdo, que por culpa suya estaba en la calle. Él me respondió con esta frase que no olvidaré jamás: “Escucha, he escrito ese libro para hacerme un pedestal a mí mismo. No para hacértelo a ti.” Así que me guardé la bofetada en el bolsillo. Con la ayuda del champaña —y de los recuerdos y el sentimiento— nos separamos casi amigos. Pero la ruptura era profunda. No volvería a verlo más que una sola vez.»

De vuelta a Hollywood, Buñuel trabajó como director de las versiones en español, pero era como si su carrera en la Meca del Cine estuviera maldita, porque poco después Hollywood optó definitivamente por el doblaje.

A Méjico Luis Buñuel llegó a los cuarenta y cinco años y por pura casualidad. Después de estar ocho meses en Los Ángeles sin trabajar, viviendo de los ahorros, una amiga suya, productora francesa, le había ofrecido rodar en París una adaptación de *La casa de Bernarda Alba*, la obra de teatro de su buen amigo Federico García Lorca. Antes de volar a Francia aquella mujer tenía que pasar por Méjico, y Buñuel la acompañó. Desde allí el aragonés habló por teléfono con el hermano de Lorca y este le contó que unos productores británicos le habían ofrecido el doble que los franceses por los derechos de la obra. Y así, con un nuevo proyecto fracasado, se encontró Buñuel en paro en una ciudad desconocida, en la que, menos mal, en seguida le ofrecieron oportunidades.

En Méjico Buñuel trabajó a un ritmo desenfrenado y artísticamente recuperó el tiempo perdido. Durante los quince años anteriores había firmado tres títulos. Durante los quince siguientes rodaría diecinueve. Integrado en la industria mejicana del momento, rodó muchísimos melodramas de vocación popular, pero consiguió

deslizar en ellos sus obsesiones y su personal forma de entender la vida y el cine. No abandonó del todo el surrealismo, tal y como se puede comprobar en *El ángel exterminador* (1962). Su fetichismo se reflejó en *Él* (1953), un estudio sobre los celos, y quien se declaraba «ateo gracias a Dios» convirtió a Paco Rabal en un sacerdote en *Nazarín* (1959). Título a título, escena a escena, Luis Buñuel fue ganando prestigio internacional como uno de los cineastas más personales. En 1960, veinticuatro años después de haberse ido, Buñuel volvió a España para rodar *Viridiana* (1961).

## ¿También fuera de España se intentó usar el cine como arma de propaganda?

Sí. Durante los años treinta y cuarenta, los diferentes gobiernos pensaban que el cine era un buen instrumento de propaganda. Una de las primeras decisiones de cualquier régimen totalitario era organizar una oficina que rigiera la producción cinematográfica. En Alemania las riendas las llevaba el ministro de propaganda, Goebbels, que en uno de sus discursos pidió a sus artistas que crearan *El acorazado Potemkin* del nuevo régimen. Dado que los grandes talentos (Billy Wilder, Fritz Lang, etc.) habían huido a Hollywood, los resultados fueron bastante pobres, y lo único destacable fueron los documentales propagandísticos de la amiga personal del Führer, Leni Riefenstahl, en especial *Olimpiada*, sobre los Juegos Olímpicos celebrados en Berlín en 1936.

Benito Mussolini hizo construir los estudios Cinecittà; Franco escribió el guión de *Raza* (1941), aunque bajo el seudónimo de Jaime de Andrade, y Stalin fue más allá que todos sus colegas y «actuaba» en algunas películas. En *La batalla de Stalingrado* (1943) miraba los mapas y decidía en solitario la estrategia más conveniente. Y como, por lo visto, sus conocimientos no eran tan solo militares, en una escena de *El juramento*, de 1946, diagnosticaba con solo un vistazo la avería de un tractor que ni los campesinos ni un mecánico habían podido localizar.

La entrada de Estados Unidos en la guerra hizo que también el cine americano se instrumentalizara. La *Office of War Information* se encargaba de pastorear la producción cinematográfica hacia argumentos de defensa de la democracia y ánimo a los combatientes. No era exactamente un organismo de censura, pero los cineastas casi siempre hacían caso a unas indicaciones que no olvidaban ni el más mínimo detalle. Prohibían, por ejemplo, las escenas con comidas abundantes, no fuera que después a los soldados les supiera mal el rancho.

Grandes directores como John Ford, John Huston y, sobre todo, Frank Capra realizaron documentales militares de propaganda, y las estrellas pusieron su *glamour* al servicio de la causa. Presidían galas para vender bonos de guerra, y el récord se lo llevó Hedy Lamarr, que en un solo día vendió bonos por valor de diecisiete millones de dólares. Además, para dar ánimos a la tropa, los astros de Hollywood visitaban acuartelamientos. El *show* más famoso fue *Caravana de Hollywood por la victoria*. Con Bob Hope al frente y con un reparto del que formaron parte James Cagney, Groucho Marx, Cary Grant o Claudette Colbert, el espectáculo visitó incluso zonas en guerra, como Sicilia, adonde llegaron tan solo una semana después de haberse producido la invasión.

## ¿Cuáles fueron las películas americanas de guerra que tuvieron más influencia?

El discurso final de *La señora Miniver* (1942), de William Wyler, decía: «Esta no es una guerra de soldados, es una guerra del pueblo.» Cuando, después del ataque de Pearl Harbour, Estados Unidos entró en el conflicto, el presidente Roosevelt hizo que reprodujeran el discurso completo en octavillas y lo lanzaran sobre los territorios ocupados por los alemanes.

Con *La señora Miniver*, William Wyler fue uno de los primeros directores en advertir a Hollywood de los peligros del nazismo. Y no era extraño, porque Wyler era alemán y judío. Para entonces había alcanzado ya en América la categoría de maestro gracias a melodramas como *Jezabel* (1938) o *La loba* (1941), protagonizados ambos por Bette Davis; pero aquellos años en torno a la guerra lo encumbraron definitivamente. En la misma línea, de tema y calidad, su siguiente película, *Los mejores años de nuestra vida* (1946), se fijaba en la traumática readaptación de los ex combatientes a la vida civil.

Bette Davis, con la que mantuvo un tormentoso romance, solía decir de él: «William Wyler fue, en mi opinión, el director más grande que ha dado Hollywood.» Era un hombre disciplinado y, a veces, tiránico. Su perfeccionismo enfermizo le llevaba a repetir decenas de veces una misma toma, sin importarle el nombre de la estrella que sufría la tortura. Estas lo soportaban estoicamente porque tenía una merecida fama de gran director de intérpretes. Lanzó a actrices como Audrey Hepburn o Barbra Streisand (*Una chica divertida*, 1968), y consolidó la carrera de Bette Davis y la de Charlton Heston, a quien dirigió en *Ben-Hur* (1959), lo que no dejó de ser curioso porque uno de los primeros trabajos de Wyler cuando llegó a Estados Unidos había sido el de ayudante de dirección de la versión muda de aquella misma historia.

## ¿Qué era el neorrealismo?

El neorrealismo fue un movimiento que surgió en Italia después de la Segunda Guerra Mundial. Una de sus características principales era que las películas se rodaban en la calle. La industria del cine estaba desmantelada y no había ni equipos ni estudios donde rodar. *Roma, ciudad abierta* (1945), de Roberto Rossellini, que junto a *Obsesión* (1942), de Luchino Visconti, está considerada como el título fundacional del movimiento, se rodó sin permisos, con el dinero que el director consiguió con la venta de sus muebles, con celuloide caducado y sin un guión terminado.

El neorrealismo era la necesidad hecha virtud. Pero no solo eso. Partía a su vez de supuestos ideológicos y estéticos muy claros. Frente al cine grandilocuente y los decorados que tanto gustaban a Mussolini, optaba por la sencillez y el naturalismo, dejándose llevar por la influencia de realizadores como el francés Jean Renoir, con quien Visconti había trabajado como ayudante de dirección. Para dar veracidad a los personajes muchos de los actores no eran profesionales. Cuando Vittorio de Sica preparaba *El ladrón de bicicletas* (1948) un obrero llevó a su hijo a hacer una prueba y el director no eligió al niño, sino al obrero. Por las mismas fechas una periodista fue a entrevistar a De Sica y, además del artículo, consiguió un papel.

El neorrealismo tenía un compromiso con la realidad, y el cine era un vehículo de denuncia o, por lo menos, de reflejo social. Tal y como dijo una vez Roberto Rossellini, constituía «una posición moral desde la que contemplar el mundo». Aquella «posición moral» se traducía en la práctica en una imagen triste y miserable de la Italia de la época que, desde luego, no entusiasmaba a las autoridades. En 1948 la Democracia Cristiana se instaló en el poder. Mediante la censura y los sistemas de protección económica apoyaron otro tipo de cine y facilitaron el auge de grandes productores, como Carlo Ponti o Dino de Laurentiis. Pero para entonces títulos como *El ladrón de bicicletas* habían sido un éxito en todo el mundo. Aquel estilo sencillo y real demostró que con pocos medios se podía hacer gran cine. Su influencia se dejó notar en países tan diversos como México, Grecia o Japón. Y, por supuesto, en la deprimida España de los cincuenta, en las películas de Marco Ferreri (*El pisito*, 1958; *El cochecito*, 1960), o en las comedias amargas de Luis García Berlanga, como *Bienvenido, Mr. Marshall* (1952).

## ¿Cómo terminó el «sistema de los estudios» en el cine americano?

El «sistema de los estudios» empezó a declinar en 1949. El 25 de julio de aquel año, el Tribunal Supremo de los Estados Unidos, basándose en las leyes antimonopolio, obligó a desvincular la producción de la exhibición. Los estudios tuvieron que deshacerse de las salas de cine, y sin aquella pata el sistema empezó a cojear. Y precisamente en el momento en el que entraba en escena un competidor temible, la televisión, cuya irrupción tuvo, en un principio, unas alarmantes consecuencias en las arcas de la industria cinematográfica. A finales de los años cuarenta por las taquillas americanas habían pasado más de cuatro mil millones de espectadores. En 1971, en cambio, no llegaron a los novecientos millones. La industria del cine volvió a encontrarse, como le ocurrió con el nacimiento del sonoro, ante un nuevo salto al vacío, ante el nuevo desafío de vencer a aquel molesto intruso.

Los comienzos fueron dramáticos. En tres años se cerraron más de cinco mil salas y la producción se redujo de forma drástica a menos de trescientas películas en 1953. Pero además de la televisión había otras causas que explicaban la crisis. Tras la Segunda Guerra Mundial, las familias americanas se fueron trasladando masivamente a nuevas zonas residenciales, a las afueras de las grandes ciudades, lejos, por tanto, de las salas de cine tradicionales. Además, el índice de natalidad había aumentado, las familias se llenaron de hijos y los nuevos papás tenían menos dinero para acudir al cine.

## ¿Cómo reaccionó Hollywood ante la llegada de la televisión?

En un principio el cine americano plantó cara a la tele con nuevas armas y bagajes. Si el nuevo aparato ofrecía las imágenes en una pequeña caja y en blanco y negro, el cine apostaría, desde entonces, por nuevas y espectaculares formas de filmación y de exhibición. Más color, mejor sonido, colosales espectáculos de masas, grandes películas épicas... Así nacieron el cinerama, el cinemascope, el cine en tres dimensiones y los *drive-in*.

El cinerama consistía en la proyección de una película en una pantalla grande y curva que mezclaba imágenes que procedían de tres proyectores sincronizados con un sonido estéreo de varias pistas. Este sistema se conocía, en realidad, desde finales de los años treinta, pero fue en 1952 cuando se presentó en el Broadway Theatre de Nueva York el documental *Esto es cinerama*, en el que se podía ver, por ejemplo, un recorrido por la montaña rusa del parque de atracciones de Nueva York o el vuelo de un avión sobre el Gran Cañón de Colorado. Este film fue un éxito de público, pero el tercer documental que se proyectó con esta técnica y que se tituló *Las siete maravillas del mundo* fracasó estrepitosamente.

El cinemascope fue una técnica de filmación y proyección que desarrolló la Fox en los años cincuenta, aunque, como ocurría con el cinerama, ya se conocía desde los veinte. Durante el rodaje una lente comprimía las imágenes. Luego, en la exhibición, se realizaba la operación inversa, es decir, recobraban sus dimensiones reales y se proyectaban en una gran pantalla dos veces y media más ancha que alta. El sonido, por su parte, se grababa en varias pistas. Las primeras películas de la historia en cinemascope fueron *La túnica sagrada* y *Cómo casarse con un millonario*, las dos de 1953.

## ¿Cuándo comenzaron a exhibirse películas en tres dimensiones?

En realidad, como ocurre con todos estos inventos, las películas en tres dimensiones ya se conocían desde tiempo atrás, pero habían caído en el olvido. La necesidad de ofrecer algo nuevo al público de los años cincuenta hizo que esta técnica se desarrollara de nuevo. La primera película en tres dimensiones de la década fue *Bwana, diablo de la selva* (1952), protagonizada por Robert Stack. Fue un gran éxito de público y las compañías se lanzaron a producir más títulos en este formato, como *Los crímenes del museo de cera* (1953), de Andre de Toth. Sin embargo, pasados unos años, el cine en tres dimensiones también se abandonó. Los proyectores y las lentes eran muy caros y los ingresos de taquilla no bastaban para cubrir aquellos gastos añadidos. En los años sesenta y setenta se proyectaron otras películas en tres dimensiones de forma esporádica.

Otro invento que se desarrolló a mediados de los cincuenta fue el Todd-AO, un sistema que utilizaba una película de sesenta y cinco milímetros en la cámara y una imagen de setenta milímetros para la proyección en las salas de cine. Algunas películas que incorporaron esa técnica fueron *Oklahoma* (1955) o *La vuelta al mundo en ochenta días* (1956).

## ¿Qué eran los *drive-in*?

Eran cines al aire libre donde se podía ver la película desde el automóvil. Aunque ya existían en los años treinta, en el período comprendido entre 1945 y 1950 se inauguraron miles de estos cines en las afueras de las ciudades estadounidenses. En los años sesenta había más de cuatro mil *drive-in* en los Estados Unidos. En 1956, por primera vez, acudió más gente a ellos que a las salas tradicionales.

Además de técnicas innovadoras, el cine utilizó otra arma para enfrentarse a la televisión. Al final de la década de los cincuenta se rodaron grandes superproducciones. La más representativa fue *Ben-Hur* (1959).

## ¿Cuál fue la única condición que se exigió para poder ser extra en *Ben-Hur*?

Que los hombres tuvieran barba. El día del *casting* se presentaron unas cinco mil personas y casi todos ellos consiguieron trabajo porque *Ben-Hur* es una de las películas que más figurantes ha reunido. El rodaje supuso, además, una fuente de ingresos extra para los estudios Cinecittà. Se calcula que más de veinticinco mil turistas visitaron el rodaje, previo pago, por supuesto, de unas cuantas liras.

Los productores quisieron dotar a la película de las mayores dosis de realismo posible. Los decorados, unos trescientos, se basaron en estatuas o pinturas clásicas. Las galeras en las que rema Ben-Hur eran, por ejemplo, réplicas de las auténticas y el circo en el que se desarrolla la famosa carrera de cuádrigas era una copia del de Antioquía. Los caballos tuvieron un entrenamiento especial. Estuvieron compitiendo todos los días durante cuatro meses para acostumbrarse a los accidentes y encontronazos. En los planos generales, los carros los guiaban dobles, pero tanto Charlton Heston como los demás actores tuvieron que aprender a llevar las riendas para poder filmar los planos medios.

La escena se rodó en pleno verano. Los quince mil extras que hacían de público tuvieron que soportar un calor infernal. Muchos se desmayaron y fueron atendidos en una enfermería montada especialmente para la ocasión. Había también un servicio de aguadores disfrazados encargados de refrescar a toda aquella gente. Las *scripts* y los ayudantes de dirección se volvieron completamente locos para que las rayas que los carros dejaban a su paso en la arena tuvieran lógica y continuidad. *Ben-Hur* se estrenó el 18 de noviembre de 1959 y fue la película más taquillera ese año en Estados Unidos y Canadá. También fue la gran triunfadora la noche de los Oscar. De los once que ganó, uno fue para Charlton Heston, otro para la película y otro para el director, William Wyler, aunque, según muchas fuentes, no fue él quien dirigió personalmente la famosa carrera, sino que fue un trabajo encargado a la segunda unidad.

## ¿Por qué las grandes superproducciones de Hollywood en los años cincuenta y sesenta se rodaron en Europa?

Por razones económicas. Resultaba más barato rodar ese tipo de películas en Europa que en los Estados Unidos. En los estudios italianos de Cinecittà, por ejemplo, se podía trabajar de una manera rápida, con buenos técnicos y con todos los extras que se deseara. Además de *Ben-Hur*, en los estudios romanos nacerían títulos como *Guerra y paz*, dirigida en 1956 por King Vidor.

España también se convirtió en uno de los platós favoritos del cine estadounidense. El productor Samuel Bronston se instaló en nuestro país en 1959 para rodar *El capitán Jones*, dirigida por John Farrow, padre de Mia Farrow. Después produciría otros títulos míticos como *El Cid* (1961) o *55 días en Pekín* (1963). A mediados de los sesenta, la quiebra de su socio, el empresario francés Dupont, y el fracaso comercial de algunas de sus películas, acabaron con el sueño de hacer una gran sucursal de Hollywood en España. Los estudios de Bronston, situados en los alrededores de Madrid, fueron, finalmente, subastados.

## ¿A qué película se considera históricamente «el mayor fracaso económico de Hollywood»?

A *Cleopatra*, la película que en 1963 dirigió Joseph Leo Mankiewicz y que protagonizaron Richard Burton y Elizabeth Taylor. El presupuesto inicial era de dos millones de dólares, pero al final superó los treinta millones. El rodaje se prolongó durante más de dos años y durante la filmación nació la tormentosa relación entre Richard Burton y Elizabeth Taylor. *Cleopatra* no tuvo malas recaudaciones, pero con semejante presupuesto final era prácticamente imposible que fuera rentable. Mankiewicz se había hecho cargo del proyecto al sustituir a Rouben Mamoulian y su obra fue salvajemente mutilada por el productor Richard Zanuck, que quería una película épica y al que no le gustaba el tono intimista, centrado en los personajes, que el director le había dado.

Joseph L. Mankiewicz fue una *rara avis* en el mundo de Hollywood. Era un intelectual sofisticado, de formación literaria. Había llegado a Hollywood al arrimo de su hermano Herman, guionista en *Ciudadano Kane*. Tal y como había intentado en *Cleopatra*, lo que de verdad le interesaba era descubrir lo que de verdad y de mentira había en la relación de los seres humanos y, sobre todo, indagar en el mundo de la mujer. Su filmografía está poblada de personajes femeninos complejos e intensos, como los de *De repente el último verano* (1959), *La condesa descalza* (1954) y, la más mítica de todas, la inolvidable diva teatral que encarnaba Bette Davis en *Eva al desnudo* (1950), cinta que, con catorce candidaturas, es la película más nominada de la historia del Oscar, junto con *Titanic*.

El cine de Mankiewicz tenía en el guión una precisión casi aritmética, un gusto exquisito y escrupuloso por cada palabra, por cada diálogo. Y gracias al diálogo, a lo milimétrico de un guión plagado de giros inesperados, en su último film, *La huella* (1972), lograba mantener la intriga del espectador con tan solo dos personajes: Lawrence Olivier y Michael Caine. Veinte años después de rodarla, Mankiewicz confesaba que se había retirado porque el cine se estaba convirtiendo en una fábrica de productos mecánicos: «El cine ya no me quería y yo tampoco le quería a él.» Murió el 5 de febrero de 1993.

## ¿Influyó la televisión en la manera de rodar películas?

Sí y muchísimo. La primera película en la que se notó una gran influencia de la tele en el cine fue *Marty*, que fue dirigida en 1955 por Delbert Mann e interpretada por Ernest Borgine, quien por este papel ganó el Oscar al mejor actor. La película inauguraba un nuevo estilo en el cine americano por su espontaneidad y naturalismo. Contaba la historia de amor entre un carnicero tímido y una maestra. Era en un principio un teledrama concebido para la pequeña pantalla, pero que el mismo equipo adaptó más tarde al cine. Su impacto fue enorme, ya que ganó la Palma de Oro del Festival de Cannes de 1955.

Otro film en donde se aprecia claramente esta influencia es *Doce hombres sin piedad* (1957), de Sidney Lumet. «Nunca se me había ocurrido que rodar una película entera dentro de una habitación pudiera ser un problema», explicaba el propio Lumet en su libro *Así se hacen las películas*. «De hecho, pensaba que podría convertir esa circunstancia en una ventaja.» Eran películas aparentemente de una producción sencilla, baratas, con pocos decorados, en el caso de *Doce hombres sin piedad* solo uno, la sala en donde el jurado debatía su veredicto; películas que conectaron sorprendentemente con el público porque presentaban a hombres normales y corrientes que vivían situaciones que el espectador podía asumir como propias.

Hubo entonces toda una generación de cineastas que, como Lumet, dieron sus primeros pasos en la pequeña pantalla para luego trabajar en el cine. Fue el caso de Martin Ritt, Robert Mulligan o John Frankenheimer.

Las relaciones entre la televisión y el cine, pues, comenzaron siendo malas, pero poco a poco las dos industrias se fueron convirtiendo en buenos socios. Además, desde mediados de los años cincuenta las grandes compañías de Hollywood comenzaron a vender lotes de sus películas a las cadenas de televisión, obteniendo así pingües beneficios.

Por otra parte, debido al impacto de la televisión, los diferentes géneros cinematográficos comenzaron a evolucionar desnudándose de viejos estereotipos de años anteriores. También influyó en todas estas innovaciones el debilitamiento del sistema de estudios y la mayor permisividad de la censura con la reforma en 1956 del Código Hays. Hubo cambios, por ejemplo, en el melodrama, en donde comenzaron a abordarse con más soltura las nuevas preocupaciones sociales y sexuales de los americanos. A este respecto destacaron, entre otras muchas, las películas de Douglas Sirk *Solo el cielo lo sabe* (1955) o *Escrito sobre el viento* (1956). Pero fue en el *western* donde más se notaron los nuevos tiempos. En 1950 *Flecha rota*, de Delmer Daves, inauguraba el llamado *western pro indio*, es decir, aquellas películas en las que se intentaba reivindicar el papel de la población indígena. En ellas se criticaba, más o menos duramente según los casos, el exterminio de los pieles rojas a manos de la población blanca y la discriminación a la que fueron sometidos. La evolución que experimentó el cine de vaqueros hizo posible que se rodaran auténticas obras

maestras, como *Johnny Guitar* (1953), de Nicholas Ray, o *Solo ante el peligro* (1952), de Fred Zinneman.

## ¿Cómo surgió «la caza de brujas»?

«La caza de brujas» fue un proceso que se dio en Estados Unidos a partir de 1947, y que consistió en «depurar» la industria de todos los sospechosos de comunismo. ¿Y quién era sospechoso? Pues todo aquel a quien un colega acusara de serlo y a que a su vez se negara a delatar a un tercero. Durante aquellos vergonzosos años en Hollywood circulaba una lista negra. Quien formara parte de ella no encontraría trabajo en la ciudad. Aunque, eso sí, hubo quien sobrevivió haciéndose pasar por otros. El guionista Dalton Trumbo, por ejemplo, firmó bajo seudónimo guiones como el de *Vacaciones en Roma* (1953) o *Espartaco* (1960).

«La caza de brujas», tal y como se ha conocido a aquel proceso inquisitorial, solo puede ser entendida en el contexto de la posguerra. El partido republicano había llegado al poder. Se vivían los albores de la guerra fría y se temía que la URSS tratara de infiltrarse ideológicamente a través de los grupúsculos comunistas. La agitación en Hollywood comenzó en 1947. Aquel año, buscando no tanto izquierdistas como publicidad, el Comité de Actividades Antinorteamericanas, dirigido por el senador Joseph McCarthy, citó a declarar en Washington a cuarenta y un profesionales del cine. Productores como Mayer, Walt Disney o Jack Warner declararon sin problemas, en calidad de «testigos amistosos», pero diez de los convocados —«los diez de Hollywood»—, guionistas en su mayoría, se negaron a colaborar. Se sentían en principio apoyados por sus compañeros. De hecho, un grupo de estrellas de tendencia liberal, en el que figuraban Lauren Bacall y su marido Humphrey Bogart, voló a Washington para acudir a las sesiones. Pero, según cuenta el director John Huston, que también estuvo allí, la actitud de «los diez» fue altanera, y durante el proceso la opinión pública se fue deslizado paulatinamente hacia un anticomunismo visceral. Como, llegados a ese punto, la imagen de aquellos «diez malos americanos» vinculados a Hollywood podía perjudicar a la taquilla, los grandes productores, reunidos en el hotel Waldorf Astoria de Nueva York, acordaron rescindir sus contratos. Por si eso no bastara, «los diez de Hollywood» fueron condenados por desacato a un año de cárcel y a multa de mil dólares.

Poco más tarde, a principios de los cincuenta, nacieron las listas negras. A la par que una nueva comisión seguía investigando Hollywood, cualquier sospechoso era expulsado de la industria. Unos se delataban a otros porque, en aquel clima, el mero hecho de negarse a dar nombres se interpretaba como izquierdismo. Hubo en total unas setecientas testificaciones. Según relata en un libro Patricia Bosworth, hija de un perseguido, aquellos que figuraban en la lista negra, además de escribir con seudónimo, tenían que cobrar en dinero negro, no podían abrir cuentas y sus conversaciones telefónicas eran espiadas por el FBI. A menudo las acusaciones no tenían fundamento alguno. Un guionista llamado Louis Pollock pasó cinco años sin trabajar porque lo habían confundido con un sastre de California que se había negado a testificar y que tenía el mismo nombre.

A lo largo de aquellos años, Charles Chaplin se instaló en Suiza y el actor John Garfield murió de un infarto fruto de la tensión que le produjeron las investigaciones. Según afirma el historiador Román Gubern, el McCartismo malogró una tendencia de cine social americano que había dado títulos tan destacados como *Las uvas de la ira* (1940) o *Tiempos modernos* (1935).

## ¿Es cierto que Elia Kazan delató a varios de sus compañeros ante el Comité de Actividades Antinorteamericanas?

A finales de 1951 Elia Kazan recibió una citación para acudir a declarar, en sesión secreta, ante el Comité de Actividades Antinorteamericanas. Fue la primera de las muchas veces en las que el comité le interrogó. Al final, el director acabó dándoles lo que buscaban: los nombres de sus antiguos compañeros del Partido Comunista, al que había pertenecido durante diecinueve meses entre 1934 y 1936. A todo el mundo sorprendió que ese intelectual progresista y de izquierdas, que pasaba por ser una de las mentes más lúcidas del cine y del teatro americanos de la primera mitad de siglo, pudiera caer en semejante delación que marcó definitivamente su vida. Elia Kazan nunca se arrepintió públicamente de su acción, y aún hoy muchos siguen diciendo que lo que hizo Kazan fue, sencillamente, repugnante. Cuando en 1999 la Academia de Hollywood le concedió un Oscar honorífico por toda su carrera, media platea permaneció sentada, con los brazos cruzados, sin aplaudirle, en señal de protesta.

A pesar de esta polémica nadie puede negar la gran aportación de Elia Kazan a los enormes cambios que conocieron el cine y el teatro americanos en los años cincuenta, en los que contribuyó como nadie al éxito de una nueva forma de contar historias y, sobre todo, al lanzamiento de toda una generación de actores. Fue director escénico antes que cineasta y rompió con la tradición inglesa en el teatro americano, llevando a los escenarios, con mucho éxito, a autores como Tennessee Williams o Arthur Miller.

En el cine se doctoró con *La barrera invisible* (1947), una de las primeras películas americanas que trataba el tema del antisemitismo. Arrasó con ella en la ceremonia de los Oscar de ese año y ganó la estatuilla al mejor director. Su fama se acrecentó con la adaptación cinematográfica de la obra teatral de Tennessee Williams *Un tranvía llamado deseo* (1951).

Sin embargo, cuando estaba en la cúspide de su fama llegó el escándalo por su testimonio ante el Comité de Actividades Antinorteamericanas. En los años posteriores Elia Kazan utilizaría el cine para justificar su comportamiento en «la caza de brujas». Así nacieron *Viva Zapata* (1952), en donde hacía un canto a la inutilidad de la revolución como forma de transformar la sociedad, y otra película magistral, *La ley del silencio* (1954), la historia de un trabajador que denunciaba a los miembros de una organización, mitad sindical, mitad mafiosa.

En los años sesenta fue abandonando paulatinamente el mundo del teatro. Se dedicó a escribir y a dirigir películas más personales, como *América, América* (1964), que es, en buena parte, la historia de su propia familia de emigrantes turcos. Su trabajo posterior fue *El último magnate* (1976), adaptación de la novela de Scott Fitzgerald y protagonizada por Robert de Niro.

## ¿Cómo cambió el estilo de interpretación en el cine americano?

En los años cincuenta el público joven ya no sintonizaba con los galanes clásicos de Hollywood. Se pusieron de moda otro tipo de intérpretes más realistas, más intensos y torturados que conectaron, sobre todo, con los jóvenes. Los cincuenta fueron los años de eclosión de los Marlon Brando, James Dean o Paul Newman. Casi todos ellos fueron descubiertos por Elia Kazan. Casi todos ellos tenían también una impronta interpretativa común. La que les daba el hecho de haberse formado en la misma escuela: el Actor's Studio de Nueva York.

## ¿Cuándo se fundó el Actor's Studio?

Lo fundó Elia Kazan en 1947, en Nueva York. El Actor's Studio era heredero de la tradición del Teatro del Arte de Moscú y del Group Theatre, que dirigió Lee Strasberg. Fue precisamente este quien, en 1951, se convirtió en el responsable de esta escuela y quien desarrolló el llamado «método». Según esta técnica, el actor debía buscar en sí mismo emociones y motivaciones similares a las del personaje, debía hallar alguna conexión entre su propia vida y el papel que interpretaba. Solo así, decía, se podían alcanzar verdaderos momentos de realismo en la actuación.

Al Actor's Studio se le relaciona con los más famosos autores teatrales del siglo XX, como Tennessee Williams o Arthur Miller, y en las paredes de sus aulas se formaron actores tan importantes como Marlon Brando, Montgomery Clift, Paul Newman, Steve MacQueen, Robert de Niro o Al Pacino. Todos ellos compartían el sello común de la intensidad.

## ¿Cómo fue descubierto Marlon Brando?

En 1945 Elia Kazan buscaba un actor para que protagonizara en el teatro *Un tranvía llamado deseo*, que había escrito Tennessee Williams. El director pensaba que Marlon Brando, que entonces tenía unos veinte años, lo podía hacer perfectamente. El único problema era que quizá resultaba demasiado joven para el papel, así que le envió directamente a casa del dramaturgo, que se encontraba en el campo, para que fuera el propio autor quien lo decidiera. A Brando le dieron veinte dólares para el viaje, dinero que se gastó nada más tenerlo en el bolsillo. Hizo el trayecto en autostop y llegó un par de días tarde a la cita. Pocas horas antes a Tennessee Williams se le habían reventado las cañerías y, cuando Brando llamó a su puerta, lo confundió con el fontanero. Después de aclarar el equívoco y darse a conocer, el actor arregló el pequeño desastre doméstico y, de paso, se hizo con el papel de Kowalski, personaje que también llevaría al cine, de la mano de Elia Kazan, en 1951.

Brando fue el actor más característico de la escuela del «método». Para preparar su personaje de *Hombres* (1950), dirigida por Fred Zinneman, en la que encarnaba a un parapléjico, pasó antes del rodaje un mes en un centro de rehabilitación especializado. Dentro y fuera de las pantallas Brando representó el inconformismo, el desprecio por las reglas. Una rebeldía que conectó, como en el caso de James Dean, con la nueva juventud americana.

Nació en 1924 en Omaha, Nebraska. Su infancia fue muy desgraciada. En uno de los monólogos que improvisó ante las cámaras durante el rodaje de *El último tango en París* (1972) explicaba que su padre era un hombre fuerte, un peleón de taberna, amigo de prostitutas, vulgar, ordinario y borracho, y que su madre era muy romántica, pero también alcohólica, datos que se asemejaban bastante a la realidad. Con diecinueve años se trasladó a Nueva York. Trabajó en decenas de empleos: ascensorista, camarero, acomodador... Se matriculó en clases de interpretación y pronto descubrió que interpretar era, como decía siempre, «una forma de ganar dinero haciendo estupideces». Los inicios de su carrera fueron fulminantes. Encadenó éxito tras éxito en los primeros años cincuenta con películas como *Julio César* (1953) o *Salvaje* (1954). En 1956 ganó su primer Oscar por su papel en *La ley del silencio*. La industria de Hollywood pensaba que tenía entre sus manos un auténtico filón, y Brando era, en efecto, un filón precioso, pero de un metal difícil de pulir.

Durante el rodaje de *Sayonara* (1957) protestó pública y airadamente porque consideraba que la película era una porquería cursi y proclamó a los cuatro vientos que solo la estaba haciendo por dinero. El de *Sayonara* no fue un caso aislado. Brando no se aprendía sus diálogos y se negaba a promocionar sus trabajos, así que a nadie le extrañó que durante los años sesenta comenzara una progresiva cuesta abajo.

¿Es verdad que los productores de *El padrino* no querían a Brando para el papel de Vito Corleone?

Sí. Cada vez que Coppola, el director, proponía a Brando como posible Vito Corleone los ejecutivos de la Paramount le decían: «Si vuelves a mencionar ese nombre quedarás despedido.» Incluso el presidente de la compañía afirmó que Marlon Brando jamás intervendría en *El padrino* (1973). Coppola les tuvo que suplicar que le dieran una última oportunidad y garantizó que haría firmar a Brando una cláusula en la que el actor se comprometería a no retrasar el rodaje con uno de sus ya clásicos líos. Finalmente, cedieron, y Brando acudió para hacer una prueba de maquillaje y fotografía. Coppola llevó para ese ensayo un poco de queso italiano y algunas cosas más para comer. Brando utilizó la grasa del queso como si fuera gomina y se alisó el pelo. Luego se metió un pañuelo de papel en la boca hasta que pareció un *bulldog*. La legendaria imagen del padrino Vito Corleone había comenzado a tomar forma.

## ¿Por qué Brando no recogió el Oscar que ganó por *El padrino*?

Fue una forma de protestar públicamente por cómo la industria de Hollywood trataba en las películas a los indios. En su nombre subió al escenario una supuesta chica apache llamada Sachen Littlefeather, presidenta del Comité Nacional de Afirmación de los nativos americanos, aunque hay quien afirma que se trataba de una actriz disfrazada pagada por Brando. El gesto alimentó todo tipo de comentarios, pero a esas alturas Hollywood parecía ya resignado al inconformismo de Marlon Brando, porque, a pesar de este y de parecidos episodios, *El padrino* supuso el comienzo de una gran etapa de su carrera. Transmitió como nadie la angustia de la soledad en *El último tango en París* (1972) y fue un militar mesiánico obsesionado con el horror en *Apocalypse now* (1979).

Tras su breve aparición en *Supermán* (1978) descubrió un sistema ideal para un holgazán declarado como él: hacer breves apariciones en películas y cobrar, a cambio, cientos de miles de dólares.

Su vida sentimental y personal ha sido igualmente agitada y ha tendido, en los últimos años, hacia la tragedia. En 1990 su hijo Christian fue encarcelado por haber asesinado al novio de su hermanastra Cheyenne y esta última se suicidó en 1995. Ha estado casado tres veces y ha tenido decenas de amantes. «Poder llevarme a la cama a casi todas las mujeres que quería resultaba embriagador», solía decir. Su primera mujer era hindú, la segunda mejicana y a la tercera la conoció en su paraíso particular, Tahití, que «descubrió» durante el rodaje de *Rebelión a bordo* (1962). Años más tarde compró incluso una pequeña isla en la que ha pasado, alejado del mundo, la mayor parte de su tiempo.

Gordo hasta hacer irreconocible a aquel joven atractivo de los cincuenta, en los últimos años Brando aparece, de vez en cuando, en películas que pasan casi siempre sin pena ni gloria, como *Don Juan de Marco* (1995) o *La isla del doctor Moreau* (1996), para, acto seguido, sumergirse nuevamente en la soledad de su casa, seguir siendo un mito en vida y disfrutar de una de sus grandes pasiones: comer helados.

## ¿Es verdad que Marilyn Monroe fue también alumna del Actor's Studio?

Sí. Fue en 1955, y es que Marilyn Monroe era una actriz mucho más preparada de lo que podían hacer pensar sus papeles de rubia tonta.

Norma Jean Mortenson, que así se llamaba en realidad, llevaba escrita la tragedia en su frente desde que nació. Su madre y su abuela tuvieron problemas psiquiátricos. A los nueve años sufrió la primera agresión sexual. A los quince fue violada, quedó embarazada y le obligaron a entregar a su hijo al hospicio. Se casó a los dieciséis y con veinte se divorció por primera vez. Demasiadas desgracias juntas para una mujer con un cuerpo lleno de curvas, una voz de terciopelo, unos labios jugosos, una melena que fue derivando del castaño al platino y una mirada ingenua y provocativa. Una mujer que era capaz de avivar encendidos sueños a millones de hombres con solo una frase. «¿Qué se pone para dormir, Miss Monroe?», le preguntaron en una ocasión. «Unas gotas de Chanel número 5», respondió.

Nació en Los Ángeles en 1926 y la descubrió un fotógrafo que buscaba modelos guapas entre las obreras de las fábricas de California, donde Norma trabajaba confeccionando paracaídas. En 1943 comenzó su largo y tortuoso camino hasta convertirse en mito. Un camino con los consabidos peajes en despachos de productores, directores y demás ejecutivos de Hollywood. «Cuando un productor llama a una chica a su oficina para discutir un guión, no está pensando precisamente en eso —decía—. Un papel en una película o cualquier tipo de contrato es lo más importante en el mundo para una chica. Puedes estar hambrienta o dormir en el coche, pero no te importa hacer lo que sea si consigues el papel. Yo lo sé porque lo he hecho montones de veces.»

## ¿Por qué cambió su nombre por el de Marilyn Monroe?

Fue en agosto de 1946, aunque curiosamente, en septiembre de ese mismo año, en un anuncio publicado en la revista *Variety*, se decía que Norma Jean Dougherty (Dougherty era el apellido de su primer marido) había firmado un nuevo contrato con la Fox. A los ejecutivos no les sonaba bien ese apellido, que, decían, era muy difícil de pronunciar. Así que la futura estrella eligió Monroe porque era el apellido de la familia de su madre. El nombre, Marilyn, se le ocurrió a un ejecutivo de la compañía, a quien esa chica le recordaba a una actriz llamada Marilyn Miller, de quien había estado enamorado. En los estudios la convirtieron primero en actriz y luego en estrella. A veces utilizaban trucos muy curiosos. Por ejemplo, cuentan que lograba su célebre contoneo de caderas limando un poco el tacón de uno de sus zapatos.

En 1950 ya había intervenido brevemente en cuatro películas, pero su intervención más recordada era una pequeña escena junto a Groucho Marx en *Amor en conserva* (1950). «Tengo un problema —decía—: los hombres me siguen.» A lo que Groucho respondía mientras arqueaba sus cejas: «Me pregunto por qué.» La pregunta de Groucho no quedó en el aire. John Huston la eligió para *La jungla de asfalto* (1950) y Mankiewicz para *Eva al desnudo* (1950). Los críticos comenzaron a llamarla «la curvilínea» y los soldados, que la adoraban, «miss bollito redondito».

En 1952 América se rindió definitivamente ante ella por su papel de comehombres en *Niágara*. En los diez años siguientes participaría en películas que se hicieron muy populares, como *La tentación vive arriba* (1955) o *Con faldas y a lo loco* (1959). Sin embargo, en los pasillos de los estudios pronto comenzó a hablarse de los problemas de Marilyn. Se sabía que abusaba de los tranquilizantes y del alcohol, y que su inseguridad ante las cámaras le hacía vomitar. Sus retrasos, olvidos y despistes desesperaban a sus compañeros de reparto y a los directores. Una escena de *Con faldas y a lo loco*, en la que solo tenía que decir «¿Dónde está el coñac?» y abrir un cajón, tuvo que repetirse sesenta y cinco veces. Billy Wilder, el director, puso carteles por todo el set para facilitarle la labor, pero tardaron en rodarla un día y medio.

Fuera de las pantallas Marilyn no era feliz. Tuvo tres maridos: el desconocido Marion Dougherty, el famoso jugador de béisbol Joe DiMaggio y el dramaturgo Arthur Miller, además de una lista de amantes casi imposible de detallar. Pero, a pesar de ser la mujer más deseada de América y del mundo, siempre se sintió sola. Sufría de insomnio y su terror a la noche era tal que tenía que acostarse con la luz encendida. En 1961 se divorció de Arthur Miller y comenzó a obsesionarse cada vez más con la maldición familiar de la locura. Descuidó totalmente su trabajo y acabó siendo expulsada de la última película en donde trabajó: *Algo pasará* (1962).

## ¿Cuáles son las teorías que se barajan sobre la muerte de Marilyn?

Hay muchas, pero las más apoyadas son tres. La primera es el suicidio; la segunda es la muerte por accidente debido a una combinación errónea de medicamentos, y, por último, la llamada «teoría de los Kennedy». Bob y John habían sido sus amantes, y o bien la mafia se vengó del presidente asesinándola, o la CIA la eliminó para acallarla. Murió la noche del 5 de agosto de 1962. En su tumba, que está en un pequeño cementerio de Los Ángeles, nadie se acordó de poner la inscripción que ella había deseado: «Aquí yace M.M. 87-52-83», es decir, sus iniciales y sus esculturales medidas.

## ¿Qué mito cinematográfico masculino puede compararse al de Marilyn?

El de James Dean, que, gracias a sus papeles de rebelde, sintonizó como nadie con las inquietudes de los jóvenes de su generación. La personalidad torturada que interpretó en la pantalla era similar a su forma de ser en realidad, y precisamente eso fue lo que le abrió las puertas del cine. Elia Kazan, que era profesor en el Actor's Studio, buscaba nuevos rostros para la adaptación de *Al este del Edén* (1955), la novela de John Steinbeck. Dean superó todas las pruebas de selección. En la última se encontró con otro joven aspirante que se llamaba Paul Newman, pero fue, según cuenta Elia Kazan en sus memorias, un dato de la vida personal de James Dean lo que inclinó definitivamente la balanza a su favor: «Cuando Dean vino a Los Ángeles yo acudí al aeropuerto para llevarle a los estudios. Íbamos por la carretera cuando me pidió que parase porque quería saludar a su padre, que trabajaba en un lugar próximo. Entró en un edificio y salió acompañado de un hombre. Me lo presentó. Era obvio que entre los dos había una fuerte tensión. Me pareció que a su padre no le gustaba su hijo. Se quedaron de pie uno frente al otro y pronto se despidieron. En ese momento comprendí que el papel de *Al este del Edén* tenía que ser para él porque la historia de la película era la suya propia.»

La película se centraba en las tensiones entre un hijo y su padre, y Dean, en efecto, sabía muy bien qué era aquello. Había nacido en Indiana. Cuando tenía cinco años sus padres se trasladaron a California, pero después de la muerte de su madre, cuatro años después, el pequeño Dean había vuelto a su pueblo natal, donde, alejado del padre, se crio con unos tíos. Comenzó a actuar en la escuela, en donde llegó a ganar un premio. Más tarde se matriculó en Arte Dramático en la Universidad de Los Ángeles. Trabajó en anuncios de televisión, pero muy pronto quiso probar suerte en la otra costa y se matriculó en algunos cursos del Actor's Studio de Nueva York.

Elia Kazan no se equivocó en su elección. Sin que *Al este del Edén* se llegara a estrenar, la Warner propuso a James Dean rodar un nuevo título, un drama juvenil titulado *Rebelde sin causa* (1955), que iba a dirigir Nicholas Ray. Su siguiente y última película fue *Gigante* (1956), de George Stevens, con Rock Hudson y Elizabeth Taylor de compañeros. En esos tres títulos Dean encarnó la poética del perdedor y el incomprendido. Las chicas suspiraban por él y los chicos trataban de imitarlo. Pero si algo convirtió a James Dean en un mito imperecedero fue su muerte prematura.

## ¿Qué era el «pequeño bastardo»?

Era su coche, un Porsche deportivo. James Dean competía regularmente en carreras de autos. Curiosamente, en un descanso del rodaje de *Gigante*, filmó para la televisión un anuncio en donde recomendaba a todos los jóvenes conductores prudencia en las carreteras. «La vida que está en juego puede ser la mía», decía entre risas. El 30 de septiembre de 1955 cogió el «pequeño bastardo» y sufrió un accidente mortal. A pesar de todas las evidencias y de todos los testimonios sobre su muerte, sus *fans* se negaban a creer que había muerto. Muchos aseguraban que su entierro fue solo una farsa y que su tumba estaba vacía. Creían que el actor estaba aún vivo, pero tan desfigurado que se ocultaba en alguna clínica.

En vida James Dean fue introvertido, exhibicionista, solitario... Tuvo una personalidad compleja. A veces era encantador; otras, en cambio, insolente e insoportable. Quizá por todo eso consiguió que millones de jóvenes se identificaran con él. Murió a los veinticuatro años, cuando solo había rodado tres películas, dos de las cuales ni siquiera se habían llegado a estrenar. Tenía ya asegurado un nuevo contrato para interpretar al boxeador Rocky Graziano en *Marcado por el odio* (1956), película que posteriormente protagonizó Paul Newman. El *New York Times* solo concedió a la noticia de su muerte cuatro líneas. Y es que a Dean casi no le dio tiempo a ser un actor famoso en vida, pero, eso sí, se convirtió rápidamente en una leyenda.

## ¿Quiénes forman parte en el cine de la llamada «generación perdida»?

Entre otros, Nicholas Ray, Richard Brooks, Edward Dmytryk o el mismo Elia Kazan. Fueron una serie de cineastas que de jóvenes vivieron la gran crisis económica del año 29 y el auge del fascismo, luego la Segunda Guerra Mundial y, finalmente, se vieron implicados, en mayor o menor medida, en «la caza de brujas» del Comité de Actividades Antinorteamericanas. En el cine de todos estos autores se manifiestan cierta angustia vital, inconformismo y conciencia social. Quizá el último representante de este grupo sea John Huston.

Vividor y bebedor, Huston, hijo del actor Walter Huston, es toda una leyenda en Hollywood no solo por sus grandes películas. También por una vida intensamente vivida que podría dar pie, por sí sola, a cientos de argumentos. Contaba en su autobiografía que, cuando tenía doce años, los médicos le diagnosticaron por error una grave enfermedad coronaria. «Lo siento —dijeron a sus padres—, su hijo no vivirá mucho.» Él, que había oído esa fatal sentencia, decidió que, ya que iba a morir pronto, debía disfrutar de lo que le quedaba de vida. Una noche salió a escondidas por la ventana de su dormitorio. Caminó hasta un canal cercano, se desnudó y se zambulló en él y lo pasó tan maravillosamente bien que volvió a hacerlo muchas noches más. En uno de esos furtivos baños nocturnos se encontró atrapado en una corriente. El remolino del canal lo arrastró hasta el fondo y él pensó horrorizado que se iba a ahogar. Pero, de repente, se encontró al otro lado de la presa. Después volvería cada noche a «cabalgar sobre la cascada», experiencia que le sirvió, además, como enseñanza: a partir de entonces decidió exprimir la vida hasta la última gota de su jugo.

Con esa filosofía como guía, desde pequeño llevó una vida agitada y nómada que jamás abandonó. No terminó los estudios en el instituto y no pudo ir a la universidad. Su madre le consiguió entonces un puesto de reportero, pero tampoco cuajó como periodista. Se dedicó luego a la pintura, al boxeo, escribió algún relato corto, se alistó en el ejército mejicano y vivió como un bohemio en París. Fue su padre quien le abrió las puertas de los estudios de cine. Comenzó siendo guionista y se paseaba por todas las fiestas de Hollywood bebiendo a lo grande y con un mono sobre el hombro. Apenas tenía dinero para vivir y, para sacarse algunos dólares, a veces, con un amigo, cantaba canciones vaqueras por las calles.

Su carrera como director de cine comenzó con el que está considerado todo un clásico del cine negro: *El halcón maltés* (1941). A partir de ahí se dedicó a transformar sus sueños en películas y su cine acabó pareciéndose a su propia vida. A veces parecía disfrutar tanto o más preparando un proyecto que rodándolo. Y así surgieron títulos como *El tesoro de Sierra Madre* (1947), *La jungla de asfalto* (1950), *La reina de África* (1952), *Moby Dick* (1956), *Vidas rebeldes* (1961), *El hombre que*

*pudo reinar* (1975) y muchas más. Algunos son obras maestras del cine. Otros, en cambio, son filmes descabellados, mediocres o simplemente malos. El cine de Huston está lleno de personajes fracasados, héroes tiernos e infelices, perdedores... Sus métodos en el plató eran legendarios. En el rodaje de *La noche de la iguana* (1964), por ejemplo, los productores le advirtieron de que iba a tener muchos problemas si quería mantener a raya a los actores de la película: Richard Burton, Deborah Kerr y Ava Gardner. Él los reunió a todos y les dijo: «Mirad, os he traído un regalo a cada uno. Es una pistola y dentro hay unas balas doradas en las que están escritos los nombres de los demás. Si las necesitáis durante el rodaje, utilizadlas y así me evitáis a mí problemas.»

Su vida sentimental también fue una continua aventura. Se casó cinco veces y tuvo cuatro hijos. La mayor es la actriz Anjelica Huston. Con ochenta años John Huston dirigió su última película. En esta ocasión no se marchó a rodar a África, ni a Méjico, ni a la India, ni a ningún otro lugar exótico en donde pudiera cazar o pescar. Sentado en una silla de ruedas y respirando gracias a una bombona de oxígeno, vivió una aventura más, la última, quizá la más intensa de todas las que había realizado en su vida: aceptar su propia muerte. El resultado es una de las películas más poéticas que ha dado el cine: *Dublinese* (1988), un canto a la vida desde la cercanía de la muerte.

«¿Qué harías y qué no harías si volvieras a empezar de nuevo?», le preguntó en una ocasión su hijo Tony. «Pasaría más tiempo con mis hijos; ganaría el dinero antes de gastármelo; aprendería los placeres del vino en lugar de los de las bebidas fuertes; no fumaría cuando tuviera pulmonía; no me casaría por quinta vez», respondió el director.

## ¿Cuál fue la primera película musical que se rodó en exteriores?

Fue *Un día en Nueva York*, la película que dirigieron Stanley Donen y Gene Kelly en 1949. Stanley Donen recuerda siempre que durante el rodaje de las escenas que se filmaron en las calles había más de dos mil personas mirándoles. «Estaban lejos de la cámara, pero siempre teníamos que amoldarnos a trabajar con toda aquella multitud. Era normal. Allí estaban Frank Sinatra, Gene Kelly y un tocadiscos llenando de música las calles de Nueva York...»

Stanley Donen tenía tan solo veinticuatro años cuando la dirigió y fue su primera película. Aunque había nacido el 13 de abril de 1924, él siempre prefería citar como fecha del inicio de su vida aquel día de 1933, en que, con nueve años, vio en el cine de su ciudad a Fred Astaire en la película *Volando hacia Río*. Gracias a él y a esa película Stanley Donen descubrió el cine, el baile y se enamoró para siempre de su profesión.

Con quince años Stanley Donen consiguió un contrato en Broadway para trabajar en un musical. La estrella de aquella producción era otro actor bailarín que, como Astaire, también iba a cambiar su vida: Gene Kelly. Donen y Kelly se convirtieron en amigos inseparables, y cuando el actor se marchó a Hollywood, Stanley no tardó en seguirle para trabajar como ayudante de coreografía. Además de *Un día en Nueva York* filmaron juntos el que todavía hoy se considera el mejor musical de la historia del cine: *Cantando bajo la lluvia* (1952).

Stanley Donen dirigió también *Siete novias para siete hermanos* (1954) o *Bodas reales* (1951), donde vio cumplido el sueño de trabajar con Fred Astaire, con quien tendría la suerte de repetir en *Una cara con ángel* (1956), al lado, esta vez, de una adorable Audrey Hepburn. A partir de esa película su carrera tomó un nuevo rumbo. Había demostrado que era un maestro haciendo musicales. Se reveló entonces como un eficaz director de comedias, ya fueran sofisticadas y románticas, como *Indiscreta* (1958) o *Una página en blanco* (1961); comedias con suspense, como *Charada* (1964) o *Arabesco* (1966); o comedias salvajemente ácidas, como la que la mayoría de los críticos consideran su mejor película: *Dos en la carretera* (1967), uno de los mejores estudios cinematográficos que se han hecho sobre el matrimonio.

Ninguno de sus filmes posteriores tuvieron éxito. En 1984 rodó su último trabajo: *Lío en Río*. Cuando en 1998 recibió un Oscar honorífico como premio a toda su carrera, lo agradeció como mejor sabía: bailando un número de claqué con la estatuilla.

## ¿Cómo rodó Gene Kelly la famosa secuencia de *Cantando bajo la lluvia*?

Estaba enfermo. Tenía treinta y ocho grados de fiebre y, por supuesto, durante el rodaje de la escena tenía que estar completamente empapado. Tardaron día y medio en terminar la escena.

Aunque está codirigida por Gene Kelly y Stanley Donen, *Cantando bajo la lluvia* (1952) nació del talento de Arthur Freed, un productor de la Metro especialista en musicales que acababa de tener dos grandes éxitos previos: *Un día en Nueva York* y *Un americano en París*. En *Cantando bajo la lluvia* Freed reunió una serie de viejas canciones bajo un argumento: el paso del cine mudo al sonoro. Para ello los guionistas se basaron en viejas anécdotas que ocurrieron realmente en el estudio. Los compañeros de Gene Kelly en la película fueron Debbie Reynolds, que con solo veinte años no tenía una gran experiencia como bailarina, y Donald O'Connor. Los dos sufrieron en propia piel las duras exigencias de los ensayos y del rodaje. A Debbie Reynolds, por ejemplo, se le hicieron numerosas heridas en los pies, y Donald O'Connor acabó exhausto después de filmar el número *Make 'Em Laugh*. Cyd Charisse, que intervenía en otra de las escenas musicales, acababa de tener un niño y tuvo que ponerse a dieta para recuperar su esculpural figura.

Los primeros preestrenos con público de *Cantando bajo la lluvia* fueron bastante positivos. Sin embargo, como los espectadores la encontraron un poco larga, los productores decidieron acortarla. El film se estrenó, finalmente, en abril de 1952, y ese año fue una de las diez películas más taquilleras y se situó en un lugar privilegiado en las listas de la crítica.

## ¿Quién fue el otro gran maestro del cine musical?

Vincente Minnelli había nacido en Chicago en 1910. Empezó a trabajar a los trece años pintando carteles de cine, decorando escaparates y haciendo bocetos de vestuario. Su gran pasión juvenil fue el teatro, en donde desempeñó diversos oficios, como fotógrafo, decorador o realizador. Antes de iniciarse en el cine conocía, pues, muy bien todos los trucos del espectáculo. De su formación como pintor guardó siempre un gran gusto por los decorados, el color, la composición, o la coreografía, en el caso de los musicales. En este género mostró una ambición artística hasta entonces desconocida, como muestran los dieciocho minutos de número final de *Un americano en París* (1951), película protagonizada por un magnífico Gene Kelly.

Pero Minnelli no solo hizo musicales. Buceó en lo más turbio del ser humano en melodramas cargados de fuerte contenido psicológico, caso de *Como un torrente* (1959) o *El loco del pelo rojo* (1956), en la que contaba la vida de Van Gogh y para la que diseñó la fotografía de acuerdo con la estética de los cuadros del pintor. También supo mostrar el lado más rastrero del mundo del cine en *Cautivos del mal* (1952) o *Dos semanas en otra ciudad* (1962), ambas protagonizadas por Kirk Douglas. Se atrevió, además, a rodar películas con una gran carga de crítica social, como *Té y simpatía* (1956), en la que tocaba el tema de la homosexualidad. Entre sus comedias amables destacan *El padre de la novia* y *El padre es abuelo*, que Spencer Tracy y Elizabeth Taylor protagonizaron en 1950 y 1951.

Vincente Minnelli ocupa, además, un lugar destacado en la crónica social de Hollywood gracias al matrimonio que, en 1945, le unió a Judy Garland, la estrella que había protagonizado *El mago de Oz* (1939) y con la que trabajó, además, en cuatro películas. Judy era una mujer frágil que intentó suicidarse varias veces. Tomaba tranquilizantes y barbitúricos para poder trabajar al ritmo que se le exigía en Hollywood y para afrontar la frustración que suponía el hecho de que su carrera de adulta no hubiera podido superar su gran éxito como estrella infantil y juvenil. En 1951, por fin, se divorciaron, pero fruto de aquel matrimonio nació Liza, también cantante y actriz, a la que Vincente dirigió en *Nina* (1976), que fue curiosamente su última película.

Aunque durante muchos años a Minnelli se le consideró con cierta condescendencia como un «artesano» al servicio de la industria de Hollywood, siempre supo imprimir su sello personal en todos los géneros que abarcó. Hoy, en cambio, nadie duda en calificarlo como un maestro.

## ¿Quiénes fueron los grandes directores italianos de después de la guerra?

Tras la Segunda Guerra Mundial, y gracias al impulso artístico del neorrealismo, el cine italiano conoció una gran etapa que se extendería hasta los años sesenta gracias al trabajo de directores como Rossellini, Antonioni, Fellini... Uno de los padres de ese renacer fue un cineasta que destacó no solo por sus películas, también por sus contradicciones y sus escándalos. Era hijo de una de las familias más ricas del norte del país, pero el Partido Comunista italiano financió algunos de sus primeros títulos. Tenía una exquisita educación literaria y artística, aunque retrató en muchas de sus películas los padeceres de las clases populares.

Luchino Visconti se inició en el cine como ayudante de dirección de Jean Renoir y heredó de él un gusto por el naturalismo, que aplicaría sobre todo en su primera etapa en la que contribuyó a la formación del neorrealismo con un cine militante. En plena Segunda Guerra Mundial filmó, por ejemplo, *Obsesión* (1942), una adaptación libre de la novela de James M. Cain, *El cartero siempre llama dos veces*. La película era demoledora. Recorría minuciosamente la degradación y el hundimiento moral de una pareja. Y, como había en ella escenas de adulterio y homosexualidad, el escándalo no se hizo esperar. Después de su primera proyección, el hijo del *duce* protestó en voz alta: «¡Esto no es Italia!» Cuando fue proyectada en Roma, en 1943, en mitad de la sesión entró la policía y tomó los nombres de todos los espectadores.

*La tierra tiembla* (1948) retrataba, en cambio, la vida de unos pescadores en un pequeño pueblecito. Estaba hablada no en italiano, sino en el dialecto local. El ciclo realista de Visconti se cerraría en 1960 con *Rocco y sus hermanos*, una nueva historia de seres sacrificados y degradados, el relato de la desintegración de una familia pobre del sur al entrar en contacto con la ciudad del norte que les prometía riqueza y prosperidad. La película fue cortada, secuestrada en algunas provincias y sometida a un proceso judicial que duró diez años. Pero sirvió para lanzar como estrellas internacionales a Claudia Cardinale y a Alain Delon.

Durante los cincuenta, y al tiempo que rodaba cine realista, Visconti demostraba también su brillantez escénica en otros títulos, como *Senso* (1954), ambientada en la época de la unificación italiana y en la que trataba el tema de una sociedad cambiante, un tema que conocía de cerca porque los Visconti, como muchas otras familias italianas, habían sido un puente entre dos épocas que vivió el país. La aristocracia dejaba paso a una burguesía más pujante que iba a acaparar también, poco a poco, el poder político. Visconti volvió sobre esta preocupación algunos años después con una de sus películas más célebres: *El gatopardo* (1963).

## ¿Por qué el protagonista de *El gatopardo* es un americano como Burt Lancaster?

Porque fue coproducida por la Twentieth Century Fox, que exigió que el protagonista fuera un actor anglosajón. Visconti había pensado en un principio en Lawrence Olivier o en Marlon Brando. Pero el primero estaba enfermo y el segundo exigió mucho dinero. La compañía americana presentó entonces una terna: Spencer Tracy, Anthony Quinn y Burt Lancaster. Y, no sin reticencias, Visconti eligió Lancaster. Al final quedó tan encantado con su actuación, que más adelante le volvería a llamar para su película *Confidencias* (1974).

*El gatopardo*, basada en la novela de Giuseppe Tomasi de Lampedusa, se estrenó en el Festival de Cannes de 1963 y obtuvo la Palma de Oro. Era una película muy querida por Visconti, que se identificaba totalmente con el personaje del príncipe Fabrizio de Salina. El director fue excesivamente meticuloso en el rodaje. Ordenaba calentar los platos que se servían en las escenas de la cena y hasta la ropa interior de los personajes era una exacta réplica de la auténtica. Cuando *El gatopardo* se exhibió en Estados Unidos, la productora americana realizó un nuevo montaje del film. Visconti reaccionó entonces violentamente: «La versión americana de *El gatopardo* ha sido preparada sin mi supervisión —se quejó—. Ha sido cortada de mala manera y los actores han sido doblados con voces que no corresponden a los respectivos personajes.» Los ejecutivos de la Fox, a su vez, quisieron demandar al director porque entendían que esas declaraciones estaban perjudicando a la película.

En 1971 Visconti dirigió *Muerte en Venecia*, la versión cinematográfica de un breve relato de Thomas Mann y crónica del peregrinaje de un artista en busca de la belleza absoluta en un camino que le lleva a la muerte. Rodando *Luis II de Baviera* (1973) el director sufrió un ataque cerebral que paralizó su costado izquierdo. Durante la convalecencia logró montar la película, pero los productores le exigieron muchos cortes adicionales y el film fue, finalmente, mutilado. Solo se estrenaría íntegramente después de su muerte.

Luchino Visconti pasó sus últimos años en un pequeño apartamento de Roma. En 1975 una caída lo inmovilizó nuevamente y le obligó a dirigir *El inocente*, desde una silla de ruedas. La terminó a duras penas, pero murió cuando se encontraba en pleno proceso de doblaje.

## ¿Cómo era el mundo según Fellini?

Si hay un director que pueda ostentar el título de gran director del cine italiano, con mayúscula, ese es Federico Fellini, un realizador que película a película se fue forjando un universo propio, exagerado, en el que mezclaba el cine con su personalidad.

En sus películas volcaba sus sueños, recuerdos y obsesiones, como el sexo o las críticas a la Iglesia y su oscurantismo. Renunciaba a menudo a la narración cinematográfica tradicional porque para él el cine tenía mucho más que ver con la pintura que con la literatura. Al lado de películas más argumentales como *Amarcord* (1973), en la que rememoraba su infancia, apostaba otras veces por un simbolismo más difícil de entender, como en *Y la nave va...* (1983).

En el universo «felliniano» lo exagerado y lo deforme ocupaban un lugar de honor. Muchos de sus personajes eran enanos o mujeres de pechos descomunales, como la estanquera de *Amarcord*. Tenía una inmensa colección con fotos de rostros peculiares y, cuando iba a empezar una película, las repasaba para encontrar a sus actores. Daba igual que no supieran recitar porque después doblaba la película. Y para que movieran los labios durante el rodaje les hacía contar números.

El rey Fellini necesitaba un país de cine en donde reinar, y lo halló en los estudios de Cinecittà. Allí su desbordante imaginación encontró todo lo necesario para trasladar sus ideas a la pantalla. Recreó los canales de Venecia para *Casanova* (1976); la Via Veneto romana en *La dolce vita* (1959), que, según decía, le gustaba más que la real; la Roma antigua en *El satyricon* (1970), o el famoso barco de *Y la nave va...* (1983).

No había ni en Fellini ni en sus películas una línea clara que separara la realidad de la ficción, y muchos de los episodios biográficos que el director solía relatar se ha sabido con el tiempo que eran fruto de su imaginación y su sentido del humor. Parece que fue, en efecto, periodista, cronista de ciclismo y guionista de radio antes que cineasta. Solía contar también que, al llegar a Roma, vivió de pensión en pensión y que se inició en el sexo con sus voraces patronas, siempre deseosas de probar bocados frescos, aunque en esto hay más dudas. Uno de sus biógrafos cuenta que llegó a la ciudad con su madre y vivió en casa de una tía.

Fellini alcanzó el éxito internacional con *La dolce vita* (1959), la despiadada crónica de la decadencia moral de la aristocracia y de la alta burguesía romana. Su prestigio internacional se reafirmó cuando estrenó *Fellini, ocho y medio* (1963). A través de Marcelo Mastroiani, que interpretaba a un director de cine, Fellini ofrecía al espectador una especie de confesión propia, una terapia personal, con imágenes que iban desde lo excesivo a lo barroco. Según recuerdan algunos de sus colaboradores, en el set de rodaje era muy tierno y muy tiránico al mismo tiempo. Seducía a los actores interpretando él mismo cada uno de los papeles en los ensayos. Y la mejor imagen de él como director quizá sea precisamente el final de *Ocho y medio*: Marcelo

Mastroiani, con un megáfono en una mano y un látigo en la otra, ordenando el mundo de personajes, de recuerdos y de ensueños que había creado a su alrededor.

Cuando Fellini llamaba a Mastroiani este ni siquiera le preguntaba en qué consistía su papel. La actriz preferida del realizador fue su propia mujer, Giulietta Masina, a la que dirigió en cinco películas. Se conocieron en la radio y estuvieron casados durante cincuenta años. La relación entre los dos, fuera y dentro de los rodajes, no siempre fue fácil. Cuentan que, por ejemplo, fueron muy violentas sus desavenencias durante el rodaje de *Las noches de Cabiria* (1957). En otra ocasión, cuando *Alma sin conciencia* (1955) se presentó en el Festival de Venecia, corrió por todo el Lido el rumor de que Giulietta se había fugado con otro hombre. A pesar de todos esos vaivenes permanecieron siempre juntos. Después de que Federico Fellini muriera, el 31 de octubre de 1993, la vida de Giulietta se fue apagando lentamente. Falleció de cáncer cinco meses después.

## ¿A qué películas se conoce con el nombre de la «trilogía de la incomunicación»?

Son *La aventura*, *La noche* y *El eclipse*, que Michelangelo Antonioni filmó entre 1959 y 1961. Antonioni decía de sí mismo: «No soy un pintor, sino un cineasta que pinta.» Su cine abandonó las herencias del neorrealismo, que se pueden ver en sus primeras películas, para emprender una intensa indagación sobre los motivos morales y psicológicos que impulsaban a sus personajes. Los argumentos de Antonioni eran mínimos, casi inexistentes. Por contra, los tiempos muertos y los silencios, muy largos, lo que exasperaba a muchos espectadores. «Sé bien que debería esforzarme en hacer filmes menos difíciles, pero tengo miedo, en ese caso, de perder mi identidad. Tal vez llegue a ello espontáneamente», dijo en una ocasión. Antonioni se centraba sobre todo en las crisis vitales, en el hastío existencial de la alta burguesía y, en particular, de sus mujeres, personajes que interpretó magistralmente Monica Vitti, su actriz fetiche, en cinco películas.

En 1964 rodó *El desierto rojo*, a la que se llamó «el poema de la angustia». En este film ponía en práctica una teoría cromática propia, un peculiar y particular sentido del color. *Blow up* (1966), basada en un relato de Julio Cortázar titulado *Las babas del diablo*, fue uno de sus mayores éxitos, ya que con él ganó la Palma de Oro del Festival de Cannes. Después viajaría a Estados Unidos, donde en 1970 rodó *Zabriskie Point*. En esta ocasión la crítica no fue tan entusiasta, y Antonioni comenzó una especie de exilio que le llevó hasta la China de Mao, donde realizó el documental *Chung Kuo*. En 1985 sufrió un derrame cerebral y el «maestro de Ferrara» quedó prácticamente sin habla y con mucha dificultad para moverse. Sin embargo, ayudado por el director alemán Wim Wenders, volvería a ponerse detrás de las cámaras en 1994 para dirigir *Más allá de las nubes*, basada en una serie de relatos que el realizador publicó en el periódico *Il Corriere della Sera*.

## ¿Cómo murió Pier Paolo Pasolini?

Fue asesinado la noche del 1 de noviembre de 1975, cerca de la playa de Ostia, al sur de Roma. Según la versión oficial de la policía, esa noche Pasolini llegó con su coche a la estación Termini de Roma. Allí recogió a un joven de diecisiete años, llamado Giuseppe Pelosi, que se dedicaba a la prostitución. Poco después de la una de la madrugada los dos se enzarzaron en una pelea. Pasolini cayó al suelo y Pelosi pasó con el coche dos veces por encima de su cuerpo. A pesar de que Pelosi reconoció ser el autor del crimen, desde el principio se sospechó que pudieron participar terceras personas en el suceso. En primer lugar, porque era difícil de creer que en una lucha cuerpo a cuerpo Pelosi hubiera podido vencer a Pasolini, que era mucho más fuerte que él. Además, la explicación del atropello no coincidía con las heridas que se apreciaron en el cadáver. En los círculos intelectuales italianos fue creciendo la teoría de que realmente se trataba de un crimen político en el que el condenado, Pelosi, era solo una cabeza de turco. Pasolini era un hombre muy incómodo políticamente. Tenía enemigos en todos los bandos. Había sido expulsado del Partido Comunista, pero continuaba con su activismo radical al margen del partido. Los grupos fascistas le tenían amenazado desde hacía tiempo y en la Democracia Cristiana tampoco tenía muchos simpatizantes, ya que este partido era el principal blanco de sus ataques verbales y escritos.

Pier Paolo Pasolini había nacido en Bolonia en 1922 y se convirtió en director de cine cuando ya estaba considerado, a finales de los años cincuenta, como el mejor poeta italiano de su generación. Era un artista total que no dejaba indiferente a nadie. Zarandeaba con todos sus escritos y películas la conciencia de la sociedad italiana. Debutó como director con *Accattone* (1961), una película neorrealista con claras influencias de De Sica y de Visconti. En sus filmes escogió casi siempre como actores a gente de la calle y, a veces, recurría a amigos o a grandes estrellas, como Orson Welles, Anna Magnani o María Callas. *El Evangelio según San Mateo* (1964), que está protagonizada por un español, Enrique Irazoqui, y en donde la propia madre de Pasolini interpreta a la Virgen María, está dedicada a la memoria de Juan XXIII; pero escandalizó a una parte de la opinión católica que no vio con buenos ojos que un marxista y ateo como él se acercara sinceramente a la figura de Cristo. *El decamerón* (1971), *Los cuentos de Canterbury* (1972) y *Las mil y una noches* (1974) forman parte de la llamada *Trilogía de la vida*, unas películas llenas de alegría, de fiesta, de sensualidad y de erotismo con las que Pasolini quería mostrar su rechazo a la sociedad consumista en la que vivía. Su última película fue *Saló o los ciento veinte días de Sodoma* (1976), una adaptación libre de la obra del marqués de Sade, en la que describía con todo detalle la brutalidad de los últimos días de la República fascista italiana.

## ¿Cómo nació la afición al cine de Ingmar Bergman?

Una Nochebuena los padres de Ingmar Bergman le regalaron a él y a su hermana Margareta un cinematógrafo de juguete. Los dos niños, a partir de ese día, se refugiaron en el universo imaginario del cine, que se convirtió en su principal juguete. Con diez años el pequeño Ingmar proyectaba una y otra vez una película en la que una niña que dormía en un prado se despertaba y se iba.

El cine del sueco Ingmar Bergman representa las antípodas del cine comercial. Su preocupación no era tanto contar una historia como reflexionar sobre los grandes temas. Había dos inquietudes que se repetían en sus historias. En primer lugar, la angustia de un mundo que se interroga sobre Dios, el Bien y el Mal, el sentido de la vida y de la existencia. Su segunda gran preocupación era la incomunicación en el seno de la pareja.

Si hay un film clave en el que se refleja su concepción de Dios y la relación de la divinidad con los hombres es *El séptimo sello* (1957). La escena del caballero jugando al ajedrez con la muerte se ha convertido en todo un icono cinematográfico. Gracias a este film el actor Max Von Sydow se consagraría internacionalmente.

El cine de Bergman es imposible de entender si no se conoce su vida, su infancia y la relación de amor y de odio que mantuvo con sus padres, un estricto pastor luterano y una madre muy dominante. Su educación estuvo basada en conceptos como el pecado, la confesión, el castigo, el perdón, la misericordia... La represión de los instintos se consideraba en su familia una virtud y los castigos corporales eran habituales. Terminada la tanda de azotes, el pequeño Ingmar debía besar la mano de su padre y pedir perdón. Fuera de casa tampoco reinaba la comedia. Su primer guión, *Tortura*, que realizó otro director, está basado en un recuerdo personal: el terror que le inspiraba un profesor que le había hecho varias novatadas en Estocolmo.

Bergman se instaló en la capital sueca con veinte años. Se doctoró en historia, pero se dedicó desde muy pronto al cine y al teatro. Nunca, ni siquiera después de triunfar en el cine, abandonó la escena, donde dirigió funciones de obras de autores tan variados como Ibsen, Molière, Shakespeare o Tennessee Williams.

En 1945 dirigió su primera película: *Kris*. Doce años después *El séptimo sello* (1957) le convirtió en un director muy admirado en todo el mundo, y a partir de ahí dirigiría, uno tras otro, cuatro de sus filmes más importantes: *Fresas salvajes* (1957), *En el umbral de la vida* (1958), *El rostro* (1959) y *El manantial de la doncella* (1960).

En 1965 rodó *Persona*, una película fuertemente marcada por las teorías del psicoanálisis y que se centraba en conflictos entre la persona y el alma. En su rodaje conoció a la actriz noruega Liv Ullmann, con la que se casó y que imprimió su personalidad a la obra del cineasta durante este período. *Gritos y susurros* (1973) era la historia de los últimos días de vida de una mujer enferma de cáncer y del comportamiento de sus hermanas. Muchos críticos la consideran la obra maestra del

cineasta.

## ¿Trabajaron alguna vez juntos Ingrid e Ingmar Bergman?

A pesar de su apellido común, los dos no tenían ninguna vinculación familiar. En 1978 Bergman director dirigió a Bergman actriz en *Sonata de otoño*, donde ella interpretaba a una concertista de piano que estaba enfrentada a su hija, Liv Ullmann.

Ingmar Bergman resumía su carrera cinematográfica con una sola frase: «la búsqueda de la felicidad». Y esa felicidad la encontró en 1982 rodando *Fanny y Alexander*, su última película, quizá la más autobiográfica de todas y en la que volvía una vez más sobre sus temas preferidos: la fascinación por el mundo del teatro, el temor ante lo religioso y el descubrimiento de la muerte. «He hecho muchas películas, unas me gustan más y otras me parecieron poco gratificantes. Pero hice una, la última, *Fanny y Alexander*, que me hizo tan feliz, que me divirtió tanto que ahora sería un sacrilegio volver a hacer cine. Sería como traicionar aquella relación. Así que jamás volveré a dirigir una película», sentenció el director sueco.

Bergman se ha casado seis veces, tiene ocho hijos y varios nietos. Vive en la isla de Faro, lugar con una población de apenas cuatrocientos habitantes. Solo viaja a Estocolmo cuando dirige una obra de teatro. En su casa ha construido un cine, y a principios de cada año viaja hasta la Filmoteca Nacional, donde le prestan varios cientos de películas. Según cuentan, cada día ve una o dos. Bergman ama la soledad y el silencio y, a pesar de no haberse puesto detrás de la cámara desde hace años, su voz cinematográfica ha seguido presente. Su hijo Daniel dirigió un guión suyo: *Niños del domingo* (1992), y Bille August llevó también al cine otro de sus escritos: *Las mejores intenciones* (1993). Las dos contaban historias de su niñez y de sus padres. Porque, según confesaba, todavía seguía buscando al niño que dejó atrás y, como tal, se seguía preguntando con ingenuidad dónde estará su final.

## ¿Cuáles son las leyendas más comunes sobre la vida de Stanley Kubrick?

De todas las leyendas que adornaron su vida la más popular era, sin duda, el control total que ejercía sobre sus películas antes, durante y después de los rodajes. Desde su primer film, *Miedo y deseo* (1953), en el que se vio obligado a encargarse del guión, la producción e incluso del manejo de la cámara, Kubrick se acostumbró a controlar por completo todas sus obras, con una única excepción, *Espartaco* (1960), que fue un proyecto de encargo que le llegó de rebote y del que siempre renegó al no considerarlo una película suya. Pero su control iba más allá de los aspectos artísticos. En una ocasión se enteró de que un cine de Nueva York, en el que se iba a exhibir *La naranja mecánica* (1971), estaba pintado con un blanco brillante que producía reflejos en la pantalla. Pues bien, el director se encargó personalmente de enviar un equipo de pintores para acondicionar la sala en apenas unas horas. Kubrick controlaba también la distribución y exhibición de sus películas en todos los países del mundo. Tenía agentes que supervisaban la calidad de las salas y de las copias. También elegía las fechas de estreno, dirigía la promoción publicitaria y la adaptación al formato vídeo. Del mismo modo vigilaba de cerca el doblaje y el subtulado de sus películas. En España Carlos Saura, Mario Camus y Jaime de Armiñán se encargaron de dirigir el doblaje de sus películas, y el escritor Vicente Molina Foix de la adaptación al español de los diálogos. Kubrick fue también un martirio para muchos de sus actores. En *El resplandor* (1980) Jack Nicholson llegó a rodar hasta ciento treinta tomas de una misma secuencia. Tom Cruise fue el último actor que sufrió su afán perfeccionista. Cuenta que hizo noventa y tres tomas de un plano antes de que el director lo diera por válido. Terminado el rodaje tuvo que volar una y otra vez a Londres para rodar nuevas tomas de *Eyes wide shut* (1999). Y es que sus rodajes eran interminables. Algunos, como el de *Barry Lyndon* (1975), llegaron a durar casi año y medio. A eso había que sumarle todo el tiempo de preparación previa y de posproducción. Kubrick vivió como un auténtico recluso, escondido tras las puertas de su mansión al norte de Londres, de la que apenas salía, y que contaba con refugio nuclear propio y los más modernos sistemas de seguridad. Casi nunca hablaba con periodistas, pero algunas de sus manías trascendieron, como, por ejemplo, su miedo a volar, a pesar de que en su juventud fue piloto, o su costumbre de dormir durante el día y levantarse cuando el sol ya se había puesto. En una entrevista publicada en la revista *Fotogramas* hace unos años aseguró que veía prácticamente todo lo que se estrenaba en su cine privado. Aunque también reconocía que casi ninguna película despertaba su interés.

Kubrick fue uno de los pocos autores capaces de erigirse en su propio verdugo artístico. El director prohibió la difusión de su primera película: *Miedo y deseo*, y se encargó de destruir las copias existentes, porque consideraba que no estaba a la altura

de su talento. Pero aún más. En 1971 marcó un insólito precedente de autocensura al retirar de los cines británicos su película *La naranja mecánica*. Al parecer, después del estreno, varios delincuentes cometieron crímenes similares a los que se veían en ella. Kubrick fue atacado tan salvajemente que decidió retirarla, y hasta hace poco no ha podido verse en las salas del Reino Unido. Stanley Kubrick falleció el 7 de marzo de 1999. Su película póstuma *Eyes wide shut*, protagonizada por Tom Cruise y Nicole Kidman, se convirtió en el testamento cinematográfico del que muchos han considerado el último genio vivo del séptimo arte.

Ningún otro realizador con una filmografía tan escasa abordó tantos géneros, creando escuela en cada uno de ellos. Marcó un antes y un después en el cine negro con *Atraco perfecto* (1956), elevó a la categoría de arte las «películas de romanos» gracias a *Espartaco*, dio su sello personal al cine de terror en *El resplandor*, al histórico en *Barry Lyndon* y al drama pasional en *Lolita* (1962). Retrató como nadie la paranoia de la guerra fría en *Teléfono rojo. ¿Volamos hacia Moscú?* (1963); anticipó la violencia *punk* con *La naranja mecánica*, y levantó su particular monumento al antibelicismo con sus dos películas de guerra: *Senderos de gloria* (1957) y *La chaqueta metálica* (1986). También sacó a la ciencia-ficción de los programas de serie B y le otorgó mayoría de edad con *2001: Una odisea en el espacio* (1968).

## ¿Cómo fue el rodaje de 2001?

El interés de Kubrick por la ciencia-ficción surgió mientras se documentaba para su película *Teléfono rojo. ¿Volamos hacia Moscú?* Entre los cientos de libros de divulgación científica que leyó estaba un pequeño cuento de Arthur C. Clarke, uno de los maestros de la ciencia-ficción, titulado *El centinela*. Tanto le impresionó aquella historia que inmediatamente se puso en contacto con el autor, que por entonces vivía en Ceilán, y durante más de un año los dos trabajaron conjuntamente para convertir ese pequeño cuento en una novela primero y luego en un guión. La preparación del rodaje duró otro año y pico porque Kubrick, meticuloso hasta el agotamiento, decidió incluir un elemento absolutamente novedoso en el cine de ciencia-ficción: el realismo. El director se rodeó de asesores y realizó exhaustivas consultas en todos los campos científicos que pudieran tener alguna relación con su película. Estas iban desde el diseño de las naves y el utillaje electrónico, los decorados de la luna, la forma de moverse los astronautas en el espacio, hasta cuestiones menores como qué sombreros usarían en el 2001 las azafatas de los vuelos regulares de la tierra a la luna o cómo serían los muebles o la comida de los pasajeros. Tampoco quiso dotar al ordenador Hal 9000 de voz hasta que los expertos americanos le aseguraron que los ordenadores hablarían para entonces. Para conseguir este realismo se tuvieron que crear efectos especiales hasta entonces nunca ensayados en el cine. El director, por ejemplo, quería que sus naves tuvieran gravedad centrífuga. Para ello encargó una centrifugadora real de doce metros de diámetro en la que se movían los actores. Este aparato permitió la realización de algunos efectos muy originales, como aquel en el que un astronauta que hace *footing* parece dar un giro de trescientos sesenta grados sin que la cámara interrumpa el plano.

Kubrick rompió también todos los esquemas del género al utilizar música clásica en una película de ciencia-ficción. Ver a las naves moviéndose por el espacio al ritmo de vals del *Danubio Azul* o la introducción prehistórica con los acordes de *Así hablaba Zaratustra* dio una dimensión todavía más épica si cabe a las imágenes. Después de casi cuatro años de trabajo llegó el día del estreno. La reacción del público y la crítica que asistió a la *première* el 29 de marzo de 1968 fue de lo más fría. Las primeras críticas fueron muy negativas, pero pronto intelectuales, artistas y hombres de ciencia empezaron a defenderla públicamente y los jóvenes contestatarios hicieron de ella un estandarte de la psicodelia. El público de todo el mundo comenzó a verla con otros ojos y en poco tiempo se convirtió en todo un fenómeno cultural.

## ¿Qué aportó el japonés Kurosawa a la historia del cine?

Akira Kurosawa ejerció una enorme influencia en muchísimos cineastas y de sus películas se han hecho una enormidad de versiones. Por ejemplo, su gran film épico *Los siete samurais* (1954) fue reconvertido en un popular *western*: *Los siete magníficos* (1960), de John Sturges. También su drama *Rashomon* (1950) se occidentalizó y se convirtió en *Cuatro confesiones* (1964), de Martin Ritt. El director italiano Sergio Leone tomó prestada la trama de *Mercenario* (1961) y la transformó en *Por un puñado de dólares* (1964), la primera película de la trilogía de *spaghetti-westerns* de Sergio Leone protagonizada por Clint Eastwood. George Lucas, por su parte, siempre ha reconocido que *La fortaleza escondida* (1958) tuvo una importantísima influencia en su trilogía de *La guerra de las galaxias* (1977).

Pero al mismo tiempo Kurosawa *japonizó* obras maestras de la literatura occidental. Llevó a la pantalla *El idiota*, de Fiodor Dostoyevsky; *Los bajos fondos*, de Máximo Gorky, y las tragedias de Shakespeare *Macbeth*, que convirtió en *Trono de sangre* (1957), y *El rey Lear*, que llevó a las pantallas bajo el título de *Ran* (1985).

Kurosawa nació el 23 de marzo de 1910 en Tokio. A los ocho años su padre le llevó por primera vez al cine. «Creo que eso me puso en la senda sobre la cual he caminado toda la vida», comentaba en sus memorias. El futuro director desarrolló desde joven, pues, una gran pasión por el cine, por la pintura y por la literatura, sobre todo la rusa, en especial la de Fiodor Dostoyevsky. En 1936, respondiendo a un anuncio de prensa, Kurosawa fue admitido en unos estudios cinematográficos. Allí, paso a paso, avanzó en todos los escalones de la profesión. Fue tercer ayudante de director, luego ayudante jefe, más tarde director de segunda unidad. También estudió las técnicas del montaje y el doblaje. En 1941 escribió su primer guión, que, sin embargo, no llegó a las pantallas. Su primer largometraje, que tuvo además un gran éxito, fue *Sanshiro Sagata* (1943), la historia del hombre que había creado el arte marcial del judo.

Kurosawa continuó haciendo películas el resto de la década de los cuarenta. «Durante la guerra —recordaba— sentí un verdadero hambre de belleza. Por ello me sumergí enteramente en el mundo de la belleza tradicional japonesa. Quizá era una manera de escapar de la realidad, pero gracias a esas experiencias aprendí y absorbí mucho más de lo que alguna vez podría llegar a expresar con palabras.» En 1951, deprimido por las malas críticas que había recibido su adaptación de *El idiota* (1950), de Dostoyevsky, se tomó unas vacaciones. Estando de pesca recibió la primera gran alegría de su carrera: su película *Rashomon* (1951) había ganado el primer premio del Festival de Venecia. Un año después también sería premiado, con un León de Plata, por *Los siete samurais*. Su fecunda relación con su actor favorito, Toshiro Mifune, no fue nada fácil, pero el director siempre reconoció la gran influencia que tuvo en su obra: «Luchar contra la bien definida personalidad de Mifune me llevó a romper las poderosas murallas que me rodeaban y me permitió dar un salto adelante.» Junto a él,

además de las ya citadas, rodó *Mercenario* (1961) y *Arriba y abajo* (1963).

En 1971 Kurosawa, enfermo en un hospital, intentó suicidarse. Pero poco después, plenamente restablecido y con sesenta y cuatro años, filmó una de sus películas más poéticas: *Dersu Uzala* (1974), en la que analizaba una relación maestro-discípulo en el marco de la estepa siberiana. Unos años más tarde, después de recibir ayuda económica de directores como George Lucas y Francis Ford Coppola, comenzó el rodaje de *Kagemusha, la sombra del guerrero* (1980), que ganaría la Palma de Oro del Festival de Cannes y que sería igualmente aplaudida por la crítica y el público de todo el mundo.

En *Ran* (1985) Kurosawa manejó con gran maestría el movimiento de grandes masas de extras y combinó el tono épico de la historia con la tragedia íntima que viven los personajes. La película fue candidata a cuatro Oscar, entre ellos el de mejor director, aunque consiguió solo el de mejor vestuario. Todos los especialistas pensaron que aquella era la mejor culminación posible a la carrera del maestro nipón; pero Kurosawa, lejos de retirarse, sorprendía una y otra vez con nuevos proyectos. Así, de su prodigiosa imaginación nacieron aún: *Los sueños de Akira Kurosawa* (1990), financiada económicamente por Martin Scorsese, que además interpretaba a Van Gogh en uno de los episodios; *Rapsodia en agosto* (1991), en la que tenía un breve papel Richard Gere, y *Madadayo* (1993). Murió, a los ochenta y ocho años, el 6 de septiembre de 1998.

## ¿Qué otros directores japoneses, además de Kurosawa, son fundamentales en la historia del cine?

Sobre todo Mizoguchi y Ozu. Kenji Mizoguchi nació en Tokio en 1898. Su hermana fue vendida muy joven como *geisha*, hecho que tendría una gran influencia en su obra, sobre todo en lo concerniente a la condición de las mujeres en la sociedad japonesa. Debutó en la realización en 1922. Muchas de sus películas han desaparecido. En las que se conservan se repite a menudo el tema de la oposición entre la vida ciudadana y la provinciana. Mizoguchi empleaba en sus películas la técnica del plano secuencia, que le daría fama internacional. Sus títulos más famosos son *Cuentos de la luna pálida de agosto* (1953) y *El intendente Sansho* (1954). En sus filmes criticaba también la continuidad del sistema feudal en el Japón contemporáneo. Fue galardonado con numerosos premios en el extranjero, como en el Festival de Venecia, donde le rindieron homenaje en 1980.

Yasujiro Ozu nació también en Tokio, en 1903. Su cine fue menos difundido en Occidente porque siempre se consideró su obra «demasiado japonesa» para ser comprendida en el extranjero. Ozu descubrió de niño las primeras películas en un cine ambulante. En agosto de 1922 fue contratado por unos estudios de Tokio y en 1927 rodó su primera película: *La espada del arrepentimiento*, que no pudo terminar porque fue llamado a filas. Aunque comenzó rodando comedias se decantó, durante los años treinta, por un cine de contenido más social. Ozu siguió mucho tiempo fiel al cine mudo, y hasta 1936 no filmó su primera cinta sonora: *El hijo único*. Reclutado nuevamente, pasó dos años en el Ejército Imperial en China y durante la Segunda Guerra Mundial fue prisionero de los ingleses.

*Cuentos de Tokio* (1953) fue su película más conocida en el extranjero. Contaba el viaje de una anciana pareja a casa de sus hijos que vivían en la capital. Su última película, *El sabor del sake*, la rodó en 1962. Murió un año más tarde y unos pocos días después de que hubiera fallecido su madre, con la que siempre había vivido.

## ¿Qué fue el *Free Cinema* inglés?

Un movimiento de renovación del cine británico que comenzó con la proyección de tres cortometrajes y la lectura de un manifiesto en febrero de 1956. Los precursores de esta corriente cinematográfica, íntimamente relacionada con un movimiento contestatario de carácter más general que fue el de los «jóvenes airados», capitaneado por el dramaturgo John Osborne, reclamaban un mayor compromiso social en el tratamiento de los temas y más libertad y audacia para describir la realidad, acercándose a personajes que intentaran reflejar los problemas, existenciales y sociales, del hombre de la época. Entre los directores que estuvieron ligados durante los primeros años a este movimiento figuran Tony Richardson, con películas como *Mirando hacia atrás con ira* (1959) y *La soledad del corredor de fondo* (1962), Lindsay Anderson con *El ingenuo salvaje* (1963) y John Schlesinger con *Esa clase de amor* (1962).

## ¿Y qué fue la *nouvelle vague*?

Curiosamente, al principio, el término *nouvelle vague* (nueva ola) no se refería solo al cine. En 1957 el semanario *L'Express* publicó una gran encuesta sobre la juventud francesa que se tituló «Llega la *nouvelle vague*». Sin embargo, un año después, se hablaba de la *nouvelle vague* exclusivamente en términos cinematográficos.

Este grupo de jóvenes cineastas: Claude Chabrol, Alain Resnais, Jean Luc Godard y François Truffaut, entre otros, comenzó a gestarse en las sesiones de cineclubes y escribiendo artículos de cine en una serie de publicaciones, como *Cahiers du Cinéma*, en donde criticaban con dureza el cine francés de la época. «Unos burgueses haciendo un cine burgués para los burgueses», decía, por ejemplo, Truffaut. Frente al viejo cine galo, encadenado a los estudios, a las normas impuestas por los sindicatos o a las dificultades administrativas y financieras, ellos preconizaban una nueva manera de hacer cine. Muchos de sus postulados no eran nuevos, ya que se habían visto en el *Free Cinema* inglés, pero los jóvenes franceses pronto los hicieron suyos. Rodaban en las calles, en casas de verdad, con cámaras que antes se utilizaban solo para los reportajes, no para el cine... Utilizaban la luz natural, casi no había guión, se ideaban complicados planos o difícilísimos *travellings* utilizando sillas de ruedas o coches destartados. De este modo dicen que se rodó el famoso *travelling* final de *Los cuatrocientos golpes* (1959), de Truffaut, con un viejo «dos caballos».

Gracias a *El bello Sergio*, que rodó en 1958 con el dinero de la herencia familiar de su mujer, y a *Los primos*, que filmó un año más tarde, Claude Chabrol está considerado como el iniciador de esta corriente. Pero la puesta de largo de la *nouvelle vague* tuvo lugar en el Festival de Cannes de 1959. Truffaut ganaba el premio al mejor director por *Los cuatrocientos golpes* y, mientras tanto, fuera de concurso, se proyectaba con gran éxito *Hiroshima mon amour*, que Alain Resnais dirigió sobre un guión de Marguerite Duras y que contaba la historia del amor imposible entre un japonés y una mujer francesa, con el trasfondo de la tragedia atómica que vivió esa ciudad. Eran los años en los que Francia estrenaba una nueva república, la quinta, con De Gaulle nuevamente en el poder.

En 1960 se estrenó otro de los títulos emblemáticos del movimiento: *Al final de la escapada*, de Jean Luc Godard, un título que, para muchos, revolucionó el lenguaje cinematográfico con un innovador montaje que violaba las más elementales normas del *racord*, o continuidad entre las tomas. Aunque, según los más maliciosos, lo que realmente había pasado era que la primera versión del film era demasiado larga y que Godard se había dedicado a dar tizeretazos a diestro y siniestro con poco criterio, por no decir ninguno.

Entre 1958 y 1961 surgieron en Francia más de cien nuevos realizadores. La industria se relanzó y el cine francés conquistó nuevos mercados. Hacia 1962 se pudo dar como concluido este movimiento, pero su influencia se puede encontrar en otras cinematografías, como la de los países del Este o del Tercer Mundo.

## ¿Cómo evolucionaron los autores de la *nouvelle vague*?

Cada uno, una vez que se produjo el primer gran estallido, siguió un camino diferente. Jean Luc Godard era el más experimental de todos ellos. Su cine tenía tantos detractores como partidarios, ya que sus provocaciones y su inconformismo cinematográfico no dejaban indiferente a nadie. Era el apóstol de la antinarración. Un cine, el suyo, que trataba de mostrar un mundo y una sociedad vacíos y absurdos ante los que él se rebelaba con la cámara como arma. Su película *El soldadito* (1960) estuvo prohibida tres años por abordar de manera crítica la guerra de Argelia. En esta primera etapa de su obra se notaba una gran influencia de las películas de la llamada serie B americana y una predilección por mostrar personajes desarraigados y marginales. Nacieron entonces títulos como *Una mujer es una mujer* (1961) o *Vivir su vida* (1962).

Años después, con *Alphaville* y con *Pierrot el loco*, ambas de 1965, comenzaría a dar un giro a su cine, que se fue haciendo más sociológico. Simplificaba al máximo la narración y eliminaba toda referencia personal. De la sociología, su inquietud le llevó luego a la política. Con *La Chinoise* predijo el Mayo del 68, y después de la revuelta su cine se haría más radical, combativo y revolucionario. Según explicaba, el cine y la fotografía habían estado tradicionalmente al servicio de los intereses de la burguesía y era necesario romper con aquellas normas y aquel lenguaje para elaborar un cine nuevo.

Tras su incursión en la política, Godard se interesó por las nuevas tendencias tecnológicas y trabajó con nuevos formatos, como el vídeo, sin dejar nunca de bordear la polémica, como en *Yo te saludo, María* (1983), en la que establecía un paralelismo entre la gestación de la creación cinematográfica y la idea de lo sagrado.

Godard siempre creyó que el cine podía ser otra cosa, además de cultura e industria. Pero en el camino sus películas se fueron haciendo cada vez más minoritarias y, para muchos, más incomprensibles, envueltas, siempre, en manifiestos y palabras. Ahora bien, gustara más o menos, nadie puede negar que su trayectoria ha sido y es original y única.

## ¿Y qué hicieron Truffaut y los otros cineastas?

Truffaut y Chabrol, a diferencia de Godard, derivaron, poco a poco, hacia un cine más clásico y más del gusto de los grandes públicos. François Truffaut contó, película a película, la vida de Antoine Doinell, el chico que había protagonizado su primer film, *Los cuatrocientos golpes* (1959). Los espectadores pudieron verlo en el ejército, trabajando de detective o de dependiente en una tienda de zapatos en las películas *El amor a los veinte años* (1965), *Besos robados* (1968) y *Domicilio conyugal* (1970). La vida de Antoine Doinell era, en buena parte, y bastante dulcificada, la vida del propio director.

Truffaut había estado internado de pequeño en un reformatorio. Luego se enroló en el ejército y desertó. Se intentó suicidar un par de veces y pasó una larga temporada en un psiquiátrico. Amó el cine y a las mujeres, y mantuvo apasionados romances con actrices como Jacqueline Bisset, Catherine Deneuve y Fanny Ardant. Amó también a los niños y su mundo. Y fruto de todas estas pasiones nacieron películas como *La noche americana* (1973), sobre un rodaje; *El amante del amor* (1976), acerca de un obsesivo enamoradizo, o *El pequeño salvaje* (1970) y *La piel dura* (1975), en las que los niños eran los protagonistas. Durante la fiebre anticultural que siguió al Mayo del 68 la voz de Truffaut se alzó defendiendo el valor de la cultura como forma de superación personal. *Fahrenheit 451* (1966) es una de las más hermosas historias de amor a los libros que jamás se han hecho.

En 1984, coincidiendo con el 25 aniversario de la aparición de la *nouvelle vague*, François Truffaut murió de un cáncer cerebral. El hombre que amó la vida había llegado al final de la larga carrera que inició Antoine Doinell y que terminaba dramáticamente frente al mar. Pero cada película de Truffaut era una pregunta abierta, como esa mirada congelada con la que terminaba *Los cuatrocientos golpes*.

## ¿Quién dijo que ver una película de Rohmer era como ver crecer una planta?

Es un fragmento de diálogo de la película *La noche se mueve* (1975), de Arthur Penn. Una crítica tan demoledora como injusta porque, si bien es verdad que el cine de Eric Rohmer es lento y pausado, no es menos cierto que está cargado de emoción, ironía y poesía. Eric Rohmer es, ciertamente, un cineasta de palabras. Su verdadero nombre es Jean Marien Maurice Scherer y, además de cineasta, era profesor de literatura. Se le consideró el cerebro gris de la *nouvelle vague*. «Estoy apegado —decía— a la verdad del detalle, al realismo del comportamiento.» Y así es. Sus historias son pequeños trozos de vida que esconden siempre una moraleja. Sus primeras películas se englobaron en el ciclo llamado «Seis cuentos morales», del que destaca sobre todo *Mi noche con Maud* (1969). Más tarde emprendió otro período titulado «Comedias y proverbios» con películas como *La mujer del aviador* (1981), *La buena boda* (1982) y *Pauline en la Playa* (1983), y, ya más recientemente, sus «Cuentos de las cuatro estaciones»: *Cuento de primavera* (1990), *Cuento de invierno* (1992), *Cuento de verano* (1996) y *Cuento de otoño* (1999).

## ¿A quién se conoce con las iniciales B. B.?

A Brigitte Bardot, que se convirtió en todo un mito, un fetiche sexual y un símbolo erótico en los años cincuenta y sesenta. La Bardot representaba la sensualidad juvenil mostrada sin ambigüedades y sin complejos. El público de hoy no puede ni imaginar los sueños malévolos que provocó esa francesita de pelos revueltos, nariz respingona y unos labios que invitaban a morderlos sin ningún remordimiento. Su gesto, su sonrisa y sus insinuantes movimientos, su comportamiento aparentemente libre e independiente añadió, además, algo de perversidad a su personaje. Fue la encarnación perfecta de la niña-mujer, llamó la atención a toda clase de públicos: estudiantes, trabajadores... Incluso intelectuales de renombre, como Jean Cocteau, Simone de Beauvoir o Marguerite Duras, le dedicaron varios artículos. B. B. revolucionó los cánones de seducción de la época, suscitando odio y admiración por partes iguales.

Hija de una familia burguesa, la Bardot quería ser bailarina. Su cara, una mezcla explosiva de niña ingenua y de lolita, no pasó desapercibida para el director de una revista de moda. Con las primeras fotos quedó claro que la cámara exprimía al máximo toda su belleza. Debutó en pantalla en 1952 y llegó a protagonista en su segunda película, cuya audiencia fue tan modesta como había sido su presupuesto; pero ese mismo año, cuando contaba dieciocho, se casó con el director Roger Vadim, su auténtico pigmalión, que le llenó la cabeza con miles de promesas de éxito, riqueza y gloria y la convirtió, poco a poco, en una bomba erótica. El estallido del fenómeno Bardot fue *Y Dios creó a la mujer* (1956), que vista hoy es como una función de fin de curso en un colegio de monjas, pero que entonces fue como un devastador terremoto.

La película bordeaba el límite de lo permitido por la censura. En la primera escena B. B. aparecía desnuda y bronceada ocupando toda la pantalla. El público acudió a verla en oleadas y el escándalo fue mayúsculo. Los testigos de Jehová franceses declararon a la Bardot eternamente condenada. Los más conservadores pusieron el grito en el cielo ante la nueva ola de inmoralidad. Al principio, el Gobierno francés se negó a conceder el permiso para exportar la película al extranjero. Los cines de Francia se llenaron de belgas e ingleses que viajaban para verla, hasta que la película pudo por fin romper las fronteras galas y exhibirse en todo el mundo. Pero también fuera se desató la polémica.

Un cine de Tejas prohibió la entrada a los negros porque los propietarios tenían miedo de que se excitasen viendo a la estrella y organizaran disturbios. Pero mientras tanto las arcas de Francia se llenaban de divisas. De nada sirvió que, por ejemplo, Louis Malle tratara de desmitificar el personaje en el film *Vida privada* (1961). A medida que el mito erótico de la Bardot se iba inflando más y más su vida y milagros eran analizados con lupa. Se hablaba de sus matrimonios, cuatro en total: el ya mencionado con Roger Vadim; el segundo, con Jaques Charrier; el tercero, con el *playboy* Gunter Sachs, que en un arrebató de pasión mandó arrojar, desde un

helicóptero, mil doscientas rosas al jardín de la estrella, y el cuarto, con un simpatizante de la extrema derecha francesa, lo que le ocasionó más de un quebradero de cabeza, ya que muchas asociaciones que colaboraban con la Bardot en defensa de los animales se negaron a seguir relacionándose con ella. Solo tuvo un hijo, al que dio a luz en su apartamento, tal era el acoso al que estaba sometida.

En 1973, tras rodar *Si Don Juan fuera mujer*, se retiró del cine y se dedicó, en cuerpo y alma, a la ecología. «Yo regalé mi belleza y mi juventud a los hombres. Ahora me voy a dedicar a entregar mi sabiduría y mi experiencia, lo mejor de mí, a los animales. A diferencia de los humanos, los animales nunca te decepcionan. Si tú les quieres, ellos te devolverán el amor», explicaba.

Los animales le han llegado a obsesionar de tal manera que hace unos años, profundamente deprimida, intentó quitarse la vida porque vio unas ovejas muertas cerca de su casa. No era su primer intento de suicidio. Que se sepa, tres veces más había intentado acabar con su existencia. Y es que, según muchos, en el fondo la vida de la Bardot había sido una lucha continua contra la soledad. «¿Tú crees que cuando estás en la cama de noche, a solas contigo y tienes problemas, el hecho de que la mitad del mundo te adore, te proporciona alguna clase de confort? No, en absoluto. He tenido un mayordomo, criadas, jardineros, un chófer, amigos como el príncipe de Saboya, Paul Newman, Visconti, Ava Gardner, maridos que me han mimado y... ¡estoy aburrida, aburrida como nunca antes he estado!», confesaba la estrella.

## ¿Qué fueron las «conversaciones de Salamanca»?

Fueron unas jornadas que se desarrollaron del 14 al 19 de mayo de 1955 en la capital castellana. En ese marco Juan Antonio Bardem pronunció un encendido discurso en el que, entre otras cosas, dijo: «El cine español es políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítico.» A esas jornadas acudieron cineastas como Berlanga, Sáenz de Heredia o Antonio del Amo, además de diversos teóricos y hombres de la cultura. Durante esos días se lanzó una voz de alarma sobre el estado del cine español, un cine que vivía aislado, tanto del resto del mundo como de su propia realidad. «El cine español está muerto. ¡Viva el cine español!», se podía leer en el manifiesto final.

El espíritu de las «conversaciones de Salamanca» se puede encontrar en títulos como *El pisito* y *El cochecito*, rodadas en 1958 y en 1960, respectivamente, por Marco Ferreri, y en las películas que dirigieron después de esa fecha autores como Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem, que, lejos del acartonamiento del cine español anterior, optaron por un mayor realismo.

## ¿Qué película rodaron juntos Berlanga y Bardem?

Los dos debutaron juntos codirigiendo *Esa pareja feliz* en 1951. Posteriormente, Bardem colaboraría en el guión de las películas de Berlanga *Bienvenido Mr. Marshall* (1952) y *Novio a la vista* (1953).

De Luis García Berlanga se ha dicho que ha sido el mejor sociólogo que ha tenido España en los últimos cuarenta años. No ha necesitado encuestas, ni tablas, ni gráficos. Le han bastado sus famosos planos secuencia para retratar, con un toque de negra ironía, la España de la posguerra, el franquismo, la transición política e incluso la llegada de los socialistas al poder y los casos de corrupción que se dieron durante los años ochenta. «Uno necesita hurgar con el dedo y rascar un poquito en la sociedad y, al mismo tiempo, hacer reír. El problema está en la asignación de porcentajes, y hasta ahora he creído siempre que la mitad de mis películas estaban dedicadas a hacer reír y la otra mitad a poder decir alguna cosa sobre lo que no me gustaba de este entorno que me ha tocado vivir», explicaba.

Berlanga nació en Valencia en 1921. Cuando tenía ocho años sus padres le mandaron a estudiar a un centro, mitad colegio, mitad sanatorio, en los Alpes suizos, y allí, según confesión propia, se enamoró por primera vez. Durante la Guerra Civil volvió a España, y en los últimos meses de la contienda fue movilizado. Después de la guerra decidió estudiar cine en Madrid. Su padre no se opuso, pero tampoco se entusiasmó. El único comentario que Berlanga recordaba que le hizo fue el siguiente: «Lo único que me jode es que tengas que pintarrajearte la cara.» Berlanga estudió en la Escuela de Cine y poco después se casó. Según él su boda se parecía mucho a la que años después filmaría en la película *El verdugo* (1963).

Al principio de su carrera tuvo muchas dificultades con la administración franquista. Escribió varios guiones, que no obtuvieron el pertinente permiso de rodaje, y *Los jueves, milagro* (1957) fue modificada parcialmente por la censura. Berlanga prefirió entonces apartarse de la dirección durante varios años. En 1961 filmó *Plácido*, que marcaría el inicio de una fructífera colaboración con el guionista Rafael Azcona. Las historias de este tándem siempre tenían una mezcla de optimismo vital, de amargura, de cinismo, pero sobre todo tenían una tremenda humanidad. Con *El verdugo* (1963) Berlanga causó una verdadera conmoción en el franquismo oficial, que vio dobles, triples y hasta cuádruples lecturas contra el régimen, y se cuenta que el Gobierno dedicó a la película varias horas de un consejo de ministros. En cambio, *Tamaño natural* (1973), rodada en Francia, es su film más «serio». Contaba la relación entre un hombre y un maniquí y, aunque no fue uno de sus mayores éxitos, es una de las películas preferidas del director. Y es que Berlanga siempre confesaba que sentía un gran temor a las mujeres, un temor que el paso de los años transformó en misoginia: «Soy misógino, con el problema grave de que me apasiona la mujer y su mundo, y creo que mi misoginia nace de la imposibilidad de penetrar, aparte de por los orificios originales, en ese mundo.»

En 1977, con *La escopeta nacional*, volvió a su cine más ácido, a la crítica mordaz de la burguesía y de los políticos franquistas.

## ¿Cuál era el «guiño» que Berlanga siempre introducía en sus películas?

Si Hitchcock salía brevemente en todas sus películas, Berlanga siempre colocaba en todos sus filmes la palabra «austrohúngaro». El director afirmaba que rodaba casi siempre con los mismos actores por pura vaguería. Y que esos planos secuencia tan largos, y que le han dado tanta fama, los hacía para rodar cinco, seis y hasta ocho minutos sin cortar, ya que le daba una pereza enorme.

Sus rodajes, según él mismo explicaba, eran un caos no muy bien organizado: «Rodar de una forma caótica es una de las cosas más hermosas de la vida.» Ha sido y es enormemente supersticioso. Dice que no soporta los sombreros negros y siempre toca madera por si algún gafe se cruza en su camino. Un día, en un avión, como no encontraba nada de madera se lanzó como un poseso hacia el bastón de un anciano. Desde entonces siempre lleva palillos de madera en los bolsillos para ahuyentar el mal fario. Sus dos últimas películas son *Todos a la cárcel* (1993), con la que ganó el Goya, y *París-Tombuctú* (1999).

## ¿Cómo evolucionó Bardem después de sus colaboraciones con Berlanga?

De todos los directores españoles de la época, Juan Antonio Bardem fue el que mostró más conciencia política. Fue detenido varias veces por pertenecer al Partido Comunista y solía recordar Berlanga a menudo que, más de una vez, intentó convencerle de la ortodoxia marxista delante de la pizarra que usaba para dar clases particulares. Hijo de actores, Bardem había estudiado ingeniería, aunque pronto se dedicó plenamente al cine. La influencia del neorrealismo italiano fue patente en sus comienzos como director. La primera película de la que fue autor completo fue *Cómicos*, de 1953. Posteriormente rodó *Muerte de un ciclista* (1955), que narraba la tragedia que vivía una pareja, y *Calle mayor* (1956), una libre versión de la obra de Carlos Arniches *La señorita de Trévez*. Con ellas Bardem alcanzó un enorme reconocimiento internacional. Fue, además, uno de los productores de *Viridiana* (1961), la película que significó la vuelta de Luis Buñuel a España tras varios años de exilio. Sin embargo, su evolución posterior fue muy irregular. Después de que *Sonatas* se proyectara en el Festival de Venecia de 1959, François Truffaut sentenció: «Bardem est mort» («Bardem ha muerto»).

Los temas sociopolíticos que eligió tras la muerte de Franco, y que se pueden ver en *El puente* (1976) y *Siete días de enero* (1979), no le sirvieron para relanzar su carrera, que sufrió un nuevo revés cuando en 1997 dirigió *Resultado final*, protagonizada por la modelo y asidua de las revistas del corazón Mar Flores. En 1998 manifestó públicamente su deseo de dirigir *Regreso a la calle Mayor*, la continuación de la que quizá es su película más emblemática.

## ¿Por qué *Viridiana* se convirtió en un escándalo?

La película de Luis Buñuel había sido seleccionada para competir en el Festival de Cannes de 1961. Ganó la Palma de Oro, junto con otro film, pero *L'Osservatore Romano*, el periódico de El Vaticano, publicó al día siguiente un editorial en el que acusaba a *Viridiana* de blasfemia y de reírse de la religión católica. Las protestas llegaron hasta el Gobierno español. El director general de Cinematografía, que había recogido orgulloso la Palma de Oro, fue destituido. Franco visionó la película en privado y ordenó quemar todas las copias que había en España y prohibió no solo su exhibición, sino que se mencionara en cualquier medio de comunicación. El productor consiguió darle la nacionalidad mejicana a la película y como tal se estrenó en todo el mundo. En España habría que esperar hasta 1977 para verla. La escena que más irritó a la Iglesia Católica fue la parodia que un grupo de mendigos hacía del cuadro de Leonardo da Vinci *La última cena*. Aunque en *Viridiana* hay también varias cargas de profundidad contra la mentalidad cristiana, como la crítica a la caridad, que Buñuel siempre consideró algo inútil y un instrumento de sumisión.

Después de *Viridiana*, Buñuel rodó, otra vez en Méjico, una de sus películas más aclamadas: *El ángel exterminador* (1962), una nueva parábola sobre la condición moral de la burguesía. La película contaba la historia de un grupo de personas que durante una cena quedaba atrapado en el salón sin explicarse qué extraña fuerza les retenía allí. Al final conseguían salir, pero la situación se volvía a repetir en el interior de una iglesia.

A partir de 1963 Buñuel espació más sus rodajes, y salvo *Tristana* (1970), que fue producción española, y la mejicana *Simón del desierto* (1963), filmó sus películas en Francia y con capital francés. Fueron los años en que Buñuel era ya un mito en vida. Cada uno de sus rodajes era seguido con la expectación reservada a los grandes acontecimientos culturales.

*Bella de día* (1966) era la historia de una mujer burguesa que durante el día acudía a un burdel, pero que por las noches no conseguía satisfacer sexualmente a su marido, ya que solo el masoquismo lograba excitarla. En ella Buñuel trabajó por primera vez con Catherine Deneuve, a la que volvería a dirigir en 1970 en *Tristana*, una particular adaptación de la novela de Galdós, llena de erotismo y deseos sexuales reprimidos. Gracias a *Tristana* Buñuel pudo volver a rodar en España. Al principio, el régimen de Franco no le daba el oportuno permiso y el director de Calanda tuvo que entrevistarse con el entonces ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga Iribarne. Fraga le dijo que en España no estaban preparados para sus películas. Buñuel le contestó que filmaría la película con fidelidad al guión presentado. «Bueno —le dijo Fraga—, tiene usted luz verde. Haga la película y ya veremos.» La película no sufrió ningún corte de la censura.

Los años no restaron el gusto de Buñuel por el surrealismo, que en su caso, más que una actitud intelectual, era un rasgo propio de su personalidad. *El discreto*

*encanto de la burguesía* (1972) es seguramente la obra más surrealista de su última etapa. Un grupo de burgueses intentaba celebrar una cena de matrimonios, pero cada vez que lo iban a hacer ocurría algo insólito que lo impedía. El film obtuvo el Oscar a la mejor película extranjera en 1973, premio que figura, eso sí, en el haber del cine francés.

## ¿Por qué Buñuel eligió a dos actrices distintas para hacer el mismo personaje en *Ese oscuro objeto del deseo*?

Buñuel había pensado en María Schneider para ese papel e incluso comenzó a rodar con ella, pero la protagonista de *El último tango en París* no cumplía sus expectativas y fue despedida. Entonces recordó una curiosa idea que se le había pasado por la cabeza unos meses antes, que el personaje femenino lo interpretaran dos actrices distintas, que, finalmente, fueron las jovencísimas Carole Bouquet y Ángela Molina. Fue, según el director, una idea lanzada al azar, que no tenía ninguna intención ni ninguna explicación. Afirmó incluso que le tenía sin cuidado qué partes interpretaba una y cuáles la otra, que solo le preocupaba que tuvieran el mismo número de escenas. Pero por mucho que dijera Buñuel lo cierto es que en la película las dos actrices representan dos caras de la misma mujer: una más fría y otra más pasional.

*Ese oscuro objeto del deseo* (1977) fue la última película de Luis Buñuel. Desde entonces, hasta su muerte, el 29 de julio de 1983, vivió en Méjico dedicado a una de sus grandes aficiones: soñar. «Si solo me quedaran tres años de vida, me gustaría pasar veintidós horas al día durmiendo. Las otras dos estaría despierto y las dedicaría a pensar en lo que he soñado.»

## ¿Quién es el máximo representante del llamado «Nuevo Cine Español»?

Entre 1960 y 1969, coincidiendo con los años de cierta apertura del régimen de Franco, se intentó estructurar el cine español en dos niveles con diferentes normas de protección: unas se dedicarían al cine más comercial y otras a las películas que se denominaban «de interés especial» por su contenido cultural y artístico. El máximo representante de este período fue Carlos Saura.

Después de unos comienzos influidos por el neorrealismo, con títulos como *Los golfos* (1959), y después de haber sufrido las mutilaciones de la censura en *Llanto por un bandido* (1963), Saura optó por una crítica política más sutil, con historias que mezclaban la alegoría, el simbolismo y la tradición española del esperpento, con una combinación de fantasía y realidad. El primer ejemplo claro de este estilo fue *La caza* (1965), una historia en la que, bajo la excusa de una excursión de caza situada en la España de los años sesenta, Saura extraía en los personajes el recuerdo de la guerra. Gracias a *Peppermint frappé* (1967) consiguió el Oso de Plata del Festival de Berlín y la crítica internacional le bautizó como el sucesor de Buñuel. Geraldine Chaplin, que interpretó nueve de sus películas, se convirtió en su principal protagonista y en su pareja sentimental.

El fallecimiento de Franco y el cambio de régimen supusieron una transformación radical en su cine, que se sacudió la alegoría y el simbolismo. En *Deprisa, deprisa* (1981) regresó al realismo de *Los golfos* para contar la vida de un grupo de jóvenes delincuentes en el Madrid más marginal. Después, aunque alternándolo con otros títulos —algunos de gran impacto popular, como *Ay*, *Carmela* (1989)—, Saura iniciaría todo un ciclo de cine musical compuesto por *Bodas de sangre* (1981) —según la obra de Federico García Lorca—, *Carmen* (1983), *El amor brujo* (1986), *Sevillanas* (1992), *Flamenco* (1995) y *Tango* (1997). En estas últimas películas Saura colaboraba con el director de fotografía italiano Vittorio Storaro. Más interesado en la plástica que en la narración, el director aragonés conseguía en ellas algunas de las imágenes más bellas y sugestivas del cine español. En otro alarde visual, Saura y Storaro recrearon en pantalla el universo pictórico de Francisco de Goya en *Goya en Burdeos* (1999).

¿Qué otras corrientes o movimientos de renovación hubo en el mundo a finales de los años cincuenta y primeros de los sesenta?

Hubo varios y todos ellos tuvieron muchos puntos en común. En Brasil el *Cinema Novo* surgió con el director Lima Barreto y su film *O cangaceiro* (1953). Esta tendencia cambió el sistema de producción y distribución del cine brasileño y también los argumentos, que denunciaban, a partir de entonces, la realidad social del país con sus tremendas desigualdades sociales y que se inspiraban a menudo en las tradiciones y el folclore brasileño.

El llamado «Cine Joven Alemán» nació en 1962 e intentó renovar las estructuras de la industria germana tradicional tratando en las películas nuevos temas, más comprometidos, social y políticamente, con los acontecimientos que se vivían por aquellos años en su país, es decir, el progreso económico y las relaciones con sus vecinos y hermanos, los alemanes del Este. Quisieron, de alguna manera, mostrar al mundo la otra cara de Alemania. Una cara que no tenía nada que ver con el milagro económico y renacimiento político germano. Volker Schlöndorff se convirtió en el líder del grupo con filmes como *El joven Törless* (1966) y *Vivir a cualquier precio* (1967). Esta corriente desembocaría posteriormente en el «Nuevo Cine Alemán» que brilló en los setenta.

## ¿Cuáles son las películas que componen la llamada Trilogía de Apu?

Son *Pather Panchali*, *Aparajito* y *El mundo de Apu*, del realizador indio Satyatit Ray, uno de los directores más importantes que ha dado el cine. Los tres filmes analizan el crecimiento de un niño que descubre la naturaleza y la conciencia de la muerte. Satyatit Ray nació en Calcuta el 2 de mayo de 1921. Fue discípulo del escritor Rabindranath Tagore, que ejerció sobre él una gran influencia, hasta el punto de que dos de sus películas, *Tres esposas* (1961) y *Charulata* (1962), están basadas en sus obras. Satyatit Ray no fue solo cineasta, sino una de las personalidades culturales más importantes que ha dado la India como pintor, músico y escritor. En sus películas hacía de todo: escribía los guiones, diseñaba el vestuario, componía la música, montaba las imágenes e incluso diseñaba los carteles publicitarios. Apasionado por el cine, fundó en 1947 el Cineclub de Calcuta, y en 1951 el director francés Jean Renoir le animó definitivamente a dirigir. En 1956 presentó en el Festival de Cannes su película *Pather Panchali*, que, a pesar de haber sido rodada con muy pocos medios, llamó la atención de la crítica por su fuerte influencia neorrealista y por unas imágenes cargadas de un gran lirismo que muestran la dolorosa realidad de su país. Un año más tarde obtuvo el León de Oro en Venecia con *Aparajito*. El cine de Satyatit Ray, que los críticos sitúan a la altura del de los más grandes maestros, como Dreyer, John Ford o Rossellini, es, sin embargo, muy poco conocido en España, donde apenas tuvo una difusión comercial. Filmó todas sus películas, excepto una, en idioma bengalí, y jamás rodó, pese a tener varias ofertas, fuera de su país. En cierta ocasión el productor David O. Selznick le propuso hacer en Hollywood una versión de *Anna Karenina*, y le pidió incluso que interpretase al conde Vronsky, pero él se negó. «Nunca tuve la ambición de actuar. Además, no podría trabajar con el corsé del sistema de Hollywood. Ya tengo problemas al hacerlo en Nueva Delhi o Bombay», explicó. En 1992 la Academia de Hollywood le otorgó un Oscar honorífico como reconocimiento a toda su carrera. El veterano cineasta, contaba ya setenta y un años, recibió el premio en la cama del hospital, aquejado de una grave enfermedad cardíaca. Un mes más tarde, el 23 de abril, murió en Calcuta.

¿Es cierto que la India es uno de los países del mundo que más películas produce al año?

Sí. Incluso más que la propia industria de Hollywood. Se calcula que en ese país asiático se ruedan más de ochocientas películas al año. La India cuenta con más de doce mil salas de proyección, con un promedio de unos doce millones de espectadores diarios. El escritor y periodista Manu Leguineche explicaba en un artículo que los actores indios ruedan cinco o seis películas a la vez bajo las órdenes de otros tantos directores, dedicando, a cada una de ellas, un par de horas al día. En una ocasión habló con una actriz que trabajaba en tres películas al mismo tiempo. «Es poco —le comentó—. Como quien dice, estoy en el paro.»

## ¿A quién se le llamó el último clásico del cine?

Se le suele llamar así a David Lean, un director que rodó algunas de las superproducciones más famosas de la historia del cine, películas de grandes espacios y grandes argumentos, como *Lawrence de Arabia* (1962) o *Doctor Zhivago* (1966). En ellos contraponía casi siempre la lucha interior de un personaje, preferentemente idealista y romántico, con el entorno natural, grandioso e inhóspito que le rodeaba. Era el caso del flemático y digno oficial inglés que interpretaba Alec Guinness en *El puente sobre el río Kwai* (1957), su primer gran éxito internacional; el de Peter O'Toole dando vida a *Lawrence de Arabia* (1962), y también el de Omar Sharif encarnando al *Doctor Zhivago* (1966). Fueron rodajes y películas que se asemejaban, por su duración, a una carrera de fondo, casi un maratón, pero que estaban realizadas siempre con un cuidado y una escrupulosidad a veces calificada de exagerada, de exquisita, de académica. Cine, para muchos críticos, muy correcto formalmente, cine de artesano, pero al que le faltaba una chispa de genialidad. «Uno empieza un rodaje —contaba en una ocasión el director— sin nada en las manos, partiendo de cero y eso siempre da un cierto miedo. A mí me suele ocurrir que durante las dos primeras semanas tengo la sensación de que la película está saliendo mal, aunque sé que soy muy meticulado y que tiendo a angustiarme demasiado. Pero al cabo de unas pocas semanas veo que la película va hacia delante. Sé en seguida dónde situar la cámara y cómo hablar a los actores.»

David Lean había nacido en Croydon (Gran Bretaña) el 25 de marzo de 1908, y mucho antes de sus famosas superproducciones había realizado un cine más intimista. Escalón a escalón había pasado por todos los oficios de la industria del cine, hasta que en 1942 el famoso dramaturgo y cineasta Noel Coward le llamó como ayudante para su película *Sangre, sudor y lágrimas* (1942).

Fruto de esta relación nacerían también películas como *La vida manda* (1943) y *Un espíritu burlón* (1945). Un año después rodó su primera gran película: *Breve encuentro* (1946), el primer papel importante de Trevor Howard, que contaba el intenso romance que vivían un hombre y una mujer casados después de haberse conocido en el café de una estación de ferrocarril. Posteriormente adaptaría dos obras de Dickens: *Cadenas rotas* (1946), basada en la novela *Grandes esperanzas*, y *Oliver Twist* (1947), que muchos críticos consideran la mejor versión cinematográfica que de dicha obra se ha realizado.

A partir de entonces Lean se embarcaría en sus famosos grandes rodajes, que le llevarían hasta 1970. Rodó aquel año *La hija de Ryan*, que mezclaba el romanticismo de una historia de amor con la épica propia de la lucha por la independencia de Irlanda y que fue denostada por la crítica. Aunque el director manifestó que «no me dejaré aconsejar por ninguno de esos llamados críticos sobre cómo debo tomar un primer plano de una tetera», lo cierto es que esos juicios negativos le afectaron mucho, y Lean, entonces ya con sesenta y dos años, decidió retirarse

momentáneamente del cine. Trabajó afanosamente durante años en un guión muy querido por él, una nueva versión del célebre *Motín de la Bounty*, que no logró poner nunca en marcha. Sí pudo rodar, en cambio, catorce años después de *La hija de Ryan*, otro ambicioso proyecto que sería su testamento cinematográfico: *Pasaje a la India* (1984), basada en la novela de E. M. Forster. David Lean era entonces algo más que un veterano director. Tenía setenta y seis años, pero aún le quedaban energías para concebir otro film: *Nostramo*, basado en un relato de Joseph Conrad. Lo tenía todo preparado: un cuidado guión, un elevado presupuesto, actores, estaba apalabrado incluso Marlon Brando, con el que siempre quiso trabajar. Sin embargo, las compañías de seguros, debido a su edad y a su frágil salud, no quisieron comprometerse con él. David Lean intentó contratar a un director suplente, pero, antes de que pudiera dar la primera orden de acción, murió el 16 de abril de 1991.

### III. EL cine contemporáneo

## ¿Cómo era el cine español a principios de los setenta?

En 1971, en un cine de Santiago de Compostela, se exhibió una copia de la película *Las melancólicas*, que era bastante diferente a la que se podía ver en otras salas. Y es que lo que se proyectaba por error era la versión destinada a la exportación, que incluía escenas de desnudos. En cuanto se corrió la voz por la ciudad el público acudió en masa al cine y desde todos los pueblos cercanos se fletaron autocares para verla. La anécdota ilustra significativamente la represión sexual y política que rodeaba por entonces a nuestro cine. En función de ella el cine español de la primera mitad de los setenta se encarriló en tres tendencias principales: la comedia comercial, la tercera vía y el cine de autor.

El cine más comercial se decantó por las comedias chabacanas y de fácil consumo, que trataban casi siempre de la frustración del acto sexual. La quintaesencia del género fue *No desearás al vecino del quinto* (1970), de Ramón Fernández, que tuvo un éxito arrollador en las taquillas e instauró a Alfredo Landa como protagonista casi perpetuo y prototipo del macho hispano reprimido, hasta tal punto de que el subgénero se bautizó como *landismo*. Los títulos de las películas lo dicen todo: *Manolo la nuit*, *No somos de piedra*, *El abominable hombre de la Costa del Sol*, *Lo verde empieza en los Pirineos*, *Vente a Alemania*, *Pepe...*

La «tercera vía» surgió como un intento de buscar un camino digno entre el cine de consumo y el de arte y ensayo. Eran historias que reflexionaban sobre algunos aspectos complicados de la vida española, pero con un tratamiento sencillo que las hiciera a la vez comerciales. José Luis Dibildos fue su principal productor e impulsor de películas como *Españolas en París* (1970) o *Vida conyugal sana* (1973), de Roberto Bodegas; *Tocata y fuga de Lolita* (1974), de Antonio Drove, o *La mujer es cosa de hombres* (1975), de Jesús Yagüe. Tras la muerte de Franco, José Luis Garcí asumiría la reformulación de esta «tercera vía» con sus películas *Asignatura pendiente* (1977) o *Solos en la madrugada* (1978).

A medio camino entre el cine de autor y la «tercera vía» se puede incluir a Jaime de Armiñán, que en 1971 planteó un caso insólito de transexualidad para el cine español en *Mi querida señorita*, en la que José Luis López Vázquez realizaba una de las mejores interpretaciones de su carrera. A este le siguieron otros éxitos, como *El amor del capitán Brando* (1974).

Mientras tanto el productor Elías Querejeta se había impuesto la tarea de mantener la supervivencia del cine de autor con calidad artística y ambiciones político-intelectuales. A su vera surgió un tipo de cine en el que abundaban las metáforas sobre los poderes que dominaban la realidad española y que se apoyaba en los símbolos para lograr burlar a la censura. En este grupo estaban las primeras y prometedoras películas de Jaime Chávarri: *Los viajes escolares* (1973), y Manuel Gutiérrez Aragón: *Habla mudita* (1973); o la trilogía sobre la situación española que emprendió Carlos Saura: *El jardín de las delicias* (1970), *Ana y los lobos* (1972) y *La*

*prima Angélica* (1973). Pero en aquellos años destacaron, sobre todo, una película y un cineasta que representa un caso aislado en la cinematografía española: Víctor Erice y *El espíritu de la colmena*.

*El espíritu de la colmena* (1973) es la obra maestra del cine español de la época. Un film de ritmo sereno y extraordinaria belleza lírica que cuenta la apertura al mundo de dos niñas que viven en un pueblecito castellano durante la posguerra, fascinadas tras ver *Frankenstein* en un cine ambulante. Fue la primera película española en lograr la Concha de Oro del Festival de San Sebastián y una de las cimas artísticas de la historia de nuestro cine. En los años siguientes Erice continuaría siendo fiel a sí mismo y a su concepción del arte cinematográfico. Tardaría diez años en filmar su siguiente obra: *El sur* (1983), otro magistral tratamiento de la infancia a través de las relaciones entre un padre y una hija, y casi otra década más para poner en pie su tercera y, hasta la fecha, última película: *El sol del membrillo* (1992), en la que su cámara describía el proceso de creación de un cuadro del pintor Antonio López.

El año 1975 fue clave en el cine español. En febrero se promulgaron las nuevas normas de censura, que trajeron una cierta apertura en el terreno sexual. Ese mismo año José Luis Borau estrenó la película que para muchos simbolizó el final del régimen franquista: *Furtivos*, una historia de cazadores en la que se hacía un retrato de la España negra y de las arbitrariedades del poder, reflejando extraordinariamente el ambiente de tensión y violencia que se vivía en la época.

## ¿Qué fue el «Nuevo Cine Alemán»?

Como ya habíamos comentado antes, en los años sesenta Alemania salió de la crisis cinematográfica que supuso la posguerra gracias a un grupo de jóvenes cineastas que protagonizaron el llamado «Manifiesto de Oberhausen», con el que reclamaban un nuevo impulso para el cine germano. Este objetivo se hizo realidad gracias a las ayudas económicas oficiales aplicadas a partir de 1966 y tuvo a sus principales cabezas de fila en Volker Schlöndorff y en el novelista y director Alexander Kluge, autor de *Artistas de circo bajo la lona: perplejos* (1968). Con ellos y con sus herederos, Rainer W. Fassbinder, Werner Herzog y Wim Wenders, nació ya en los años setenta, lo que se dio en llamar el «Nuevo Cine Alemán», que hizo de la cinematografía germana una de las más creativas de la época.

Con sus historias crudas y realistas, llenas de pasiones en conflicto, Fassbinder se planteó la renovación de la tradición del melodrama. Títulos como *Las amargas lágrimas de Petra Von Kant* (1972), *Todos nos llamamos Alí* (1974) o *El matrimonio de María Braun* (1979) constituyen en su conjunto uno de los mejores retratos de la Alemania contemporánea. La imagen del director, vestido con su vieja cazadora de cuero negro y su sombrero de ala ancha, rodeado siempre de travestíes, chulos y demás lumpen, superó las fronteras de su país y se hizo muy popular en todo el mundo. Fassbinder murió prematuramente en 1982 a los treinta y seis años, después de muchos excesos con las drogas y el alcohol, dejando tras de sí una filmografía de más de cuarenta películas, que ha influido notablemente en directores actuales como Lars Von Trier o Pedro Almodóvar.

Werner Herzog, por su parte, ha sido y es uno de los creadores más extravagantes del cine europeo. Tanto es así que inició su carrera filmando cortos con una cámara robada. Su signo de identidad era la pasión con la que trataba a sus personajes: seres torturados, a menudo al borde de la locura y dominados por su instinto. Nacían de la devoción de Herzog por el viejo expresionismo de los años veinte, al que dedicó un homenaje con el *remake* de *Nosferatu, el vampiro* (1978). Así, en su filmografía nos encontramos personajes tan singulares como el megalómano conquistador Lope de Aguirre, que buscaba el mítico El Dorado en *Aguirre, la cólera de Dios* (1973); o al protagonista de *El enigma de Gaspar Hauser* (1974), un joven que creció cautivo y en soledad sin conocimiento alguno del mundo que le rodeaba; o al irlandés visionario de *Fitzcarraldo* (1983), empeñado en transportar un barco a costas sobre una montaña amazónica para acceder de un río a otro. En esta y otras películas Herzog impuso al todavía más extravagante que él Klaus Kinski como su actor fetiche.

En 1975 Wim Wenders convirtió *En el curso del tiempo* en una película de culto en toda Europa. Después siguió rompiendo esquemas con *El amigo americano* (1976), basada en una novela de Patricia Highsmith, sobre un hombre que, al creerse enfermo terminal, aceptaba convertirse en asesino para asegurar el futuro de su

familia. La buena acogida de esta película le abrió las puertas de Estados Unidos, donde ha rodado buena parte de su carrera. Los viajes iniciáticos o *road movies* y su fascinación por la estética del cine americano han sido las características principales de su cine, como lo prueba su película más emblemática: *París-Texas*, ganadora de la Palma de Oro en el Festival de Cannes de 1984. A partir de ella su cine se volvió más introspectivo, con filmes como *El cielo sobre Berlín* (1987), *Tan lejos, tan cerca* (1993) o *El final de la violencia* (1997).

El veterano Volker Schlöndorff cerró la gran década de los setenta para el cine germano con *El tambor de hojalata* (1979), adaptación de una novela de Günter Grass, que narraba la historia de un niño que decidía dejar de crecer y observaba la realidad cambiante desde su pequeña estatura. Fue la primera película alemana en ganar un Oscar de Hollywood y uno de los mayores éxitos de la historia del cine alemán.

## ¿Qué película hizo más que nadie por los productos lácteos?

En 1973 los periódicos franceses se hicieron eco de una curiosa noticia. En Perpignan, una ciudad de menos de noventa mil habitantes, cercana a la frontera con España, ciento diez mil personas habían visto una misma película entre los meses de enero y junio. El film se titulaba *El último tango en París* y llegó a proyectarse con subtítulos en castellano en varios cines de la ciudad. Obviamente, la mayor parte de esos ciento diez mil espectadores eran españoles que cruzaban la frontera atraídos por los comentarios sobre el erotismo de algunas de sus escenas. Varias agencias de viaje españolas organizaron excursiones colectivas los fines de semana para verla, ya que en nuestro país estaba prohibida por la censura.

La escena más comentada, que de tanto correr de boca en boca llegó a ser mítica, era la de la mantequilla, en la que el protagonista, Marlon Brando, utilizaba este producto lácteo para facilitar la sodomización de su compañera María Schneider. Esta y otras escenas conmovieron fuertemente a la opinión pública. En Italia las presiones de Radio Vaticano consiguieron que *El último tango en París* fuera retirada; las feministas inglesas se manifestaron por las calles; en muchos países la censura la mutiló o la prohibió directamente.

Pero más allá del escándalo y del uso que Brando le daba a la mantequilla, la película era una profunda reflexión sobre la angustia y la soledad humana. Brando, al que el director Bernardo Bertolucci dio carta blanca para interpretar como quisiera al personaje, transmitía la desesperación de un hombre que vivía un gran vacío interior tras la muerte de su esposa. Un vacío que, según el director, representaba también el vacío existencial que atravesaba Occidente. Con los años el escándalo se olvidó y los verdaderos valores de la película fueron reconocidos por la crítica y el público. Hoy en día *El último tango en París* se ha convertido en un clásico y es considerada como una de las películas más revolucionarias de la historia del cine.

## ¿A qué generación pertenecía el director de *El último tango en París*?

Desde mediados de los años sesenta una nueva generación de directores venía a acompañar en Italia a los veteranos Visconti, Fellini o Antonioni. Una de las características comunes de esta joven generación fue la práctica de un cine político y de denuncia de la corrupción del poder. Muchos de los directores estaban ligados a la izquierda marxista y sus películas tenían un claro objetivo transformador de la sociedad: Marco Bellocchio criticaba la institución familiar burguesa en *En el nombre del padre* (1971) o la utilización de la prensa como arma política en *Noticia de una violación en primera página* (1972). Gillo Pontecorvo la emprendía contra el colonialismo en *La batalla de Argel* (1966) y *Queimada* (1969). *En nombre del pueblo italiano* (1971), de Dino Risi, o *Investigación sobre un ciudadano libre de toda sospecha* (1969), de Elio Petri, denunciaban la corrupción administrativa. Los hermanos Paolo y Vittorio Taviani hacían un amargo retrato del mundo rural y de la opresión de los campesinos en *Padre padrone* (1977). Retrato que también abordó Ermanno Olmi en *El árbol de los zuecos* (1978), aunque desde una perspectiva más humanista y menos política. Todos estos autores y algunos más, como Ettore Scola o Francesco Rosi, desarrollarían importantes trayectorias personales; pero la figura más destacada del cine italiano de la época, y la que tuvo una carrera con mayor proyección internacional, fue la de Bernardo Bertolucci.

Bertolucci era hijo del poeta y crítico de cine Attilio Bertolucci, de quien heredó esas dos aficiones. Marxista comprometido, comenzó realizando películas militantes, pero a la vez de gran sensibilidad poética, como *El conformista* (1970) o *La estrategia de la araña* (1971), que sintonizaban con la rebeldía contra el sistema que proclamaba el Mayo del 68. El éxito internacional que le proporcionó *El último tango en París* (1972) le permitió encontrar en Hollywood el apoyo económico para embarcarse en la que iba a ser la primera pirámide faraónica de su carrera: *Novecento* (1976), la gran epopeya marxista del cine italiano.

«Quiero plantar una bandera roja en los Estados Unidos», había dicho Bertolucci. Y era cierto. Su película era un homenaje al movimiento obrero y un gran fresco histórico sobre la Italia de la primera mitad del siglo xx, a partir de las vidas paralelas de dos niños que nacían al mismo tiempo. Uno, el hijo de un campesino; el otro, de un terrateniente. Dos personajes que representaban la lucha de clases. La película contaba con un gran presupuesto, escenas de masas y un gran reparto internacional, encabezado por el francés Gérard Depardieu y el americano Robert De Niro.

*Novecento* acabó siendo el segundo escándalo de Bertolucci. En su país fue acusada de obscenidad y retirada de las pantallas, y el director perdió el derecho al voto durante cinco años. También fue la última película importante que la censura franquista prohibió en España. En toda Europa los intelectuales de izquierda acusaron

de traidor al director por haber hecho un homenaje al proletariado con el dinero del capitalismo americano. En América, en cambio, le criticaron por lo contrario: por haber hecho una película demasiado «roja» y demasiado larga, casi seis horas de duración, que obligaron a exhibirla en dos partes.

Tras *Novecento* Bertolucci saldaría su pasión por Freud y los temas psicoanalíticos con *La luna* (1979), una película más humilde. Pero en los años ochenta, utilizando de nuevo las armas y el capital de Hollywood, emprendió otra nueva obra faraónica. Se fue a China y rodó en la hasta entonces vetada Ciudad Prohibida de Pekín, con más de veinte mil extras. El resultado fue *El último emperador* (1987), la historia de un ser solitario, Pu Yi, el último de los emperadores chinos, que acabó como jardinero del botánico de Pekín en la China de Mao. Era una película bella, sugerente y grandiosa, que aunaba el cine de gran espectáculo con un impecable acabado artístico y que cubrió a su director de Oscar. Nueve en total.

La carrera de Bertolucci ha continuado después con altibajos, que van desde fracasos místico-orientales, como *El pequeño Buda* (1993), a pequeñas joyas intimistas, como *El asedio* (1998), pasando por filmes sensibles y ambiciosos, como *El cielo protector* (1991) o *Belleza robada* (1996), que, sin embargo, no despegaron en la taquilla. En todas ellas, grandes y pequeñas películas, siempre han destacado la fuerza narrativa de Bertolucci y su interés por penetrar en el interior del ser humano.

## ¿Cómo influyó el cine en la educación sexual de los setenta?

Millares de espectadores encontraron de repente en las pantallas un kamasutra visual donde aprender con ejemplos prácticos. El éxito comercial de *El último tango en París* y de sus escenas tórridas había abierto los ojos de los productores, que a partir de entonces se dedicaron a convertir al público en un insaciable *voyeur* a base de erotismo de celuloide. El título por excelencia de la época fue *Enmanuelle* (1974), protagonizado por Silvia Kristel, actriz que acabaría convirtiéndose en uno de los símbolos sexuales de la década. La película ofrecía un erotismo pretendidamente sofisticado y suave, apto para casi todos los públicos. Además de imponer en todo el mundo la moda de los sillones de mimbre y suscitar, desde entonces, las fantasías sexuales de los viajeros de avión, la película se convirtió en un taquillazo. En un cine de París se proyectó durante quinientas cincuenta y dos semanas ininterrumpidas. El cine francés seguiría aprovechando el filón de oro con otras películas de similar tono, como *La bestia* (1975) o *Historia de O* (1975).

*Garganta profunda* (1972), de Gerard Damiano, era, en cambio, mucho más explícita y fue la primera película de cine porno que logró salir de sus circuitos minoritarios para llegar a un público más amplio. Se convirtió en un título de culto, sobre todo gracias a las habilidades «succionadoras» de su protagonista: Lynda Lovelace. Mientras, desde Italia, llegaban varias películas que mezclaban el sexo con el nazismo, como *Salón Kitty* (1976), de Tinto Brass, o *Portero de noche* (1975), de Liliana Cavani, cuyo escándalo estuvo más en la perversidad de su argumento que en el erotismo de sus escenas: planteaba la pasión sadomasoquista de una prisionera judía por su torturador nazi revivida años después.

Pero en el saco del llamado cine erótico también se acabaron incluyendo producciones de gran calidad. Tal fue el caso de *El imperio de los sentidos* (1976), de Nagisha Oshima, una tragedia en la que el juego de los amantes, que satisfacían su cada vez más exigente deseo sexual, terminaba en un crimen. Como ocurrió con la mantequilla de *El último tango en París*, la escena en la que utilizaban huevos duros hizo que se disparasen las ventas de este producto en las grandes ciudades norteamericanas. Aunque *El imperio de los sentidos* no escamoteaba las escenas de sexo, estaba muy lejos del erotismo simplón de las otras películas, lo que no consiguió evitar que fuera prohibida, censurada y perseguida en muchos países. Hoy, olvidado el escándalo, se la contempla como un auténtico clásico del cine japonés, una película magistral sobre los límites del amor y el sexo.

## ¿Y cómo el cine influyó en la educación física de los setenta?

Que los gimnasios de la época se llenaran de practicantes de las artes marciales tiene su explicación en la explosión internacional del cine de kung fu, que convirtió la pequeña colonia británica de Hong-Kong en una auténtica fábrica de hacer películas como si fueran churros. Eran producciones de argumentos muy simples en las que lo principal eran los combates, coreografiados como si fueran números de baile y aderezados con la banda sonora de los golpes y los característicos grititos guturales de los actores.

En realidad este tipo de cine no era nuevo. Ya se rodaba en los años veinte, en la época del mudo en aquel país. Después fue olvidado para resurgir con fuerza a finales de los años sesenta. Por entonces el negocio del kung fu cinematográfico estaba controlado por el magnate Raymond Chow, en cuya ciudadela prohibida se fabricaban cientos de películas en unas condiciones muy cercanas a la esclavitud. Actores, directores y técnicos convivían durante meses en barracones, trabajando a destajo y en varias películas simultáneamente. Sin embargo, su mercado estaba limitado hasta entonces a Oriente.

Todo esto cambió con la llegada de Bruce Lee, cuya prematura muerte, en 1973, a los treinta y dos años de edad, le convirtió en el James Dean de un género que él personalmente se ocupó en dar a conocer en todo el mundo. Bruce Lee solo protagonizó cinco películas, la última de ellas inconclusa, pero se convirtió en un mito para los espectadores más jóvenes, objeto de culto erótico de la comunidad *gay* y gran propagador de los deportes de artes marciales. A su estela surgirían un sinnúmero de películas y algunas estrellas que trataron de ocupar su trono, como Wang Yu, Lo Lieh y, sobre todo, Jackie Chan, que se ha convertido en el mejor exponente actual del cine de kung fu.

## ¿Cómo era el cine musical de los sesenta y setenta?

Durante los años sesenta tres títulos básicamente contribuyeron a mantener vivo un género que había entrado en clara decadencia y que tuvo que franquear las barreras intelectuales de una década en la que lo característico fue la ruptura.

*West side story* (1961), de Robert Wise, era un *Romeo y Julieta* ambientado en las luchas de bandas en las calles de Nueva York. Cosechó un éxito estruendoso, ganó diez Oscar y contribuyó a revolucionar el género musical, ya que demostró que el ballet y las canciones podían participar en la acción dramática.

Robert Wise sería también el responsable de *Sonrisas y lágrimas* (1965), que, si bien arrasó entre el público, consiguió que la crítica se cebara en ella a causa de su irritante cursilería. Julie Andrews, su protagonista, acabó convirtiéndose en la imagen de la mujercita ideal de los americanos anticuados de los sesenta gracias a su papel de institutriz de unos niños cantores que huyen de Austria a causa de la invasión nazi. La película se convirtió en la más taquillera de la historia, hasta entonces tras *Lo que el viento se llevó*, y dio pie a una serie de récords curiosos que ilustran la pasión que despertó entre el público: un marinero de Puerto Rico la vio setenta y cinco veces y cada una en un país distinto; después de ir cincuenta veces al cine, un tipo de Oregón escribió de memoria todos los diálogos. Pero el récord absoluto, que figura en el libro Guinness, lo tiene una galesa que vio la película novecientas cuarenta veces en diez años.

El taquillazo de *Sonrisas y lágrimas* le sirvió a Julie Andrews para resarcirse de la desilusión que dos años antes le había supuesto el que los productores no la eligiesen para llevar a la pantalla otro musical que ella había protagonizado con gran éxito en Broadway. Audrey Hepburn la había sustituido en *My fair lady* (1963) como la pobre florista que se convertía en dama gracias a las enseñanzas de un profesor de fonética. Como en el caso de las anteriores, la película se tradujo en interminables colas ante los cines y una nueva lluvia («pura maravilla, como la de Sevilla») de Oscar.

El éxito de estos tres musicales propició un cierto renacimiento del género, que en los años siguientes reaparecería intermitentemente con películas como *Camelot* (1968), *Funny Girl* (1968) y *Hello Dolly* (1969), ambas protagonizadas por Barbra Streisand, o *La leyenda de la ciudad sin nombre* (1970).

*Cabaret* (1972), de Robert Fosse, fue el gran hito musical del cine de los setenta. La estampa de su protagonista, Liza Minnelli, vestida con pantaloncitos negros con ligero, camiseta escotada y bombín a juego, es ya una de las imágenes míticas del cine. Contaba un atípico romance entre un joven escritor británico y una cantante en el Berlín nazi de los años treinta, y sus números musicales poseían una fuerza y un ingenio tales que justifican por sí solos el mito. A Bob Fosse, actor, director y coreógrafo, se le puede considerar el último gran autor del cine musical. Había debutado en 1969 con *Noches en la ciudad* (1969) y en 1979 estrenaría *Empieza el espectáculo*, otro musical autobiográfico y premonitorio sobre un coreógrafo que se

enfrentaba a la muerte tras sufrir un ataque al corazón, circunstancia que pocos años después acabaría con la vida del propio Fosse.

Durante los setenta el *rock* tendría también abundantes representaciones cinematográficas a través de grabaciones de conciertos en vivo, como *Woodstock* (1970) —documental sobre el festival que constituyó el gran aquelarre de la era *hippie*— o *El último vals* (1978), dirigida por Martin Scorsese; óperas *rock* como *Tommy* (1975) —protagonizada por el grupo The Who y dirigida por el excesivo Ken Russell— o *Jesucristo superstar* (1972), de Norman Jewison, autor también de otro musical de gran éxito, *El violinista en el tejado* (1971).

## ¿A qué se llama *western* crepuscular?

Son aquellas películas del oeste que muestran el final de aquella época, de ese mundo, de ese universo. Sus protagonistas son personajes desubicados, descolocados, que se mueven fuera de la realidad, como si estuvieran en un callejón sin salida, añorando tiempos pasados que no volverán. Son películas, en definitiva, en las que se desmitifica la épica tradicional del *western* y en las que, además, se critica de forma velada el comportamiento político de Norteamérica ante diversos aspectos de su historia contemporánea, como la guerra de Corea o de Vietnam. Títulos de este subgénero son *Pequeño gran hombre* (1970), de Arthur Penn, *Soldado azul* (1970), dirigida por Ralph Nelson, o *Dos hombres y un destino* (1969), de George Roy Hill. El máximo representante de este tipo de cine es Sam Peckinpah.

Peckinpah nació en 1926. Era nieto de un jefe indio, de ahí que le resultara cercano el espíritu que envolvía a muchas de sus historias. Creó para televisión diversas series, como, por ejemplo, *El hombre del rifle*. Desde sus primeras películas Peckinpah trataba su tema predilecto: el de los «perdedores». Así, *Duelo en la Alta Sierra* (1962) contaba la última cabalgada de un antiguo *sheriff* y de su ayudante, un hermoso canto a la amistad lleno de nostalgia. En sus siguientes trabajos —*Mayor Dundee* (1965), *Grupo salvaje* (1969), *La balada de Cable Hogue* (1970) y *Pat Garrett y Billy the kid* (1973)— continuó narrando esta agonía del hombre del oeste. Después de rodar *Perros de paja* (1971) Peckinpah dio un giro hacia temas contemporáneos y filmó películas como *Junior Bonner* (1972), la historia de los fracasos de un campeón de rodeo en declive, o *La huida* (1972), una historia que guarda el aroma del más puro cine negro. Después de *Convoy* (1978) se retiró durante cuatro años, pero volvió a los estudios para filmar una película de espionaje, su último título: *Clave omega* (1983). Murió el 28 de diciembre de 1984.

## ¿Cuándo nació el cine *underground*?

El cine subterráneo o *underground* surgió en la década de los sesenta en Nueva York, aunque había habido ciertos precedentes en los años cuarenta y cincuenta. El 28 de septiembre de 1960, el *New American Cinema* publicó un manifiesto en el que se criticaba el cine de Hollywood, al que calificaban de superficial y fastidioso. Estos jóvenes empezaron a reunirse en una vieja estación de metro y de ahí tomaron el nombre de su movimiento. Rechazaban la intervención de productores, distribuidores y financieros, y buscaban un cine poético no narrativo. Las suyas eran películas de distinta duración, realizadas en diferentes formatos y proyectadas en todo tipo de locales, cuando no en clandestinidad. Sus máximos representantes fueron Andy Warhol, Shirley Clarke —que realizó un polémico largometraje sobre las drogas titulado *The connection* (1961)— y Jonas Mekas. Al final algunos de ellos comenzaron a interesarse por el cine narrativo y consiguieron que sus películas se exhibieran en salas comerciales. Este es el caso de John Cassavetes, que desarrollaría un estilo particular en películas como *Sombras* (1960) y que incluso trabajaría como actor en Hollywood, sin llegar a perder nunca su estilo independiente.

## ¿Cómo acusó el cine americano el cambio de mentalidad de la sociedad?

El film político, tan de moda en Europa durante los años sesenta y setenta, también cuajó en Estados Unidos. La oposición a la guerra de Vietnam, la lucha por los derechos civiles de las minorías o el influjo de la contracultura abrieron un abismo cada vez mayor entre los valores tradicionales que había defendido el cine clásico americano y la situación real. Así, las películas se vieron obligadas a renovar sus contenidos, poniendo un mayor énfasis en la denuncia política, la crítica de la injusticia y el reflejo de la realidad social americana.

Sidney Pollack retrató en *Danzad, danzad, malditos* (1969) la desesperación de la gente durante la Gran Depresión. Peter Bogdanovich cargaba en *Target* (1968) contra la pasión de los norteamericanos por las armas, y describía la vida sin perspectivas de los jóvenes en un pequeño pueblecito de Tejas durante los años cuarenta en *La última película* (1971). Y Dennis Hopper marcó época con su particular retrato de la generación *hippie* en *Easy rider* (1969). Martin Ritt, por su parte, se convirtió en uno de los cineastas más corrosivos de la época. En *La tapadera* (1976) abordó «la caza de brujas» del senador McCarthy, que él mismo sufrió cuando fue acusado de comunista, y en 1979 permitió a la actriz Sally Field ganar el Oscar de interpretación por su papel de luchadora sindical en *Norma Rae*. Alan J. Pakula, también abordó el cine político con *Todos los hombres del presidente* (1976), versión cinematográfica del reportaje realizado por los periodistas del *Washington Post* Carl Bernstein y Bob Woodward sobre el caso Watergate, que acabó con la dimisión del presidente Nixon.

Pero quizá el más destacado de los directores de esta corriente social y política fue Arthur Penn, cuyo cine reflejaba como ninguno la fascinación por la violencia de la sociedad americana. Esta crítica quedaba patente en películas como *La jauría humana* (1966) y, sobre todo, en *Bonnie y Clyde* (1967), evocación de la América profunda y primitiva a través de las correrías de una banda de atracadores de bancos, que se convirtió en una de las mejores películas americanas de los sesenta. En *Pequeño gran hombre* (1970), protagonizada por Dustin Hoffman, Arthur Penn se planteó la revisión de la historia norteamericana, desmitificando la figura del general Custer y denunciando el genocidio indio. Cuando se estrenó los jóvenes quisieron ver en ella una metáfora de la guerra de Vietnam, y durante las escenas de la matanza del río Wachita, en las que Custer masacraba un poblado indio, la gente de la sala gritaba: «¡Mai-Lai, Mai-Lai!», en recuerdo de un episodio ocurrido por entonces en una aldea de Vietnam, donde tropas americanas asesinaron a niños, mujeres y ancianos.

Otro de los grandes desmitificadores del cine americano ha sido y es Robert Altman, autor de películas con argumento mínimo, pero llenas de situaciones, historias paralelas y ácidas opiniones. En 1970 consiguió un gran éxito con *MASH*, en la que contaba las peripecias de unos médicos de campaña durante la guerra de Corea

y conseguía mezclar algo que hasta entonces parecía incompatible: guerra y risas. Con su irreverencia Altman parodiaba el patriotismo y otros valores exaltados por las películas bélicas convencionales. *MASH* ganó la Palma de Oro en Cannes y tuvo un gran éxito que se prolongaría al convertirse en serie de televisión. A continuación, con *Los vividores* (1971), Robert Altman se planteó una remodelación del *western*. Con *Un largo adiós* (1973), del cine negro. En *Buffalo Bill y los indios* (1976) se burlaba del viejo héroe americano y su circo ambulante. Pero su particular visión de la sociedad norteamericana quedó reflejada mejor que nunca en *Nashville* (1975), en la que narraba cinco días del festival de música *country* de esa ciudad, coincidiendo con una campaña electoral. La película era un laberinto de situaciones y personajes que parecían mezclarse sin ningún orden, pero que en su conjunto esbozaban un retrato social de lo más corrosivo.

Los ochenta fueron época de vacas flacas para Altman, pero en los noventa renació con su habitual dominio del cine coral y su visión satírica de América en películas como *El juego de Hollywood* (1993), *Vidas cruzadas* (1994) o *Kansas city* (1997).

## ¿Quién es el director menos prolífico del cine americano?

Tres películas en veinticinco años de carrera revelan su carácter peculiar y enigmático, solo comparable al de Stanley Kubrick o al del español Víctor Erice. Terrence Malick se convirtió en una de las grandes promesas del cine americano gracias a su espectacular debut en 1973 con *Malas tierras*, una *road-movie* protagonizada por una pareja de jóvenes amantes que huían de la justicia e iban jalonando su camino de asesinatos. La película era una mezcla de melodrama rural, *thriller* y relato poético que mostraba la pasión del director por el paisaje de la América profunda.

Este hecho quedaría también reflejado cinco años después con su siguiente film: *Días del cielo* (1978). Esta vez la acción estaba ambientada en 1916 en las granjas de los emigrantes. La película no cumplió las expectativas comerciales que tenía, aunque sirvió para lanzar la carrera del actor Richard Gere y permitió al español Néstor Almendros ganar un Oscar por su maravillosa fotografía, que consiguió filmando únicamente veinte minutos al día, en la hora del crepúsculo.

Después Terrence Malick desapareció de la vida pública e inició un silencio artístico de casi veinte años, hasta su reaparición en 1998 con *La delgada línea roja*, una película bélica en la que el tema central no era la contienda ni el heroísmo, sino la corrupción espiritual del hombre y su relación con la naturaleza.

¿Y cuál de los directores americanos que comenzaron a finales de los sesenta ha sido el más influyente e importante?

Por trayectoria, influencia y méritos propios Francis Ford Coppola es el realizador americano más importante surgido en las tres últimas décadas. Con solo nueve años de edad empezó a hacer películas caseras en super-8, películas que luego proyectaba a sus amigos, previo pago de una pequeña cantidad. Creación y negocio, el cine y el capital, siempre unidos a lo largo de su vida, muy a pesar suyo. El director ha vivido y vive en el mundo del cine como si fuera un funambulista, permanentemente en la cuerda floja. Ha podido hipotecar todos sus bienes por un proyecto, ha podido arruinarse, para después renacer y volver a triunfar. O incluso llegar al borde mismo de la locura, como le ocurrió en *Apocalypse now*. Para él hacer una película no es solo escribir un guión y rodarlo. Es un trozo de su propia vida.

Coppola estudió cine en la Universidad del Sur de California, pero donde de verdad aprendió todos los secretos de su oficio fue en la factoría de Roger Corman, el productor rey de la serie B. Las leyes que regían en los estudios Corman eran muy simples: trabajar sin horario y estar dispuesto a hacer cualquier cosa y en cualquier momento. De sus primeras películas la más destacable fue el melodrama de mujeres *Llueve sobre mi corazón* (1969). Tras este film se independizó y fundó la productora American Zoetrope junto a otros colaboradores de Corman, como George Lucas, John Millius o Martin Scorsese. Una de las primeras producciones de esta compañía fue el debut de Lucas como director: *THX 1138* (1971), una película de ciencia-ficción que resultó un completo fracaso. Como consecuencia, la Warner retiró su apoyo económico y la American Zoetrope se derrumbó. No sería la primera vez que este sueño de Coppola terminaría por los suelos. Pero en 1973 el director recibió un sorprendente encargo de la Paramount: llevar al cine un *best seller* que por entonces arrasaba en las librerías. Aunque su ilusión en aquella época era dirigir pequeñas películas de arte y ensayo, Coppola, aconsejado por su padre, aceptó.

«Creo en América. América hizo mi fortuna.» Con esta frase comenzaba una película que es ya un mito de la historia del cine: *El padrino* (1973). En ella Coppola no solo filmó una historia de gánsters, la saga de una familia italoamericana de mafiosos, sino un recorrido magistral por los caminos del poder y la corrupción en América. La película recuperó al mejor Brando, un empeño personal del director, y elevó a Coppola al Olimpo de los directores, lugar del que, a pesar de sus fracasos, nunca ha descendido.

En *La conversación* (1974) el director cambió por completo de registro. Era un film de autor sobre los problemas de conciencia de un investigador privado. Coppola planteaba en él muchas de sus obsesiones: la soledad, la culpabilidad, la manipulación de las palabras y los sentimientos... Después el director consiguió algo

que parecía imposible: que *El padrino, segunda parte* (1974) fuera tan fantástica o más que la primera. En lo tocante a premios también batió un récord. Ha sido el único caso en la historia en el que un film y su secuela han recibido, los dos, el Oscar a la mejor película.

El éxito y la fama que le dieron «los dos Padrinos» permitieron a Coppola embarcarse en una odisea. Hizo la que él mismo considera su película más personal: *Apocalypse now* (1979).

## ¿Es cierto que Coppola estuvo a punto de enloquecer durante el rodaje de *Apocalypse now*?

«Mi película no es una película. Mi película no es sobre Vietnam. Es Vietnam. Así es como fue en realidad. Una locura. Y nuestra forma de hacerla se parece mucho al camino que recorrió mi país en la guerra. Estábamos en medio de la selva. Éramos demasiados, teníamos acceso a demasiado dinero, a demasiado equipo, y poco a poco la jungla nos volvió locos.» Con estas palabras Francis Ford Coppola se dirigía a los periodistas en el Festival de Cannes de 1979 tras ganar la Palma de Oro con *Apocalypse now*. Como el capitán Willard de la película, Coppola también quería una misión y por sus pecados le fue concedida: llevar al cine una versión libre de la novela de Joseph Conrad *El corazón de las tinieblas*. Los doscientos treinta y ocho días que duró el rodaje en la selva de Filipinas estuvieron plagados de incidentes: el calor insoportable, los mosquitos, tifones y lluvias que arrasaron los decorados, ataques de la guerrilla rebelde; hasta un infarto sufrido por el protagonista, Martin Sheen, al que un sacerdote llegó a administrar la extremaunción. Casi todos los actores tomaban drogas y muchas de las escenas las interpretaban bajo sus efectos. Este cúmulo de circunstancias fue convirtiendo la película en un ser con vida propia. Una experiencia extraña que influía en todos los que trabajaban en ella, en especial en Coppola, cuya salud mental corrió grave peligro. Como explicaba la esposa del director, Eleanor, «la película se había transformado en una metáfora del viaje al interior de uno mismo, lo que obligó a Francis a enfrentarse a todos sus miedos: miedo al fracaso, a la muerte, a perder el juicio».

Tras el rodaje, Coppola estuvo trabajando dos años en la sala de montaje hasta conseguir el magnífico resultado final. Pocos filmes han reflejado tan eficazmente la locura y el horror de la guerra. *Apocalypse now* estaba llena de secuencias memorables, como la del ataque de los helicópteros al son de *La cabalgata de las valkirias*, de Wagner. Era fácil ver en ella una obra ambiciosa y espectacular. Pero al mismo tiempo la película era un tratado filosófico intimista sobre el ser humano. Lo que empezaba como un film de guerra iba derivando poco a poco hacia una reflexión sobre la naturaleza del mal. Brando, que pidió al director que le rodara entre sombras, ya que se sentía avergonzado de su exceso de peso, volvió a bordar su personaje. Probablemente el último gran trabajo de su carrera.

## ¿Cuál fue el gran sueño frustrado de Coppola?

Con el dinero que obtuvo con *Apocalypse now* el director emprendió la construcción de los estudios Zoetrope y se lanzó a una nueva y ambiciosa empresa. *Corazonada* (1982) fue, sobre todo, un experimento de Coppola con la imagen electrónica y la escenografía, que le llevó a recrear la ciudad de Las Vegas en estudio para ambientar un musical «sobre gente corriente». Los costes de la película fueron enormes. Coppola hipotecó su fortuna para hacerles frente y, como no funcionó en taquilla, se arruinó y se vio obligado a vender el estudio. Tras ese fracaso renació casi de la nada con dos películas sobre las pandillas adolescentes: *Rebeldes* (1983) y *La ley de la calle* (1984), esta última rodada en blanco y negro y con un presupuesto mínimo, pero que resultó ser una de las mejores películas de los años ochenta. Coppola volvió a recuperar su sentido del espectáculo en *Cotton Club* (1985), otra historia de gánsters en clave musical; pero desde entonces su cine ha dependido siempre de su situación económica. Así su filmografía oscila desde obras de encargo, como *Peggy Sue se casó* (1986), a proyectos más ambiciosos, como *Drácula* (1992) o *El padrino III* (1991), con la que cerró su inmortal trilogía.

## ¿Fue *Apocalypse now* la película que puso de moda las películas sobre Vietnam?

En efecto, *Apocalypse now* fue una de las películas que más ayudó a romper el tabú en el cine acerca de la guerra de Vietnam, un conflicto sobre el que durante buena parte de los setenta se había mantenido un escrupuloso silencio. Pero la película de Coppola no fue la primera. En realidad, el fuego lo había abierto John Wayne, que ya en 1969 dirigió y protagonizó *Boinas verdes*, un film de propaganda a favor de la intervención norteamericana. En esa misma época el propio Gobierno norteamericano impulsó el rodaje de varios documentales, uno de ellos producido por John Ford, que destacaban el heroísmo de los soldados, para contrarrestar así la respuesta pacifista de los jóvenes que se manifestaban contra la guerra. Pero Hollywood tardaría aún algunos años en dar su versión del conflicto de Indochina. Las primeras películas se ocupaban tangencialmente de la frustración a la que debían enfrentarse los veteranos que volvían del frente y las heridas físicas y psicológicas que la guerra había dejado en ellos. En esta línea incidían *Los visitantes* (1972), de Elia Kazan, o *Taxi driver* (1975), de Martin Scorsese.

En 1978 se estrenó *El regreso*, de Hal Ashby, en la que se abordaba mucho más directamente el tema de las secuelas de Vietnam. Narraba la aventura amorosa entre la mujer de un militar y un veterano de guerra que se había quedado parapléjico.

Sus dos protagonistas: Jane Fonda y John Voight, consiguieron con ella el Oscar de interpretación. En esa misma ceremonia, el premio a la mejor película se lo llevó otro film sobre Vietnam: *El cazador*, de Michael Cimino, que contaba la historia de tres amigos que decidían alistarse en un arrebato de valentía y cómo esa aventura acabaría destrozando sus vidas. La película de Cimino era a la vez un canto a la amistad y un grito contra la guerra, apoyada en una magnífica fotografía y en la interpretación de sus actores: Robert De Niro y Christopher Walken, entre otros, que hicieron de ella una película excepcional.

El rechazo frontal a la guerra continuaría con otros filmes, como el musical *Hair* (1979), dirigido por Milos Forman. Pero con la llegada de la Administración Reagan se produjo un cambio de mentalidad en las películas y los soldados dejaron de ser las víctimas para aparecer retratados como los héroes. Así, las pantallas de los ochenta se llenaron de «rambos», «desaparecidos en combate» y otros subproductos de puro patriotismo.

Desde entonces el cine sobre Vietnam se ha convertido en un subgénero que todavía hoy sigue proporcionando películas de toda índole, calidad e ideología. El director Oliver Stone, antiguo soldado, se erigió en el cronista oficial de lo ocurrido allí con sus películas *Platoon* (1987), *Nacido el 4 de julio* (1990) o *El cielo y la tierra* (1993). *La chaqueta metálica* (1987), de Kubrick, se centraba en la capacidad de los seres humanos para aceptar un lavado de cerebro que les convertía en máquinas de

matar. *Jardines de piedra* (1987), de nuevo de Coppola, mostraba una amarga visión de la guerra desde los despachos de la retaguardia, mientras que *Good morning Vietnam* (1988) se acercaba al tema desde la comedia.

## ¿Quién es el hijo predilecto de Little Italy, el barrio italiano de Nueva York?

Como Coppola, también Martin Scorsese se crio en el regazo de Roger Corman. Antes las duras calles de Little Italy, donde creció, se habían convertido en su primera escuela, la que habría de moldear decisivamente tanto el estilo como el contenido de su cine. De ellas surgió, por ejemplo, su atracción por el tema de la mafia y la violencia. Otra de las experiencias personales que más le influyó fue su vocación religiosa, que le llevó a ingresar en un seminario católico del que, sin embargo, le acabaron echando por mal estudiante. A pesar de todo, siempre ha mantenido en lo religioso un sentimiento de culpabilidad que se refleja en muchas de sus películas.

Cuando salió del seminario Scorsese se matriculó en la Universidad de Cine de Nueva York. Fue montador, dirigió cortometrajes y rodó un par de largos que casi nadie vio. Hasta que, por fin, llegó su primera película de éxito: *Malas calles* (1973). En aquella historia sobre un grupo de jóvenes gánsters de Nueva York, el director plasmó muchas de sus vivencias personales. La película marcó también el encuentro entre Scorsese y el actor Robert De Niro, que iniciaron así una estrecha amistad que se ha traducido profesionalmente en ocho películas.

Con *Taxi Driver* (1975) llegó el reconocimiento definitivo del director. En ella De Niro interpretaba a un psicópata. Un taxista, ex combatiente de Vietnam, que deambulaba con su coche por las noches de Nueva York contemplando la degradación de la ciudad. Fracasado su intento de asesinar a un candidato presidencial, organizaba una matanza para redimir a una prostituta adolescente, Jodie Foster, e irónicamente el psicópata acababa convirtiéndose en un héroe. Curiosamente la película inspiraría, años después, a John Hinckley, un admirador perturbado de Jodie Foster, que intentó atentar contra el presidente Reagan para llamar la atención de la actriz con «un acto histórico para lograr con él su respeto y amor», según sus propias palabras.

Scorsese rodaría con menos éxito el musical *New York, New York* (1977), pero el director entró entonces en una profunda fase depresiva a causa de sus traumas religiosos y sus fracasos matrimoniales. Había decidido dejarse morir y se dedicó a tomar drogas, lo que, siendo asmático, le llevó al borde de la muerte. La terapia que su amigo Robert De Niro utilizó para salvarlo fue tratar de interesarle de nuevo en el trabajo. Le visitaba todos los días en el hospital y le hablaba de un proyecto. Scorsese se recuperó y juntos hicieron la que hoy se considera su obra maestra.

## ¿Cuál es, según los críticos, la mejor película de Scorsese?

*Toro salvaje* (1980) fue, según la Asociación de Críticos Norteamericanos, la mejor película de la década de los ochenta. Era la historia del ascenso, caída e intento de redención del boxeador Jake La Motta. Scorsese consiguió con ella una película de boxeo distinta a todo lo que se había hecho hasta entonces en el género, con un realismo en el tratamiento de los combates pocas veces igualado. De Niro ganó el Oscar de interpretación y protagonizó una de sus legendarias transformaciones físicas. Para encarnar al boxeador en su etapa de decadencia engordó más de cincuenta kilos.

En una encuesta realizada hace algún tiempo entre las estrellas más conocidas de Hollywood cerca del setenta por ciento de los encuestados nombraban a Martin Scorsese como uno de los realizadores con los que más les gustaría rodar o volver a hacerlo, lo que le convierte en el director más apetecible de Hollywood. Sin embargo, trabajar con él no garantiza el éxito. El director las ha visto de todos los colores a lo largo de su carrera. Ha tenido grandes éxitos de crítica, como los ya mencionados, y otros, como *Alicia ya no vive aquí* (1974), *Uno de los nuestros* (1990) o *La edad de la inocencia* (1994); éxitos comerciales, como *El color del dinero* (1986) o *El cabo del miedo* (1992); fracasos estrepitosos, como *El rey de la comedia* (1983) o *Kundum* (1998), y filmes de bajo presupuesto, como *Jo qué noche* (1985). También, cómo no, películas polémicas.

El 21 de octubre de 1988, el cine Saint Michel, una de las salas históricas de París, ardía por los cuatro costados. Hubo una docena de heridos. Cinco integristas católicos lo habían incendiado como protesta por la película *La última tentación de Cristo* (1988), de Martin Scorsese. En ella se especulaba con la posibilidad de que Jesucristo, como hombre que era, hubiese conocido todas las debilidades humanas, incluido el sexo, antes de aceptar su naturaleza divina. Hubo manifestaciones en varios países e incluso se pidió al Papa la excomunión del director americano. Un destacado líder evangelista llegó a ofrecer diez millones de dólares por la cesión del negativo de la película con el fin de destruirlo. Scorsese, que en el fondo continuaba siendo aquel niño que quiso ser seminarista y siempre ha llevado una medalla del Sagrado Corazón colgada del cuello, nunca entendió la polémica y todavía hoy asegura que ningún otro director se ha acercado a la figura de Cristo con tanta religiosidad como él.

Polémicas, éxitos y fracasos aparte, Martin Scorsese sigue siendo uno de los directores más sólidos del cine americano actual. Un todoterreno para el que cualquier género es válido, siempre que la historia le interese y, sobre todo, sea capaz de imprimirle su sello personal.

## ¿Qué director ha sabido rentabilizar mejor las enseñanzas de Alfred Hitchcock?

Emparentada por generación y amistad con Coppola y Scorsese aparece la figura de Brian De Palma, un director controvertido como pocos. Su excesiva dependencia de la influencia de Alfred Hitchcock, su afición por la violencia y la sangre (en Hollywood le pusieron el apodo de «Brian de plasma») y su tendencia a dejarse arrastrar por el virtuosismo de la cámara, han irritado a buena parte de la crítica cinematográfica, despertando adhesiones y admiración en otros sectores. Su cine, inevitablemente, siempre atrae o repele.

Brian De Palma empezó rodando cortos psicodélicos. Sus primeras películas se situaron dentro del cine *underground*. El broche de oro a esta primera etapa lo puso con *El fantasma del paraíso* (1974), una mezcla disparatada de comedia, terror y *rock and roll*. Pero por entonces el director ya había descubierto el filón que iba a determinar buena parte de sus producciones. Con *Hermanas* (1972) De Palma inauguraba un género que le iba como anillo al dedo: el suspense con toques de terror. El argumento era un homenaje a *Psicosis* y a *La ventana indiscreta*. Una fórmula, la de los guiños a Hitchcock, que seguiría explotando película tras película. *Vértigo* en *Fascinación* (1976); *El hombre que sabía demasiado* en *La furia* (1978); *Psicosis* de nuevo en *Vestida para matar* (1980), y otra vez *La ventana indiscreta* y *Vértigo* en *Doble cuerpo* (1984). Los críticos no sabían cómo calificarle, si de saqueador o de alumno aventajado del maestro del suspense.

Con *Carrie* (1976), una de las cumbres del terror de los setenta, De Palma demostró, además, que podía ser un director muy taquillero. En los ochenta conseguiría repetir el éxito gracias a *El precio del poder* (1983) y, sobre todo, a *Los intocables* (1987); pero también empañó su currículum con resbalones como *La hoguera de las vanidades* (1990). En los últimos tiempos Brian De Palma ha apostado por las películas de alto presupuesto y ambiciosas aspiraciones. El título más comercial de su carrera le llegó en los noventa con *Misión imposible* (1996), adaptación al cine de una popular serie de televisión.

## ¿Quiénes eran los actores más carismáticos de este período?

Robert De Niro, el actor fetiche de Scorsese, es el más claro ejemplo de un nuevo tipo de intérprete masculino que empezó a imponerse a finales de los sesenta y principios de los setenta: actores camaleónicos, de gran fuerza interpretativa, que rompían con el prototipo del galán de Hollywood y que no necesitaban ser guapos para triunfar. En este grupo se encuentran también Dustin Hoffman, Al Pacino, Gene Hackman o Jack Nicholson. Frente a ellos otros actores, como Burt Reynolds, Ryan O'Neal o Robert Redford, representaban una línea más clásica. Y en medio de todos ellos, un actor inclasificable y singular que ha protagonizado una de las trayectorias personales más interesantes del cine americano en las cuatro últimas décadas. Nos referimos a Clint Eastwood.

Sombrero, poncho mejicano, ojos semicerrados y barba de tres días. Cabalgando por el desierto de Almería, tieso como la mojama y sin sonreír jamás. Así es como el mundo conoció en los sesenta al vaquero Clint Eastwood, un tipo de pocas palabras, pero muy expresivo con el revólver. El director italiano Sergio Leone le había visto en una serie de televisión y decidió contratarle para una trilogía de *spaghetti-westerns* que le darían gran fama: *Por un puñado de dólares* (1964), *La muerte tenía un precio* (1965) y *El bueno, el feo y el malo* (1966). Con Eastwood nacía un nuevo tipo de héroe del *far-west*, menos maniqueo y más sucio que los vaqueros clásicos. En este sentido, el propio actor contaba una anécdota: «Don Siegel rodaba una película con John Wayne y en una escena determinada este tenía que disparar por la espalda a su enemigo. Wayne se enfadó mucho y se negó a rodarla porque, según él, un *cowboy* que se respetara jamás dispararía por la espalda. “¿Eso crees?” —le contestó Siegel—. “Clint Eastwood en tu lugar sí dispararía.”»

Cuando el actor abandonó Europa y regresó a Estados Unidos a finales de los sesenta era ya una estrella de fama mundial. Hizo más *westerns*, películas de guerra, y en 1971 cambió el Colt por la Magnum 44 y se metió en la piel de *Harry el sucio*, un policía de métodos salvajes que se saltaba la ley para hacerla respetar mejor. Esta película, dirigida por Don Siegel, y sus cuatro secuelas, estarían entre los mayores éxitos de la Warner en los setenta y los ochenta. Clint Eastwood decía que aborrecía el personaje, pero que le permitía ganar el suficiente dinero para dedicarse a dirigir sus propios proyectos. Y es que el mismo año de *Harry el sucio* (1971) el actor había debutado como realizador en *Escalofrío en la noche*, película por la que no cobró ni un céntimo a condición de que le dejaran dirigirla. Desde entonces Eastwood ha alternado su labor como actor y director con resultados que oscilan desde buenas películas y éxitos comerciales a grandes bodrios.

1988 fue el año en el que muchos críticos de cine sitúan el comienzo de su madurez como realizador. Dirigió *Bird*, su película más personal hasta la fecha, y lo era porque en ella ofrecía un homenaje a Charlie Parker, el saxofonista que le abrió las puertas de su afición al *jazz*. Con los noventa llegó por fin su reconocimiento total

como director. Títulos como *Sin perdón* (1992), *Un mundo perfecto* (1994) o *Los puentes de Madison* (1995) tuvieron una gran acogida tanto de público como de crítica. En esta última muchos se quedaron de piedra al ver a Clint empuñando no una pistola, sino un ramo de flores para Meryl Streep. El duro Eastwood, el frío, el solitario, había tenido que esperar sesenta y cinco años para rodar su primera historia de amor.

También en los noventa Clint Eastwood empezó a ganar prestigio como actor. Su estilo más o menos inexpresivo comenzó a ser apreciado de otra forma. Hoy nadie niega que Clint Eastwood es una de las personalidades más interesantes del Hollywood actual y, si quisiera, podría ir más allá. Las encuestas de las revistas americanas le eligieron no hace mucho como la estrella de cine que sería mejor recibida como presidente de los Estados Unidos. Algo de experiencia no le falta. Fue alcalde del pueblo en el que vivía, Carmel, y como tal dio la bienvenida oficial a los reyes de España durante su visita a California en 1988.

## ¿Por qué las películas de catástrofes fueron tan populares en los años setenta?

A principios de los setenta la crisis de Hollywood, como consecuencia de la competencia televisiva y el desmantelamiento del monopolio de los grandes estudios, continuaba. A estos hechos se vino a sumar la recesión económica mundial que provocó la crisis del petróleo. Todo ello supuso una drástica disminución del número de espectadores que acudía a las salas. La industria del cine americano intentó responder con un relanzamiento de las superproducciones espectaculares y sensacionalistas, que tuvieron su principal manifestación en las películas de catástrofes.

El verdadero pistoletazo de salida para la invasión lo dio el estreno en 1970 de *Aeropuerto*, de George Seaton, que contaba la historia de un avión en el que un pasajero introducía una bomba. A su estela surgieron un sinnúmero de películas que respondían a un esquema tópico y bien definido: los personajes formaban un grupo de personas de variadas edades, condiciones y procedencias sociales, unido al enfrentarse a una situación desesperada. El argumento se adornaba con una serie de historias entrecruzadas de los protagonistas, normalmente sobre conflictos amorosos, que siempre se resolvían ante la llegada del peligro. La catástrofe podía ser aérea (*Hindenburg*, 1975, o todos los «aeropuertos» a los que simplemente se le añadía el número del año en el que se estrenaba), marítima (*La aventura del Poseidón*, 1972, o *El enigma se llama Juggernaut*, 1974), sísmica (*Terremoto*, 1974) o incendiaria (*El coloso en llamas*, 1974).

Otra de las características del género era la presencia en todas ellas de un reparto plagado de nombres muy conocidos, ya que los productores suponían que la familiaridad del público con ellos haría que se sintiera más ansioso de que se lograra su salvación. En particular se buscaban viejas glorias de Hollywood, como James Stewart, Burt Lancaster, Charlton Heston, Jack Lemmon o la mismísima Gloria Swanson, que hizo su última aparición en el cine antes de morir en *Aeropuerto 75*.

## ¿Qué otras estrategias intentaron los estudios para atraer al público a las salas?

Otra de las modas que diseñó Hollywood fue el cine «retro», que explotaba la nostalgia, situando sus historias en los años veinte, treinta y cuarenta. *El gran Gatsby* (1973), de Jack Clayton, fue su título más representativo, y también dejaron buenos dividendos en taquilla películas como *Luna de papel* (1973), de Bodganovich; *Verano del 42* (1970), de Robert Mulligan, o *Tal como éramos* (1973), de Sidney Pollack. Pero, a pesar de todo, los grandes éxitos comerciales de los setenta llegaron en su mayoría por sorpresa, fuera de las estrategias comerciales que imponían los estudios, y respondieron a géneros considerados escapistas y de gran aceptación por el público adolescente. Hay que tener en cuenta que, a finales de la década, la edad media del público que acudía a las salas había descendido espectacularmente, situando el promedio entre los trece y los veinte años. Un fenómeno que se acentuaría aún más en las décadas siguientes.

Por sorpresa, por ejemplo, llegó *Love story*, la película más taquillera de 1970, un melodrama lacrimógeno y sensiblero dirigido por Arthur Hiller, que impuso a Ali MacGraw y a Ryan O'Neal como pareja de moda. En otra onda cinematográfica distinta, el director William Friedkin había conseguido un gran impacto en 1971 con *French connection, contra el imperio de la droga*, un policíaco repleto de acción y persecuciones que sirvió para el lanzamiento internacional del actor español Fernando Rey. Dos años más tarde, en 1973, Friedkin superaría su listón de éxito con *El exorcista*, una historia de posesión diabólica en la que el terror alcanzaba una de las cotas más altas vistas hasta entonces en el cine. La truculencia de sus imágenes causaron sensación en su día, con desmayos entre el público, gente que abandonaba las salas al no poder resistirla y otros hechos similares, aireados por los periódicos, que aumentaron aún más la publicidad del film. *El exorcista* y, más tarde, *Carrie* (1976), de Brian De Palma, y *La profecía* (1976), de Richard Donner, convencieron a los productores de que lo sobrenatural era un mercado muy rentable, y el terror volvió a inundar las pantallas, aunque, poco a poco, el género se fue orientando cada vez más hacia el público juvenil: el cine de sangre y «casquería» se impondría en los años siguientes con sagas como las de *Viernes 13*, *Halloween* o *Pesadilla en Elm Street*.

San Pablo se cayó de un caballo, Sylvester Stallone, en cambio, vio la luz mientras presenciaba un combate de boxeo entre Mohamed Ali y Chuck Weppner. Weppner, considerado por todos un segundón, aguantó en pie los quince asaltos, siendo uno de los pocos que ha llegado al final contra Ali. Aquella pelea inspiró a Stallone la historia de *Rocky*, un boxeador honesto y sencillo que surgía de la nada para llegar hasta lo más alto. Es decir, la culminación del «sueño americano» con guantes de boxeo. Stallone escribió el guión y aceptó no cobrar nada por él a condición de poder interpretar al personaje. La película fue un taquillazo descomunal

en 1976 y consiguió el Oscar al mejor film. Las numerosas secuelas de *Rocky* y de su otra «creación», *Rambo*, le situarían como uno de los actores más populares de las últimas décadas y creador del prototipo del actor «cachas» que tan buenos dividendos ha rendido al cine americano. Junto a él otros culturistas y especialistas en artes marciales, como Arnold Schwarzenegger, Jean-Claude Van Damme o Steven Seagal, han copado buena parte del cine de acción más taquillero de los últimos años.

Como Stallone, John Travolta también saltó al estrellato casi desde la nada. Era el protagonista de *Fiebre del sábado noche* (1977), una película que intentaba reflejar en el cine la moda de las discotecas, tan en auge por aquellos años. Su golpe de cadera con el índice apuntando al techo sobre el fondo sonoro de los Bee Gees se convirtió en un auténtico fenómeno de masas. *Grease* (1978), su siguiente película, prolongaría aún más el mito Travolta.

Todos estos éxitos comerciales quedarían de alguna manera eclipsados el día que un gran tiburón blanco asomó sus dientes y un tal George Lucas nos habló por primera vez de «la fuerza».

## ¿Cómo fueron los comienzos de Steven Spielberg?

Steven Spielberg hizo su debut profesional como director en un capítulo de una serie de televisión protagonizada por Joan Crawford. Cuando la mítica estrella del Hollywood clásico vio que un joven de apenas veinte años, con la cara todavía llena de acné, era el encargado de darle las órdenes, protestó airada a los productores. Pero Spielberg supo tratar a la estrella con una mezcla de respeto, cariño y profesionalidad, y consiguió pasar la prueba con notable. A pesar de ello, la estrella nunca le dejó sentarse a su lado en el restaurante del estudio para que no le confundieran con su gigoló. Spielberg siguió después trabajando en televisión, en varias series, hasta que una película suya rodada para la pequeña pantalla consiguió una gran repercusión en distintos festivales europeos y se llegó incluso a estrenar en pantalla grande fuera de los Estados Unidos. La película se titulaba *El diablo sobre ruedas* (1972) y era un telefilm de terror en el que el mal no estaba representado por un asesino, sino por un enorme camión que acosaba a un pobre conductor. Las excelentes críticas que recibió hicieron que la Universal le encargara su primer largometraje. *Loca evasión* (1974) era una *road-movie* que pasó sin pena ni gloria por las pantallas. Desanimado, el director estaba pensando en volver a las series de televisión cuando un día, paseando por los despachos de la Universal, vio el manuscrito de una obra aún no publicada. Se titulaba *Jaws*, «fauces» en castellano. Spielberg pensó que se trataba de una novela sobre un dentista o de algo pornográfico y, por curiosidad, se lo llevó a casa para leerlo. La historia comenzaba con una chica bañándose en una playa de noche. Una fuerza desconocida irrumpía desde el fondo del mar, se tragaba a la muchacha y dejaba en su lugar una gran mancha de sangre...

*Tiburón* se estrenó en 1975. La mezcla de emoción, intriga y terror que tenía la historia de ese gran tiburón blanco que amenazaba a los habitantes de una pequeña ciudad costera cautivó al público, y en poco tiempo se convirtió en la película más taquillera de la historia del cine. Fue el primer récord del director. En adelante, como el pertiguista Sergei Bubka, Spielberg solo competiría contra sí mismo para ir superando el listón.

Con *Encuentros en la tercera fase* (1977) Spielberg acercaba a los humanos a los extraterrestres con un mensaje de hermandad universal. Al director se le había ocurrido la idea de la película escuchando la canción *When you wish upon a star* de *Pinocho*, y de nuevo fue un gran éxito en taquilla. Steven Spielberg finalizó la década de los setenta con otra fantasía: *1941* (1979), una comedia disparatada situada durante la Segunda Guerra Mundial, que se centraba en el terror de los americanos a una hipotética invasión japonesa. Esta vez la película no consiguió recuperar el enorme presupuesto invertido, pero sería el último tropezón de la carrera del director.

## ¿Por qué llaman a Spielberg «el rey Midas de Hollywood»?

El apodo se le asignó en los años ochenta. La revista *Variety* publicó la lista de las películas más taquilleras de la historia del cine y cuatro títulos de Spielberg figuraban en alguno de los diez primeros puestos, entre ellos *E.T. el extraterrestre* (1982), que ocupaba la cabeza de la clasificación. Estaba claro que, como el monarca del cuento, Spielberg convertía en oro todo lo que tocaba. Sus siguientes éxitos no hicieron sino reafirmar lo acertado del sobrenombre a medida que el director se superaba a sí mismo en taquilla con películas como *Parque jurásico* (1993).

Sin embargo, su éxito supuso al mismo tiempo su particular calvario. Todo el mundo admiraba su olfato comercial, pero pocos le consideraban un gran artista. Su cine era tan solo cine de consumo y su biografía y personalidad contribuían a abonar el prejuicio. Su reconocida admiración por Peter Pan se aprovechaba, por ejemplo, para decir que Spielberg era, en realidad, como un niño que se negaba a crecer; su poca afición a la lectura bastaba para dar por hecho que nunca haría cine adulto. Al mismo tiempo, gracias a algunas de sus declaraciones, se le consideraba representante de la filosofía algo simplona del buen americano medio: «Nunca he hecho una película que considere inmoral de la que pueda decir: “Ojalá no la hubiera hecho porque ha llevado a la gente por el mal camino.” Y estoy verdaderamente orgulloso de ello.»

Había creado grandes divertimentos, como la saga de *Indiana Jones*, y había convertido, de paso, a su protagonista Harrison Ford en la gran estrella de la década. Pero su tope artístico se establecía en *El imperio del sol* (1987) o en *El color púrpura* (1985), dos títulos que, según confesaría el director, rodó con la intención de ser tomado en serio. Y prueba de que no lo consiguió fue el hecho de que, después de haber sido candidata en once apartados, *El color púrpura* no consiguiera ningún premio en los Oscar celebrados en 1986.

En 1993, sin embargo, todo cambió. Spielberg se olvidó del público, se olvidó de los críticos y, por primera vez en su carrera, se lanzó a rodar una película realmente personal. Durante toda su vida el director había ignorado su identidad judía, pero a principios de los noventa se reconcilió con su tradición. Su esposa, la actriz Kate Capshaw, abrazó el judaísmo, decidieron educar a sus hijos en esta fe y se convirtieron, según sus propias palabras, en «judíos practicantes cuando el tiempo lo permite». Y judío y artista, Spielberg no podía dejar de tratar el tema del holocausto. Decidió rodar *La lista de Schindler*. Por primera vez el «rey Midas» no buscaba el oro, sino enseñar al mundo el horror. «Estaba convencido de que la película iba a perder dinero. Un film en blanco y negro, de tres horas de duración, sobre el holocausto, no parecía tener garantizado un gran público.» Pero Spielberg se equivocó. *La lista de Schindler* fue rentable, y Spielberg destinó los beneficios a proyectos relacionados con el holocausto. Y esta vez el director encontró sin buscarla la consideración que hasta entonces se le había negado. El Oscar al mejor director

que recibió en 1994, por primera vez en su carrera, simbolizó la aceptación de Spielberg como maestro.

Productor y director, al frente de la empresa Dreamworks, Steven Spielberg es ahora uno de los hombres más poderosos de la industria. Su influencia sobre el cine comercial americano ha sido decisiva. A su sombra han crecido directores tan importantes como Robert Zemeckis (*Regreso al futuro*, 1985) y películas como *Parque jurásico* (1993) han sido un banco de pruebas para el desarrollo de nuevas tecnologías. Su fortuna se calcula en cientos de miles de millones de pesetas. Quienes comercian con él lo definen como un hombre de negocios muy duro, pero dedica buena parte de su fortuna a buenas causas. La Fundación Shoah, que él puso en marcha, se dedica, por ejemplo, a reunir testimonios grabados de los supervivientes del holocausto.

El «rey Midas» es también un artista y en su última etapa parece dispuesto a alternar sus dos facetas. Después de que sus dinosaurios volvieran a romper taquillas en *El mundo perdido* (1997) llevó a los cines el horror de la guerra en los magistrales veinte primeros minutos de *Salvar al soldado Ryan* (1998). Y, según dice, todavía tiene ante sí mucho margen para mejorar: «Nunca he hecho nada que se acerque a la calidad de *El padrino*. Tampoco ambiciono hacerlo. Si pasa, pasará.»

## Coppola, Scorsese, Spielberg..., ¿quién era el cuarto miembro del llamado grupo de los «barbudos» que ayudó a redefinir el cine americano en los setenta?

El mismo día que un joven llamado George Lucas entró a trabajar en la Warner, Jack Warner, uno de los míticos *brothers* fundadores de la compañía, se jubilaba y dejaba el estudio. Una coincidencia que, vista años después, resulta bastante simbólica. Jack Warner encarnaba el Hollywood clásico, mientras que George Lucas ha sido uno de los grandes renovadores del cine americano.

Lucas era muy amigo de Coppola. Este le había producido su primera película: *THX 1138* (1971), una de ciencia-ficción que resultó un completo fracaso. Francis le dio entonces un buen consejo: «Haz algo más humano, con más calor.» Y Lucas plasmó en la pantalla sus recuerdos de adolescencia en un pequeño pueblo de California: coches, *rock and roll*, noches de juerga, chicas a las que se abrazaba en el asiento de atrás... *American Graffiti* (1973) conectó con la nostalgia de toda una generación, la que había sido joven en los años cincuenta, y situó el nombre de su director en el panorama cinematográfico. Durante el rodaje de la película alguien pidió en voz alta el «R-2-D-2», refiriéndose al rollo dos, diálogo dos de la película. Lucas lo anotó en su libreta de ideas, donde ya estaba tomando notas para un gran proyecto que le bullía en la cabeza. Aquella abreviatura acabaría convirtiéndose en el nombre de uno de los protagonistas de una de las películas más populares de la historia del cine.

Con *La guerra de las galaxias* (1977) George Lucas intentaba recuperar el espíritu del buen cine de aventuras con el que él tanto había disfrutado de niño. Cogiendo un poco de cine bélico aquí, otro poco de *western* allá, una pizca de las películas de espadachines y piratas, alguna que otra gota de romanticismo y un buen envoltorio de ciencia-ficción, el director consiguió recuperar para las pantallas el mejor cine de evasión. Pero *La guerra de las galaxias* resultó algo más que un entretenimiento. Marcó el nacimiento de una nueva era cinematográfica que cambió para siempre la concepción del cine, al menos en su vertiente más consumista.

## ¿Qué consecuencias tuvo *La guerra de las galaxias*?

Una nueva palabra entró a formar parte del lenguaje del cine: *merchandising*. Lucas cobró un sueldo muy bajo por escribir y dirigir la película, pero se reservó, a cambio, un porcentaje de los posibles beneficios y, lo que es más importante, el control total sobre la comercialización de toda clase de productos relacionados con el film: juguetes, libros, cromos, ropa, vídeos, etc. A la Fox le sonó a un capricho del director y cedió de buen grado, sin saber que aquella concesión le iba a costar miles de millones de dólares. *La guerra de las galaxias* fue la primera producción cinematográfica que dio más beneficios fuera que dentro de las salas de cine.

La película supuso también el comienzo del reinado de los efectos especiales. El rodaje había sido, en gran parte, un campo de pruebas para ingenios que se ponían en práctica por primera vez. Lucas fue el primero en intuir que la «fuerza» del cine del futuro estaba en la tecnología y que el departamento de efectos especiales sería en adelante un elemento fundamental en las producciones de gran presupuesto, tanto o más que el propio director o los actores. Así creó la Industrial Light and Magic, una empresa dedicada al desarrollo de los efectos especiales. La industria de George Lucas ha nutrido de luz y magia al cine americano de las tres últimas décadas con sus trucos, ha ganado numerosos Oscar y ha puesto en marcha la revolución digital.

Con *La guerra de las galaxias* comenzaba también la moda de las secuelas. Los éxitos posteriores de *El imperio contraataca* (1980) y *El retorno del Jedi* (1982) animaron a los ejecutivos de Hollywood a exprimir hasta la última gota cualquier teta de vaca que demostrara un mínimo potencial en taquilla. Para bien o para mal, George Lucas había dado en la diana con su película y el cine ya nunca volvería a ser el mismo.

## ¿Qué hizo Lucas después?

El director se hizo rico con *La guerra de las galaxias*, pero el rodaje le había dejado exhausto. A partir de entonces se centró en el trabajo de productor de las dos secuelas de la película, de la saga de *Indiana Jones*, que rodó su amigo Spielberg, y algunos otros títulos más. Creó también su propio estudio y se puso a la cabeza de un entramado de compañías que se dedican a todos los aspectos técnicos de la elaboración de películas: sonido, imagen y, sobre todo, efectos especiales.

Cuando en 1994 el director anunció la continuación de su famosa serie galáctica, con tres entregas más que contarían los antecedentes de los personajes que el público ya conocía, millares de aficionados se volvieron locos de alegría. En todos estos años habían llegado a convertir su afición en casi un culto. «Es como si a un católico, después de leer el *Nuevo Testamento*, le dieran la oportunidad de acceder al *Antiguo*», decía uno de ellos. *La amenaza fantasma, episodio I* (1999), dirigida por el propio Lucas, volvió a repetir el descomunal éxito de taquilla y no defraudó a los *fans*, que ya esperan ansiosos el estreno de las dos nuevas películas previstas para los próximos años.

## ¿Es verdad que Spielberg propuso a Polanski dirigir *La lista de Schindler*?

Sí, pero el director polaco-francés rechazó la propuesta: «No la hubiese hecho bien. Me faltaba distancia, pues yo viví en ese gueto de Cracovia.» Aunque había nacido en París en 1933, el pequeño Roman Polanski se había trasladado a Cracovia con sus padres, de ascendencia judía, cuando tenía tres años. En 1941, en plena guerra, su madre fue deportada al campo de concentración de Auschwitz, en donde murió gaseada. Con diez años, al salir del refugio de seguridad, presencié cómo los alemanes detenían a su padre. No volvió a verlo hasta seis años después.

Todas estas trágicas vivencias explican buena parte de los temas y los personajes que han habitado su universo cinematográfico. «El cine representó para mí una posibilidad de huida. Recuerdo que los alemanes mostraban en la plaza un montón de películas y nosotros, los niños del gueto, nos escondíamos para mirarlas a través de las verjas.» Después de la guerra Polanski estudió electrónica, pero lo que realmente le apasionaba era ser actor, y hasta 1953 trabajó en varias compañías teatrales. Un año después logró entrar en el Instituto de Cine de Lodz. En 1955 debutó con el film *Pokolenie*, la primera película de su compatriota Andrzej Wajda.

En sus primeros cortometrajes Polanski fue ya perfilando el estilo que adornaría la mayor parte de su obra, es decir, un gusto por situaciones inauditas y violentas. En 1962, después haber estado dieciocho meses en Francia, donde rodó *Le gros et le maigre* (1961), en colaboración con el cineasta Jean Rousseau, logró filmar su primera película en solitario: *El cuchillo en el agua*, una claustrofóbica historia en la que con solo tres personajes —un marido, una esposa y un intruso— desarrollaba sus obsesiones personales: la angustia vital, la frustración personal y la alienación social.

Gracias a la fama que le proporcionó este film, Polanski logró dar el salto al cine occidental. Realizó en Gran Bretaña dos de sus películas más famosas: *Repulsión* (1965) y *Callejón sin salida (Cul-de-sac)* (1966). En 1967 rodó otro de sus títulos más recordados: *El baile de los vampiros*, una parodia del cine de terror que le abrió las puertas de Hollywood.

En Estados Unidos comenzó dirigiendo *La semilla del diablo* (1968), una película en la que muchos vieron nuevamente, bajo el barniz del cine de terror, las antiguas pesadillas que le perseguían desde su infancia. El éxito del film le abrió definitivamente las puertas de la fama y de la industria americana, pero un trágico suceso volvió a empañar su vida. La noche del 8 de agosto de 1969 su esposa, Sharon Tate, que se encontraba embarazada de varios meses, fue salvajemente asesinada por tres mujeres y un hombre enviados por Charles Manson, líder de un grupo llamado «La familia». Junto a la esposa de Polanski murieron otras cuatro personas. Los asesinos cumplieron, según confesaron, órdenes directas del diablo. El director se salvó de la matanza porque se encontraba en Londres terminando el rodaje de *El día*

*del delfín*. Muchos creyeron ver en las películas anteriores de Polanski una premonición a semejante tragedia, y desde entonces ha sido inevitable relacionar al director con todo lo que sonara a demoniaco.

Su carrera, marcada naturalmente por este hecho, sufrió un brusco giro. En 1974 rodó *Chinatown*, protagonizada por Jack Nicholson, Faye Dunaway y John Huston, una película que rezuma los más clásicos aromas del cine negro norteamericano. En la década de los setenta filmó en Europa otros dos títulos que mostraban un cine más libre, independiente y personal: *¿Qué?* (1973) y *El quimérico inquilino* (1976).

En marzo de 1977 un nuevo escándalo sacudió su vida. Polanski fue acusado en Los Ángeles de mantener relaciones sexuales con una menor de trece años. El director afirmó que desconocía la edad de la chica, ya que esta se vestía y se comportaba como si fuera una mujer, pero nadie le creyó. Al ver que podía ser procesado, juzgado y encarcelado en los Estados Unidos huyó a Londres y se estableció definitivamente en París. Desde entonces no puede pisar suelo americano so pena de ser detenido.

En 1979 rodó *Tess*, que protagonizó Nastassja Kinski, con la que mantendría un apasionado y tormentoso romance, y ya en los años ochenta su filmografía se completaría con películas como *Frenético* (1988), protagonizada por Harrison Ford y en la que conoció a su actual mujer: Enmanuelle Seigner. El film recordaba poderosamente al cine de Hitchcock, pero tenía también reminiscencias de la propia obra de Polanski, especialmente de *El quimérico inquilino*. En *Lunas de hiel* (1992), protagonizada también por Enmanuelle Seigner, Hugh Grant y Kristin Scott Thomas, se adentraba nuevamente en el mundo de las obsesiones sexuales, masoquismo incluido, que envolvían a las parejas protagonistas. Con *La muerte y la doncella* (1994), protagonizada por Sigourney Weaver, adaptación de una pieza teatral de Ariel Dorfman, analizaba el tema del perdón, la venganza y el olvido que se puede dar entre torturados y torturadores. Finalmente, en el verano de 1999 estrenó *La novena puerta*, basada en la novela *El Club Dumas*, de Arturo Pérez-Reverte, y en la que Polanski volvía a encontrarse con uno de sus personajes favoritos: el diablo.

## ¿Quiénes fueron los grandes renovadores de la comedia en los años setenta?

Mel Brooks, actor, director, guionista y productor, ha desarrollado una larga carrera humorística en el cine centrada en las parodias de los géneros cinematográficos con películas como *Sillas de montar calientes* (1974), *El jovencito Frankenstein* (1974) o *Máxima ansiedad* (1977). En general su cine ha cosechado más palos que felicitaciones por parte de la crítica, aunque entre el público siempre ha gozado de bastante éxito.

Desde Inglaterra el grupo Monty Python trasladó al cine el humor anárquico, irreverente y lleno de *gags* antológicos que ya practicaban en su *show* televisivo en la BBC y que se tradujo en brillantes películas como *Los caballeros de la mesa cuadrada y sus locos seguidores* (1974) o *La vida de Brian* (1979). Tras la separación del grupo cada uno de sus miembros inició carrera en solitario, como actores o directores, destacando sobre todos Terry Gilliam, que se ha convertido en uno de los mejores realizadores del cine fantástico de las últimas décadas, gracias a filmes como *Brazil* (1984), *El rey pescador* (1991) o *Doce monos* (1995). Pero el título de gran renovador de la comedia en este tiempo le corresponde por derecho a un neoyorquino bajito y feúcho que responde al nombre de Woody Allen.

A los diecisiete años Woody Allen empezó a vender sus chistes. Trabajaba para artistas y personajes famosos que luego, ante la prensa, hacían pasar como ocurrencias propias las gracias de Allen. Después consiguió cierta fama como guionista de televisión hasta que le animaron para que se convirtiera en cómico de club. Presentarse ante el público le daba pánico y había noches en las que literalmente tenían que empujarle al escenario. Pero a finales de los sesenta ya estaba curtido como guionista y tenía tablas suficientes como actor, así que se atrevió a dar el salto al cine.

Participó en las películas *¿Qué tal, Pussycat?* (1965) y *Casino Royale* (1966), pero la primera película, realmente suya, fue *Toma el dinero y corre* (1969), disparatada biografía de un delincuente de poca monta, que acabó interpretando y dirigiendo él mismo. Antes de estrenarla los productores hicieron un pase previo en un cuartel ante un público compuesto por soldados y sorprendentemente no contabilizaron ni una sola risa. Ante tal fracaso decidieron estrenar la película en una única sala de Nueva York, un pequeño cine de arte y ensayo. Sin embargo, las críticas fueron buenas; el boca a boca empezó a correr y pronto las colas interminables ante el cine se convirtieron en una noticia local. La película fue entonces lanzada en muchas ciudades y se convirtió en un éxito.

Con *Toma el dinero y corre* Allen sentó las bases del estilo de comedias hilarantes, pero carentes aún de ritmo y fuerza narrativa, que iban a marcar el principio de su carrera: *Bananas* (1971), *Todo lo que usted quería saber sobre el*

*sexo...* (1972), *El dormilón* (1973) y *La última noche de Boris Grushencko* (1975), películas que él mismo escribió, dirigió y protagonizó, además de *Sueños de un seductor* (1970), en la que delegó la dirección en Herbert Ross. El único empeño de Allen era que resultaran graciosas. De hecho son una sucesión de chistes rápidos y contundentes, en los que Woody desplegaba una apabullante inventiva verbal heredada de Groucho Marx (el propio Groucho le reconoció públicamente como su único posible sucesor). Sí están en ellas, en cambio, muchos de los temas clásicos de su cine, como los complejos sexuales, la neurosis religiosa o la angustia vital. Y poco a poco, en ellas también, Allen fue perfilando el personaje que hoy conocemos todos: el del judío neurótico, urbanita, con dificultades para establecer relaciones con las mujeres, inseguro y vulnerable.

En 1977 le llegó su madurez definitiva con *Annie Hall*, la historia de un cuarentón que reconsideraba su vida a partir de sus relaciones con las mujeres. A partir de ella el cine de Allen se volvió más humano, más profundo, dejándose influir por directores europeos como Bergman o Fellini, que planeaban sobre su humor cien por cien americano. Y, sobre todo, se volvió más personal, hasta el punto de que era imposible saber dónde terminaba el propio Woody y dónde comenzaban los personajes de sus películas. *Annie Hall* ganó tres Oscar, que el director ignoró no acudiendo a la ceremonia y eligiendo pasar la velada tocando el clarinete. Ahí comenzó el «culto a Allen», que se confirmaría en 1979 con el romántico homenaje a Nueva York que filmó en *Manhattan*.

## ¿Cómo evolucionó Woody Allen?

En 1992, gracias a unas fotos indiscretas, Mia Farrow descubrió que el personaje que acababa de encarnar en *Maridos y mujeres* estaba basado en un hecho real. En la película Woody Allen dejaba a su mujer, Mia Farrow, por una de sus alumnas. En la vida real el director también la engañaba, y no con una jovencita cualquiera, sino con Soon Yi, la hija adoptiva de la actriz. El asunto era rocambolesco, y suministró toneladas de carnaza a la prensa sensacionalista; pero, culebrones y cotilleos al margen, lo que más alarmaba a los seguidores de Woody Allen era la certeza de que aquella ruptura significaba el final de una época.

A principios de los ochenta Mia Farrow había sustituido a Diane Keaton como musa de Woody Allen. Y durante esa década el director había alcanzado una personal madurez en la que era capaz de mezclar metafísica y payasadas en un mismo diálogo. Había alternado películas serias y pretendidamente trascendentes como *Septiembre* (1987) u *Otra mujer* (1988), con otras de aspecto más desenfadado como *Hannah y sus hermanas* (1986). Eso sí, fuera cual fuera el tono, los temas se repetían (la muerte, el sexo, Dios, Nueva York...) gracias a la peculiar unidad que les daba la personalidad neurótica del personaje que el propio Allen interpretaba una y otra vez. Mia Farrow, por su parte, solía ser una mujer frágil, insegura y vulnerable, y sin el aire desvalido que dio al personaje de espectadora atrapada en una película en *La rosa púrpura de El Cairo* (1985), este título nunca habría sido, como para muchos es, el más encantador de la filmografía del director.

Pero ahora todo podía cambiar. Por si la inquietud por la ruptura no fuera suficiente, Mia Farrow y Woody Allen se embarcaban en una amarga batalla legal por la custodia de sus hijos. ¿Cómo afectaría todo aquello a la obra de Allen? La respuesta no se hizo esperar. Contra todo pronóstico el neoyorquino de las gafas se refugió en el trabajo y empezó a parir una comedia tras otra, como si la crisis hubiera espoleado su genialidad y su sentido del humor. Volvió a dirigir a Diane Keaton en *Misterioso asesinato en Manhattan* (1993), demostrando de paso que el tiempo no había reducido la química entre los dos. Otras veces contrataba a algún otro actor para que interpretara a su *alter ego*, como en *Balas sobre Broadway* (1994), donde John Cusak encarnaba un joven dramaturgo falto de inspiración.

En los ochenta hasta sus mayores admiradores le reconocían algún altibajo. En los noventa, en cambio, todas las películas de Allen eran «la mejor», como si de repente le hubiera entrado una enorme prisa y como si su vida se rigiera por la filosofía de uno de los diálogos que él mismo había recitado en *Annie Hall*. «¿Conocen este chiste? Dos señoras están en un hotel de alta montaña y dice una: “Vaya, aquí la comida es terrible”, y contesta la otra: “Sí, además las raciones son tan pequeñas...” Pues básicamente así es cómo me parece la vida. Llena de soledad, miseria, sufrimiento, tristeza... y, sin embargo, se acaba demasiado deprisa.»

## ¿Es tan neurótico Woody Allen en la vida real?

«La gente siempre confunde la imagen que presento en las películas y públicamente con quién soy en la realidad», decía una vez Woody Allen en una entrevista. «He creado un personaje para la pantalla. Suele basarse en quien soy pero bastante exagerado.»

Quienes lo conocen lo definen como un hombre de pocas palabras. Muy tímido, nunca cuenta un chiste en la vida normal. Sumamente metódico, rueda una película al año, casi siempre en Nueva York. Está o no inspirado se obliga a sí mismo a escribir a diario y, como su disciplina abarca también a sus aficiones, toca el clarinete dos horas al día.

En el plató es un hombre distante. A los actores solo les da la página de guión que les corresponde y jamás les comenta si le ha gustado o no su trabajo. Cuando terminan su parte de rodaje simplemente les da la mano y les dice adiós.

Dice que la primera vez que acudió a un plató no sabía cómo funcionaba una cámara. Con el paso de los años ha perfeccionado un estilo propio de dirigir, un estilo pretendidamente desmañado, con una cámara que se mueve mucho, tomas largas, actores que entran y salen de escena... Un estilo abierto siempre a la improvisación. «No tengo ni idea de lo que voy a rodar. Cuando llego por la mañana tengo que preguntar qué toca hoy, qué secuencia, qué está pasando y me lo enseñan, y solo entonces, paseando por el plató, hablando con el cámara, me viene la idea.»

En *Recuerdos* (1980) le preguntaban a su personaje: «¿Ha estudiado Cine en alguna escuela?» Y él respondía: «No, son las escuelas las que me estudian a mí.»

## ¿Quién ha sido el director más influyente en el género fantástico de las últimas décadas?

En 1979 se estrenó una película que por primera vez fusionaba el moderno cine de terror con las aventuras galácticas. Contaba la aventura de una nave espacial en la que se introducía un alienígena que, poco a poco, iba masacrando a sus tripulantes. *Alien, el octavo pasajero*, de Ridley Scott, se enriquecía con unos excelentes decorados basados, entre otros, en los bocetos del dibujante de cómic Jean «Moebius» Giraud y con una atmósfera asfixiante que producía una gran inquietud en el espectador. El director había seguido al pie de la letra el consejo de Jacques Tourneur, uno de los maestros del terror de los años cuarenta, según el cual las películas debían incluir solo dos o tres escenas de violencia real y el resto debía ser terror sugerido. Así, Scott nunca permitía observar con detenimiento al *alien*. Solo había planos de la mandíbula, de las garras o de la cola, pero nunca se veía el monstruo entero, de forma que la imaginación del espectador superaba la de cualquier engendro mecánico.

Decía Ridley Scott que todo lo que sabe lo aprendió cuando trabajaba como escenógrafo en la BBC y como director de anuncios publicitarios, campo en el que llegó a rodar más de dos mil *spots* para televisión (el mundo de la publicidad daría pie a toda una generación de directores británicos, como Tony Scott, hermano de Ridley; Adrian Lyne, o Hugh Hudson, el autor de *Carros de fuego*, 1981). Ridley Scott debutó en el cine de forma fulminante con *Los duelistas* (1977), película que narraba los desafíos interminables de dos militares en tiempos de Napoleón. Aunque este era un film de época, Scott pronto demostró que el terreno en el que se sentía más cómodo era el del fantástico.

Tras *Alien, el octavo pasajero*, el director regaló a la ciencia-ficción una de sus grandes obras maestras de todos los tiempos. *Blade runner* (1982) era una historia futurista, agobiante y sobrecogedora en la que los robots adquirirían por primera vez sentimientos y los policías podían enamorarse de ellos. Harrison Ford, el héroe, interpretaba a una especie de detective encargado de dar caza a unos androides incontrolados, todo ello ambientado en un Los Ángeles futurista con calles superpobladas, gigantescos anuncios de neón y un cielo oscuro que destilaba lluvia ácida.

*Blade runner* tendría una gran trascendencia en el lenguaje visual de los años ochenta y noventa. Creó la estética *cyberpunk* e influyó notablemente en campos como el *videoclip* musical, la publicidad o el diseño arquitectónico. También planteaba temas nuevos para el cine, como la manipulación biogenética, el totalitarismo policial del futuro o la deshumanización de la ciudad, hasta el punto de que el filósofo español Fernando Savater la definió como «uno de los mayores esfuerzos metafísicos del cine actual».

Con *Alien* y *Blade runner* Ridley Scott se había revelado como un mago de la

estética cinematográfica y un creador de universos, a menudo más cercanos a los sueños que a la realidad. Siguió insistiendo en el fantástico con *Legend* (1985), pero el fracaso de esta película le hizo plantearse un cambio de género. *La sombra del testigo* (1987), primero, y *Black rain* (1989), después, fueron sus incursiones en el *thriller*. Eso sí, las dos conservaban la marca de fábrica: calles cubiertas de niebla, juegos de luces y sombras, escenarios extravagantes... Y cuando todo el mundo le tenía etiquetado, Ridley Scott sorprendió al mundo con una historia de grandes espacios y mucho sol, que narraba el viaje liberador de dos mujeres por el desierto americano: *Thelma y Louise* (1991). Su excelente guión y el mano a mano inolvidable entre sus dos protagonistas, Susan Sarandon y Geena Davis, convirtieron la película en un éxito de público y crítica que devolvieron a Scott el crédito perdido en sus últimos filmes.

Desgraciadamente, el director no lo aprovecharía. Se apuntó a la moda del Quinto Centenario con *1492, la conquista del paraíso* (1992), que resultó un mamotreto histórico de lo más aburrido. Fracasó también con sus siguientes películas: *Tormenta blanca* (1996) y *La teniente O'neil* (1997). Su último empeño ha sido recuperar para las pantallas las viejas películas de romanos con *Gladiator*. Un futuro incierto para un director que marcó época en el fantástico y que una vez se autodefinió como «un ilustrador de mundos».

## ¿Quién ha sido el director europeo más laureado en Hollywood en las últimas décadas?

Sus padres murieron en un campo de exterminio nazi. Después sufrió los rigores del stalinismo en su Checoslovaquia natal y más tarde el exilio forzoso cuando los tanques soviéticos aplastaron la Primavera de Praga. La experiencia vital de Milos Forman ha marcado su carácter cínico y su defensa a ultranza de la libertad individual, características que son común denominador en todas sus películas.

Milos Forman fue uno de los principales representantes de lo que se dio en llamar «el milagro cinematográfico checo», un exponente más del esplendor político, social y cultural que vivió la República de Checoslovaquia durante los años sesenta y que sería brutalmente interrumpido con la invasión soviética de 1968. Empezó practicando un cine de realismo social, que se centraba en los problemas del individuo, con películas como *Los amores de una rubia* (1967) o *El baile de los bomberos* (1968), en la que ridiculizaba el comunismo oficial. Tras la Primavera de Praga Forman se vio obligado a exiliarse a los Estados Unidos.

Su debut en América, *Juventud sin esperanza* (1971), era una comedia sobre el conflicto generacional que mostraba una visión muy pesimista, y que no tuvo éxito, pero marcó la pauta de lo que iban a ser las películas americanas de Forman, desvelando puntos de vista sobre la sociedad norteamericana que los nativos no eran capaces de abordar.

*Alguien voló sobre el nido del cuco* (1975) estaba basada en una novela del escritor Ken Kesey, que había utilizado sus experiencias con el LSD para imaginar lo que ocurriría en un asilo en el que los pacientes fuesen obligados a tomar drogas para mantenerlos bajo control. Forman dejó a un lado todo el tema psicodélico para centrarse en la rebelión que se producía en un centro psiquiátrico en el que internaban a un delincuente, Jack Nicholson, que conseguía despertar en sus compañeros el sentido de la libertad dormido. En realidad, la película era una metáfora. El manicomio representaba al Estado y la rebelión de Nicholson, la lucha del individuo contra la opresión del sistema. Una historia comercialmente difícil sobre el papel, pero que sorprendentemente resultó uno de los mayores éxitos de la década de los setenta. Consiguió, además, ganar todos los Oscar importantes (película, director, intérpretes principales y guión), algo que no ocurría desde *Sucedió una noche*, cuarenta y dos años antes.

Milos Forman mantendría su buen nivel cinematográfico con el musical *Hair* (1979) y con *Ragtime* (1981), película coral que contaba la historia de varios personajes en los difíciles tiempos de la América de principios del siglo xx. Pero el mayor éxito de su carrera a nivel mundial le llegaría con la brillante *Amadeus* (1984), una biografía de Mozart centrada en las envidias que despertaba en el también compositor Salieri. *Amadeus* era una película rodada con grandes medios. Unía su

belleza plástica a una gran intensidad dramática que mostraba una enorme sensibilidad para abordar la psicología compleja de sus personajes. Forman volvió a arrasarse en la ceremonia de los Oscar, donde consiguió ocho premios, entre ellos, mejor película y mejor director.

Aunque con algunos largos paréntesis de inactividad la carrera de Milos Forman se ha mantenido desde entonces en la primera línea del cine americano con películas como *Valmont* (1990), en la que ofrecía una personalísima versión de la novela *Las amistades peligrosas*, de Laclos; *El escándalo de Larry Flynt* (1997), un drama sobre las tribulaciones del rey del porno editorial americano, o la más reciente: *Man on the moon* (2000). El director checo, ya nacionalizado estadounidense, tiene muy claro su trabajo: «En Hollywood no hablo nunca de arte. Les presento buenas historias y trato de hacerlas bien.»

## ¿Cómo afectó al cine español la transición democrática?

Con la muerte de Franco, en noviembre de 1975, y la posterior instauración de la democracia, el cine español sufrió un lógico e importante cambio. Sobre todo a partir de la derogación de la censura administrativa en 1977. La apertura ideológica se iba a concretar principalmente en dos vías: la erótica y la política.

Todas las películas extranjeras prohibidas en años anteriores se fueron estrenando poco a poco, al tiempo que buena parte del cine español se entregaba a la moda, afortunadamente pasajera, del destape. Eran historias cómico-eróticas en las que lo fundamental era ver cómo las actrices se desnudaban una y otra vez «por exigencias del guión». Algunos directores, como Mariano Ozores, hicieron su agosto con este tipo de cine. Otros autores, en cambio, aprovecharon la nueva permisividad para rodar películas transgresoras en las que se abordaban complejos conflictos sexuales. Tal fue el caso de *Bilbao* (1978), de Bigas Luna, o *Cambio de sexo* (1976), de Vicente Aranda.

Pero el cine español deseaba crecer, no solo en cuestiones de desnudos, sino también en temáticas. Así, se produjo una explosión del cine político con una serie de películas que revisaban el pasado reciente de nuestro país, centrandose sus argumentos en la Guerra Civil, la posguerra y otras etapas del franquismo. La contienda bélica se pudo ver por primera vez desde la óptica de los perdedores en películas como *Los días del pasado* (1977), de Mario Camus, o *Las largas vacaciones del 36* (1977), de Jaime Camino. *Pascual Duarte* (1976), de Ricardo Franco, abordaba el subdesarrollo de la España rural, mientras que *Pim, pam, pum, fuego* (1975), de Pedro Olea, o *El corazón del bosque* (1978), de Manuel Gutiérrez Aragón, ofrecían una nueva visión de la posguerra. El cine de las recién reconocidas autonomías también despertó con películas en su propia lengua, como *La ciutat cremada* (1976), de Atoni Ribas, o *El proceso de Burgos* (1979), de Imanol Uribe. Hasta los veteranos Berlanga y Bardem se apuntaron a la crítica política con *La escopeta nacional* (1978) y *El puente* (1977).

Otro género que vivió un especial auge fue el cine documental, utilizado también como fórmula de recuperación de la memoria histórica. *Caudillo* (1976), de Basilio Martín Patino, y *La vieja memoria* (1978), de Jaime Camino, revisaban la figura del dictador y la Guerra Civil. Pero quizá la mejor película de este género la firmó Jaime Chávarri con su docu-drama *El desencanto* (1976), centrada en la desintegración de la familia de Leopoldo Panero, el poeta por excelencia del régimen franquista.

La tensión política que se vivía en los primeros años de la Transición también fue retratada en filmes como *Camada negra* (1977), de Manuel Gutiérrez Aragón, que versaba sobre los grupos de ultraderecha, o *Siete días de enero* (1978), de Bardem, acerca del asesinato de cinco abogados laboristas perpetrado en Madrid por un grupo de extrema derecha. Los fascistas reaccionaron contra la libertad de expresión que representaban estas películas con amenazas y atentados. Un cine de Madrid donde se exhibía *Camada negra* tuvo que ser desalojado varias veces y una bomba

estalló en la sala donde se proyectaba *La portentosa vida del padre Vicente* (1978), una sátira sobre el patrón de Valencia: San Vicente Ferrer.

## ¿Había desaparecido totalmente la censura?

Aunque la censura había sido efectivamente abolida, el secuestro judicial que podían ejercer los distintos poderes e incluso la acción privada, se convirtió de alguna forma en otro tipo de control que tuvo su más clara expresión práctica con lo sucedido con *El crimen de Cuenca* (1979), de Pilar Miró. La película narraba un episodio real ocurrido a principios de siglo, cuando dos campesinos fueron torturados por la Guardia Civil y condenados por un crimen que no habían cometido. Las autoridades militares, considerando que la película atentaba contra su reputación, consiguieron el secuestro de la misma y el procesamiento de su directora. *El crimen de Cuenca* no sería estrenada hasta 1981, convirtiéndose entonces en una de las películas de mayor éxito comercial del cine español.

## ¿Qué era la «nueva comedia madrileña»?

Una nueva generación de jóvenes directores surgió en aquellos años ofreciendo una serie de comedias urbanas de estilo desenfadado y cierto aire «progre», que se centraban en los problemas de la juventud de la época. Sus principales abanderados fueron Fernando Colomo, autor de *Tigres de papel* (1977) (la película que de alguna forma inauguró el género) o *¿Qué hace una chica como tú en un sitio como este?* (1978); Fernando Trueba con su *Ópera prima* (1980), e incluso Pedro Almodóvar, que debutó en 1980 con *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*.

## ¿Qué es el cine independiente?

Desde que Hollywood apostó decididamente en los años ochenta por el cine comercial de masas, aquellos autores que concebían las películas como vehículos de expresión tuvieron que refugiarse en pequeñas producciones. Mientras Hollywood se movía en presupuestos de varios millones de dólares, ellos se las arreglaban con unos cuantos miles. Pero a cambio tenían una independencia artística que pronto fue la envidia de los millonarios realizadores de la gran industria. A esta forma de entender el cine fuera de Hollywood se le dio el nombre de cine independiente. Eran películas que se distribuían en un circuito de exhibición minoritario, pero que se daban a conocer en todo el mundo gracias a los festivales de cine.

Jim Jarmusch rodó su primera película —*Permanent vacation* (1980)— usando los restos de película que le sobraron a su amigo Wim Wenders. Poeta y asiduo de los círculos *punk* neoyorquinos, Jarmusch había sido músico antes que cineasta. De su profesor Nicholas Ray siguió siempre el consejo de «no aceptar a los héroes» y sus personajes son habitualmente perdedores y gente peculiar. En 1984 se dio a conocer en el Festival de Cannes con *Extraños en el paraíso*. A partir de ahí, y gracias a títulos como *Bajo el peso de la ley* (1986) o *Mystery train* (1989), se convirtió en el director de moda entre los cinéfilos más a la última. A pesar del éxito nunca renunció a sus bajos presupuestos ni a sus historias personales, que tendían siempre a lo extraño. Rodaba a veces en blanco y negro y películas divididas en episodios. La banda sonora era casi tan importante como la imagen y con él colaboraban asiduamente músicos de la talla de Tom Waits, John Lurie o Neil Young, cuya guitarra distorsionada resultó imprescindible para crear la atmósfera de *Dead man* (1995), un *western* experimental en el que, gracias a su prestigio, Jarmusch consiguió embarcar a dos estrellas de Hollywood como Robert Mitchum y Johnny Depp. Sin hacer ninguna concesión Jarmusch se ha convertido en el gran clásico de los independientes.

El mismo año en que Jarmusch se daba a conocer en Cannes (1984), dos hermanos de Minnesota afincados en Nueva York mostraban lo complicado que puede resultar matar a un hombre en *Sangre fácil*. Para poder producirla Joel y Ethan Coen habían emprendido una agotadora recolecta entre familiares y amigos. Como si lo morboso del guión no bastara, uno de esos amigos, urólogo de profesión, les devolvió el guión salpicado de sangre.

A partir de ahí los Coen, escribiendo, dirigiendo y produciendo juntos, siguieron rodando películas. Su gran habilidad era crear de un solo brochazo personajes singulares que quedaban grabados en el espectador con tan solo una aparición en pantalla. Su sentido del humor tendía hacia el absurdo y al surrealismo, pero sin perder nunca la verosimilitud ni el cariño hacia los personajes. Su consagración llegó cuando, en 1991, ganaron la Palma de Oro del Festival de Cannes con *Barton Fink*, la historia de un guionista atrapado en un bloqueo creativo. Su mayor éxito popular fue

*Fargo* (1996), un policiaco protagonizado por Francis MacDormand, esposa de Joel, que interpretaba a una *sheriff* de Minnesota embarazada.

## ¿Cuándo se convirtió el cine independiente en un fenómeno comercial?

En 1989 un director veinteañero llamado Steven Soderberg volvió al festival de cine independiente de Sundance, donde había ganado el primer premio el año anterior. «¿Qué ha pasado?», le comentó a un periodista. «Hay agentes con teléfonos móviles por todas partes.» Lo que había pasado es que, a lo largo de aquel año, *Sexo, mentiras y cintas de vídeo*, la película de Soderberg, había recaudado en taquilla veinticinco millones de dólares cuando había costado tan solo uno. La gran industria se había dado cuenta de que aquellos directores independientes podían ser rentables.

Cada mes de enero en la estación de esquí de Sundance, el rincón del estado de Utah en el que se celebra el festival que dirige Robert Redford, se dan cita, por un lado, cazatalentos, productores y distribuidores; por otro, directores novatos que aspiran a darse a conocer. Desde entonces el cine independiente ha dejado de serlo, al menos económicamente hablando, porque las grandes compañías de Hollywood han ido creando filiales encargadas de invertir en estas películas de presupuesto bajo y pretensiones más artísticas que comerciales. Otras veces participan haciéndose cargo de su distribución. Como dicen los hermanos Coen, «antes era más fácil decir qué películas eran independientes y cuáles no; ahora, tal y como se hacen, resulta complicado y arbitrario. Tres de nuestras películas han sido financiadas, al menos en parte, por una gran multinacional como Polygram. Si el criterio de independencia es tener control sobre la película, decidir el reparto y el montaje final, cumplimos los requisitos».

En 1997 solo una de las cinco candidatas al Oscar, *Jerry Maguire*, representaba al cine puramente hollywoodiense. Era el año de *El paciente inglés* y se habló en titulares del triunfo de las producciones independientes. No había, sin embargo, que escarbar mucho para encontrar en aquellas producciones las huellas del gran capital. ¿Dónde radica entonces la diferencia entre el cine de Hollywood y el independiente? Probablemente en el concepto. Hollywood es la comida rápida. Los independientes, la gastronomía.

## ¿Cómo cambió el término «cine negro» de acepción?

A finales de 1991 las estadísticas de producción del cine americano ofrecían un saldo curioso: se habían rodado diecinueve películas dirigidas por actores de raza negra y con argumentos relacionados con la cultura afroamericana. Muchas de ellas eran producciones independientes, pero, visto que el público de color suponía una minoría considerable, también los grandes estudios habían decidido invertir en este nuevo fenómeno cultural. El caso más llamativo fue el de John Singleton, al que la Columbia dio la oportunidad de dirigir con veintitrés años *Los chicos del barrio* (1991), una cinta en la que reflejaba la vida de los jóvenes negros en los barrios marginales de Los Ángeles.

El arranque de este nuevo «cine negro» había que situarlo dos años antes, y su gran impulsor fue Spike Lee. En *Haz lo que debas* (1990) Lee había contado una historia de enfrentamientos entre italianos y afroamericanos en el Brooklyn neoyorquino. La película era dura, sin ninguna concesión, enérgica e impactante.

Perilla, gorra de béisbol y mirada desafiante, a su innegable talento cinematográfico, Spike Lee añadía una actitud y un discurso público muy agresivos, que podían interpretarse como una llamada a la venganza contra la raza blanca opresora. Años más tarde, Spike Lee, con dinero de la Warner, rodó la biografía del líder radical negro *Malcolm X* (1993), su película más ambiciosa. El director se movía como pez en el agua en la controversia, aunque a menudo recibiera en ella sus buenos reveses. Empezaron a tacharle de impostor porque, por mucho que denunciara en sus películas las condiciones de vida en el gueto, su padre era músico y su madre profesora de literatura, así que había crecido en un ambiente acomodado. Sus florecientes negocios tampoco se adecuaban demasiado bien con sus pretensiones marginales. Rodaba *videoclips* para Michael Jackson y montó una cadena de tiendas dedicadas a vender todo tipo de productos relacionados con sus películas, lo que daba pie a otra acusación: un enorme afán de protagonismo. Entre una cosa y otra, Spike Lee no hizo más que alimentar titulares. Tantos que, aunque sus películas posteriores ya no tuvieron la misma repercusión y aunque la moda del cine afroamericano se fue desinflando, la industria tiene desde entonces más en cuenta la cultura y el público de color. De paso, el término «cine negro» ganó una nueva acepción.

## ¿Quiénes son los directores más experimentales de la actualidad?

Los elevados costes de una producción cinematográfica han hecho que, a diferencia de artes mucho más baratas como la literatura, la música o la pintura, el cine haya tenido menos posibilidades para la experimentación artística. A pesar de ello ha habido un grupo de realizadores que, a caballo entre el cine comercial y el independiente, han conseguido rodar un cine diferente e incatalogable. Son denostados por muchos críticos, pero amados, al mismo tiempo, por el suficiente número de aficionados como para haberles permitido poner en pie una carrera basada en planteamientos personales y vanguardistas.

«El cine todavía no ha existido como tal; lo único que tenemos es cien años de textos ilustrados.» Esta y parecidas afirmaciones son las declaraciones de principio del director británico Peter Greenaway (Gales, 1942), que en todas sus entrevistas desprecia de un plumazo casi todo lo que se ha rodado en la historia. En contra del cine influido por la literatura o por la narración, él pregona la influencia de la pintura. Esto, llevado a la práctica, se traduce en películas sin un hilo argumental del todo claro y con una estética visual muy barroca compuesta por muchísimos actores en pantalla, decorados operísticos y el acompañamiento musical de las composiciones de Michael Nyman. Sus primeras películas, como *El contrato del dibujante* (1982) o *El vientre del arquitecto* (1987), tuvieron buena aceptación entre los sectores cinéfilos más aficionados a la modernidad. Conforme su cine se fue haciendo más hermético, fue perdiendo adeptos, y títulos como *Los libros de Próspero* (1991) o *El niño de Mâcon* (1993) han tenido más dificultades de estreno. Ajeno a sus muchos críticos, Greenaway sigue explorando lo que, según sus propias palabras, será el arte cinematográfico del futuro, un arte que pasará por la negación de casi todo lo que hubo antes: «No puedo hacer cine fácil; lo dejo para otros como Scorsese.»

David Lynch también se interesó por la pintura antes que por el cine. No renuncia a la narración, pero arrastrado por el gusto de crear atmósferas fantasiosas y enfermizas en algunas de sus películas ha dejado el argumento en un segundo plano.

Perverso, retorcido y con una acusada tendencia al surrealismo, su especialidad son los personajes y situaciones morbosos que —dice la leyenda que surgió cuando saltó a la fama— tienen bastante que ver con su personalidad real. Con poco más de veinte años se trasladó a vivir a Filadelfia y visitaba a menudo la morgue para ver los cadáveres; conserva en formol el útero que le extirparon a una amiga, y cuando preparaba *Cabeza borradora* (1977), la película *underground* con la que se dio a conocer, bebía cuarenta cafés al día. También su relación sentimental con la actriz Isabella Rossellini contribuyó a su prestigio de tipo poco convencional. Mientras duró, él vivía en Los Ángeles y ella en Nueva York.

El personal modo de hacer cine de David Lynch le ha llevado a dar bandazos

continuos entre el éxito y el fracaso. Al principio de *Terciopelo azul* (1986), el protagonista encontraba en el campo una oreja humana y la película se convirtió en objeto de culto. Violenta y cargada de sexo, *Corazón salvaje* ganó la Palma de Oro de Cannes en 1990 y hasta quienes nunca pisaban un cine supieron de él cuando medio mundo se pegó al televisor para saber quién mató a la Laura Palmer. A pesar de que muchos críticos catalogaron la serie *Twin Peaks* como un hito en la historia de la televisión, su versión para pantalla grande fue un rotundo fracaso. Tampoco le valieron a Lynch los logros del pasado cuando en 1999 la ABC suspendió su nueva serie *Mulholland Drive*, después de considerar que el capítulo piloto era «demasiado raro». David Lynch tiene, en efecto, fama de raro, pero en su caso nadie le podrá acusar de rodar el cine que rueda porque no sabe hacer otro. Cuando así lo ha querido ha dado muestras de ser muy capaz de hacer cine clásico, y para quienes no gustan de modernidades, *El hombre elefante* (1980) y, sobre todo, *Una historia verdadera* (1999) son sus mejores películas.

El campo de experimentación del canadiense David Cronenberg (Toronto, 1943) no es tanto la estética como la provocación. Sus películas podrían catalogarse dentro de la ciencia-ficción, pero van mucho más allá del género gracias a la personal mezcla de una serie de temas que se repiten una y otra vez en todas sus películas: el sexo, las vísceras, la tecnología, la enfermedad, las mutaciones, la muerte... Y las variaciones, según Cronenberg, son infinitas. En *Crash* (1996) los protagonistas se excitaban sexualmente participando en accidentes de circulación; en su ópera prima *Vinieron de dentro de...* (1975) quienes quedaban infectados por un extraño parásito se lanzaban a una desenfrenada actividad sexual; en *Existen Z* (1998), el videojuego que da nombre al título, tiene forma de útero, y en *Inseparables* (1988), su mayor éxito comercial, los ginecólogos gemelos, que encarnaba Jeremy Irons en un doble papel, compartían fraternalmente sus conquistas amorosas y reivindicaban la belleza de los órganos humanos: «Debería haber concursos de belleza para el interior de los cuerpos. El mejor bazo, los riñones más desarrollados...»

Muchas de las películas de Cronenberg son objeto de culto, pero no solo eso. Porque, dado su gran talento para la narración, hasta los aficionados menos entregados de antemano esperan con cierto morbo sus nuevas películas. «Busco descarrilar las expectativas del público para que vea cosas que nunca ha visto antes», dice el director. Aunque, en su caso, lo que el espectador nunca ha visto antes se sitúa siempre en esa indefinida línea que, dependiendo de sensibilidades, separa, más allá o más acá, lo asombroso de lo desagradable.

## ¿Quién es el director más extraño que han admitido en Hollywood?

Cuando se estrenó *Batman* (1989) los críticos fueron feroces, pero los productores se frotaron las manos en cuanto comprobaron, el primer fin de semana de estreno, que el hombre-murciélago derrotaba a todos sus enemigos también en las taquillas. Los pelos enredados de aquel tipo al que habían encomendado la dirección no hacían juego con el mobiliario de los despachos, pero, al fin y al cabo, qué más daba si resultaban rentables. Probablemente *Batman* sea una de las peores películas de Tim Burton, pero sirvió para que Hollywood le abriera de par en par unas puertas por las que él ha introducido, en el cine de masas y gran presupuesto, la estética y los temas propios del cine fantástico de serie B.

«Yo crecí viendo las películas de Vincent Price. Me causaron un grandísimo impacto todas aquellas adaptaciones que hizo de Allan Poe con Roger Corman, porque yo era un niño muy introvertido con unos sentimientos muy oscuros y sus películas me servían de desahogo emocional. Me identificaba con las historias que contaba y así huía de la realidad exterior creando mi propio mundo.»

El cine de Tim Burton lo habitan seres extraños e incomprensidos, como el que Johnny Depp interpretaba en *Eduardo Manostijeras* (1990), seres con los que el director, que era el niño raro y solitario de la clase, se identifica personalmente. Sus argumentos están tomados de los cuentos de hadas, un género que, según dice, la visión Disney se ha encargado de dulcificar: «Ahora, cuando la gente piensa en ellos, siempre imagina finales buenos y felices que gusten a los niños. Sin embargo, yo creo que los verdaderos cuentos de hadas tienen una combinación entre sombras y luces, una mezcla que es mucho más fuerte que un simple final feliz.»

En las películas de Burton, tanto o más importante que los personajes lo son las ambientaciones. El director construye universos góticos y oníricos aprovechando su gran creatividad. Él mismo diseñó las cuchillas que *Eduardo Manostijeras* tenía en vez de manos y también la ropa del hombre murciélago, aunque a veces su inventiva no tiene en cuenta pequeñas necesidades de orden práctico. El traje de la Catwoman de *Batman vuelve* tuvo que ser rehecho porque con el original Michelle Pfeiffer no podía ir al servicio.

Tim Burton empezó como dibujante en la Disney, donde se ganó una comprensible fama de excéntrico gracias a costumbres como sentarse en una estantería o dibujar metido en un armario. Dirigió después cortometrajes y se convirtió en director de culto para los aficionados al cine fantástico con *Bitelchús* (1987). Después de los dos *Batman* y del éxito de *Eduardo Manostijeras*, Burton volvió al cine de bajo presupuesto. Rodada en blanco y negro, *Ed Wood* (1994) contaba la historia del peor director de la historia del cine. Con ella Burton rendía su particular homenaje a esas películas de serie B que tanto le habían influido. Johnny

Depp, como Ed Wood, y Martin Landau, interpretando a Bela Lugosi, hicieron que los espectadores se encariñaran con unos personajes que resultaban tiernos en su entusiasmo, a pesar de bordear siempre el patetismo. Con *Ed Wood* logró el respeto de quienes, hasta entonces, le habían considerado tan solo como «un director modernillo». Y, como a pesar de trabajar en Hollywood sus seguidores del principio nunca le abandonaron, Tim Burton se permite ahora alternar divertidas gamberradas, como el ataque extraterrestre de *Marte ataca* (1996), con títulos tan ambiciosos como *Sleepy Hollow* (1999), en la que, una vez más con argumento fantástico, recreaba la vieja leyenda del jinete sin cabeza.

## ¿Cómo nació el fenómeno Tarantino?

Unos gánsters hablan de Madonna, o de si en Holanda comen las patatas con mayonesa. Son diálogos ágiles, divertidos y triviales que no tienen nada que ver con la acción. De repente sacan la pistola, vuelan los sesos a alguien, se salpican de sangre y siguen charlando como si nada. Con solo dos películas Quentin Tarantino creó escuela a principios de los noventa, porque tuvo después imitadores como Robert Rodríguez, que, sin embargo, solo se quedaron en eso. Las películas de Tarantino bebían de fuentes de las que a nadie se le había ocurrido beber al mismo tiempo. Recogió de Godard el gusto por unos guiones partidos y fragmentados que después lograba encajar con una extraña habilidad. Del chino John Woo, director de películas de acción, imitó las escenas de violencia. Había trabajado como acomodador de un cine porno y como dependiente de videoclub y, gracias a los cientos de malas películas que había visto allí, se acercaba al cine sin ningún complejo. «Yo veía todo ese cine y no lo juzgaba de manera crítica, por lo que hacía mis propios descubrimientos, encontraba diamantes en los cubos de basura.»

Charlatán, malhablado y cinéfilo hasta la enfermedad, lo más destacado en el currículum de este californiano eran algunos guiones y una intervención como imitador de Elvis en un capítulo de la serie de televisión *Las chicas de oro*. La oportunidad de dirigir se la dio su actor favorito: Harvey Keitel, que, después de leer el guión de *Reservoir dogs*, decidió producirle la película. *Reservoir dogs* (1992) era la historia de un atraco contado, una y otra vez, desde las perspectivas de cada uno de los que participaban en él. Compleja, violenta e imaginativa, la revista francesa *Cahiers du Cinéma* dijo de ella que «revolucionará el lenguaje cinematográfico, al igual que en los años sesenta lo hiciera *Al final de la escapada*». Era ya, pues, la gran esperanza de los cinéfilos cuando se convirtió en todo un fenómeno de masas con *Pulp fiction* (1994). Otra vez gánsters, otra vez un guión partido, mucha violencia, pero esta vez muchas más dosis de ironía y de humor. El director contaba con estrellas de primera fila, como Bruce Willis o Uma Thurman, y con *revivals* del pasado. El papel de gánster barrigudo y arrastrado sirvió para relanzar la carrera de John Travolta, que llevaba años semiolvidado rodando filmes de segunda división. Desde entonces Tarantino se ha convertido en la segunda oportunidad para actores en cuesta abajo, y en su última película hasta la fecha, *Jackie Brown* (1997), rescató a la estrella del cine afroamericano de los setenta: Pam Grier. «Los actores se enfrentan a una triste situación —dice Tarantino—. La mayoría de los directores de reparto no tienen memoria. La gente que puede aspirar a un papel en películas de máxima categoría es la gente a la que le ha ido bien en los últimos cinco años. Y por eso vemos los mismos actores de carácter en las mismas nueve películas anuales. Yo tengo mucha más memoria, por eso la lista que tengo en la cabeza de quiénes podrían hacer algún papel es larga.»

Con solo tres películas, Tarantino ha creado estilo. Sus seguidores lamentan que

el espacio entre película y película no sea un poco más corto. Y él explica que necesita tiempo para escribir. Y entre tanto hace de vez en cuando sus pinitos como actor, en películas de colegas, como en *Abierto hasta el amanecer* (1995), de Robert Rodríguez, o incluso en Broadway, donde intervino en un montaje de *Sola en la oscuridad*. Solo que esta vez las críticas fueron demoledoras.

## ¿Cómo evolucionó el cine español durante los años ochenta y noventa?

Después del cierto entusiasmo que produjo entre los espectadores españoles el fin de la censura y después de lo refrescante y renovador de la entrada de algunos realizadores jóvenes, el cine español no tardó en volver a la realidad, una realidad cinematográfica copada por la todopoderosa industria americana que acaparaba la atención de los espectadores. Los porcentajes de público del cine español eran ridículos frente al hollywoodiense. Se volvía a hablar de crisis, si es que alguna vez se había dejado de hacerlo, y el prestigioso Juan Antonio Bardem decía comparando la situación con la época de las «conversaciones de Salamanca»: «Si en 1955 la industria cinematográfica española era raquítica, hoy está muerta.» Curiosamente, en 1983, en medio de aquel panorama industrial tan triste, una película española ganaba el Oscar al mejor film de habla no inglesa por primera vez. Fue *Volver a empezar*, de José Luis Garci. La chaqueta blanca que lucía el director cuando subió a recoger el premio era un particular homenaje al Rick de *Casablanca*. Garci estuvo, en cambio, menos previsor en cuanto a la pajarita se refiere, porque a última hora tuvo que pedir una prestada en el hotel.

El Gobierno socialista reaccionó a finales de 1983 con el «decreto Miró», que tomó el nombre de la directora general de Cinematografía, Pilar Miró. Los productores recibían subvenciones anticipadas y así los riesgos económicos quedaban minimizados. Las consecuencias no se hicieron esperar. El nivel técnico de las producciones, los sueldos, las condiciones de trabajo, etc., mejoraron notablemente. La nueva ley tuvo además interesantes frutos artísticos. Directores que venían de la década anterior, como Manuel Gutiérrez Aragón —*La mitad del cielo* (1986)—, pudieron seguir rodando películas, mientras que otros, recién incorporados, pudieron madurar, como Fernando Trueba, que demostró lo bien que podía moverse en géneros diferentes a la comedia urbana cuando rodó *El año de las luces* (1986), una divertida historia de iniciación de un adolescente durante la Guerra Civil.

Quizá por la necesidad de exorcizar el pasado, la guerra siguió siendo un tema recurrente en el cine de esos años. Los argumentos volvieron también la vista hacia la literatura, y Mario Camus, que ya había adaptado a Camilo José Cela en *La colmena* (1982), se basó en Miguel Delibes para rodar *Los santos inocentes*. Con quinientos diez millones recaudados en 1985, *Los santos inocentes* se convirtió en la película más taquillera de la historia del cine español hasta entonces. El premio a la mejor interpretación que obtuvieron sus protagonistas: Paco Rabal y Alfredo Landa, en el Festival de Cannes de 1984, certificó internacionalmente la evidente mejoría de nuestro cine.

El «decreto Miró» tuvo, a pesar de todo, sus sombras. Como todo sistema de subvención estuvo envuelto en sospechas de favoritismos. El hecho de que los

productores no dependieran de la taquilla tuvo, según los críticos del sistema, consecuencias negativas. Muchas películas se hicieron de espaldas al público —había muchas que ni siquiera se llegaban a estrenar— y no se creó una industria sólida. Todos estos inconvenientes hicieron que la política cinematográfica, siempre polémica, sufriera diversas reformas. Por fin, en 1994, se decidió reservar las subvenciones anticipadas a los nuevos realizadores, lo que facilitó que entraran en escena directores como Alejandro Amenábar, que con títulos como *Tesis* (1996) o *Abre los ojos* (1997) conectaron con un público joven no muy interesado hasta entonces por el cine español.

## ¿Dónde radicaba la originalidad de Pedro Almodóvar?

En los cromos que venían con las chokolatinas, coleccionaba con la misma veneración el rostro de Ava Gardner que el de Sara Montiel. Mientras la mayoría de los artistas de su generación miraban al pasado para arreglar cuentas, él asumía sin complejos la tradición de la que venía, pero abriéndola a otras influencias. En él se mezclaba la copla con el *rock*, la bata de guata con el diseño de Chanel; las abuelas de pueblo con las mujeres más liberadas y los más alocados travestidos; la España folclórica y cutre con la modernidad a la que aspiraba... Ni siquiera había en el diccionario un término para definir semejante popurrí. Por eso, derivándolo del propio apellido del director, hubo que crear el adjetivo *almodovariano*.

Simpático, inteligente, frívolo y provocador, con un talento natural para el espectáculo, Pedro Almodóvar era ya todo un personaje en el Madrid de finales de los setenta. Había nacido en Calzada de Calatrava (Ciudad Real) en un modesto entorno rural. Había vivido después en Cáceres y, con diecisiete años, había llegado a la capital. Por la mañana trabajaba como administrativo de Telefónica. Por la tarde se dedicaba a rodar cortometrajes en super-8 con títulos tan reveladores como *Dos putas* o *Sexo va, sexo viene*. Como carecía de medios para sonorizar sus cintas, organizaba sesiones en las que él mismo recitaba los diálogos de todos los personajes. «Abordaba realmente todos los géneros y recuerdo haber hecho películas bíblicas tipo Cecil B. De Mille», rememoraba en una entrevista. «Rodaba siempre con luz natural, y el rodaje era siempre una fiesta. Llamaba a montones de amigos que saqueaban los armarios de sus madres o sus hermanas para travestirse.» Y no solo cine. Vestido en picardías o con bata de cola, también se le podía ver en los ambientes *underground* haciendo dúo con su amigo Fabio McNamara.

El rodaje de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980), su primer largometraje de pretensiones profesionales, duró todo un año debido a que el trabajo se interrumpía una y otra vez por falta de dinero. Costó en total seis millones de pesetas, pero recaudó cuarenta y tres después de haberse exhibido durante tres años en la sesión de madrugada de los cines Alphaville de Madrid. En su primera etapa Almodóvar fue un cineasta de culto. Eran las suyas películas frescas, cutres, sin complejos y provocadoras. Reflejaban un estilo de vida hedonista y se convirtieron pronto en el estandarte de «la movida», el movimiento cultural que sacudía el Madrid de aquellos años. Buena parte de la crítica y del público no se lo tomaba en serio, pero no tuvieron más remedio que reconocer su talento cuando, algunos años más tarde, vieron el agridulce retrato que hizo de un ama de casa de clase trabajadora en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984). Con *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988) llegó el éxito comercial en todo el mundo.

Aprovechando su personalidad arrolladora, su sentido del espectáculo y la fidelidad de los actores y actrices que le acompañaban en fiestas y promociones, Almodóvar convertía cada uno de sus estrenos en acontecimiento. La Gran Vía de

Madrid se colapsaba y, según requiriera la ocasión, la *troupe* Almodóvar llegaba al cine a bordo de enormes zapatos (*Tacones lejanos*, 1991) o, como en el caso de *Átame* (1989), en el camión lleno de cartones de un chatarrero. Sus actores habituales, como Antonio Banderas, empezaban a convertirse en estrellas internacionales, aunque durante el viaje a Hollywood, donde *Mujeres...* fue candidata al Oscar, Almodóvar rompió con la que había sido hasta entonces su actriz fetiche: Carmen Maura.

## ¿Cómo era el estilo Almodóvar?

Sus mejores personajes eran los femeninos, en todas sus películas incluía la parodia de algún anuncio de televisión, rescataba canciones para subrayar las emociones del argumento, le gustaban las escenas de sexo explícitas y algo rocambolescas y los colores del decorado y vestuario eran siempre vivos y llamativos. Cualquier espectador era capaz de definir y reconocer el estilo *almodovariano*, y entre sus ingredientes no podía faltar, por supuesto, el humor. Almodóvar no renunció a él, pero en los años siguientes trató de demostrar que no solo hacía comedia, que también podía convertirse en un maestro del melodrama. Títulos como *Tacones lejanos* (1991), *La flor de mi secreto* (1995) o *Carne trémula* (1997) revelaron un Almodóvar mucho más maduro y ambicioso. El joven provocador y escandaloso se había convertido en un señor respetable con el que a todas las actrices les gustaría trabajar, el director español más famoso en el mundo, muy conocido en Estados Unidos y admirado en Francia más que en ningún sitio. Pero, eso sí, en este viaje hacia la madurez no había hecho concesiones. Almodóvar seguía siendo *almodovariano*. Porque en *Todo sobre mi madre* (1999), su mayor éxito y, para muchos, su mejor película, había travestidos, transexuales, monjas embarazadas, drogadictas y prostitutas. Solo que esta vez, en vez de escandalizar, logró, mágicamente, emocionar hasta a los sectores mejor pensantes del público internacional. Hasta el punto de que la supuestamente conservadora Academia de Hollywood le concedió el Oscar a la mejor película de habla no inglesa. El tercero del cine español.

## ¿Por qué en los festivales de cine hoy nadie se pierde las películas chinas?

Fue en el Festival de Berlín de 1987. En el programa se anunciaba aquel día una película china titulada *Sorgo rojo* y los prejuicios de casi todos los aficionados preveían alguna de esas cintas aburridas que hay que sufrir inevitablemente en todo festival de cine. Por si eso fuera poco, las primeras escenas mostraban una poco prometedor procesión de chinos por el campo. Muchos de los que se habían asomado a la sala no tardaron en huir. «Los pocos que nos quedamos —recuerda, sin embargo, Ángel Fernández-Santos, crítico de *El País*— vimos rápidamente que era una película más que notable y que se iba a llevar un premio, y luego hubo tiros por recuperarla en otras proyecciones. Me consta que mucha gente se quedó sin verla, y ahí empezó todo, desde la ignorancia más absoluta. Nadie sabía quién era aquel sujeto.»

Cuando pocos días más tarde ganaba el Oso de Oro todo el mundo tuvo que aprender que aquel sujeto se llamaba Zhang Yimou. *Ju Dou, semilla de crisantemo* (1990) y *La linterna roja* (1991) supusieron su consagración y no solo en los círculos cinéfilos que acuden a los festivales. Las dos se mantuvieron en cartel durante muchos meses en España y fueron candidatas al Oscar. ¿Cómo unas historias ambientadas en la China tradicional podían impactar al público occidental? El secreto era que trataban temas universales como los celos, los amores imposibles o el destino. Las protagonistas eran mujeres sacrificadas a los hombres debido a las imposiciones de la cultura china. Su estilo era reposado, con un gusto especial por los colores cálidos. Las historias eran lentas, sí, pero escena a escena calaban de emociones al espectador. Como él mismo dijo una vez, «mi cine son gotas de agua que se convierten en océanos». Convertido en clásico al cabo de solo tres películas, Zhang Yimou parecía desde Occidente el protagonista de un cuento de hadas. Su historia era, sin embargo, más dura de lo que se podía imaginar.

Había nacido en 1950 y fue uno de los millones de chinos que tuvieron que sufrir la Revolución Cultural de Mao. A los dieciséis años le obligaron a dejar la escuela secundaria y a realizar diferentes trabajos. Fue agricultor, pastor y obrero en una fábrica textil. Cuando en 1977 se reabrió por fin la escuela de cine de Pekín se presentó a las pruebas y obtuvo la máxima calificación, pero fue rechazado. Tenía veintisiete años y era demasiado mayor. Yimou escribió entonces una carta al ministro de Cultura: «Me dicen que he rebasado la edad de admisión y es cierto —se quejaba—, pero es así porque llevo mucho tiempo dedicándome a mi país. Pienso que es justo que ahora mi país haga algo por mí.»

Yimou fue admitido, pero no terminaron ahí sus problemas con las autoridades, que vivirían la triunfal carrera del director con una insoportable esquizofrenia entre su prestigio internacional y el temor que les inspiraba los paralelismos que se podían

establecer entre los argumentos de sus películas y la realidad política china. Los censores buscaban, eso sí, excusas para sus decisiones. *La linterna roja*, por ejemplo, fue prohibida en China porque, según argumentaban, mostraba escenas de sexo demasiado explícitas. Curiosamente en Estados Unidos fue calificada para todos los públicos. Zhang Yimou tenía que rodar en secreto y casi siempre con productores de Hong-Kong.

Su vida personal también fue motivo de conflicto. A pesar de estar casado con otra mujer, durante mucho tiempo estuvo unido sentimentalmente a Gong Li, la bellísima actriz protagonista de sus películas. La esposa y el padre del director publicaron artículos de prensa denunciando esta situación.

*Vivir* (1994), *Keep Cool* (1997), *Road home* (2000)... nada pudo detener, sin embargo, su carrera. Su éxito abrió de paso las puertas a todo un grupo de nuevos realizadores chinos agrupados bajo la etiqueta de «Quinta Generación», y en la que, además de él, destaca Chen Kaige, director de *Adiós a mi concubina* (1993). Hoy en día todos los festivales se disputan las películas de todos estos directores y, por si acaso, cuando anuncian una china, aunque sea de director desconocido, ya ningún periodista hace novillos en la sesión.

## ¿Cuál fue la rueda de prensa más polémica de los últimos años en el Festival de Cannes?

Los periodistas británicos le acusaban de apología del terrorismo. Él, pacientemente desde la mesa, replicaba que lo que acababa de contar era verdad, que el Gobierno de Margaret Thatcher había llevado a cabo de forma impune una guerra sucia contra el IRA. Aquella rueda de prensa del Festival de Cannes de 1990 terminó a gritos y forma ya parte de la historia de las polémicas del certamen. La película que todos acababan de ver se titulaba *Agenda oculta*. El director era un británico entrado en años, con apariencia flemática de entrañable profesor. Pero bajo su aspecto sereno se agazapaba un izquierdista militante dispuesto a denunciar la injusticia con sus películas, que en adelante se centrarían, sobre todo, en mostrar los padecimientos de la clase trabajadora. Aquel director había estudiado en la Universidad de Oxford y se llamaba Ken Loach.

El cine británico e irlandés de los ochenta y de los noventa se caracterizó, sobre todo, por su inquietud social. Algunos directores, como Stephen Frears, Jim Sheridan, Neil Jordan o incluso Alan Parker, alternaban el realismo rodado en sus países con trabajos en la industria americana. Ken Loach no. Siempre fue fiel a su ideología y a una forma de hacer cine cercana al documental y que había perfeccionado en sus largos años de trabajo en la BBC. El éxito de *Agenda oculta* (1990) le abrió las puertas de la cartelera europea y pudo mostrar así el revés del supuesto milagro económico propiciado por el Gobierno conservador de Margaret Thatcher. *Riff Raff* (1992) o *Lloviendo piedras* (1993), entre otras, retrataban lo precario de las condiciones de vida y trabajo de los obreros ingleses. Eran dramas, desde luego, pero con sus buenos toques de humor. Porque Loach apostaba por un realismo en el que convivía la risa y la tragedia. Para hacer verídicas sus historias contrataba a menudo actores no profesionales o intérpretes muy afines a los personajes. Para el *casting* de *Riff Raff* publicó un anuncio en la prensa: «Se buscan actores con experiencia en el sector de la construcción.» Al reclamo contestó un tal Robert Carlyle, que en los ratos libres que le dejaba su profesión de pintor de brocha gorda, hacía teatro aficionado. *Riff Raff* lanzó a este actor, que años después se convertiría en un rostro muy popular como líder de los *Full Monty* (1997), cinta que también bebía de la tradición realista del cine británico y que se convirtió en un gran éxito de taquilla en todo el mundo.

A los métodos de trabajo de Loach les salía a veces el tiro por la culata. *Tierra y libertad* (1994) contaba las experiencias de unos milicianos durante la Guerra Civil española. El director distribuyó los personajes de acuerdo con la ideología de los actores que los debían interpretar. Los milicianos tenían que ser de izquierdas, y por eso un buen día de rodaje en el que a los actores les sirvieron comida caliente y a los extras, en cambio, bocadillo, los actores decidieron plantarse. O todos comían caliente, o iban a la huelga.

Los guiones de Loach están siempre abiertos a la improvisación. Rueda en orden cronológico. Los actores no conocen la historia completa. El director les facilita cada día su hoja de guión porque en la realidad nadie conoce lo que ocurrirá en el futuro. Ahora mismo Ken Loach es uno de los directores europeos más prestigiosos. Y también uno de los más temidos, sobre todo en su país. Da igual que haya ahora un Gobierno laborista. Dice Loach que «es el mismo perro con diferente collar». Cada estreno es una denuncia y, por tanto, una polémica. Y no solo con la derecha. *Tierra y libertad* le enfrentó con los comunistas oficiales. Les acusaba de haber abortado conscientemente la revolución que se vivió en España durante la Guerra Civil.

## ¿Por qué otros directores se pelean los festivales de cine?

Uno puede llegar siendo un desconocido y salir convertido en estrella. Las fotografías se fijan en el *glamour*. Detrás, sin embargo, en cada Cannes, Venecia, San Sebastián o Berlín hay una legión de aficionados, distribuidores y productores a la caza del último descubrimiento. Si después de haber ganado la Palma, el Oso, la Concha o el León de Oro, al cabo de uno o dos años un director confirma la alternativa con algún otro trabajo interesante, entra a formar parte de ese selecto grupo por cuyas películas se pelean todos los certámenes. Su obra se distribuye en los circuitos de arte y ensayo, y a partir de ahí a veces ocurre el milagro de que se conviertan en éxitos comerciales. Fue el caso, por ejemplo, del polaco Krzysztof Kieslowski.

Hasta 1988 casi nadie fuera de Polonia sabía de su existencia. Aquel año presentó en el Festival de Cannes *No matarás*, uno de los capítulos de su *Decálogo*, rodado originariamente para la televisión, medio en el que había desarrollado buena parte de su carrera. Unos años más tarde, instalado en Francia, rodó con producción francesa una trilogía inspirada en los colores de la bandera gala: *Azul* (1992), *Blanco* (1993) y *Rojo* (1994). Cada uno de los títulos era una reflexión en torno a alguno de los principios de la Revolución Francesa: libertad, igualdad, fraternidad. Eran cintas poéticas y simbólicas, que reflexionaban sobre los grandes temas de la existencia. «Expongo interrogantes, nunca doy respuestas. Lo que me apena es que con el ritmo de vida que llevamos no tenemos tiempo de preguntarnos quiénes somos o a dónde vamos. Ya no tenemos tiempo para las cosas importantes», decía el director. A pesar de que eran películas de vocación minoritaria, se convirtieron en éxitos. En Francia más de un millón de espectadores vieron *Azul*, que recaudó en España más de trescientos millones de pesetas, cifra impensable para este tipo de película. El prestigio de Kieslowski creció como la espuma hasta convertirse en moda, pero, circunspecto y con una seriedad que parecía esconder ironía, el director se tomaba todo aquello como si no fuera con él. Hablaba francés, pero en sus encuentros con periodistas utilizaba un traductor de polaco porque decía que estaba «demasiado mayor para hacer esfuerzos». En 1994, cerrada ya su trilogía, sorprendió a todo el mundo al anunciar, con cincuenta y dos años, su retirada del cine: «Tengo un chalecito en los lagos de Masuria y pienso vivir allí. Pasaré el tiempo sentado en mi butaca preferida en la terraza. Tendré al lado muchos libros, muchos cigarrillos y mucho café.» No pudo disfrutar durante mucho tiempo de esas pequeñas pasiones. Un infarto prematuro acabó con él dos años después.

La revelación del mejicano Arturo Ripstein tuvo lugar en el Festival de San Sebastián, donde *Principio y fin* (1993) ganó la Concha de Oro. Los suyos son melodramas ambientados en el Méjico más profundo y exagerado, un universo barroco poblado de personajes a menudo sórdidos, como la pareja de psicópatas de *Profundo carmesí* (1996), a los que, sin embargo, el director trata siempre de comprender. Pedro Almodóvar ha dicho de él que es el director en activo al que más

admira. La crítica lo ha calificado tradicionalmente como el heredero más claro de Luis Buñuel, aprovechando el hecho de que fuera, en sus comienzos, ayudante del maestro aragonés en títulos como *Simón del desierto*. Ripstein replica con modestia que, si tiene algo que ver con don Luis, es porque los dos se han servido del mismo género —el melodrama— y lo han ambientado en el mismo lugar: Méjico. «Sospecho que cada vez que me nombran su discípulo, el maestro, en el cielo de los cineastas, debe aporrear y pegar gritos. A estas alturas debe estar harto. Mis personajes son dulces en el fondo; los de Buñuel son terribles prácticamente siempre; Buñuel viene del movimiento surrealista, yo vivo en un país que no puede evitar el surrealismo; Buñuel va a buscar sorpresas, yo no puedo quitármelas de encima.»

En 1992 se presentó una pequeña película iraní titulada *Y la vida continúa* dentro de la sección «Un Certain Regard» del Festival de Cannes. Casi nadie conocía a su director, Abbas Kiarostami, un realizador persa que había nacido en Teherán en 1940. Dos años después volvió a deslumbrar a la crítica internacional con *A través de los olivos*. Desde entonces los festivales de cine más importantes se disputan su presencia y la de sus películas. En 1997 ganó la Palma de Oro del Festival de Cannes con *El sabor de las cerezas*, y en 1999 el Gran Premio del Jurado en Venecia con *El viento nos llevará*. Su cine es aparentemente sencillo, pausado, de largas secuencias, pero cargado de profundas reflexiones y de poesía. Sus personajes, encarnados casi siempre por actores no profesionales, siempre buscan algo. En *Y la vida continúa* muestra a un director de cine buscando a unos actores infantiles tras un terremoto; en *El sabor de las cerezas* un hombre que se quiere suicidar quiere encontrar a alguien que le entierre una vez que haya muerto. También el cine y su relación con la realidad es otro de sus motivos preferidos de reflexión. Así, *A través de los olivos* es la historia de dos actores que también aparecen en *Y la vida continúa* y en *El viento nos llevará*. Un equipo de filmación se desplaza a un lejano pueblo del Kurdistán para filmar los funerales que se le harán a una centenaria mujer. Un cine difícil de ver, pero apasionante de interpretar. Para Kiarostami el cine es el arte de mostrar sirviéndose de la ocultación. El espectador tiene que imaginar, llenar una especie de casillas vacías. Tener, en definitiva, una actitud creativa.

Pero si hay alguien que merezca el título de gran acaparador de premios festivaleros en últimas décadas ese es el bosnio Emir Kusturica. En 1981 obtuvo el León de Oro en el Festival de Venecia con su ópera prima *¿Quién se acuerda de Dolly Bell?*, en la que trataba las influencias del *pop* occidental en la juventud yugoslava de la época (por entonces Kusturica compatibilizaba su dedicación al cine con su labor como bajista en un grupo de *rock and roll*). Su consagración definitiva llegaría en 1985, cuando con *Papá está en viaje de negocios* consiguió la Palma de Oro en Cannes, festival que a partir de entonces convertiría en territorio propio, presentando en él casi todas sus películas y consiguiendo nuevos premios: Mejor director en 1989 con *El tiempo de los gitanos* y nueva Palma de Oro en 1995 por *Underground*.

Considerado uno de los maestros del realismo mágico en el cine, Emir Kusturica siempre ha destacado por su capacidad para inventar imágenes deslumbrantes. Su cine, muy influido por el de Fellini, ha sido comparado también con las pinturas flotantes de Chagall: «Quizá porque mis películas me ayudan a escapar de la gravitación —decía el director—. El cine debe realizarse no como ciencia-ficción, sino con un toque humano y lleno de fantasía.»

La polémica también le ha acompañado en varias ocasiones. Cuando en 1991 estalló el conflicto de los Balcanes, muchas voces pidieron a Kusturica que expresara públicamente su dolor por la tragedia humana que se estaba produciendo y por la destrucción de su ciudad natal, Sarajevo. No obstante, el director se mantuvo en silencio y cuando por fin abordó el tema con su cine fue aún peor. *Underground* (1995) era una metáfora sobre los últimos cincuenta años de la historia de su país, a través de las peripecias de dos amigos partisanos. Un réquiem nostálgico por la Yugoslavia unida que había dejado de existir. En seguida fue acusado de propagandista serbio por sus compatriotas bosnios y por varios intelectuales europeos. Las críticas fueron tan duras que el director tomó una decisión: «Quiero informar a mis amigos y enemigos que en el año cuarenta y uno de mi vida he dejado de hacer películas», declaraba al diario francés *Libération*.

Sin embargo, su anunciado abandono del cine no duró mucho. Tan solo unos meses después volvía a ponerse tras las cámaras para rodar *Gato negro, gato blanco* (1998), una nueva mirada hacia la comunidad cingara eslava que ya había protagonizado otra de sus mejores películas: *El tiempo de los gitanos* (1989). Una vez más la película fue premiada: León de Plata en Venecia. Excesivo para unos, fascinante para otros, lo que nadie pone en duda es que Emir Kusturica sigue siendo una de las figuras más innovadoras del cine actual.

## ¿Qué han aportado al cine los efectos digitales?

En la primera escena de *Forrest Gump* (1994), de Robert Zemeckis, la cámara sigue a una pequeña pluma que vuela mecida por la brisa. En aquella misma película, el personaje que interpretaba Tom Hanks actuaba junto a figuras históricas del pasado, como John Lennon o el presidente Kennedy. Hasta entonces los efectos especiales se asociaban únicamente con las superproducciones de acción. Aquellos pequeños milagros demostraron, sin embargo, que las nuevas tecnologías digitales generadas por ordenador eran una herramienta que podía aplicarse en las películas convencionales. Es más, servían para abaratar costes y para que producciones de presupuesto medio bajo se permitieran lujos hasta entonces impensables. ¿Que hay que llenar un estadio? No son imprescindibles los miles de extras. Se pueden multiplicar con el ordenador. ¿Que el protagonista tiene que viajar a paisajes exóticos? No pasa nada. El lugar se recrea al fondo. Sin ir más lejos, el Vietnam en el que luchaba Forrest Gump era una jungla digital. Y así, mientras el cine de acción sigue recreándose en las explosiones, fuera del género cada vez son más los efectos discretos, aquellos que pasan desapercibidos, pero que están al servicio de la historia. La publicidad de *Titanic* (1997), de James Cameron, la gran superproducción de los últimos años, subrayaba, entre otras cosas, que la película abría una nueva era en el campo de los efectos especiales. Y era verdad, pero en la sala el público no pensaba demasiado en ellos porque se dejaba arrastrar por la aventura y por la historia de amor.

## ¿Qué es Dogma 95?

Dogma 95 es un manifiesto que presentaron un grupo de directores nórdicos en 1995. En él se especificaban una serie de reglas ideológicas y estéticas que definían un nuevo modo de hacer cine que rompía con los «tópicos aburguesados y decadentes». Según los «mandamientos» de la «biblia» Dogma, hay que rodar en escenarios naturales y con cámara en mano; respetar el sonido real de las tomas filmadas; no recurrir a la música, salvo que esté integrada en la propia escena; rodar en color y sin iluminación artificial; olvidarse de los filtros y las lentes deformantes, y obligar al director a permanecer en el anonimato, sin aparecer en los créditos.

El resultado práctico de estas reglas son películas de aspecto *amateur* con una cámara que no deja de moverse. Paradójicamente, y aunque, en efecto, no aparecen en los créditos, ha habido un grupo de directores que ha alcanzado relevancia gracias a Dogma. El impulsor del movimiento fue Lars Von Trier con su provocadora *Los idiotas* (1997), sobre un grupo —pseudocomuna, pseudosecta— que se dedicaba a buscar la idiotez. Thomas Vinterberg dirigió la que para muchos es el mejor fruto de este movimiento: *Celebración* (1998), y en la Dinamarca rural se ambienta *Mifune* (1999), de Soren Kragh Jacobsen.

## ¿Qué pasará en el futuro?

Dogma 95 dio cobertura teórica y artística al cine barato y hecho con pocos medios, precisamente en unos años en los que tecnologías como las pequeñas cámaras de vídeo digital o los programas informáticos de edición ponían al alcance de un usuario doméstico aquello que antes era privativo de los grandes inversores. El cine se democratizaba. Cualquiera con las suficientes ganas puede hacer ahora una película, del mismo modo que cualquiera puede escribir una novela. La prueba práctica se dio en 1999, cuando un trabajo de fin de carrera titulado *El proyecto de la bruja de Blair* compitió en taquilla con la todopoderosa *La amenaza fantasma*, de George Lucas. Como dice Mike Figgis, director de *Leaving Las Vegas* (1995) y experimentador de las nuevas tecnologías, «de repente, económicamente hablando, todo ha sido destruido. El movimiento Dogma, *El proyecto de la bruja de Blair* o el trabajo de muchos jóvenes están demostrando que no hay que fumar puros, ni conducir enormes Ferraris para hacer películas. Puedes ponerte a rodar con lo que te cueste una cámara y algunas cintas».

En el milagro de *El proyecto de la bruja de Blair* tuvo que ver un elemento que influirá decisivamente en el futuro del cine: internet. Los creadores de *La bruja...* utilizaron la red únicamente como una eficaz herramienta publicitaria, pero en el futuro el ciberespacio se convertirá, además, en una gran sala de exhibición. Las páginas dedicadas a mostrar cortometrajes son ya numerosas, pero acceder a estas películas resulta todavía muy lento, como les resultó lento el empeño a aquellos aficionados que, durante el verano de 1999, tuvieron que estar enganchados horas y horas para poder *bajarse* una copia pirata de *La amenaza fantasma*. Pero, según todos los augurios, las comunicaciones y los sistemas de compresión de vídeo mejorarán. Entonces, para ver un estreno en el ordenador bastará con apretar un botón. Cualquiera podrá rodar una película y cualquiera podrá enseñarla en la red. Y las consecuencias artísticas serán sorprendentes, porque, sin ir más lejos, un director podría hacer nuevas versiones de su película al mismo tiempo que el espectador la ve. O el espectador tendría la posibilidad de elegir entre varios finales posibles haciendo así realidad el cine interactivo. En fin, que a partir de aquí todo son especulaciones, aunque, eso sí, pase lo que pase, habrá algo que siempre será igual a los tiempos de Méliès. Todo estará de más si al final no nos cuentan una buena historia.