

La palabra cine es una abreviatura de cinematografía. A excepción de la radiodifusión, es el arte más joven, habiéndose creado desde unos principios rudimentarios hasta un alto nivel de logros estéticos y técnicos en la primera mitad del siglo XX, y llegando a ser una de las formas de entretenimiento más populares y baratas.

EL CINE COMO UN ARTE

La historia del cine como un arte comenzó cuando el francés Georges Méliès descubrió las posibilidades de los trucos fotográficos en el cine. Méliès fue quien introdujo la imaginación en la pantalla. Se dio cuenta del hecho de que la cámara podía hacer aparecer o desaparecer objetos vivos e inanimados o cambiarlos de forma. Introdujo un número de trucos de cámara: fundidos, doble exposición, cámara lenta y rápida... *Un viaje a la Luna* (1902) y *El Viaje Imposible* (1904) le aseguraron el puesto como pionero de la narración en la pantalla.

Las primeras películas–historia. Un americano iba a dar el siguiente paso para dar al cine una dirección hacia el realismo. Edwin S. Porter trabajó con los hechos de la vida cotidiana. *El Gran Asalto al Tren* (1903) supuso el inicio del cine de exteriores. Además descubrió el principio básico de la narrativa en el cine: la disposición de material, lo que llamamos edición.

En las dos primeras décadas del siglo XX los melodramas, comedias y fábulas simples con moralina constituyó el objetivo de los productores de cine. En Inglaterra, Cecil Hepworth hizo rollos como *Rescatado por Rover* (1905). En Francia Max Linder, al que Chaplin reconocería como su modelo, se convirtió en una figura popular. En América se daba la actuación cómica, humor extravagante y fantasía hilarante.

Entre los trabajos de Méliès y Porter y la primera guerra mundial se proguraron infinidad de películas con historias cortas. A partir de 1912 ya se empezaron a hacer películas con varios rollos. Poco a poco el cine levantó el vuelo del salón de música donde se crió y se convirtió en un entretenimiento universal; los actores se convirtieron en estrellas y directores y escritores adquirieron nombre y reputación. En América las comedias las hacían personas que no pensaban en nada más grande que hacer reír a la hora de hacer cine. Mack Sennett, que había perseguido la perfección salvaje entre 1912 y 1916 se apuntó a esta persecución y le añadió todos los trucos de la cámara, al servicio de la burla.

Charlie Chaplin. Los chistes visuales de que se componían las comedias de Sennett eran acentuados por un grupo de actores; uno de ellos se convirtió en el cómico más importante del mundo. Charles Chaplin comenzó en la pantalla en 1914. Trabajó primero con Sennett y después en una de las primeras comedias largas con Mabel Normand y Marie Dressler, *El Romance Deshecho de Tillie*. Entre 1915 y 1918 se dirigió a sí mismo en una serie de comedias cortas que se han convertido en clásicos: *La Cura*, *La Pista de Patinaje*, *El Inmigrante* y *Calle Fácil*. La apariencia directa de Chaplin en la pantalla no nos debería cegar de la grandeza en el arte del cine que hizo posible. La diversión, sin piedad al principio, se suavizó mucho. Gradualmente la truculenta figura se convirtió en valiente pero patética; la audiencia todavía se reía, pero con lágrimas en los ojos. Chaplin trajo la humanidad a la comedia

El Espectáculo. Mientras tanto el cine aprendió en otras esferas. En Francia en 1908 la firma Art Film produjo *El Asesinato del Duque de Guise*, una portentosa comedia con actores eminentes de la Comedia Francesa. En Italia en el mismo período pre–guerra el cine sabía a drama histórico: *El Robo de los Sabinos*, *Los Últimos Días de Pompeya* y *Cabiria*, echas entre 1912 y 1914 y dirigidas por Pastrone. Pero tuvo mucha más influencia la película *Quo Vadis* que se estrenó en América en 1913, en Broadway.

Quo Vadis influyó decisivamente en el que podemos llamar un genio: David Wark Griffith. Desde 1908, con el cortometraje *Las Aventuras de Dolly* hasta 1914, con *Judith de Bethulia* experimentó con luces, cortes y movimientos de cámara. Después hizo películas como *El Nacimiento de una Nación* (1915) e *Intolerancia* (1916). Griffith convirtió la película en una forma narrativa con su propia estética: arte en movimiento.

Movimiento no sólo de los actores, sino también de la cámara. Griffith cambia de unas escenas a otras, crea escenas con tomas a distintas distancias. Creaba ritmo variando la duración de las tomas.

Contribuciones Alemanas. Durante la Primera Guerra Mundial el cine americano hizo extraordinarios avances, mientras que Europa iba quedándose atrás gradualmente. Pero después de la guerra, nuevas fuerzas empezaron a funcionar en el Continente. Los primeros destellos aparecieron en una Alemania derrotada y amargada. En 1920 apareció en Alemania una película destinada a ser una de las más vitoreadas en toda la historia del cine: *El Gabinete del Doctor Caligari*. Fue el trabajo de un grupo de artistas dirigidos por Robert Wiene; cuando unos años más tarde empezó a circular fuera de sus fronteras su técnica expresionista causó sensación. *El Gabinete del Doctor Caligari* fue la primera de una serie de fantásticas y macabras historias del cine alemán de la post-guerra. En la misma línea fantástica estaba el énfasis en un trasfondo arquitectónico, notable en una recreación de Fritz Lang del mito alemán *Los Nibelungos* (1923-24) con sus estudiadas composiciones. En *Metrópolis* (1926), una fantasía moral sobre el tema capital contra trabajo, el mismo director usó modelos para crear el efecto de una gran ciudad. Mientras tanto, el cine alemán también estaba creando películas realistas. *La Calle Lúgubre* (1925) de G. W. Pabst impresionó al público por su completa repulsa contra cine bello y romántico. Y en *La Última Sonrisa* (1924) F. W. Murnau y Karl Mayer expusieron con frío salvajismo la dureza de la naturaleza humana. Esta película es digna de mención por contar una historia sin los títulos que normalmente usaba el cine mudo. En parte lo conseguía por los grandes movimientos de cámara. En los años 20, los alemanes empezaban a establecer el principio de que la cámara es tan móvil como los mismos actores, contribuyendo así a reforzar y flexibilizar la narrativa en la pantalla.

Rusia Soviética. Como el cine alemán, el cine soviético alcanzó su techo en los años 20, hacia el final de la era de cine mudo. Durante el período de fervor revolucionario que siguió al triunfo del bolchevismo, el cine estaba reconocido como un potente instrumento de propaganda. Lenin decía: "*De todas las artes, la más importante para Rusia es, para mí, el cine*". En 1924, S. M. Eisenstein produjo *Golpe* y en 1925 *El Acorazado Potemkin*. Con estas dos obras maestras puso en práctica la teoría de edición conocida como "montaje".

Potemkin y otros revolucionarios estudios que siguieron, como *Octubre* (1928) y *La Línea del general* (1929) trataron a la película como una composición estructural cuyo efecto dependía de la proporción y distribución de sus partes. El movimiento que es la base del cine aquí se producía no por movimientos de cámara, sino mediante el recorte: recorte rápido con muchas tomas cortas para representar movimiento agitado; recorte lento con tomas de mayor duración para reflejar pasajes tristes. Eisenstein y V. I. Pudovkin elaboraron, aparte del recorte rítmico, la práctica de recortar por contraste. Cuando vino el sonido intentó una mayor elaboración de la estructura con *Alexander Nevsky* (1938) y especialmente con *Iván el Terrible* (1944), creando un contrapunto con la orquestación de voz, música e imagen visual. Pudovkin dió más énfasis al individuo; sus *Madre* (1926), *El Final de San Petersburgo* (1927) y *Tormenta Sobre Asia* (1929) tenían una forma simple de narrativa y una sombra de sentimiento romántico que las hacía acercarse algo al cine occidental. En este período fueron importantes también las películas del ucraniano Alexander Dovzhenko *Arsenal* (1929) y *Tierra* (1930).

Otros países europeos. Los años 20 también trajeron contribuciones de importancia desde otros países. En Francia estaba el grandioso talento de Abel Gance en películas como *J'accuse* (1919), *La Calle* (1921) y *Napoleón* (1927), que se proyectaba en una pantalla tríptica que mostraba tres imágenes diferentes a la vez. Una de las mejores producciones francesas de este período fue *La Pasión de Juana de Arco* (1928), dirigida por Carl Dreyer, cuya reputación se acentuó en los años siguientes. Suecia también tenía directores famosos, como Victor Seastrom con *El Alma Atestiguará* (1920) y Maurice Stiller con *La Redención de Gösta Berling* (1924). El cine sueco destacaba por su uso lírico del paisaje natural. En Inglaterra dos pioneros, Cecil Hepworth y George Pearson, lucharon contra la apatía del gobierno.

La llegada de las películas sonoras. En América los años 20 fueron un período de grandes favoritos populares. Chaplin estaba a la altura de su genio (*El Chico* (1921), *El Peregrino* (1923), *La Fiebre del Oro* (1925), *El Circo* (1928)). Rivalizaba con otros brillantes comediantes mudos: Harold Lloyd (*El Novato*, *Seguridad al Final*, *El Rápido*); Buster Keaton (*El Navegante*, *Bill del Barco de Vapor, Jr.*, *El General*). En la otra punta de la escala estaba la extraordinaria mente cínica de Erich von Stroheim (*Esposas Necias* (1922), *Codicia* (1923)). Este fue el período de importación de talento de Europa: directores como Seastrom y Stiller (que trajo consigo a Greta Garbo), Ernst Lubitsch y Murnau. Pero pronto iba a venir un rival más revolucionario. En octubre de 1927, *El Cantante de Jazz*, la primera película con voz y música sincronizadas, se presentó al público. La estrella, Al Jolson, se hizo famoso en una noche: las películas sonoras han llegado.

Para las audiencias que han nacido con el hábito del cine sonoro, el cine mudo (aunque siempre acompañado por músicos en vivo) puede parecer una pieza de museo. Pero fueron los años de formación, cuando en poco más de un cuarto de siglo se pusieron los fundamentos de un nuevo arte. Al principio el cine sonoro amenazó a esos fundamentos. Los métodos de narrativa adquiridos con tanto dolor fueron olvidados temporalmente; se olvidó el arte de la contar historias mediante el movimiento y la edición, y por un tiempo el cine se convirtió en un mero teatro fotografiado.

Pero gradualmente el cine recuperó su equilibrio, y el sonido se convirtió en el esclavo en vez del maestro de la pantalla. Era de esperar que algunos de los primeros éxitos se dieran con películas con un elemento musical: por ejemplo *Whoopie* (1930) con Eddie Cantor o *La Calle de los Cuarenta Segundos* (1933) de Lloyd Bacon, ambas preludios de la línea de musicales americanos que incluiría las grandes actuaciones de Fred Astaire y Ginger Rogers y, más tarde, de Gene Kelly. Pero pronto el cine de acción dramática cobró nueva vida del diálogo. EL cine sonoro revolucionó la distribución internacional. En los días del cine mudo los títulos impresos se podían dar traducidos. Ahora el lenguaje se convertía en una barrera. En esta crisis, el cine americano, que ya poseía el genio para la acción rápida y fácil de entender, fue el ganador. Durante los años 30 los productos de Hollywood eran populares en todas partes. Este fue el gran período de las películas de gangsters, de *Caracortada*, *Pequeño César* y *Calles de Ciudad*, el período en el que actores de papeles violentos como James Cagney, Humphrey Bogart, Paul Muni y Edward G. Robinson estaban en su salsa; el período también de protesta: contra las brutalidades de la ley (*Soy un Fugitivo de una Banda Organizada*), contra la intolerancia (*No Olvidarán*) o contra la guerra (*Todos Callados en el Frente Oeste*). En todas partes eran aplaudidas las comedias americanas: las comedias románticas de Franck Capra (*El Señor Proezas va al Pueblo*, *Pasó una Noche*); las comedias anárquicas de los Hermanos Marx y W.C. Fields; las comedias inconsecuentes (*La Luna con Tres Esquinas*, *Educación a un Niño*, *La Fea Verdad*) que pusieron un nuevo estándar en elegancia en actuación y dirección. Claudette Colbert, Carole Lombard, Irene Dunne, Bette Davis, Jean Arthur, Myrna Loy, Katharine Hepburn, Cary Grant, Spencer Tracy, William Powell, Gary Cooper, Clark Gable, las estrellas de nombre en aquellos días nunca han sido eclipsadas. El catálogo de talentos creció más al venir actores desde Europa como Marlene Dietrich y directores como Fritz Lang. Y en la esfera de los dibujos animados Walt Disney logró un lenguaje universal creando, especialmente en sus largometrajes (*Blancanieves y los Siete Enanitos*, *Pinocho*, *Dumbo*) una armonía de música, color y movimiento.

En Gran Bretaña, mientras tanto, se estaba haciendo un esfuerzo desesperado para salvar el cine nativo de ser engullido por las importaciones de los Estados Unidos. Hacia el final de los años 20 se puso una cuota que decía que una cierta proporción del programa de cine debía ser británico. Algunos directores británicos jóvenes estaban preparados para aprovechar sus oportunidades. Entre ellos Anthony Asquith, director de *La Cabaña en Dartmoor* y después, en colaboración con Leslie Howard de la famosa versión de *Pygmalion*. Alfred Hitchcock dirigió una exitosa serie de thrillers, desde *Correo Negro* hasta *Los 39 Pasos* y *La Chica Desaparece*; mientras, el productor Michael Balcon continuaba sosteniendo la industria británica. El intento más ambicioso para competir con Hollywood lo hizo Alexander Korda, quien en 1933 fue responsable de la sofisticada *La Vida Privada de Enrique VIII*, que atrajo interés internacional e

hizo de Charles Laughton un nombre internacional. A la larga los intentos de entrar en el mercado americano serían infructuosos. La pantalla británica estaba naciendo. Directores jóvenes (Carol Reed, Michael Powell) y actores jóvenes, la mayoría desde el teatro (Laurence Olivier, Ralph Richardson, Michael Redgrave, Robert Donat, Leslie Howard).

En Europa el cine estaba estrangulado por la política; el fascismo en Italia y el nazismo en Alemania. En Francia todavía se preservaban las tradiciones aventureras del cine con Jean Renoir (*La Gran Ilusión*, *Una Salida al Campo*, *La Regla del Juego*), las incomparables satíricas cómicas de René Clair (*El Millón*, *Para Nosotros la Libertad*, *El 14 de Julio*), los melodramas poéticos de Marcel Carné (*El Día se Levanta*), las irónicas fantasías del joven Jean Vigo (*Cero en Conducta*, *La Atalanta*). Desde España vinieron los salvajes experimentos surrealistas de Luis Buñuel (*La Edad de Oro*).

Pero pronto también en Francia caería la oscuridad. Durante la Segunda Guerra Mundial el cine prácticamente se extinguió en la Europa ocupada. Las circunstancias volvieron a favorecer al cine americano. Después de la entrada de América en la guerra, era lógico que Hollywood produjera propaganda: películas anti-Nazi, y películas anti-japoneses. Pero la primera mitad de los 40 nos dio a *Ciudadano Kane*, el primero de los experimentos de Orson Welles con el claroscuro y los diálogos interrumpidos, y se distinguió por la emergencia de directores como John Huston, Elia Kazan y Fred Zinnemann, el satírico Preston Sturges y el romántico Vicente Minelli. George Stevens, William Wyler y John Ford (el mejor director de westerns de la historia) continuaban agrandando sus reputaciones.

Se esperaba que las películas rusas que comenzaran a aparecer en Occidente fueran principalmente trabajos de propaganda, y así los estudios rusos de los años 40 ofrecían una idolatría sin fin a Stalin. Después del fervor de los años 20 el cine ruso perdió el rumbo en los 30, aunque hubo algunas piezas aisladas, como la bella trilogía de Mark Donskoi: *La Infancia de Maxim* > *Gorki*, *Mi Aprendizaje* y *Mi Universidad* que tenían reminiscencias del grandioso pasado. Eisenstein no produjo su primera película sonora hasta 1938 con *Alexander Nevsky* y sus más notables experimentos con sonido vinieron con la trilogía inconclusa de *Iván el Terrible*.

La llegada de las películas sonoras. En América los años 20 fueron un período de grandes favoritos populares. Chaplin estaba a la altura de su genio (*El Chico* (1921), *El Peregrino* (1923), *La Fiebre del Oro* (1925), *El Circo* (1928)). Rivalizaba con otros brillantes comediantes mudos: Harold Lloyd (*El Novato*, *Seguridad al Final*, *El Rápido*); Buster Keaton (*El Navegante*, *Bill del Barco de Vapor, Jr.*, *El General*). En la otra punta de la escala estaba la extraordinaria mente cínica de Erich von Stroheim (*Esposas Necias* (1922), *Codicia* (1923)). Este fue el período de importación de talento de Europa: directores como Seastrom y Stiller (que trajo consigo a Greta Garbo), Ernst Lubitsch y Murnau. Pero pronto iba a venir un rival más revolucionario. En octubre de 1927, *El Cantante de Jazz*, la primera película con voz y música sincronizadas, se presentó al público. La estrella, Al Jolson, se hizo famoso en una noche: las películas sonoras han llegado.

Para las audiencias que han nacido con el hábito del cine sonoro, el cine mudo (aunque siempre acompañado por músicos en vivo) puede parecer una pieza de museo. Pero fueron los años de formación, cuando en poco más de un cuarto de siglo se pusieron los fundamentos de un nuevo arte. Al principio el cine sonoro amenazó a esos fundamentos. Los métodos de narrativa adquiridos con tanto dolor fueron olvidados temporalmente; se olvidó el arte de la contar historias mediante el movimiento y la edición, y por un tiempo el cine se convirtió en un mero teatro fotografiado.

Pero gradualmente el cine recuperó su equilibrio, y el sonido se convirtió en el esclavo en vez del maestro de la pantalla. Era de esperar que algunos de los primeros éxitos se dieran con películas con un elemento musical: por ejemplo *Whoopie* (1930) con Eddie Cantor o *La Calle de los Cuarenta Segundos* (1933) de Lloyd Bacon, ambas preludios de la línea de musicales americanos que incluiría las grandes actuaciones de Fred Astaire y Ginger Rogers y, más tarde, de Gene Kelly. Pero pronto el cine de acción

dramática cobró nueva vida del diálogo. EL cine sonoro revolucionó la distribución internacional. En los días del cine mudo los títulos impresos se podían dar traducidos. Ahora el lenguaje se convertía en una barrera. En esta crisis, el cine americano, que ya poseía el genio para la acción rápida y fácil de entender, fue el ganador. Durante los años 30 los productos de Hollywood eran populares en todas partes. Este fue el gran período de las películas de gangsters, de *Caracortada*, *Pequeño César* y *Calles de Ciudad*, el período en el que actores de papeles violentos como James Cagney, Humphrey Bogart, Paul Muni y Edward G. Robinson estaban en su salsa; el período también de protesta: contra las brutalidades de la ley (*Soy un Fugitivo de una Banda Organizada*), contra la intolerancia (*No Olvidarán*) o contra la guerra (*Todos Callados en el Frente Oeste*). En todas partes eran aplaudidas las comedias americanas: las comedias románticas de Frank Capra (*El Señor Proezas va al Pueblo*, *Pasó una Noche*); las comedias anárquicas de los Hermanos Marx y W.C. Fields; las comedias inconsecuentes (*La Luna con Tres Esquinas*, *Educar a un Niño*, *La Fea Verdad*) que pusieron un nuevo estándar en elegancia en actuación y dirección. Claudette Colbert, Carole Lombard, Irene Dunne, Bette Davis, Jean Arthur, Myrna Loy, Katharine Hepburn, Cary Grant, Spencer Tracy, William Powell, Gary Cooper, Clark Gable, las estrellas de nombre en aquellos días nunca han sido eclipsadas. El catálogo de talentos creció más al venir actores desde Europa como Marlene Dietrich y directores como Fritz Lang. Y en la esfera de los dibujos animados Walt Disney logró un lenguaje universal creando, especialmente en sus largometrajes (*Blancanieves y los Siete Enanitos*, *Pinocho*, *Dumbo*) una armonía de música, color y movimiento.

En Gran Bretaña, mientras tanto, se estaba haciendo un esfuerzo desesperado para salvar el cine nativo de ser engullido por las importaciones de los Estados Unidos. Hacia el final de los años 20 se puso una cuota que decía que una cierta proporción del programa de cine debía ser británico. Algunos directores británicos jóvenes estaban preparados para aprovechar sus oportunidades. Entre ellos Anthony Asquith, director de *La Cabaña en Dartmoor* y después, en colaboración con Leslie Howard de la famosa versión de *Pygmalion*. Alfred Hitchcock dirigió una exitosa serie de thrillers, desde *Correo Negro* hasta *Los 39 Pasos* y *La Chica Desaparece*; mientras, el productor Michael Balcon continuaba sosteniendo la industria británica. El intento más ambicioso para competir con Hollywood lo hizo Alexander Korda, quien en 1933 fue responsable de la sofisticada *La Vida Privada de Enrique VIII*, que atrajo interés internacional e hizo de Charles Laughton un nombre internacional. A la larga los intentos de entrar en el mercado americano serían infructuosos. La pantalla británica estaba naciendo. Directores jóvenes (Carol Reed, Michael Powell) y actores jóvenes, la mayoría desde el teatro (Laurence Olivier, Ralph Richardson, Michael Redgrave, Robert Donat, Leslie Howard).



En Europa el cine estaba estrangulado por la política; el fascismo en Italia y el nazismo en Alemania. En Francia todavía se preservaban las tradiciones aventureras del cine con Jean Renoir (*La Gran Ilusión*, *Una Salida al Campo*, *La Regla del Juego*), las incomparables satíricas cómicas de René Clair (*El Millón*, *Para Nosotros la Libertad*, *El 14 de Julio*), los melodramas poéticos de Marcel Carné (*El Día se Levanta*), las irónicas fantasías del joven Jean Vigo (*Cero en Conducta*, *La Atalanta*). Desde España vinieron los salvajes experimentos surrealistas de Luis Buñuel (*La Edad de Oro*).

Pero pronto también en Francia caería la oscuridad. Durante la Segunda Guerra Mundial el cine prácticamente se extinguió en la Europa ocupada. Las circunstancias volvieron a favorecer al cine

americano. Después de la entrada de América en la guerra, era lógico que Hollywood produjera propaganda: películas anti-Nazi, y películas anti-japoneses. Pero la primera mitad de los 40 nos dió a *Ciudadano Kane*, el primero de los experimentos de Orson Welles con el claroscuro y los diálogos interrumpidos, y se distinguió por la emergencia de directores como John Huston, Elia Kazan y Fred Zinnermann, el satírico Preston Sturges y el romántico Vicente Minelli. George Stevens, William Wyler y John Ford (el mejor director de westerns de la historia) continuaban agrandando sus reputaciones.

Se esperaba que las películas rusas que comenzaran a aparecer en Occidente fueran principalmente trabajos de propaganda, y así los estudios rusos de los años 40 ofrecían una idolatría sin fin a Stalin. Después del fervor de los años 20 el cine ruso perdió el rumbo en los 30, aunque hubo algunas piezas aisladas, como la bella trilogía de Mark Donskoi: *La Infancia de Maxim* > *Gorki*, *Mi Aprendizaje* y *Mi Universidad* que tenían reminiscencias del grandioso pasado. Eisenstein no produjo su primera película sonora hasta 1938 con *Alexander Nevsky* y sus más notables experimentos con sonido vinieron con la trilogía inconclusa de *Iván el Terrible*.

Durante la guerra el cine británico tuvo grandes éxitos adaptando para sus propios fines el cine documental. Este fue el primer campo que dio la bienvenida al sonido en el cine. En América tuvo una coloración más romántica con los trabajos de Robert Flaherty (*Nanook del Norte*, 1922, *Moana*, 1926, *Una Historia de Louisiana*, 1948). En Gran Bretaña John Grierson inspiró a un grupo de entusiastas que vió en el medio un instrumento de petición social. Pero no fue hasta después de la guerra el triunfo de un tipo de documentales-ficción, donde cogían actores de la vida real: pilotos para *Objetivo Para Esta Noche* o marinos mercantes para *Acercamientos a Occidente*. Este fue el género en el que Humphrey Jennings era excelente. Mientras, la película de información adquiría toques cómicos de la mano de Richard Massingham. Mientras tanto, la película-historia encontró su estilo nativo en ejemplos como *El Camino hacia Adelante*, *En Cuál Servimos* y *El Camino hacia las Estrellas*.

El trabajo bajo la tensión de la guerra del cine británico sorprendió al mundo de la post-guerra con los trabajos de los equipos formados por Noël Coward y David Lean, (*Breve Encuentro*) o Graham Greene y Carol Reed (*El Tercer Hombre*). Los años 50 también vieron un nuevo tipo de comedia llamada, por el estudio que la creó, Ealing; capitaneados por Michael Balcon, eran un grupo de directores y escritores con talento (Robert Hamer, Henry Cornelius, Alexander MacKendrick, Basil Dearden, Charles Frend, T. E. B. Clarke. Mientras tanto estaban las películas de Dickens de David Lean, las famosas películas de Shakespeare de Laurence Olivier, las aventuras en color de Michael Powell y Emeric Pressburger (*Los Zapatos Rojos*, *Una Cuestión de Vida o Muerte*), y en la comedia y el thriller Ronald Neame, Franck Launder y Sidney Gilliant mostraron sus dominios. Entre los actores se deben destacar a Alec Guinness y Peter Sellers, a quien le dieron la oportunidad los hermanos Boulting.

Después de la guerra el cine alemán defraudó. Pero vinieron películas extraordinarias de países con los que normalmente no se había contado. Italia tenía el movimiento neo-realista: Luchino Visconti, Roberto Rossellini y Vittorio de Sica. Desde Suecia vinieron las películas de Ingmar Bergman (*El Séptimo Sello*, *Fresas Salvajes*, *La Virgen Primavera*), que ensombreció a sus contemporáneos Alf Sjöberg (*Señorita Julie*) y Carl Dreyer (*Día de Cólera*). México dió al español Luis Buñuel la oportunidad de hacer la revolucionaria *Los Olvidados*, y volvería más tarde a hacer *Viridiana*. Leopoldo Torre-Nilsson en Argentina y Michael Cacayannis en Grecia pusieron los fundamentos de un afilado cine nativo individual. Había proyectos interesantes en España, Yugoslavia, Hungría, Checoslovaquia y Finlandia. Y la revelación vino de Oriente: desde la India, donde Satyajit Ray con su trilogía *Apu* hizo un exquisito retrato de las relaciones humanas. Desde Japón vinieron los vagamente conocidos durante los 50 Akira Kurosawa (*Rashomon*, *Vivir*), Kenzo Mizoguchi (*Ugestu Monogatari*), Heinosuke Gosho (*Las Cuatro Chimeneas*), Yasujiro Ozu (*La Historia de Tokyo*), Kon Ichikawa (*El Arpa de Birmania*) y Masaki Kobyashi (*No Hay Mayor Amor*) que fueron bien criticados durante el inicio de los años 60 por los occidentales.

En Francia Jean Cocteau persiguió, con *Orfeón* y *El Testamento del Orfeón* los temas míticos. El nacido en Austria Max Ophüls ejerció un audaz juicio con *La Ronda*. Había nuevos nombres: Henry Georges Clouzot, Jacques Becker, Robert Bresson y un brillante cómico, Jacques Tati, que hizo una aproximación fresca al carácter y a la excentricidad (*Día de Fiesta*, *Las Vacaciones del Señor Hulot*); pero aún así no había un empujón inmediato para igualar las ideas del movimiento neo-realista en Italia. En los Estados Unidos todavía reinaban los directores y escritores reconocidos: John Ford, Billy Wilder, George Cukor y Cecil B. DeMille; y los temas reconocidos: el western y el musical que estaba creando un nuevo estilo sin sentimientos, uniendo la narrativa y la coreografía. (*En el Pueblo*, *Siete Novias para Siete Hermanos*). Hubo un ciclo de ciencia-ficción. Un grupo joven de animadores, UPA, amenazó la supremacía de Disney en este campo (en Inglaterra Halas y Batchelor y Richard Williams, en Yugoslavia Dusan Vukotik) introduciendo una satírica punzante en las películas animadas. Nuevas estrellas, Marlon Brando y James Dean interpretaron diferentes papeles de moda, sobre todo violentos. Los nombres de Frank Sinatra, Elizabeth Taylor y Marilyn Monroe sustituyeron a los viejos héroes y heroínas. Sin embargo los cambios más importantes eran en cuanto a técnica. El éxito de la televisión empujó al cine a ofrecer un entretenimiento que fuera imposible de obtener en la pantalla doméstica. Experimentos con '3D' o películas estroboscópicas no dieron sus frutos: los mayores resultados se pueden ver en aquellos sistemas de pantalla ancha como CinemaScope y Todd-AO, que se nutrieron de fama por sus espectáculos bíblicos. Pocas películas se hicieron ya en blanco y negro, el color empezó a predominar (con rápidas mejoras en las técnicas que hacía efectivo no sólo el espectáculo, sino también el efecto emocional).