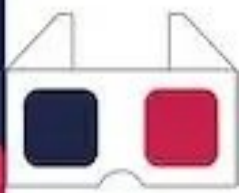


[illegible]

Ninfa Watt, Juan Orellana, M^a Ángeles Almocellas

FUNDACIÓN GENERAL
CONSEJO DE ECONOMÍA DE BARRIO

POUTÉCNICA

UNIVERSIDAD
POLITÉCNICA
DE MADRID

Géneros Cinematográficos

Géneros cinematográficos

Un Viaje a Través del Cine

Ninfa Watt
Juan Orellana
M^a Ángeles Almacellas

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea este electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación y otros métodos, sin el permiso previo y por escrito del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (Art. 270 y siguientes del Código Penal)

Genéros cinematográficos

Un Viaje a Través del Cine

© Ninfa Watt, Juan Orellana, M^a Ángeles Almacellas, 2023

© UPM Press, 2023

Pastor 3

28003 Madrid

(España)

Primera edición: enero de 2023

ISBN (Papel): 978-84-18255-48-9

D.L.: M-30667-2022

Diseño de portada: Diseño Gráfico. Rectorado. Universidad Politécnica de Madrid.

Composición y maquetación: BibliotecaOnline SL

Impresión y encuadernación: Podiprint

Impreso en España—*Printed in Spain*

ÍNDICE

PREÁMBULO	13
Los géneros cinematográficos	13
Referencias bibliográficas y otras fuentes	16
EL DRAMA	17
1. Aproximación al género	17
2. Especializaciones del drama	19
3. El melodrama	21
4. Algunos elementos de la puesta en escena	23
5. Películas dramáticas en el cine español	25
6. Veinte títulos de referencia	26
7. Estudio de caso: <i>Tú y yo</i> , dos versiones y un mismo director: Leo McCarey, 1939 y 1957	27
7.1. El director	27
7.2. De qué va	29
7.3. Estructura de la trama y disposición del melodrama	30
Referencias bibliográficas y otras fuentes	34
CINE HISTÓRICO	35
1. Aproximación al género	35
2. Características del género	37
3. Veinte títulos de referencia	39
4. Análisis de algunas películas	40
Referencias bibliográficas y otras fuentes	54
EL CINE CÓMICO.....	56
1. Aproximación histórica	56
1.1. Charles Chaplin (1889-1977).....	59
1.2. Buster Keaton (1895-1966).....	60
1.3. Harold Lloyd (1893-1971).....	61

1.4. El Gordo y el Flaco	61
1.5. Los hermanos Marx	62
1.6. El cine cómico español	63
2. Características del género	64
3. Veinte títulos de referencia	66
4. Estudio de caso. <i>Tiempos modernos</i> (Charles Chaplin, 1936)	67
Referencias bibliográficas y otras fuentes	70
LA COMEDIA	71
1. Clarificación terminológica	71
2. Aproximación histórica	75
2.1. La comedia española	80
3. Características del género	81
4. Veinte títulos de referencia	82
5. Estudio de caso. <i>Mujercitas</i> (Greta Gerwig, 2019)	83
Referencias bibliográficas y otras fuentes	87
CINE DE AVENTURAS (Y DE ACCIÓN)	88
1. Aproximación al género	88
2. Características del género	92
2.1. Elementos de guion	92
2.2. Elementos de la puesta en escena.....	92
3. Veinte títulos de referencia	94
4. Estudio de caso	94
4.1. <i>Robin Hood</i> (1938)	95
4.1.1. Directores	95
4.1.2. De qué va	96
4.1.3. Reparto	97
4.1.4. Estructura.....	97
4.1.5. La película	99
4.2. <i>La Reina de África</i> (EE.UU., 1951)	101
4.2.1. El director	101

4.2.2. De qué va	102
4.2.3. Reparto	102
4.2.4. Estructura	103
4.2.5. La película	105
Referencias bibliográficas y otras fuentes	106
EL THRILLER.....	107
1. Aproximación al género	107
2. Especializaciones del thriller	108
2.1. Cine de gánsteres	111
2.2. Películas policíacas	113
2.3. Cine negro.....	114
3. Algunos elementos de la puesta en escena	115
4. Películas de suspense. El maestro Hitchcock	116
5. Estudio de un caso: <i>Con la muerte en los talones</i> (Alfred Hitchcock, 1959).	119
5.1. Reparto	120
5.2. De qué va	121
5.3. Estructura.....	122
5.4. La película.....	122
6. Thriller en el cine español	125
7. Veinte títulos de referencia	126
Referencias bibliográficas y otras fuentes	127
CINE BÉLICO	129
1. Aproximación al género	129
2. Características del género	131
3. Veinte títulos de referencia	131
4. Análisis de una película: <i>Hasta el último hombre</i>	136
4.1. Estructura y giros de guion	138
4.2. Elementos simbólicos: los acantilados, la Biblia, la cuerda.....	146
4.3. Premios	147
4.4. Precisión histórica.....	147

Referencias bibliográficas y otras fuentes	148
CINE DE TERROR.....	149
1. Aproximación histórica	149
1.1. El fantaterror español.....	155
2. Características del género	155
2.1. Elementos de guion	156
2.2. Elementos de puesta en escena.....	158
3. Veinte títulos de referencia	159
4. Estudio de caso. "La humanización del vampiro en el cine gótico. Del thanatos al eros"	160
Referencias bibliográficas y otras fuentes	163
EL WÉSTERN.....	164
1. Aproximación histórica	164
2. Características del género	167
2.1. Elementos de guion	168
2.2. Elementos de puesta en escena.....	169
3. Veinte títulos de referencia	170
4. Estudio de caso. <i>Centauros del desierto</i> (John Ford, 1959).....	171
4.1. Director	172
4.2. Reparto	172
4.3. De qué va	173
4.4. Estructura.....	174
4.5. La puesta en escena.....	176
4.6. La película.....	178
Referencias bibliográficas y otras fuentes	179
CINE MUSICAL.....	181
1. Aproximación al género	181
2. Películas musicales en el cine español	184
3. Características del cine musical	185
4. Veinte títulos de referencia	186

5. Análisis comparativo de dos musicales: <i>Bailar en la oscuridad</i> y <i>La ciudad de las estrellas (La La Land)</i>	191
5.1. <i>Bailar en la Oscuridad</i> , de Lars Von Trier (2000)	191
5.2 <i>La ciudad de las estrellas (La La Land)</i> , de Damien Chazelle (2016).....	194
Referencias bibliográficas y otras fuentes	196
CIENCIA FICCIÓN.....	197
1. Clarificación terminológica	197
2. Aproximación histórica	199
2.1. El cine español de ciencia ficción.....	204
3. Características generales del género	205
4. Veinte títulos de referencia	207
5. Estudio de caso. <i>Encuentros en la tercera fase</i> (Steven Spielberg, 1977)	207
Referencias bibliográficas y otras fuentes	210

*A Sebastián Vic Bellón
y a la APDIJ, que él preside
A la Fundación General de la UPM*

PREÁMBULO

Los géneros cinematográficos

Toda película, como cualquier obra creativa, no es un mero objeto fabril, del que podrían realizarse copias exactas, sino que es única en la historia del cine. Como sucede con una creación literaria, el soporte de una película puede ser repetido hasta el infinito, pero la obra en sí es única y, como tal, debe ser analizada y juzgada. Pensemos, por ejemplo, en la obra inmortal del bachiller Fernando de Rojas (1465-1541), *La Celestina*. Desde que viera la luz en los albores del siglo XVI, se ha sucedido un sinnúmero de ediciones y también ha sido repetidamente llevada al cine y a la televisión, con más o menos fidelidad al texto original y con desigual acierto. Recordemos la versión de César Fernández Ardavín, de 1969, o aquella otra de Gerardo Vera, de 1996. Sin embargo, por muchas ediciones o adaptaciones que haya tenido, la obra de Rojas es única, como lo es la película *El Padrino* (Francis Ford Coppola, 1972), en cualquier formato con el que llegue a la pantalla.

Ahora bien, sin dejar de ser la obra de un autor, es decir, fruto del gusto y las tendencias de los cineastas que la han creado, toda obra cinematográfica está influida por la época y las circunstancias en la que ha sido concebida, y es también producto de una industria, con los condicionantes financieros que eso supone. Y del mismo modo que desde antiguo se procuró agrupar las narraciones literarias según una serie de características y rasgos compartidos, también las obras cinematográficas han sido objeto de clasificación a partir de elementos comunes de forma y contenido. Y así fue cómo surgieron los llamados *géneros cinematográficos*.

El *género* no es el único modo de taxonomía del cine (piénsese en la división por la duración –cortometrajes y largometrajes–; por la adecuación a la realidad –ficción,

documental, docudrama—; cine mudo y sonoro; blanco y negro o color; de animación o de referente real, etc.), pero la clasificación por géneros cinematográficos ha cobrado especial relevancia, sin duda por su eficacia práctica.

Para empezar, hay que tener en cuenta que el criterio para establecer un género es la expectativa que crea en el espectador. Cuando este entra en una sala de cine, ya sabe qué espacios o iconos, acciones o situaciones le cabe esperar de una película, por referencia al género en el que está catalogada. De una comedia espera que le haga reír o pasar un rato agradable; de una película de terror, experimentar miedo y sustos; de un melodrama, emocionarse hasta las lágrimas; o tal vez quiere sumergirse en mil aventuras que lo transporten a un país lejano o a un episodio de la historia.

Por otra parte, el *género* tiene una enorme importancia económica para la industria del cine. No se emplean los mismos recursos (decorados, atrezzo, etc.) para filmar una película de gánsteres, como *Uno de los nuestros* (Martin Scorsese, 1990), que un film bélico, como *Hasta el último hombre* (Mel Gibson, 2016). Pero si en un estudio de rodaje hay una cierta especialización, los mismos recursos se aprovechan y se amortizan y los costes de producción disminuyen.

Además, conocer los gustos de sus “clientes” y sus preferencias por un cierto género supone una información valiosísima para la productora, porque estará en condiciones de lanzar un producto llamado a tener éxito y, por tanto, a reportar beneficios. Aunque, en realidad, no es una tarea fácil, porque no se trata de una simple mimesis de rasgos, personajes e iconos, como bien advierte Robert McKee en su magnífico manual *El guion story*:

La sofisticación genérica de los espectadores plantea al guionista un reto crítico: no solo debes satisfacer las expectativas del público o arriesgarse a confundirlos o decepcionarlos, sino que debe llevar sus deseos inconscientes hasta momentos nuevos e inesperados, o arriesgarse a aburrirlos. Ese doble truco resulta imposible sin poseer un conocimiento sobre los géneros que supere al del público (McKee, 2020, p. 108).

Eso significa que cada película de género reitera elementos –iconografía, atrezo, esquemas narrativos y tipos de diálogo, espacios y situaciones...– que le den carta de pertenencia a dicho género pero, al mismo tiempo, debe diferenciarse del resto, tener su propia originalidad.

Esa tensión entre repetición y diferenciación puede ser innovadora hasta el punto de dar origen a un subgénero o a un ciclo. Sin olvidar que la interacción entre los gustos del público y el tipo de películas que los productores realizan hace también que los géneros evolucionen según va cambiando la sociedad. Por todo lo cual, en cierto modo, la lista de géneros podría acabar siendo interminable y es muy difícil llegar a un acuerdo.

El profesor José María Caparrós consideraba como genuinamente tradicionales del Séptimo Arte los mismos once géneros que presentamos en este volumen. Pero, ni los géneros suelen darse en estado puro (los límites entre unos y otros son tan imprecisos que no pocas películas participan simultáneamente de más de un género), ni el punto de vista de los estudiosos del cine es unívoco, de tal manera que, como ya hemos apuntado, no hay un criterio unánime ni aun en cuáles son los géneros considerados clásicos.

O dicho de otro modo, con mucha frecuencia diversos géneros se superponen y se combinan entre sí, de tal forma que una misma película puede aparecer como perteneciente a diversos grupos. Un film de aventuras puede ser a la vez un drama o una comedia romántica, y desarrollarse, además, en un marco histórico concreto o relatar acciones de guerra. Podemos, pues, decir que hay películas claramente representativas de un género, pero muchas otras pueden ser clasificadas en más de uno, y otras más tal vez no pertenezcan a ninguno.

Pensemos, por ejemplo, en algunas películas emblemáticas de la historia del cine: *El señor de los anillos: el retorno del rey* (Peter Jackson, 2003) es drama, aventuras, acción, fantástico...; *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), drama, romance y cine bélico; *Ben-Hur* (William Wyler, 1959), aventuras, drama, histórico. Por dar solo algunos ejemplos.

Aunque todos los intentos de establecer taxonomías cinematográficas puedan ser cuestionados, lo cierto es que resulta práctico y orientativo ordenar las películas por categorías. A fin de cuentas, como afirma McKee “[El público] se ha convertido en experto en género. Entra en cada una de las salas a ver una película cargado de un conjunto complejo de expectativas aprendidas a lo largo de toda una vida de ver películas”. Y el público, no lo olvidemos, es el destinatario de toda obra cinematográfica. Él es el auténtico protagonista, sin él no hay película.

Mientras en los manuales se sigue elucubrando sobre qué son exactamente los géneros cinematográficos y cuáles pueden considerarse canónicos, el espectador, cuando elige ir a ver *una del Oeste* o *de la Segunda Guerra Mundial*, o *una de terror*, o *una comedia romántica...*, no solo da sentido a los géneros, sino que, además, con sus preferencias, les otorga un número de orden en la categoría de los grupos.

Los géneros cinematográficos existen y son lo que son porque el público, el imaginario colectivo, con sus gustos y preferencias, así lo ha decidido.

Referencias bibliográficas y otras fuentes

- McKEE, M., *El guion story*, Barcelona, Alba Editorial, 19ª edición 2020.
- PINEL, V., *Los géneros cinematográficos*, Barcelona, RobinBook, 2009.
- SÁNCHEZ ESCALONILLA, A. (coord.), *Diccionario de creación cinematográfica*, Barcelona, Ariel, 2003.
- SÁNCHEZ NORIEGA, J.L., *Historia del Cine. Teorías, estéticas, géneros*, Madrid, Alianza Editorial, 3ª edición, 2018.

EL DRAMA

1

1. Aproximación al género

El drama es el género cuantitativamente más relevante del cine y, sin embargo, el más difícil de definir y delimitar. Podríamos intentar dar una definición de cine dramático como aquel que plantea un conflicto que surge en el entramado de relaciones entre dos o más personas, en un contexto realista y serio, en un tono más susceptible de provocar tristeza que sonrisas. Lo cual nos llevaría a considerar que el género dramático es transversal a toda la historia del cine, puesto que el cine se ha interesado siempre por los conflictos humanos y los conflictos sociales. Por tanto, intentar desarrollar una historia del drama sería prácticamente tanto como hablar de la historia del cine.

El sentido de "drama" es, efectivamente, muy amplio, ya que se refiere a cualesquiera experiencias de la vida real del ser humano que supongan un conflicto. Puede tratarse de un tema difícil de afrontar, como la muerte (*Hasta siempre, hijo mío*, Wang Xiaoshuai, 2019); la enfermedad o la discapacidad (*La historia de Marie Heurtin*, Jean-Pierre Améris, 2014); la pobreza (*Ladrón de bicicletas*, Vittorio De Sica, 1948); conflictos amorosos o sexuales (*Un reino unido*, Amma Asante, 2016; *4 meses, 3 semanas, 2 días*, Cristian Mungiu, 2007); la experiencia de paternidad o maternidad

(*Kramer contra Kramer*, Robert Benton, 1979; *La luz de mi vida*, Casey Affleck, 2019); la marginación (*Los miserables*, Ladj Ly, 2019); el carácter destructivo de las adicciones (*Fences*, Denzel Washington, 2016); una injusticia personal o social (*Slumdog Millionaire*, Danny Boyle y Loveleen Tandan, 2008; *Green Book*, Peter Farrelly, 2019). Puede estar inspirado en episodios de la historia, como, por ejemplo, el Holocausto (*El pianista*, Roman Polanski, 2002; *El hijo de Saúl*, László Nemes, 2015; *El último tren a Auschwitz*, Joseph Vilsmaier y Dana Vávrováetc, 2006) o en conflictos humanos en un contexto de actualidad o de vida personal (*Drive my car*, Ryûsuke Hamaguchi, 2021; *Un héroe*, Asghar Farhadi, 2021; *Cadena perpetua*, Frank Darabont, 1994; *Candilejas*, Charles Chaplin, 1952).

El drama busca suscitar las emociones del espectador a través de los conflictos interiores de los personajes que se debaten en circunstancias complicadas, movidos por pasiones encendidas de atracción, de amor, de rechazo, incluso de odio, a veces en pugna con sus principios éticos. En definitiva, es un género que penetra en la realidad del ser humano, con sus virtudes y sus defectos, sus valores y sus miserias. Por ello, no es raro que de la historia pueda desprenderse una lección moralizante. En cualquier caso, aun sin una moraleja específica, un drama humano bien planteado siempre tiene carácter ejemplarizante, por cuanto el espectador puede hacerse cargo de las consecuencias de adoptar ciertas actitudes en la vida.

Jocker (Todd Phillips, 2019) es una película dura y pesimista sin ninguna concesión a la luz o la esperanza, cuya trama no desemboca en ninguna lección moral concreta. Sin embargo, la historia de Arthur Fleck hasta convertirse en el personaje terrible de Jocker encierra una seria admonición sobre nuestra sociedad actual, con un sinnúmero de "miserables de la tierra", pobres parias condenados a vivir y morir sin haber tenido ni una sola oportunidad. En la película *Jocker*, la actitud de indiferencia de la sociedad ante el mal ajeno, su ausencia de compasión y de compromiso, acaba provocando que el marginado se revuelva con una actitud

violenta y destructiva. El personaje es culpable de sus actos asesinos, pero eso no excluye la responsabilidad colectiva que lo empujó a la perversidad. Una sabia lección de vida: el mismo egoísmo de una sociedad que ignora a los más desvalidos, acaba volviéndose sobre ella para herirla de muerte. Da que pensar.

2. Especializaciones del drama

Realmente, las características del género dramático que acabamos de nombrar son tan amplias que podrían abarcar también no pocas películas pertenecientes a otros géneros cinematográficos. No es tarea fácil delimitar o aclarar esa ambigüedad, porque, en realidad, el drama suele permear muchas obras de otros géneros cinematográficos, por lo cual resulta muy difícil acotar de forma rotunda. Por otra parte, para intentar poner un cierto orden en un género tan amplio y diverso, se ha querido dividir en una serie de subgéneros, lo cual acaba creando una nueva y tal vez mayor confusión. *Barry Lyndon*, de Stanley Kubrick, (1975) o *La lista de Schindler* de Steven Spielberg (1993) o *La Pasión* de Mel Gibson (2004) ¿son exclusivamente películas históricas puesto que su acción se desarrolla en un pasado minuciosa y fielmente recreado —el siglo XVIII y la “Guerra de los siete años”, el Holocausto y el siglo I de nuestra era—, o bien pertenecen al género dramático, por el conflicto humano que plantean? ¿Forman parte de un género cinematográfico —histórico o dramático— o bien habría que considerarlas un subgénero histórico del drama?

Es evidente que la adscripción a un determinado género o subgénero es aproximativo, pero no es una cuestión cerrada. *Barry Lyndon* es dramática y es histórica, pero, sobre todo, es la biografía de un fracasado, narrada con un impresionante dominio del lenguaje cinematográfico. Es una gran película y eso es lo que importa. De tal manera que hacer mención de los subgéneros del drama tiene, sin duda, un valor orientativo, pero no tajante y, menos aún, excluyente.

José Luis Sánchez Noriega ofrece un completo esquema de la "tipología de textos fílmicos" (Sánchez Noriega, 2018, p. 100-101), en el que las ramificaciones del "drama" se despliegan en toda su complejidad. Es un cuadro que resulta muy útil para tener una visión completa de la división en géneros y subgéneros. Aunque hay que tener en cuenta que el criterio no es unánime y otros estudiosos plantean listas distintas.

En todo caso, nosotros vamos a limitarnos, a título de ejemplo, a nombrar algunos de los más utilizados, además del **drama histórico**, al que ya nos hemos referido a propósito de las películas anteriormente nombradas:

El drama social, que supone una mirada realista y crítica sobre las estructuras de la vida en sociedad. *Yo, Daniel Blake* (Ken Loach, 2016) es una denuncia del sistema social inglés, concretado en unos funcionarios que tratan a los ciudadanos como si fueran meros objetos incómodos a los que se les niegan los derechos más elementales. Pero tiene validez universal, porque muestra las terribles consecuencias de considerar a los seres humanos como meras piezas útiles en un engranaje, que se convierten en objetos de desecho cuando dejan de ser rentables en el mero nivel de la utilidad práctica.

El drama mundano, que sitúa los conflictos pasionales en ámbitos sociales acomodados, tanto material como culturalmente. El protagonista de *Todo el dinero del mundo* (Ridley Scott, 2017), el magnate del petróleo John Paul Getty, estaba considerado el hombre más rico del mundo. La película es la crónica del secuestro de su nieto Paul Getty III, de dieciséis años, por el que la mafia calabresa pidió un altísimo rescate.

Sin embargo, al hilo de los acontecimientos, Ridley Scott dibuja con unos pocos trazos gruesos, pero muy certeros, un esbozo de lo que implica el personaje de John Paul Getty, el paradigma del avaro. Para Getty, el valor supremo indiscutible era el dinero, vivía exclusivamente para atesorarlo y no estaba dispuesto a que nada ni nadie le costara un céntimo. Estaba vacío de afectos, sin amigos

ni familia. Solo con los movimientos de cámara, con unos contrapicados estremecedores, Scott consigue mostrar plásticamente la terrible soledad del protagonista: en el momento más trascendente de la vida de un ser humano, el instante del último aliento, cuando dinero y posesiones pasan a no significar absolutamente nada, el hombre más rico del mundo se tambalea angustiado por los salones de su mansión, bañado en un sudor de muerte, intentando inútilmente pedir ayuda. Su voz se pierde en el vacío y la soledad.

El drama psicológico, que se centra en los conflictos internos de los personajes. Un buen ejemplo sería la película de Rosalind Ross *El milagro del padre Stu* (2022). Stuart Long, un alocado boxeador amateur, que sueña con triunfar en Hollywood, se enamora perdidamente de Carmen y hace lo indecible para que ella le haga caso, hasta hacerse cristiano.

Pero cuando la chica responde a sus sentimientos y parece que la pareja tiene un futuro de felicidad, Stu percibe en lo más profundo de su corazón que Dios lo llama al sacerdocio. Y se le plantea el gran conflicto: si su amor por ella es sincero, debe ser coherente con su actitud de hombre bautizado, lo cual significa que ha de seguir la llamada de Dios. Si rechaza lo que el Señor le pide, no estaría a la altura de lo que ha ofrecido a Carmen, un amor auténtico y veraz. Además, en el fondo de sí mismo, se plantea la elección entre seguir la voz que le llama al sacerdocio y el sentimiento que lo inclina a crear una familia con la mujer amada.

3. El melodrama

Aunque etimológicamente el término *melodrama*, del gr. μέλος *mélos* 'canto con acompañamiento de música' y δράμα *drâma* 'drama', significa 'un drama acompañado de música', en su acepción moderna, hace referencia a una narración sentimental, con amores sacudidos por presiones del entorno o por la fuerza adversa del destino. Más que un subgénero, es una forma del drama, o, más exactamente,

es el drama en su pura esencia, en el que el ser humano aparece como víctima de alguna adversidad a la que debe sobreponerse con esfuerzo y decisión.

¿Por qué *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942) se ha convertido en un icono de la historia del cine?, ¿solo por ser una obra maestra en la realización, en el guion y en las interpretaciones? En el nivel de la trama argumental, la historia de un triángulo amoroso podría haber sido algo fútil, de cualquier modo que terminara, cualquiera que fuera la opción final. Lo que hace que la historia del conflicto de los amantes Rick e Ilsa se haya convertido en un clásico, es decir, conserve total validez y plena actualidad, es que los protagonistas son capaces de conservar su libertad interior y su sentido ético, a pesar de la fuerza arrolladora de su pasión de amor.

El contexto de la historia es el peligro en el que está toda la civilización de Occidente. Es la época del nazismo, cuando se están conculcando los derechos humanos más elementales, el primero de los cuales es el derecho a la vida y a la libertad. En circunstancias tan graves, los intereses personales pasan a un segundo plano, porque hay que salvar a la humanidad. Es el momento de los héroes.

Rick le propone un sacrificio a su amada, muy duro, pero lleno de sentido. Un sacrificio, rectamente entendido, supone renunciar a algo que se nos presenta como valioso o apetecible, por un bien superior. Rick le dice que ella debe ir con su marido porque el mundo lo necesita y ella forma parte de ese proyecto. En el fondo de sus corazones, ellos dos permanecerán siempre unidos, pero ahora es tiempo de optar de forma incondicional, aunque muy dolorosa, por los grandes valores –fidelidad, generosidad, solidaridad, nobleza, patriotismo...– por encima de los sentimientos y las pasiones.

Desde los inicios de la industria del cine, muchos cineastas han rodado melodramas de grandísima calidad, como Cecil B. DeMille (*La marca del fuego*, 1915); David Wark Griffith (*Intolerancia*, 1916); Frank Borzage (*El séptimo cielo*, 1927); Henry King (*La canción de Bernadette*, 1943);

John M. Stahl (*Que el cielo la juzgue*, 1945); Douglas Sirk (*Imitación a la vida*, 1955); *Como un torrente* (Vicente Minnelli, 1958); Nicholas Ray (*Rebelde sin causa*, 1955), por citar solo algunos ejemplos.

4. Algunos elementos de la puesta en escena

La característica principal del melodrama es la función preponderante de los sentimientos en la línea argumental así como la utilización de recursos cinematográficos para suscitar la complicidad del espectador en el desarrollo de la historia, lo cual implica provocar sus emociones y hacerle vibrar con el conflicto de los personajes. Esto exige un pulso muy firme por parte del cineasta para no caer en la exageración y evitar que los personajes pierdan su carga humana y se conviertan en meras caricaturas y que las situaciones se vacíen de hondura y solo funcionen por acumulación. Porque, en tal caso, el drama degeneraría en el llamado estilo “culebrón”, un relato lacrimógeno y, a menudo, inverosímil de tan excesivo.

En las películas del género drama, la música cumple una importantísima función para ayudar a los espectadores a penetrar en la forma en que el conflicto va avanzando y a captar los sentimientos de los personajes. Hay algunas bandas sonoras con tal fuerza narrativa que no solo dotan de energía y expresividad a la trama argumental, sino que, incluso ya separadas de las obras cinematográficas para las que se crearon, siguen suscitando las mismas emociones. Es como si, de algún modo, perpetuaran en la memoria colectiva algunas de las escenas más relevantes o emblemáticas de la película.

Recordemos, por ejemplo, la música de Ennio Morricone para *La misión* (Roland Joffé, 1986), de James Horner para *Titanic* (James Cameron, 1997), y de Nicola Piovani para *La vida es bella* (Roberto Benigni, 1997). Fueron escritas con una finalidad dramática dentro del contexto de la narrativa fílmica de una película concreta, pero actualmente, cuando

la obra musical suena de forma independiente, es a ella a quien le corresponde el protagonismo, mientras que la película para la que fue creada ha pasado a ser evocada por la música.

Del mismo modo es importante la fotografía, evidentemente para dar realismo y credibilidad a la historia, pero también, como sucede con la música, para provocar emociones en el espectador que le hagan participar dinámicamente de las vicisitudes de los personajes. En *La lista de Schindler* (Steven Spielberg, 1993), el blanco y negro sombrío de la película contribuye a crear la atmósfera de sordidez y crueldad de las miles de vejaciones y asesinatos que se están cometiendo. Inesperadamente, mezclada entre la multitud de víctimas que avanzan como ganado conducido por sus verdugos, aparece una niña con un abrigo rojo. Esa gota de color impacta con fuerza en la retina del espectador, que queda desconcertado y profundamente conmovido. Ese rojo es la sangre derramada de un pueblo masacrado, es el icono de la inocencia aplastada por la brutalidad. No se sabe nada más de la niña hasta que, hacia el final de la película, en una oscura y macabra pila de muertos, destaca de nuevo el abrigo rojo. No hay necesidad de explicaciones ni palabras, solo la fotografía es suficiente para transmitir el mensaje de horror.

En 2018, el cineasta polaco Pawel Pawlikowski dio a luz la magnífica película *Cold War*, que giraba en torno al amor imposible de un músico y una hermosa cantante, entre la Polonia estalinista y el París bohemio, durante la Guerra Fría. Desde el principio, el espectador queda hipnotizado por la belleza visual, con una fotografía en blanco y negro que sugiere más que muestra, con tonalidades gris oscuro para las escenas polacas, y más suaves y nebulosas para la sala bohemia parisina. Bajo una trama tan poco original como un amor imposible, palpita el sufrimiento resignado y amargo de un pueblo oprimido al que se ha privado de libertad y al que se le quiere hurtar hasta la dignidad. Es, en sí misma, una historia sombría, sin ninguna nota de color. La fotografía, por sí sola, transmite esa atmósfera opresiva.

También la música tiene en *Cold War* un carácter denso de significado. El jazz, que suena quejumbroso y perturbador, es el grito de la libertad herida, es una música que rechaza las leyes y las normas rígidas e injustas, que se rebela contra la opresión asfixiante que pretende ahogar toda iniciativa personal. Es lamento y reivindicación.

Junto a Joanna Kulig y Tomasz Kot, los dos extraordinarios actores principales, la fotografía y la música cobran protagonismo para convertir un melodrama antiguo –tan banal y tan humano como un amor imposible– en una auténtica obra de arte plena de simbolismo. Toda la película, de principio a fin es visualmente hermosa, pero algunas escenas, envueltas en una música espléndida, estremecen y conmueven hasta dejar sin aliento.

5. Películas dramáticas en el cine español

El cultivo del film dramático ha estado siempre presente en el panorama del cine español, de la mano de grandes cineastas. Sería prácticamente imposible detenernos en cada uno de ellos, pero no podemos dejar de nombrar algunas de las películas dramáticas, que son auténticas joyas cinematográficas. Ya en 1930, Florián Rey rodó *La aldea Maldita*, un drama rural que se considera una de las obras cumbre del cine mudo español. En 1942, él mismo haría un remake en versión sonora que, a su vez, figura en las listas de grandes películas españolas. Siguiendo las nóminas de las consideradas mejores películas españolas, destacamos una serie de películas dramáticas, hasta 1975: *Vida en sombras* (1949), de Lorenzo Llobet Gracia; *Surcos* (1951) de José Antonio Nieves Conde; *Cielo negro* (1951), de Manuel Mur Oti; *Muerte de un ciclista* (1955) y *Calle Mayor* (1955) de Javier Bardem; dos dramas inspirados en Benito Pérez Galdós, de Luis Buñuel, *Viridiana* (1961) y *Tristana* (1970); *La tía Tula* (1964), de Miguel Picazo, adaptación de la novela de Miguel de Unamuno; *El mundo sigue* (1965) del prolífico Fernando Fernán Gómez; *Nueve cartas a Berta* (1966), de

Basilio Martín Patino; *El espíritu de la colmena* (1973), de Víctor Erice; *Furtivos* (1975), de José Luis Borau.

Desde 1975 hasta nuestros días, el género dramático ha seguido brillando en el cine español, con, por ejemplo, *Cría Cuervos* (1976), de Carlos Saura; *El sur* (1983), de Víctor Erice; la excelente adaptación cinematográfica de una novela de Miguel Delibes, *Los santos inocentes* (1984) de Mario Camus; *Alas de mariposa* (1991), de Juanma Bajo Ulloa; *La lengua de las mariposas* (1999), de José Luis Cuerda; *Solas* (1999), de Benito Zambrano; *Mi vida sin mí* (2003) de Isabel Coixet; *Te doy mis ojos* (2003), de Icíar Bollaín; *Cinco lobitos* (2022) de Alauda Ruiz de Azua; *Alcarràs* (2022), de Carla Simón.

Es solo una muestra para destacar cómo el cine español, no siempre suficientemente valorado por el público, no ha dejado nunca de ofrecernos grandes obras.

6. Veinte títulos de referencia

1. *Lo que el viento se llevó* (Victor Fleming, George Cukor, Sam Wood, 1939)
2. *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942)
3. *Candilejas* (Charles Chaplin, 1952)
4. *Cumbres borrascosas* (William Wyler, 1939)
5. *Eva al desnudo* (Joseph L. Mankiewicz, 1950)
6. *Los santos inocentes* (Mario Camus, 1958)
7. *Volver a empezar* (José Luis Garci, 1982)
8. *Imitación a la vida* (Douglas Sirk, 1959)
9. *Todo sobre mi madre* (Pedro Almodóvar, 1999)
10. *Salvar al soldado Ryan* (Steven Spielberg, 1998)
11. *La vida es bella* (Roberto Benigni, 1997)
12. *En busca de la felicidad* (Gabriele Muccino, 2006)
13. *Gran Torino* (Clint Eastwood, 2008)
14. *Titanic* (James Cameron, 1997)
15. *Infiltrados* (Martin Scorsese, 2006)

16. *¡Qué verde era mi valle!* (John Ford, 1941)
17. *Cadena perpetua* (Frank Darabont, 1994)
18. *Una mente maravillosa* (Ron Howard, 2001)
19. *American Beauty* (Sam Mendes, 1999)
20. *Forrest Gump* (Robert Zemeckis, 1994)

7. Estudio de caso: *Tú y yo*, dos versiones y un mismo director: Leo McCarey, 1939 y 1957

7.1. El director

Leo McCarey (1898-1969), director de cine y guionista estadounidense, fue el primer director que obtuvo en sus categorías principales tres premios de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas. En la 17.^a edición de los Premios Óscar, su película *Going my way* (Siguiendo mi camino) recibió el Óscar a Mejor director, Mejor argumento y Mejor guion, además de otros cuatro premios: Mejor actor (Bing Crosby), Mejor actor de reparto (Barry Fitzgerald), Mejor canción original (*Swingin on a Star*, compuesta por Jimmy Van Heusen, con letra de Johnny Burke, e interpretada por Bing Crosby). Unos años antes, en 1938, había también ganado el Óscar a Mejor director por *The Awful Truth* (La pícara puritana).

Entre 1923 y 1929, dirigió algunos cortos de la pareja cómica formada por Stan Laurel y Oliver Hardy (El Gordo y el Flaco), pero a partir de 1929 se pasó definitivamente a los largometrajes. Entre su numerosa filmografía, no pueden dejar de citarse algunos títulos especialmente emblemáticos, como *Torero a la fuerza* (1932), *Sopa de ganso* (1933), la obra maestra de los hermanos Marx, *Nobleza obliga* (1935), *Tú y yo* (1939), *Las campanas de santa María* (1945), o la ya citada *La pícara puritana* (1937), que sería la primera comedia importante de Cary Grant, quien trabajaría en otras tres

ocasiones a las órdenes de McCarey, en *Mi mujer favorita* (1940), con Irene Dunne; *Hubo una luna de miel* (1942), con Ginger Rogers; y el remake *Tú y yo* (1957), con Deborah Kerr.

Leo McCarey es uno de los grandes cineastas de la historia del cine, un auténtico maestro en el arte de capturar y transmitir las emociones. Conoce perfectamente en qué momento el espectador va a conmoverse y sabe dosificar esos momentos intensos para no caer en una caricatura ni en un sentimentalismo lacrimógeno.

En 1939, rodó la película *Tú y yo* (*Love Affair* era el título original), con Irene Dunne y Charles Boyer en los papeles protagonistas. Es una obra maestra de su tiempo, de esa época en la que la industria del cine todavía ofrecía unos recursos limitados en comparación con lo que vendría pocos años después y a lo que el mismo McCarey, cuyos inicios estaban en el cine mudo, supo seguir adaptándose sin dejar de ser en ningún momento un maestro del arte del cine.

Es una obra tan extraordinaria, que ha resistido sin dificultad el paso del tiempo. Toda ella respira modernidad. Lo importante en el cine de McCarey es la unidad forma-contenido, cómo su cámara es capaz de explorar el corazón de sus personajes. Y esta simbiosis entre imágenes y sentimientos tiene tal autenticidad que no puede envejecer.

En 1957, el mismo cineasta realizó un remake buenísimo de su propia película, *An Affair to Remember*, que en España conservó el mismo título de la primera versión, *Tú y yo*, en este caso protagonizado por Cary Grant y Deborah Kerr. Mantuvo prácticamente el mismo guion, pero dieciocho años más tarde tenía otros medios a su alcance y pudo rodar en cinemascope y color. La segunda versión, con ciertas escenas notablemente más largas y con algunos diálogos añadidos, tiene una duración de unos treinta minutos más que la primera. Sin embargo, cuenta lo mismo. Si fuera al revés, si la película más larga hubiera sido la de 1939, podríamos pensar que McCarey se esforzó en la siguiente en sintetizar o en eliminar lo superfluo, pero tratándose de la segunda, parece que ha sido algo buscado como una nueva aportación estética.

¿Qué versión es mejor, la de 1939 en blanco y negro o la de 1957 en color? Una opinión subjetiva, el gusto personal para inclinarse por una u otra, no constituye un argumento de calidad, sino que haría falta un riguroso estudio comparativo entre ambas versiones para, tal vez, llegar a concluir que una de ellas pudiera ser objetivamente considerada superior a la otra, o bien finalmente harían tablas.

En todo caso, nosotros nos limitaremos a observar en paralelo algunos rasgos y ciertas escenas de ambas películas, para descubrir las características propias del género melodramático y para observar con qué maestría Leo McCarey llevó al cine la misma historia en dos ocasiones, en tiempos distintos y con medios técnicos distintos.

7.2. *De qué va*

Un elegante playboy (Michel Marnet en la primera versión, Nickie Ferrante en la segunda) y una bella cantante de un club nocturno (Terry McKay en ambas películas) se conocen a bordo de un lujoso transatlántico que se dirige a Nueva York. Ella es la amante de un magnate y él está comprometido con una rica heredera. Pero, inesperadamente, entre esas dos personas de vida superficial y frívola, surge un sentimiento de auténtico amor. Antes de llegar a puerto y abandonar el barco, se comprometen a romper con sus compromisos actuales y buscarse un trabajo. Se marcan un plazo de seis meses y se dan cita en el piso 102 del Empire State Building para volver a encontrarse y emprender una nueva vida, juntos para siempre. Pero un trágico accidente le impide a Terry acudir a la cita, con lo cual todos sus planes quedan frustrados.

7.3. Estructura de la trama y disposición del melodrama

La historia está dividida en dos partes, delimitadas por el episodio de la escala del barco, en la primera versión en Porto Santo de Madeira, y en la de 1957 en un pueblo costero francés. Este espacio central, de aproximadamente la misma duración en ambas películas, constituye un giro de guion de crucial importancia para el planteamiento de la narración, porque marca una inflexión decisiva para el desarrollo de los sentimientos de los personajes.

En la primera parte, se presentan los dos protagonistas. Primero él, Michel Marnet o Nickie Ferrante (según la primera o la segunda versión), famoso por ser un mujeriego conquistador. Después ella, Terry McKay, mujer hermosa e inteligente, con un gran sentido del humor, que de cantante de cabaret ha pasado a ser la amante de un hombre rico, aunque no haya alcanzado la meta de casarse con él. No es feliz, pero tiene todos los lujos y comodidades que podría desear.

Entre esos dos seres surge de inmediato una atracción mutua, que él intenta convertir en una agradable aventura durante los nueve días de singladura. "¿Existe alguna razón que nos impida pasarlo en grande?", le pregunta a Terry. A lo que ella responde señalando una fotografía de su amante. De todos modos, no dejan de estar juntos durante el viaje y continúan con sus sabrosos diálogos, más o menos insinuantes.

Esta parte de la película podría considerarse una comedia romántica. Lo que hay entre ellos es un mero coqueteo y lo previsible es que, en cuanto arriben a puerto, cada uno se vaya con su respectiva pareja. Lo único que le cabe esperar al espectador es saber qué va a pasar durante los días de navegación, si finalmente Terry va a sucumbir a los encantos del galán o va a mantenerse fiel al hombre que la espera en Nueva York.

Viene después el episodio de la escala. Son solo cuatro horas, pero McCarey le dedica casi el mismo metraje que a

toda la primera parte, lo cual denota su importancia en el desarrollo de la trama. Llegan a casa de June, la abuela de él, y todo cambia súbitamente en su interior. Terry, habituada al lujo, a las ropas caras y a la vida mundana, se siente invadida por una sensación hasta entonces desconocida, un sentimiento casi reverencial que le hace hablar en voz baja. Es como si de momento hubiera cobrado conciencia de que todo lo que tiene y por lo que se ha esforzado es nada frente a la auténtica verdad de sí misma. Al mismo tiempo, descubre la faceta más humana de ese hombre frívolo, que le explica, con verdadera devoción, la historia de amor y fidelidad de sus abuelos y que muestra una ternura indecible con esa anciana que lo adora.

Los dos personajes que conocíamos proyectados hacia el exterior, solo ocupados en disfrutar de los placeres de la vida, han empezado a experimentar en su interior una emoción hasta entonces desconocida. El espectador lo percibe perfectamente sin necesidad de palabras, porque McCarey lleva la cámara muy cerca de sus rostros, hasta penetrar en su corazón. Lo que era mera atracción se ha convertido en un sentimiento de amor muy profundo.

Paradójicamente, en ese instante, la comedia romántica empieza a teñirse de melodrama, porque en ellos el descubrimiento del amor no supone una sensación jubilosa, sino una situación muy grave que les exige tomar una decisión inevitablemente dura y muy difícil, sea cual sea. Para poder seguir con la vida cómoda de lujos y abundancia, tendrían que renunciar a su amor, y su encuentro no sería más que el recuerdo de una extraña aventura durante un viaje.

Entonces, en el interior de la capilla de la casa, tiene lugar una de las escenas más intensas de la película. El cinematógrafo y el color le van a permitir a McCarey tomas más amplias de los dos personajes que incluyan incluso la imagen de la Virgen, pero la belleza que consigue en la versión de 1939 es difícilmente igualable.

En la primera película, empieza con un contraplano de Kerry, de pie ante el altar. Delante de ella, una luz oblicua entra por la ventana. Se percibe que ella está teniendo una

experiencia religiosa, que el amor sincero que ha brotado en su interior tiene carácter purificador, está limpiando su pasado. Michel se sitúa en silencio a su lado y la cámara pasa del contraplano de los dos a un plano de la imagen de la Virgen frente a ellos. Una música muy suave impregna de delicadeza ese momento decisivo para ellos. Ambos se arrodillan con reverencia y un primer plano de cada uno de ellos nos desvela su intimidad. Es un momento trascendental en sus vidas y están sobrecogidos.

En el diálogo posterior de Terry con la abuela, se introduce un cambio muy curioso. En la película de 1939, dirigiéndose a la chica, Janou le explica con humor: "Pensaba vivir hasta los setenta y cinco años y ya tengo setenta y siete. Así que, si por el momento no me muero, tengo que pensar en ahorrar lo que pueda". La frase es casi exacta en la versión posterior, pero cambia el número de años: "Había calculado vivir hasta los ochenta y ya he cumplido ochenta y dos, y si no me he de morir, debo ir ahorrando un poco para la vejez". En los años transcurridos entre una y otra versión de la película, las expectativas de vida han cambiado y, en consecuencia, el diálogo ha sido retocado.

A pesar de que el remake de 1957 es muy próximo al original, y de que la música, la decoración, la interpretación, el vestuario son igualmente maravillosos, cada una obedece a las características de su tiempo. Ambas películas cuentan con una fotografía bellísima, una con unos tonos grises, blancos y negros impresionantes, la otra en un color más hermoso si cabe.

Ya de regreso al barco, antes de llegar a Nueva York, deben poner orden en sus ideas para tomar la decisión acertada. McCarey nos ofrece otra escena magnífica en la versión en blanco y negro, difícilmente superable, por su estética y por su carácter simbólico. Ambos entran en el camarote de Terry. La fotografía, entre luces y sombras, es conmovedora de tan hermosa. Los dos amantes se cogen de las manos. La cámara asciende lentamente desde las manos entrelazadas hasta el beso, detrás de la puerta entreabierta. Ella dice asustada: "Vamos hacia la tormenta, Michel", él

asiente con un gesto y se va, mientras sobre la imagen de ella se sobreponen las aguas procelosas de un mar revuelto. En el remake, su estado de ánimo y sus dudas son más explícitos en palabras, pero el final es el mismo, se despiden y cierran la puerta.

Esa puerta cerrada tiene un hondo significado. Hace solo unas horas, los dos personajes eran un gigoló y una mantenida, que barajaban la posibilidad de pasárselo en grande y de que todo el barco fuera champán rosado. Pero ahora son un hombre y una mujer nuevos, redimidos de su pasado por un amor sólido, auténtico. No deben dejarse llevar de los impulsos –que sin duda los lanzarían a uno en los brazos del otro–, sino que han de reflexionar con calma porque, ciertamente, están en plena tormenta, aunque, como dice Nick, “lo importante es que ellos han cambiado el rumbo”.

Es tiempo de tomar resoluciones y hacer proyectos bien calibrados, porque el futuro es muy incierto: “No he trabajado en toda mi vida”, confiesa él, “nunca he hecho nada práctico”. Y Terry añade en su reflexión: “Me gustan mucho las cosas caras, las pieles, los brillantes y esas cosas. Esa es la vida a la que estamos acostumbrados”. Y como envuelta en dudas, se lamenta: “El invierno debe de ser muy duro para los que no tienen cálidos recuerdos. Nos hemos perdido la primavera”. “Sí –responde él–, probablemente esta es mi última oportunidad”.

Como curiosidad, cabe decir que en la versión original, en el diálogo que tienen los dos enamorados en esa noche de insomnio a punto de llegar al final de la travesía, pronuncian una frase que se ha hecho célebre en el lenguaje común: “Es curioso, lo que más nos gusta o es ilegal, o es inmoral, o engorda”.

La comedia romántica del principio, que derivó en un melodrama ligero en casa de la abuela, ha ido convirtiéndose en un melodrama muy profundo. Todo culmina en la última escena, una joya del cine en ambas versiones, pero en la que el cinematógrafo permite una planificación más hermosa todavía, con ese recurso a las imágenes reflejadas en el

espejo, cuando el personaje conoce la verdad y comprende la grandeza del amor de Terry.

La película, en cada una de sus versiones, es un buen ejemplo de melodrama de calidad. Es capaz de emocionar hasta las lágrimas en algunas escenas, pero no es *lacrimógena* porque McCarey jamás cae en el sentimentalismo barato. Explora los sentimientos y las emociones, pero siempre de forma contenida, elegante y, sobre todo, muy humana.

Referencias bibliográficas y otras fuentes

ALMACELLAS, M.A., *Cine y Literatura. De la vida al arte, un camino de ida y vuelta*, Madrid, CEU Ediciones, 2022.

-----, *Cine para pensar. La vida como en un espejo*, Madrid, Digital Reasons, 2021.

CAPARRÓS LERA, J.M., *Guía del espectador de cine*, Madrid, Alianza Editorial, 2007.

-----, *Historia del cine mundial*, Madrid, RIALP, 2009.

-----, *El cine del nuevo siglo (2001-2003)*, Madrid, RIALP, 2004.

GONZÁLEZ, J.F., *Aprender a ver cine*, Madrid, RIALP, 2007.

ORELLANA, J., ALMACELLAS, M.A., WATT, N., *Manual de crítica de cine*, Madrid, CEU Ediciones, 2019.

PINEL, V., *Los géneros cinematográficos*, Barcelona, RobinBook, 2009.

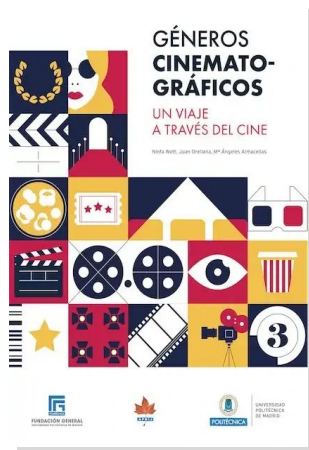
QUIRK, L.J. y LATORRE, J.M., *Todas las películas de Ingrid Bergman*, en "Antología del Cine Clásico", Barcelona, RBA Editores, 1994.

SÁNCHEZ ESCALONILLA, A. (coord.), *Diccionario de creación cinematográfica*, Barcelona, Ariel 2003. Voz: 'Cine dramático', pp. 39-40.

SÁNCHEZ NORIEGA, J.L., *Historia del Cine. Teorías, estéticas, géneros*, Madrid, Alianza Editorial, 3ª edición, 2018.

SÁNCHEZ NORIEGA, J.L., *Fábricas de la memoria*, Madrid, San Pablo, 1996.

¿Quiere seguir leyendo?



Acaba de leer el comienzo de *Géneros cinematográficos. Un viaje a través del cine*, de Ninfa Watt, Juan Orellana y M^a Ángeles Almacellas: el preámbulo y el primer género, el drama. El libro completo recorre once géneros, desde el cine histórico hasta la ciencia ficción.

Comprar el libro completo ›

bibliotecaonline.es/generos-cinematograficos-un-viaje-a-traves-del-cine

QUÉ ENCONTRARÁ EN EL LIBRO

- **Drama y cine histórico.** El drama y el melodrama, con un estudio de caso sobre las dos versiones de *Tú y yo*, de Leo McCarey; y el cine histórico.
- **La risa: cine cómico y comedia.** De Chaplin, Keaton y Lloyd a los hermanos Marx, con *Tiempos modernos* y *Mujercitas*, de Greta Gerwig, como casos de estudio.
- **Acción y tensión.** El cine de aventuras (*Robin Hood*, *La Reina de África*), el thriller y el maestro Hitchcock, y el cine bélico (*Hasta el último hombre*).
- **Terror, wéstern, musical y ciencia ficción.** El vampiro del cine gótico, *Centauros del desierto*, *Bailar en la oscuridad* frente a *La La Land*, y *Encuentros en la tercera fase*.

Cada género incluye veinte títulos de referencia y el análisis de películas concretas.

Digital Reasons

bibliotecaonline.es

pedidos@bibliotecaonline.es

ISBN (papel): 978-84-18255-48-9



Escanee para comprar