

Ese festival de los afectos que llamamos una película

Carlos Colón Perales | Historiador y crítico de cine

URL de la contribución <www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/5952>

RESUMEN

Evocación personal y cultural sobre la experiencia del cine como patrimonio colectivo y afectivo. Parte de la idea de que la sala de cine y la película eran una sola cosa, indisociables en la memoria, y recorre tanto recuerdos individuales como reflexiones históricas sobre el cine como industria, arte y cultura compartida. Con un tono nostálgico, relata vivencias al salir de distintas salas tras ver películas emblemáticas, resaltando cómo esas experiencias marcaron generaciones y cómo las multisalas actuales han erosionado la dimensión comunitaria de la exhibición. El autor incorpora citas de Peter Handke y referencias a Roland Barthes y Alexandre Astruc, que sostienen la idea del cine como “festival de los afectos” y como una “cultura mezclada” entre industria y arte. El ensayo que combina erudición, memoria y crítica, subrayando la pérdida de singularidad arquitectónica y social de los cines tradicionales frente a la homogeneización contemporánea. Concluye con un listado personal de películas que forman parte de su intrahistoria emocional y patrimonial, presentadas no como canon académico, sino como legado vital. En su conjunto, el texto funciona como un manifiesto personal y cultural que reivindica el valor patrimonial del cine desde la memoria afectiva.

Palabras clave

Afectos | Cine | Cinematografía | Industria cultural | Memoria | Películas | Patrimonio cultural | Proyección cinematográfica | Salas de cine |



En el interior del vestíbulo del cine La Pagode (París), 2009 | foto Julien B.

T T T T festival of emotions that we call a film

ABSTRACT

A personal and cultural evocation of the cinematic experience as a collective and affective heritage. It begins with the idea that the movie theater and the film were once one and the same, inseparable in memory, and explores both individual recollections and historical reflections on cinema as an industry, art form, and shared culture. With a nostalgic tone, it recounts experiences leaving different theaters after seeing iconic films, highlighting how these experiences shaped generations and how current multiplexes have eroded the communal dimension of film exhibition. The author incorporates quotes from Peter Handke and references to Roland Barthes and Alexandre Astruc, who support the idea of cinema as a “festival of emotions” and as a “mixed culture” between industry and art. The essay, which combines erudition, memory, and critique, underscores the loss of architectural and social singularity of traditional cinemas in the face of contemporary homogenization. It concludes with a personal list of films that form part of the author’s emotional and cultural history, presented not as academic canon, but as a vital legacy. As a whole, the text functions as a personal and cultural manifesto that vindicates the heritage value of cinema from the perspective of affective memory.

Key words

Affections | Cinema | Cinematography | Cultural Industry | Memory | Films | Cultural Heritage | Film Screening | Cinemas |

Cómo citar: Colón Perales, C. (2026) Ese festival de los afectos que llamamos una película. *revista PH*, n.º 117, pp. 78-97. Disponible en: www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/5952 DOI 10.33349/2026.117.5952

Enviado: 30/07/2025 | Aceptado: 02/09/2025 | Publicado: 10/02/2026

“Nunca he podido evitar, al hablar de cine, pensar más en la ‘sala’ que en la ‘película”.
Roland Barthes

“Para mí, entonces, eran una sola cosa la sala de cine y las películas”.
Peter Handke

VESTÍBULO

En el vestíbulo de un cine. De un cine. No en la escalera mecánica de un centro comercial a la que se ha accedido en ascensor desde un aparcamiento al que se ha descendido en coche atravesando una ciudad indiferente; no en un pasillo al que se abren cinco, seis, siete, ocho o más puertas de cinco, seis, siete, ocho o más salas iguales. El vestíbulo de este cine concreto al que ha llevado un concreto camino ritualizado, siempre igual, atravesando concretas zonas de la ciudad que, a veces, solo se frecuentan para ir a esta sala, está lleno de las promesas futuras de los carteles de las películas que se van a estrenar allí y de la promesa de inminente cumplimiento de la película que en un instante se va a ver, anunciada por los fotogramas de los afiches del panel publicitario y por el gigantesco cartelón pintado que adorna la fachada.

A la izquierda, vestíbulo del cine Cervantes (Sevilla, 2018) | foto CarlosVdeHabsburgo

A la derecha, vestíbulo del cine Imperial (Sevilla, 1989) | foto Clemente Delgado

Tras las puertas con un ojo de buey de cristal, tras las cortinas que impiden que la luz de los pasillos entre a través de ellas, la lujosa sala está iluminada. La pantalla está oculta por unas cortinas o un telón. Se oscurece la sala, se





A la izquierda, sala del cine Imperial (Sevilla, 1989); a la derecha, patio de butacas del cine Bécquer (Sevilla, 1989) | fotos Clemente Delgado

descorren las cortinas o se alza el telón. Anuncios. Tráileres. Se vuelven a cerrar las cortinas o a caer el telón. Suena la obertura de la película, sin proyección, en una media luz. Quizás de Dimitri Tiomkin, quizás de Alfred Newman, quizás de Alex North, quizás de Maurice Jarre, quizás de Elmer Bernstein, quizás de Michel Legrand. Se descorren las cortinas o se alza el telón. Se oscurece del todo la sala. Aparece un león rugiendo, o quizás una bola del mundo en torno a la que giran unas letras o sobre la que se alza una antena despidiendo pequeños rayos, o quizás una montaña nimbada de estrellas, o quizás dos números y unas letras colosales rodeadas de reflectores que lanzan sus rayos de luz al cielo, o quizás la mismísima Columbia llevando la antorcha de la estatua de la Libertad.

Y empieza...

Y termina...

SALIENDO DEL CINE

Saliendo del cine Florida después de ver *West Side Story*, abofeteado, tras la refrigeración Baviera, por el calor de una noche calurosa de julio que era igual y distinta a todas las otras noches; irreales, como vistos a través de una veladura, la calle, tan familiar, los paseantes, las luces de los coches, los neones de los comercios y los bares, viviéndome y sonándome por dentro la película desde el asombro de la obertura, un silbido en la oscuridad y el atrozador estallido de música envolvente y de colores puros sucediéndose en la inmensa pantalla levemente curva de Todd-AO 70.

Saliendo del cine Trajano después de ver por segunda vez, una tras otra, *Mamma Roma*, única película que me ha provocado algo que debe pare-

cerse al síndrome de Stendhal: terminó el primer pase de la tarde, se encendieron y apagaron las luces, se proyectaron los tráileres y los anuncios, pero no fui consciente de ello hasta que volvió a empezar la película.

Saliendo del Albéniz Cinerama de Madrid después de ver *2001: una odisea del espacio*. Asombrado... Aplastado...

Saliendo del cine Rialto después de ver *Le samouraï*, enmudecida el alma por el jansenista ritual de autoinmolación de un gánster predestinado a la condenación, amortiguados los sonidos de la calle, populosa a media tarde, por un silencio que parecía salir del cine conmigo, envolviéndome, aislándome.

Saliendo en la medianoche de un pequeño cineclub romano, en Parioli, después de ver *Volando a Río de Janeiro*, todas las caras sonrientes al encenderse la luz, un puñado de personas felices desperdigándose por una cálida noche de junio, regreso en un autobús nocturno, solo una pareja, yo y una chica joven y gruesa que tararea bajito *The Carioca*, feliz, sin darse cuenta de que del traje de verano que estrena cuelga una etiqueta que se ha olvidado quitar.

...Y saliendo del Rialto después de ver *Petulia*, del Cervantes después de ver *La mujer maldita*, del Palacio Central después de ver *Monte Walsh*, del Emperador después de ver *La conversación*, del Nervión después de ver *Dos en la carretera*, del cine club romano *El Labirinto*, en el sótano de una iglesia de Prati supongo que desacralizada, después de ver *L'Atalante*, de La Pagode, el único cine de París en el que se permitió su proyección tras protestas y algún artefacto explosivo, después de ver *Salò* o las *120 jornadas de Sodoma*...

...Y antes, mucho antes, saliendo del Roxy o del Mauritania de Tánger después de ver *La tumba india* o *Hatari*, del Imperial o el Coliseo de Sevilla después de ver *Ben-Hur* o *El Cid*.

...Y después, mucho después, saliendo, tras las conmociones de *El árbol de la vida*, *Pozos de ambición* o *El hijo de Saúl*... ¿De dónde? No lo sé. De alguna sala igual a todas las salas de un complejo de multisalas igual a todos los complejos de multisalas en un centro comercial igual a todos los centros comerciales. Las películas ya no se ven en cines. La memoria de las películas no tiene dónde anclarse.

Las salas de cine y las películas eran para mí, como para Handke, una misma cosa. Recuerdo como lo mismo las películas y las salas en que las vi. Indisociables las unas de las otras. Todas. Muchos años. Muchas películas. Muchos cines. Hasta que desaparecieron y las salas se hicieron todas iguales, no lugares de Marc Augé.



Cine Roxy en Tánger | foto moritz_siebert

PRIMER INTERMEDIO

“En una sala de cine normalísima, todavía no especializada, vi en 1962 o 1963 *La notte*, de Michelangelo Antonioni. Después de la película yo estaba en la parada de un tranvía nocturno... (...) Nunca hasta entonces me había parecido la noche tan real, tan esencial, y yo era lo mismo que ella. En aquel tiempo, con *La notte* sentí por primera vez, muy por encima de mis sentimientos personales, algo así como un sentimiento cósmico. Lo que hacía en mí cada película era, con las reglas de un arte que en aquella época no se presentaba (o no tenía que presentarse) como tal en los cines, un despertar, algo mágico. (...) Era como si simplemente por mirar yo me hubiera merecido el mundo y el mundo estuviera allí como un suceso... En las oscuras calles de un suburbio por las que iba hacia mi habitación con sorprendente lentitud, me conmovió en el horizonte una inmensa luna amarilla sobre la llanura del Po. Lo mismo ocurriría, un año más tarde quizá, después de ver *El hombre que mató a Liberty Valance* en un cine de arrabal, hace tiempo desaparecido. (...) ...Los árboles susurraron luego por la noche delante del cine como desde mi infancia no habían susurrado nunca los árboles. (...) Después de *El hombre que mató a Liberty Valance* sentí apetito del mundo: del viento, del asfalto, de las estaciones del año, de las estaciones de ferrocarril, y no solo por los apetitosos platos que preparaba James Stewart (...) Qué hermosos caminos de vuelta a casa he vivido después de esta o de aquella película, qué maravillosos caminos. Nada en el mundo me ha dado esos caminos de vuelta de entonces,

1

Handke, P. (1993) Los apetitos del mundo. *Diario 16*, miércoles 24 de febrero de 1993, pp. 6-7 (suplemento Culturas).

después del cine: después de los *Cuentos de Tokio*, de Ozu, después del *Andrei Rublyov*, de Tarkovski, después del *Mouchette*, de Bresson, después del *Nazarín*, de Buñuel”¹.

No desprecies la nostalgia, imbécil

Los presentistas y los imbéciles desprecian la nostalgia por los grandes cines perdidos –palacios de los sueños les llamaron– como cosa de sentimentales inadaptados que creen, con Jorge Manrique, “cómo, a nuestro parecer, / cualquiera tiempo pasado / fue mejor”. O cosa de ignorantes, como advierte el *Eclesiastés 7:10*: “No preguntes por qué el pasado resulta mejor que el presente. Eso no lo pregunta un sabio”. Pero no se trata de un subjetivo a nuestro parecer ni de una pregunta indigna de un sabio, sino de la constatación de un hecho objetivo que produce nostalgia, según la RAE “pena por verse ausente de la patria o de los deudos y amigos, y tristeza melancólica

Cine teatro en New Orleans (Lousiana), 1930 | foto Biblioteca Pública de Nueva York (Dominio público)



originada por el recuerdo de una dicha perdida”. En ambos casos se trata de sentimientos que tienen causas objetivas. Nada que ver con esa otra variante viejuna de la nostalgia que embellece el pasado, idealizándolo y falseándolo por haber sido el tiempo de la juventud, de las esperanzas, de las promesas. Tiene que ver con la pena por una patria ausente y una dicha perdida. Los cines fueron nuestra patria y el lugar de nuestra dicha, esa *Arcadia todas las noches*, como tan evocadoramente tituló Guillermo Cabrera Infante su libro sobre cinco maestros de Hollywood. Así desde mis primeros recuerdos niños hasta su agonía en los años 70 y su progresiva desaparición en los 80, sustituidos primero por los multicines, con una cierta autonomía aún, y después por las multisalas que los centros comerciales ofrecen como una oferta de consumo más entre otras.

Sin olvidar la oscuridad poblada de anónimas miradas convergiendo en la pantalla como mariposas atraídas por su luz. La oscuridad, otro valor desaparecido. Queridos, desconocidos compañeros de visión, tan correctos en los cines de estreno, tan alegremente ruidosos en los de barrio de segundo circuito y en los de verano. Una película nunca –o muy raramente– se veía a solas en un cine. Si no se iba acompañado, estaban los otros espectadores, comulgantes de miradas que se reían con nosotros, se emocionaban con nosotros, se asombraban con nosotros, sentían con nosotros lo que en la pantalla se proyectaba, única luz en una oscuridad acogedora imprescindible –además de para ciertos desahogos en las últimas filas de los cines de barrio– para la hipnosis [un recuerdo: el primer pase en la tarde del estreno de *El bueno, el feo y el malo* en el cine Cervantes, localidades agotadas, lleno el patio de butacas hasta la primera fila, abarrotados los tres anillos de su estructura de teatro a la italiana hasta los laterales casi sin visión, rugiendo, literalmente rugiendo, y aplaudiendo, conforme se iban presentando con un rótulo sobre una imagen congelada los tres protagonistas, punteados por la música de Morricone]. Como “un encuentro popular, masivo, con lo imaginario” define el cine Luis Mateo Díaz. Los terminales domésticos, a los que tanto hay que agradecer y tan importantes han sido para la difusión y la posesión de las películas, que no del cine, habían convocado durante años por lo menos al núcleo familiar en torno a la televisión que reinaba en la salita. Pero después dieron paso al espectador solitario, un aparato en cada habitación, el ordenador y hasta el teléfono después. Algo de onanismo tiene este ver películas en soledad. La experiencia común se ha convertido en solitaria. Sin alternativas. La disposición, arquitectura, consumo de refrescos y crujientes chucherías, y la temperatura de la luz de las multisalas no equivale, aunque estén repletas, a ese encuentro popular y masivo con lo imaginario en los cines independientes, únicos, cada uno dotado de su propia personalidad. Lo puede recordar, pero no sustituir. Ya nadie puede recordar en qué cine se encontró con una película. ¿En la sala 9 de un complejo de multisalas de un centro comercial? Imposible. Ya no existe la tierra en la que podía arraigar el recuerdo.



Palacio Gaumont, cine emblemático de París, durante la Primera Guerra Mundial | foto Yanterrien

Esto supone, no un avance, sino un retroceso. Objetivamente. Desde la primera sesión Lumière en el Salon Indien del Grand Café en el número 14 del parisense Boulevard des Capucines, el cinematógrafo nació como una atracción exhibida para un público congregado en salones de cafés, vestíbulos de teatros, pequeños espacios alquilados, circos o barracas de ferias. Recién nacido, carecía de un espacio propio. En sus aproximadamente primeros diez años de vida (1895-1905), que son los de la primera estabilización del lenguaje cinematográfico secuencial que ordena con intención narrativa planos distintos a través del montaje, el cinematógrafo vivió como un cangrejo ermitaño, ocupando cualquier espacio siempre inferior en calidad a los de otros espectáculos que gozaban de mayor tradición o prestigio, o combinándose con los más populares. Solo cuando el lenguaje narrativo se estabilizó, el público creció y la industria se fortaleció fueron naciendo, entre 1910 y 1930, los primeros grandes edificios construidos como salas de cine. En París, escojo esta ciudad por haber sido su cuna comercial al cobrar la primera entrada para acceder a una sala en la que se proyectaba una película (“Los Lumière no inventaron el cine, inventaron la taquilla”, dijo Godard), fueron abriendo el Gaumont Palace (1911, 3.400 localidades), el Palais Montparnasse (1913, adaptación de un teatro reconstruido en 1919, 1.300 localidades), el Max Linder Cinéma (1919, primer y único cine creado por un actor que fue la primera gran estrella internacional que abarrotaba los nacientes cines), el Luxor (1921, 1.195 localidades) o el Grand Rex (1930, 2.700 localidades). En Sevilla el cinematógrafo, tras vivir en cafés, teatros de verano o pequeños salones alquilados, se fue acomodando a los teatros del Duque, Eslava, Cervantes o San Fernando, que fueron cediendo más espacio a las proyecciones, hasta tener sus primeras salas preferentemente dedicadas a ellas tras las reformas del Llorens, un antiguo salón totalmente



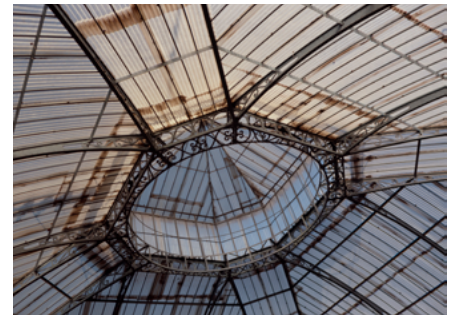
Sala del cine Imperial (Sevilla, 1989) | foto Clemente Delgado

rehecho en estilo neomudéjar por José Espiau en 1913-1915 y del Imperial en 1917. Los dos primeros, grandes, lujosos palacios de los sueños contruidos como cines fueron el modernista Pathè de Juan Talavera en 1925 y el regionalista Coliseo de José y Aurelio Gómez Millán en 1930-1931. El Pathè fue un proyecto tardo modernista integral de Talavera, incluyendo la decoración y el mobiliario. El Coliseo, la sala más lujosa de Sevilla, estaba decorado con frescos de Francisco Hohenleiter, paños de azulejos de Enrique Orce, suelos y decoraciones de mármol rojo y blanco, yeserías y paneles de caoba, escalera de mármol rosa de Buixcarró con baranda de hierro forjado, sala de proyección con un zócalo de madera y molduras decoradas de oro fino, iluminada por una gran araña de bronce y cristal con ciento ochenta puntos de luz, enmarcada en un rosetón de ocho metros de diámetro, y presidida por un telón bordado en sedas, terciopelo y oro diseñado por Ignacio Gómez Millán y realizado en el taller de bordados de José y Victoria Caro. El cine era la ópera de las clases medias y bajas, el lujo de los grandes teatros –cuya arquitectura tantas salas imitaron– al alcance de todos, porque el precio de una entrada, escalado según fuera de estreno, primer reestreno, segundo reestreno o de verano, y según la entrada fuera de butaca de patio, entresuelo y primera o segunda platea, era universalmente asequible.

Durante setenta años aproximadamente –de 1915 a 1982–, por decirlo en términos sevillanos a partir del nacimiento y muerte del Llorens, la sala de cine más longeva haciendo excepción de los teatros adaptados a proyecciones como el San Fernando o el Cervantes, hoy único superviviente, las películas se vieron en estas salas dotadas de su propia personalidad arquitectónica y decorativa, y de sus propios territorios que abarcaban toda la ciudad, desde el eje tradicional de los espectáculos del centro que iba de la Avenida



Cine Louxor (París) | foto Anthony Rauchen



Cine Palacio Central de Sevilla (1989) | foto Clemente Delgado



Edificio Coliseo (Sevilla) inaugurado en 1931 como Teatro Coliseo España, en la década de 1970 pasó a ser una sede del Banco de Vizcaya y en 2002 a albergar oficinas de la Junta de Andalucía | foto CarlosVdeHabsburgo

(Coliseo) a las inmediaciones de la Alameda (Trajano, Cervantes) atravesando el eje de Sierpes (Llorens, Imperial, Palacio Central) y las paralelas Tetuán (San Fernando) y Cuna (Pathè) con los cines fronterizos de Ponce de León (Rialto) y de las Rondas (Florida, Victoria, Alkázár, Andalucía). A los que se sumaban las salas de reestreno de los barrios: Goya, Nervión y Juncal en Nervión; Astoria, Emperador y Rocío en Triana; Delicias y Lux en Cruz Roja-Pío XII; Bécquer y Esperanza en Macarena... Cada una, además de su propia personalidad arquitectónica y decorativa, con sus propios caminos de ida y vuelta, sus entornos en los que tomar un café o una cerveza, según la hora, antes o después de ver la película. Los cines eran parte de la ciudad. No desprecies la nostalgia, imbécil. Porque ha habido pérdida.

SEGUNDO INTERMEDIO

“En otro tiempo había algo que quería más que a nada y se llamaba cine. (...) Se puede hablar del cine tal y como era entonces porque, al parecer, no tiene existencia actual... (...) Todo cine encarnaba un lugar en medio del desarraigo... Para mí, entonces, eran una sola cosa la sala de cine y las pelícu-

las. Lo maravilloso del cine, de los cines, era que allí (y allí era el cine Ojo de Dios, y allí eran los cines de La Frontera), la cultura, sin que ningún lugar se jactara o se esforzara en nada como 'mundo de la cultura', surgía, actuaba, fructificaba, y no una cultura pura de corazón frío, monopolizadora y extraña, sino una cultura mezclada, que se abría hacia todas partes, humana y confortadora. Esta cultura floreció quizá durante cuatro o cinco pequeños decenios de nuestro siglo solo en las salas de cine, y por eso el cine era en otro tiempo una singularidad, una singular magnificencia, una cultura"².

Una cultura mezclada

El cine es, antes que nada, una industria del entretenimiento. Este es su ADN. Dio sus primeros beneficios cuando solo era un aparato que proyectaba imágenes filmadas en una sola toma. Dio más beneficios cuando a través del primer montaje que hacía sucederse planos estáticos y efectos visualizó historias fantásticas (de *La mansión del diablo* en 1896 al *Viaje a la luna* en 1902 de Méliès o *El hotel eléctrico* de Chomón en 1908), contó historias emocionantes de bebés secuestrados (*Rescatado por Robert*, Hepworth, 1905) o fundó la épica del western (*Asalto y robo de un tren*, Porter, 1903). Y fue dando más beneficios cuanto más articulaba a través del montaje secuencial narrativo planos de escala distinta, y cuando aparecieron las primeras estrellas a la vez que la industria, gracias a estos avances, se fortificaba con las primeras grandes productoras como la francesa Gaumont (1895, la más antigua del mundo hoy en activo) o la estadounidense Universal (1912, la más antigua de Hollywood que sobrevive tras numerosas fusiones). Hasta culminar en los colosos *Cabiria* (Pastrone, 1914), *El nacimiento de una nación* e *Intolerancia* (Griffith, 1915 y 1916) o las series *Fantomas*, *Los vampiros* y *Judex* (Feuillade, 1913-1916) que congregaron por miles, por millones, a los espectadores. Disculpen lo sintético. Esto no es una historia del cine. Solo una pincelada que trata de reflejar la verdad del cine: era una industria que daba dinero antes de ser un lenguaje (¿imaginan que la industria editorial preexistiera a la escritura o la discográfica a la música?).

El lenguaje cinematográfico se fue desarrollando con progresivas connotaciones artísticas mientras no dejaba de dar dinero y evolucionó para atraer a más espectadores y dar más dinero. Nunca fue un arte puro –salvo algunas experiencias vanguardistas– desligado de su dimensión industrial y comercial. La lucha entre sus tres dimensiones es inevitable, como en toda producción artística nacida o desarrollada en el seno de las industrias culturales en la época de la cultura de masas. Sus resultados artísticos no dependen de forma determinante del carácter industrial o de género de las películas ni de la voluntad "autorial". Parece una perogrullada, pero hay que decirlo porque aún muchos no lo admiten: hay buen y mal cine industrial y de género, y buen y mal cine de autor; buen y mal cine mayoritario y buen o mal cine minoritario. Como establecieron, los primeros, los exigentes críticos "cahie-

2

Handke, P. (1993) Los apetitos del mundo. *Diario 16*, miércoles 24 de febrero de 1993, pp. 6-7 (suplemento Culturas).



Liberty Theatre (New Orleans, Louisiana) | foto Biblioteca del Congreso (Walker Evans, 1935) (Dominio público)

ristas” –muchos, después, “autores”– considerando “autores” a directores despreciados porque trabajaron para la industria de Hollywood aceptando los marcos de los géneros. Es lo que Handke expresa cuando dice que lo maravilloso del cine, sobre todo de entre los años 30 y los 60, es que no era una cultura pura de corazón frío, sino una cultura mezclada.

El cine, desde el principio, se ha visto encajonado en los criterios del juicio del gusto propio de las artes autónomas en la época de las vanguardias históricas que despreciaban todo lo considerado convencional y mayoritario. Y los primeros críticos y ensayistas se sometieron a ello. “Entendiendo el cine como una forma cultural pura, no como un simple espectáculo” se dice en la presentación de la última edición (Paidós, 1986) del canónico

El cine como arte de Rudolph Arnheim, publicado en 1932. Mucho antes, en 1911, Riciotto Canudo había publicado *El nacimiento de un sexto arte. Ensayo sobre el cinematógrafo* (posteriormente lo bautizaría séptimo arte tras integrarse la danza) y en 1920 publicó su manifiesto *¡Defendamos el cinematógrafo!*, insistiendo en la oposición entre industria y arte: “Si bien los muchos y nefastos tenderos del cine han creído poderse apropiarse del término ‘Séptimo Arte’ que da prestigio a su industria y a su comercio, no han aceptado empero la responsabilidad impuesta por la palabra arte”. Aunque por lo menos reconocía el singular origen del cine, antes industria que lenguaje: “Todas las artes, antes de convertirse en oficio y en industria, fueron originalmente expresiones estéticas de un puñado de soñadores. El cinematógrafo tuvo la suerte contraria: comenzó como una industria y un negocio. Ahora debe convertirse en un arte”. En el espíritu de los tiempos, arte significaba autonomía y libertad total con respecto a la industria del entretenimiento.

Esta tensión entre “tenderos” y “artistas”, o productores y directores, es conatural al cine como el único universo que lo hizo y lo hace posible. Sin embargo, la condena de los productores –los “tenderos”– como groseros tiranos que sacrifican el arte al beneficio ha sido y es un tópico que ha vivido hasta hoy. Incluso cuando el desmantelamiento del sistema de los estudios demostró que, en su edad de oro, el cine americano alcanzó su mayor nivel medio de calidad y el más alto número de obras maestras rodadas por una asombrosa legión de creadores (no solo directores: actores, guionistas, diseñadores de producción, compositores) que trabajaban, no sin fricciones e incluso fuertes colisiones, para los estudios. Entre los que



Vallas publicitarias de cine antiguo en La Vegueta, Las Palmas de Gran Canaria | foto enric archivell

deben figurar los productores y directores de producción que fueron creadores impulsando determinadas líneas de producción: ¿cuánto debe el musical a Pandro S. Berman o a Arthur Freed? ¿Cuánto el terror a Val Lewton? ¿Cuánto el western a Aaron Rosenberg? De las 10 películas consideradas más representativas de la historia del cine americano en la lista del American Film Institute, seis son producciones de los grandes estudios –*Ciudadano Kane* (RKO), *Casablanca* (Warner), *El Padrino* (Paramount), *Lo que el viento se llevó* (Selznick-MGM), *El mago de Oz* (MGM) y *Cantando bajo la lluvia* (MGM)– mientras *La ley del silencio* y *Lawrence de Arabia* fueron producciones de Sam Spiegel distribuidas por Columbia y *El graduado* una producción de Joseph E. Levine y Lawrence Turman distribuida por United Artist. Solo *La lista de Schindler* fue una producción totalmente controlada por el direc-

Fotografía publicitaria de Charlie Chaplin para la película *Tiempos modernos* (1936) | foto United Artists (Dominio público)



tor a través de su compañía Amblin. Y cuando los nuevos cines europeos estallaron, algo tuvieron que ver los productores Georges de Beauregard o Serge Silverman con las radicalmente personales y no “comerciales” obras de Truffaut, Godard, Melville, Rohmer, Becker o Buñuel, como algo tuvieron que ver Angelo Rizzoli, De Laurentiis o Grimaldi con las de Fellini, Goffredo Lombardo con las de Visconti o Alfredo Bini con las de Pasolini. Los hechos son los hechos.

Largo rodeo para volver a Peter Handke a quien deslumbraron por igual Antonioni o Ford cuando el cine era, “una cultura mezclada, humana y confortadora”.

TERCER INTERMEDIO

“El cine era entonces algo total, y se lo consideraba así; un dramón era igual a una película del Oeste, igual a una película policíaca francesa, igual a una comedia, igual a una película de horror inglesa, [ahora] cada vez hay más sectarios en lugar de espectadores: ‘¡Por favor, nada de Hollywood!’, ‘¡Por favor, nada de europeo!’, ‘¡Godard es el único!’, ‘¡Rohmer y Rivette son los únicos que han permanecido puros!’. En aquella época, viendo La notte o viendo a John Wayne, viendo *Pierrot le fou* o viendo el monstruo de Frankenstein, yo sabía quiénes eran los míos. Ahora no lo sé ya”³.

Quiénes eran (y son) los míos (I)

En 1995, con motivo del centenario de la proyección Lumière, me solicitaron una lista con las mejores películas de la historia del cine. Me basé en mi gusto personal buscando un equilibrio objetivo revisando las muchas listas hechas desde la Exposición Universal de Bruselas de 1958 –la primera– a las que cada diez años actualiza el British Film Institute o la del American Film Institute. Después la fui actualizando para utilizarla como orientación filmográfica en mis clases de Historia del Cine. Ahora la reformo para dar cabida solo a mi gusto y mis recuerdos personales. No son las 100 mejores películas de la historia del cine, aunque muchas de ellas figuren en las listas citadas. No son las películas imprescindibles para estudiar la evolución de la representación y la narrativa cinematográficas, aunque muchas de ellas deban estudiarse porque han hecho aportaciones decisivas. No son películas con las que mantenga una relación intelectual, histórica, académica o admirativa, sino afectiva. Son películas que me deslumbraron, divirtieron, emocionaron, descubrieron sentimientos que sentía cuyos nombres y formas desconocía, ventanas sobre el mundo y sobre mí mismo, recuerdos de una tarde o una noche que ha quedado fijada en la memoria entre otras muchas, muchísimas, tardes y noches, recuerdos también de transfigurados caminos de regreso del cine. Películas que me acompañan desde

3

Handke, P. (1993) Los apetitos del mundo. *Diario 16*, miércoles 24 de febrero de 1993, pp. 6-7 (suplemento Culturas).



Carteles de *Sombrero de copa*, *Qué bello es vivir* y *Río Grande* | foto imágenes de dominio público

hace más de sesenta años en algunos casos y en las que me reconozco tal como era, tal como quería ser y también tal como he logrado o no he podido ser. Películas que, para mí, como para otros muchos puedan ser estas u otras, forman parte de nuestra unamuniana intrahistoria, esa “vida silenciosa de los millones de hombres sin historia que a todas horas del día y en todos los países del globo se levantan a una orden del sol (...) a proseguir la oscura y silenciosa labor cotidiana y eterna” (*En torno al casticismo*). Películas que, tengan la calidad que tengan, deben respetarse porque, como escribió Proust de la música popular en *Los placeres y los días*, nunca debe despreciarse porque “se ha llenado con los sueños y las lágrimas de los hombres” y solo por eso, aunque en algún caso “su lugar sea nulo en la historia del arte, es inmenso en la historia sentimental de las sociedades”. Películas que, también, cuando la realidad aprieta, son como las *Canciones para después de una guerra* de Basilio Martín Patino: “Canciones para sobrevivir, canciones con calor, con ilusiones, con historia; canciones para sobreponerse a la oscuridad, al vacío, canciones para tiempos de soledad”. O, como escribe Andrés Trapiello en *Madrid 1945*: “Madrid también era el de los bares, las kermeses y las verbenas, los cines –el cine los salvó a todos– y el fútbol”.

Mientras escribo leo en *El País* (24/07/2025) “Cuando el cine es consuelo (y también evasión): ¿por qué volvemos a ver siempre las mismas películas?”. Se llama “comfort movies” a “aquellas películas que volvemos a ver una y otra vez, no tanto por su calidad cinematográfica como por el bien-

estar emocional que nos proporcionan”. No me gusta el término “comfort” que, según el crítico, es una regresión emocional y una infantilización del espectador por miedo al cambio. Nadie diría que ver y volver a ver un cuadro o leer y releer una novela –¿“comfort painting”, “comfort novel”?– se hace solo por bienestar emocional (lo que tampoco deja de ser importante) o que sean una regresión emocional. En la conclusión se dice: “Solo si usamos esas historias como herramientas de autoconocimiento –y no como simple refugio– podremos aprovechar su valor sin quedar atrapados en ellas. El cine puede ser un bálsamo, pero también una puerta de entrada al mundo real”. No hay incompatibilidad entre la herramienta de autoconocimiento y el refugio, entre el bálsamo y la puerta de entrada en el mundo real. Estas clasificaciones no bastan para contener todo lo que la palabra cine abarca y expresa. Late en ellas el antiguo prejuicio de la reducción del cine a “arte”, utilizando la palabra en un sentido importado de las artes autónomas que no puede contener al cine, salvo raros y minoritarios casos que pueden ir de las vanguardias históricas al cine underground u otras modalidades de cine urbano o de la resistencia, tanto por razones de presupuesto como de distribución y exhibición. Aunque hay que hacer notar que las nuevas tecnologías que permiten grabar con calidad con medios mínimos, editar con un programa en un ordenador y difundirlo a través de las redes ha abierto nuevos horizontes. Lo que obliga a recordar las palabras de Alexandre Astruc, escritas hace 77 años.

CUARTO INTERMEDIO: LA CÁMARA-ESTILOGRÁFICA

“Después de haber sido sucesivamente una atracción de feria, una diversión parecida al teatro de *boulevard*, o un medio de conservar las imágenes de la época, [el cine] se convierte poco a poco en una lengua. Una forma en la cual, y mediante la cual, un artista puede expresar su pensamiento, por muy abstracto que sea, o traducir sus obsesiones exactamente igual como ocurre actualmente con el ensayo o con la novela. (...) Hay que entender que hasta ahora el cine sólo ha sido un espectáculo, cosa que obedece exactamente al hecho de que todos los films se proyectan en unas salas. Pero con el desarrollo del 16 mm y de la televisión, se acerca el día en que cada cual tendrá en su casa unos aparatos de proyección e irá a alquilar al librero de la esquina unos films escritos sobre cualquier tema y sobre cualquier forma... Entonces ya no podremos hablar de un cine. Habrá unos cines como hay ahora unas literaturas, pues el cine, al igual que la literatura, antes de ser un arte especial, es un lenguaje que puede expresar cualquier sector del pensamiento. (...) Lo que implica, claro está, que el propio guionista haga sus films. Mejor dicho, que desaparezca el guionista, pues en un cine de tales características carece de sentido la distinción entre autor y realizador. (...) El autor escribe con su cámara de la misma manera que el escritor escribe con una estilográfica”⁴.

4

Astruc, A. (1948) Du Stylo à la caméra et de la caméra au stylo. *L'Écran française*, n.º 144, 30 de marzo de 1948.

| | | | | |
|---|--|---|--|--|
| 1. 2001: una odisea del espacio (Kubrick) | 21. El Evangelio según San Mateo (Pasolini) | 41. Ivanhoe (Thorpe) | 61. Lawrence de Arabia (Lean) | 81. Pozos de ambición (Anderson) |
| 2. Vivre sa vie (Godard) | 22. El Gatopardo (Visconti) | 42. Johnny Guitar (Ray) | 62. Le crabe-tambour (Schoendoerffer) | 82. Psicosis (Hitchcock) |
| 3. Amarcord (Fellini) | 23. El hombre que mató a Liberty Valance (Ford) | 43. Jules y Jim (Truffaut) | 63. Lejos del mundanal ruido (Schlesinger) | 83. ¡Qué bello es vivir! (Capra) |
| 4. América, América (Kazan) | 24. El largo día acaba (Davies) | 44. L' Atalante (Vigo) | 64. Llamada para un muerto (Lumet) | 84. Qué verde era mi valle (Ford) |
| 5. Ben-Hur (Wyler) | 25. El mensajero (Losey) | 45. La balada de Cable Hogue (Peckinpah) | 65. Lord Jim (Brooks) | 85. Río Bravo (Hawks) |
| 6. Canciones para después de una guerra (Patino) | 26. El molino y la cruz (Majewski) | 46. La bella durmiente (Disney) | 66. Los cuatrocientos golpes (Truffaut) | 86. Río Rojo (Hawks) |
| 7. Cantando bajo la lluvia (Donen/Kelly) | 27. El muelle de las brumas (Carné) | 47. La calle 42 (Berkeley/Bacon) | 67. Los viajes de Sullivan (Sturges) | 87. Robin y Marian (Lester) |
| 8. Centauros del desierto (Ford) | 28. El niño salvaje (Truffaut) | 48. La carrera del siglo (Edwards) | 68. Mamma Roma (Pasolini) | 88. Siete novias para siete hermanos (Donen) |
| 9. Con la muerte en los talones (Hitchcock) | 29. El otoño de la familia Kohayagawa (Ozu) | 49. La conversación (Coppola) | 69. Manhattan (Allen) | 89. Simbad y la princesa (Jurán/Harryhausen) |
| 10. Cuando pasan las cigüeñas (Kalatazov) | 30. El Padrino I y II (Coppola) | 50. La diligencia (Ford) | 70. Mary Poppins (Stevenson/Disney) | 90. Solo ante el peligro (Zinnemann) |
| 11. Cuentos de la luna pálida de agosto (Mizoguchi) | 31. El placer (Ophüls) | 51. La fiera de mi niña (Hawks) | 71. Matar a un ruiseñor (Mulligan) | 91. Tener y no tener (Hawks) |
| 12. Cuentos de Tokio (Ozu) | 32. El regreso de Fu Manchú (Sharp) | 52. La isla misteriosa (Endfield/Harryhausen) | 72. Melodías de Broadway 1955 (Minnelli) | 92. Tetralogía Fred Astaire: Volando a Río de Janeiro / Sombrero de copa / Sigamos la flota / La alegre divorciada (Freeland/Sandrich) |
| 13. Doctor Zhivago (Lean) | 33. El río (Renoir) | 53. La mujer maldita (Losey) | 73. Mio tío (Tati) | 93. The Knack (Lester) |
| 14. Dos en la carretera (Donen) | 34. El silencio de un hombre (Melville) | 54. La mujer pantera (Tourneur) | 74. Monte Walsh (Fraker) | 94. Tiempos modernos (Chaplin) |
| 15. El apartamento (Wildier) | 35. El Sur (Ericé) | 55. La noche del cazador (Laughton) | 75. My Fair Lady (Cukor) | 95. Touchez pas au grisbi (Becker) |
| 16. El árbol de la vida (Malick) | 36. El tigre de Esnapur / La tumba india (Lang) | 56. La pasión de Juana de Arco (Dreyer) | 76. Operación Trueno (Young) | 96. Trilogía de la caballería: Fort Apache / Río Grande / La legión invencible (Ford) |
| 17. El chico (Chaplin) | 37. Fellini ocho y medio (Fellini) | 57. La strada (Fellini) | 77. París Texas (Wenders) | 97. Trilogía del dólar: Por un puñado de dólares / La muerte tenía un precio / El bueno, el feo y el malo (Leone) |
| 18. El Cid (Mann) | 38. Frankenstein / La novia de Frankenstein (Whale) | 58. Las dos inglesas y el amor (Truffaut) | 78. Pasión de los fuertes (Ford) | 98. Trilogía Demy: Lola / Los paraguas de Cherburgo / Las señoritas de Rochefort |
| 19. El desprecio (Godard) | 39. Gold Diggers of 1933, 1935 y 1937 (Berkeley/Leroy/Bacon) | 59. Las noches de Cabiria (Fellini) | 79. Pelham 1, 2, 3 (Sargent) | 99. Vértigo (Hitchcock) |
| 20. El espía que surgió del frío (Ritt) | 40. Il Casanova (Fellini) | 60. Ladrón de bicicletas (De Sica) | 80. Petulia (Lester) | 100. West Side Story (Wise-Robbins) |

Quiénes eran (y son) los míos (II)

Las nuevas tecnologías pueden estar abriendo este camino anunciado por Astruc, que películas como *Fellini ocho y medio* o *El árbol de vida*, como materialización visual del pensamiento abstracto que rompieron las narrativas establecidas, confirmaron dentro del cine comercial como antes lo hicieron, fuera de él, las vanguardias experimentales. No lo hará la televisión, desde luego, que en la actual fase de las plataformas y las series ha reforzado extraordinariamente la narratividad convencional reduciendo la imagen a la ilustración narrativa de historias. Pero esto, que diría Moustache, el camarero de *Irma la dulce*, es otra historia. Volvamos a mi lista personal de las películas (ver página anterior), algunas geniales, unas pocas mediocres, la mayoría buenas, unas de autor y otras comerciales, unas minoritarias y otras taquillazos, que para mí representaron y representan esa “cultura mezclada, que se abría hacia todas partes, humana y confortadora”. Eso que, unido a las salas en las que vi la inmensa mayoría de ellas, es lo que quiero decir cuando digo cine.

Ellas, y otras muchas, son ese festival de los afectos que llamamos una película, como escribió Barthes.

COLOFÓN QUE RECONDUCE AL PRINCIPIO

“El que os está hablando en estos momentos tiene que reconocer una cosa: que le gusta salir de los cines. Al encontrarse en la calle iluminada y un tanto vacía (siempre va al cine por la noche, entre semana) y mientras se dirige perezosamente hacia algún café, caminando silenciosamente (no le gusta hablar, inmediatamente, del film que acaba de ver), un poco entumecido, encogido, friolero, en resumen, somnoliento: sólo piensa en que tiene sueño; su cuerpo se ha convertido en algo relajado, suave, apacible: blando como un gato dormido, se nota como desarticulado, o, mejor dicho, (...) irresponsable. En fin, que es evidente que sale de un estado hipnótico... (...) Así suele salirse del cine. Pero, ¿cómo se entra? Salvo en los casos –cada vez, cierto, más frecuentes– de una intención cultural muy precisa (película elegida, querida, buscada, objeto de una auténtica alerta precedente), se suele ir al cine a partir de un ocio, de una disponibilidad, de una vocación. (...) Hay una ‘situación de cine’, y esta situación es pre-hipnótica. (...) Conduce al individuo, de calle en calle, de cartel en cartel, hasta que éste se sumerge finalmente en un cubo oscuro en el que se producirá ese festival de los afectos que llamamos una película”⁵.



Cinema Café Lanteri, Pisa | foto Nicola Sap De Mitri

5

Barthes, R. (2002) Salir del cine. En: *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos y voces*. Barcelona: Paidós, pp. 350-355.