UCAM

UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE MURCIA

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES Y DE LA COMUNICACIÓN

Departamento de Ciencias de la Comunicación.

"El paradigma estético en la crítica cinematográfica de Ángel Fernández-Santos"

Autor:
José Antonio Planes Pedreño

Directores:
Dr. D. José Luis Sánchez Noriega
Dr. D. Enrique Arroyas Langa

Murcia, julio de 2014

UCAM

UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE MURCIA

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES Y DE LA COMUNICACIÓN

Departamento de Ciencias de la Comunicación.

"El paradigma estético en la crítica cinematográfica de Ángel Fernández-Santos"

Autor:
José Antonio Planes Pedreño

Directores:
Dr. D. José Luis Sánchez Noriega
Dr. D. Enrique Arroyas Langa

Murcia, julio 2014

UCAM
UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE MURCIA

AUTORIZACIÓN DEL DIRECTOR DE LA TESIS PARA SU PRESENTACIÓN

El Dr. D. José Luis Sánchez Noriega y el Dr. D. Enrique Arroyas Langa como Directores de la Tesis Doctoral titulada "EL PARADIGMA ESTÉTICO EN LA CRÍTICA CINEMATOGRÁFICA DE ÁNGEL FERNÁNDEZ-SANTOS" realizada por D. José Antonio Planes Pedreño en el Departamento de Ciencias de la Comunicación, **autoriza su presentación a trámite** dado que reúne las condiciones necesarias para su defensa.

Lo que firmo, para dar cumplimiento a los Reales Decretos 99/2011, 1393/2007, 56/2005 y 778/98, en Murcia a 14 de julio de 2014.

Dr. D. José Luis Sánchez Noriega

Dr. D. Enrique Arroyas Langa

AGRADECIMIENTOS

A José Luis Sánchez Noriega y Enrique Arroyas, por su confianza, dedicación y paciencia a la hora de supervisar este trabajo.

A José Francisco Montero, Pablo Ferrando, Diego Salgado, Israel de Francisco, Óscar Brox, Aarón Rodríguez Serrano e Higinio Marín Pedreño, por sus lúcidas sugerencias y observaciones sobre algunos de los asuntos tratados en esta tesis.

A Enrique Pérez Romero, Rafael Arias Carrión, Alejandro Díaz Castaño, Diego Pedro López Nicolás y José Luis Martínez Montalbán, por proporcionarme algunos materiales necesarios para esta investigación que estaban fuera de mi alcance.

A Elsa Fernández-Santos, por sus aclaraciones y matices en conversaciones telefónicas, por tomarse la molestia de leer algunos fragmentos del texto.

A la tremenda paciencia y generosidad de Pedro Luis Pérez Díaz y Ricardo Cañabate García-Villalba en la resolución de dudas bibliográficas y cuestiones relacionadas con las normas estilísticas de la tesis.

A mis amigos, testigos de los buenos y difíciles momentos que he atravesado a lo largo de este proceso: Miguel Cobacho, José María Hernández, Leonardo Cano, Amalio Fuster y Joaquín Zamarro, por su inteligencia, amistad e infinito buen humor. También a Miguel Ángel Avilés, Micael Rocamora, Jose Ángel Bermejo y Pepe Frutos.

A mi familia, a mis padres y hermanos, por su apoyo incesante.

Mattilda: *He visto muchas veces a hombres como ese. Padecen el peor de los males, la fiebre de la pradera.*

Rachel: *¿Qué la produce?*

Mattilda: *¡La soledad! Hay muchos cazadores solitarios vagando por las llanuras. Todos ellos están locos. Buscan bisontes donde ya no quedan bisontes.*

Los que no perdonan (*The Unforgiven*; John Huston, 1960)

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN 15
OBJETO DE ESTUDIO 15
ESTADO DE LA CUESTIÓN 18
HIPÓTESIS Y OBJETIVOS 23
METODOLOGÍA 25
ESTRUCTURA DEL TRABAJO 26

Parte I. Aproximación teórica a la crítica de cine

CAPÍTULO 1. FUNDAMENTOS TEÓRICOS Y ESTÉTICOS DE LA CRÍTICA CINEMATOGRÁFICA COMO GÉNERO PERIODÍSTICO 33
1.1. QUÉ ES LA CRÍTICA CINEMATOGRÁFICA 33
1.1.1. La crítica y sus niveles interpretativos 33
1.1.2. Definición de crítica, funciones y clasificaciones 37
1.1.3. Atributos del crítico, paradigmas críticos y lenguaje de la crítica 42
1.2. LA TEORÍA FÍLMICA Y SUS PARADIGMAS CRÍTICOS 51
1.2.1. Teorías cinematográficas formalista y realista 51
1.2.2. Semiótica fílmica 63
1.2.3. El cognitivismo: David Bordwell 67
1.2.3.1. Fundamentos de la teoría cognitivista y tipología de significados 67
1.2.3.2. David Bordwell frente a la tradición de la crítica cinematográfica 71
1.3. CRÍTICA EXPLICATIVA Y MODERNIDAD CINEMATOGRÁFICA 79
1.3.1. «Nuevos cines» y nuevos presupuestos críticos 79
1.3.2. Lindsay Anderson y el *Free Cinema* 81
1.3.3. François Truffaut y la *Nouvelle Vague* 85

1.3.4. La revista *Nuestro cine* y el Nuevo Cine Español ... 90
1.3.5. Jonas Mekas y el *New American Cinema* ... 96
1.3.6. Glauber Rocha y el *Cinema Novo* ... 100
1.4. POSMODERNIDAD Y CRÍTICA DE CINE ... 106
1.4.1. La nueva estética del cine posmoderno ... 106
1.4.2. La crisis del ejercicio crítico en los medios de comunicación escritos y en internet ... 110
1.4.3. Crítica «cinéfaga», crítica «mutante», «crítica 2.0» ... 114
1.4.4. Crítica y análisis fílmico ... 122

Parte II. El paradigma estético en el ejercicio crítico de Ángel Fernández-Santos

CAPÍTULO 2. IDENTIDAD Y PERSONALIDAD POLÍTICA Y CULTURAL ... 129
2.1. PERFIL BIOGRÁFICO ... 129
2.2. CONVICCIONES POLÍTICAS ... 135
2.3. CULTURA LITERARIA Y COMPROMISO CON EL CINE ESPAÑOL ... 139
2.4. LA SINGULARIDAD DEL EJERCICIO CRÍTICO DE ÁNGEL FERNÁNDEZ-SANTOS ... 149
2.4.1. Ejes y criterios de la argumentación crítica ... 149
2.4.2. Estilo literario de la crítica cinematográfica ... 158

CAPÍTULO 3. VALORACIÓN CRÍTICA DEL LENGUAJE CINEMATOGRÁFICO ... 165
3.1. GUIÓN ... 165
3.1.1. Clarificación de conceptos ... 165
3.1.2. Cohesión y estructura: la gestión del interés y los puntos de giro ... 167
3.1.3. Punto de vista y materia argumental ... 175
3.1.4. Conflictos dramáticos ... 182
3.1.5. Personajes ... 189

3.2. PUESTA EN ESCENA 199
3.2.1. Introducción 199
3.2.2. Fundamentos y funciones de la puesta en escena 202
3.2.3. Valoración crítica de la puesta en escena 218
3.3. RITMO NARRATIVO 229
3.3.1. Principios de la creación del ritmo en guión y puesta en escena 229
3.3.2. La valoración crítica del ritmo narrativo 234
3.3.2.1. El ritmo narrativo: en la cresta de la ola, ascenso y graduación 234
3.3.2.2. Tempo fílmico 245
3.3.2.3. Un descanso en el camino: la cadencia 249
3.4. INTERPRETACIÓN 255
3.4.1. Introducción 255
3.4.2. Cine, teatro, fotogenia y recursos naturales 259
3.4.3. Valoración crítica del arte interpretativo 267
3.4.4. Cine de actor, duelo de rostros y dirección de actores 279

CAPÍTULO 4. VALORACIÓN CRÍTICA DE ESTRATEGIAS EXPRESIVAS: DE LA ORIGINALIDAD A LA RETÓRICA 297
4.1. COMPLEJIDAD GENÉRICA 297
4.1.1. Introducción 297
4.1.2. Melodrama 301
4.1.3. Comedia 309
4.1.4. Cine negro 320
4.1.5. Hibridaciones genéricas 330
4.1.6. Ficción y documental 337
4.2. COMPLEJIDAD ESTILÍSTICA 348
4.2.1. Superación, actualización y mimetismo de precedentes estilísticos 348
4.2.1.1. Introducción 348
4.2.1.2. Hibridaciones de múltiples movimientos y estilos 351

4.2.1.3. Obras particulares y estilos individuales 354
4.2.1.4. Referentes estilísticos propios 358
4.2.1.5. Remakes, versiones y secuelas 364
4.2.2. Estrategias expresivas transversales 378
4.2.2.1. Introducción 378
4.2.2.2. Transparencia/profundidad 384
4.2.2.3. Paradojas expresivas 397
4.2.2.4. Poesía visual 405
4.3. RETÓRICA 420
4.3.1. El término «retórica» en la crítica de cine 420
4.3.2. Explicitud comunicativa 430
4.3.3. Efectismo 436
4.3.4. Manierismo 446
4.3.5. Pretenciosidad 456

CONCLUSIONES 473

BIBLIOGRAFÍA 481
ANEXO 493

INTRODUCCIÓN

OBJETO DE ESTUDIO

La crítica de cine escrita, que definimos como la elaboración de juicios estéticos con el fin de determinar la calidad de una obra cinematográfica en medios impresos o digitales, atraviesa un periodo de fuertes convulsiones y desafíos. Dos fenómenos cruciales la sumen lentamente en una crisis muy aguda:

▪ En primer lugar, a lo largo de la década de los ochenta, la Posmodernidad introduce un giro en el pensamiento filosófico que trastoca sobremanera los principios de creación y recepción de las disciplinas artísticas, entre ellas el cine. La aparición del pensamiento débil, el relativismo, el fin de las utopías y la desconfianza hacia el progreso (Sánchez Noriega, 2008), entre otros presupuestos, no hacen sino agudizar la crisis del régimen evaluativo de la crítica cinematográfica. A partir de estos ejes teóricos emerge un nuevo y estimulante panorama expresivo; pero también nuevas voces críticas que tienden a glorificar la dimensión lúdica y evasiva del cine a partir de criterios laxos cuando no inexistentes. Una vertiente de la Posmodernidad gira, pues, hacia la celebración de lo políticamente incorrecto, hacia la provocación por la provocación y hacia la defensa de cualquier clase de subproducto. Pero eludir todo código de crítica y valoración estética lleva aparejada, ni más ni menos, la desmemoria, en este caso de la Historia del Cine.

▪ En segundo lugar, otro fenómeno vuelve a debilitar los cimientos de la crítica de cine y es, desde finales de la primera década del presente siglo, su progresiva marginación en las páginas culturales de la prensa escrita, con el consiguiente despido de los críticos titulares de muchos de los grandes diarios a nivel mundial (Heredero, 2011: 13). Este hecho está ligado a la multiplicación de opiniones y valoraciones sobre cine que proveen muchas páginas webs, foros, blogs, etc., desde internet. La deslegitimación de la crítica tradicional en la Red es, en realidad, uno de los muchos efectos de un proceso más amplio, ya que los nuevos medios sociales surgidos en ese ámbito provocan una crisis general del ecosistema comunicativo (Ruiz San Miguel y Ruiz Blanco, 2011: 30). La reducción del espacio de la

crítica escrita en los medios de comunicación no es, en consecuencia, un fenómeno aislado sino que se trata de uno de los síntomas de un panorama comunicativo que sigue sin encontrar la solidez de su antiguo modelo estructural y económico.

Así las cosas, nos encontramos con que la figura profesional del crítico cinematográfico está perdiendo su autoridad gradualmente. Pero las dos circunstancias que ocasionan ese declive no menoscaban la importancia del ejercicio crítico profesional, principalmente por una poderosa razón práctica: internet está originando un aumento de las ventanas de exhibición del consumo audiovisual. Los aficionados ya no consumen cine únicamente en las tradicionales salas de exhibición. Además de la televisión y el DVD, el visionado del producto audiovisual abunda en dispositivos móviles, páginas webs, redes sociales, directorios de almacenamiento de vídeos, etc. Estamos inmersos, pues, en una nueva era de la comunicación audiovisual, la denominada «pantallocracia» (Lipovetsky y Serroy, 2009), por lo que, hoy más que nunca, necesitamos la figura de un profesional que ayude a orientar al espectador dentro del marasmo de una oferta audiovisual inabarcable (Zumalde Arregui, 2009: 84-85).

Resulta, pues, palmario que para llevar a cabo esa tarea orientativa es necesario el despliegue, implícita o explícitamente, de unos criterios estéticos con los que discernir la calidad de las obras audiovisuales. No en vano, si la crítica cinematográfica profesional dejara de existir, los espectadores quedarían a merced del *marketing* y de la publicidad, es decir, de las estrategias que las grandes empresas audiovisuales llevan a cabo para persuadir a los usuarios del consumo de sus productos, haya en ellos o no calidad estética. Así las cosas, estaríamos bajo el yugo de lo que Frodon (2009: 84) denomina el «El Gran Prescriptor» para referirse al mercado y a las técnicas de *marketing*, desde donde emanan la totalidad de las prescripciones y referencias, siempre interesadas, en materia fílmica.

Debido a este horizonte repleto de dudas e incertidumbres en el ejercicio crítico, esta investigación propone una reflexión sobre el valor de la crítica y de sus criterios estéticos. Y para ello busca modelos de práctica crítica como el que se infiere de la producción periodística de Ángel Fernández-Santos (1934-2004), cuyo paradigma de estética cinematográfica reivindicamos, entendiendo el término paradigma como el conjunto de modelos, ideas y tradiciones de índole estético

con que se lleva a cabo una selección y jerarquización del repertorio cinematográfico (Nieto Ferrando, 2009: 23).

La elección de Ángel Fernández-Santos como objeto de estudio responde a que se trata, a nuestro entender, de uno de los críticos más influyentes y rigurosos que ha existido en el ámbito español. De su obra periodística, que abarca más de dos décadas como crítico titular del diario *El País* —desde enero de 1982 hasta julio del 2004—, emergen unos sólidos principios estéticos en la lectura de la obra cinematográfica, principios que consideramos vigentes para la labor crítica actual. Carlos F. Heredero, director de *Caimán Cuadernos de cine*, una de las revistas especializadas en crítica de cine más importantes de España, considera a Fernández-Santos un ejemplo de profesional que nunca deja de posicionarse con furia interior y rebelión ética y lingüística

> "ante lo falso y ante la patraña, frente a la impostura estética y frente a las falsas apariencias, frente a la servidumbres o imposiciones del mercado y frente a las cesiones condescendientes de quienes se pliegan de forma más o menos disimulada a las exigencias de aquél" (Heredero, 2007: 31).

La actividad crítica de Fernández-Santos arranca, en realidad, en *Nuestro cine*, una revista española de crítica y análisis cinematográfico a la que se incorpora en diciembre de 1964 y en donde permanecerá hasta febrero de 1971, fecha en que se produce el cierre de la publicación. Consideramos importante referir la trayectoria profesional de Fernández-Santos porque a lo largo de la misma se producen los dos fenómenos anteriormente enunciados: la introducción de la Posmodernidad y la progresiva marginación de la crítica de cine en la prensa generalista como parte de una crisis global que atraviesan los medios de comunicación a raíz del surgimiento de internet. Con todo, mientras estas circunstancias se producen, el paradigma crítico de Fernández-Santos mantiene impertérrita su solidez intelectual, lo que no se convierte en un escollo para una apertura de miras estética y una consiguiente elasticidad interpretativa.

El periodista se aproxima a la experiencia cinematográfica partiendo de la compleja y contradictoria naturaleza, deambulante y plural, del séptimo arte, desconfiando de sistemas y tribus prestablecidas, huyendo de fanatismos y fundamentalismos (Navarro, 2010: 63); pero también siendo muy consciente de que muy a menudo, y principalmente por la condición industrial del cine, concurren motivaciones económicas, doctrinarias, superficiales o hipócritas en la gestación

de una producción cinematográfica, motivaciones que no permanecen ajenas a su elaboración, sino que, al contrario, se remontan a su superficie, esto es, a su plano formal y semántico, por lo que la protesta, en esos casos, es obligatoria (Cantavella, 2007: 222-223).

A nuestro entender, Fernández-Santos presenta las cualidades que en esta investigación creemos que deberían caracterizar a todo crítico de cine. Sus textos cumplen la triple función básica que Torrell (2010: 66) atribuye a este género periodístico: informar, evaluar y promover. Con sus valoraciones, el periodista no hace sino diagnosticar el panorama audiovisual y argumentar con razonamientos muy perfilados e independientes los valores o contravalores que halla en la obra abordada (Sempere Bernal, 2004: 13), eso sí, siempre a partir de la reflexión de los componentes de su discurso audiovisual y cotejando sus novedades con la Historia del Cine, con sus escuelas, movimientos, tendencias, etc. Pero, además de sus conocimientos en materia cinematográfica, Fernández-Santos cumple otra de las funciones atribuidas al género crítico instaurando un estilo literario singular. Sus argumentaciones están formuladas mezclando expresiones cultas y populares, juegos de palabras, frases hechas y hasta refranes; manifestando con precisión, cuando la ocasión lo requiere, emoción, ira, sarcasmo e ironía. Un estilo literario, sin duda, personal y complejo.

Por todo ello, estimamos que la clarificación de las pautas estéticas del paradigma crítico de Fernández-Santos, meta general de esta investigación, será una oportunidad para proveer a la crítica de cine actual de unos vectores analíticos con los que discriminar la calidad estética del film, vectores que, entendemos, se sobreponen a los dos fenómenos antes descritos y que pueden contribuir a reactivar los ánimos de un género periodístico que, como hemos puesto de manifiesto, no atraviesa su etapa más próspera.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

No existen estudios científicos que aborden la relevancia de Ángel Fernández-Santos en el género periodístico de la crítica cinematográfica escrita. Una antología de sus principales textos se publica en el año 2007, *La mirada encendida*, y en ella residen interesantes aportaciones en su introducción y prólogo, escritos por, respectivamente, Carlos F. Heredero, el editor, y el director Víctor Erice, co-

lega y amigo del crítico. Por lo demás, ni siquiera en el ámbito de las publicaciones divulgativas existen acercamientos a su legado, sólo esporádicas incursiones como la de Josep Torrell y su artículo "El último crítico o el cine como combate", publicado en la revista *El viejo Topo*, en octubre de 2008.

La pobreza del estado de la cuestión se reduce sustancialmente si ampliamos el radio de observación y, en el ámbito español, atendemos las investigaciones existentes sobre crítica de cine. Uno de los primeros documentos en torno a este tema es la tesis doctoral de Iván Tubau luego publicada en los libros *Crítica cinematográfica española. Bazin contra Aristarco: la gran controversia de los años 60* (1983) y *Hollywood en Argüelles*. *Cine americano y crítica española* (1984), donde aborda las disputas teóricas entre *Filme ideal* y *Nuestro cine*, las dos revistas españolas de crítica de cine que revitalizan el panorama en España a lo largo de los años sesenta. También debemos mencionar el libro de Mariano del Pozo *El cine y su crítica* (1970) y, más cercanas a nuestros días, dos tesis doctorales de interés: *Noción y orígenes de la crítica de cine en la prensa española (1895-1930)*, de Carlos Bassas del Rey (2001); y, sobre todo, *Cinefilia y crítica de cine en España (1990-2000), una aproximación sociocultural* (2010), de Cristina Pujol Ozonas, reconvertida en el ensayo *Fans, cinéfilos y cinéfagos. Una aproximación a las culturas y los gustos cinematográficos* (2011).

Son fundamentales, desde una vertiente divulgativa, algunos textos publicados en la revista *Cahiers du Cinéma España* —en la actualidad llamada *Caimán Cuadernos de cine*— donde se reflexiona sobre las funciones y horizontes de la institución crítica ante un presente que ya hemos descrito como inseguro y repleto de retos. Por último, mencionamos cuatro publicaciones relacionadas con nuestros intereses investigativos: las dos meritorias obras que Jorge Nieto Ferrrando destina a la historia de la crítica de cine española, *Cine en papel. Cultura y crítica cinematográfica en España (1939-1962)* (2009) y *Cultura y crítica cinematográfica en España (1962-1982)* (2013); *El ejercicio crítico en el cine español* (2011), que recoge las actas del Primer Congreso de la crítica, celebrado en el 2010, coordinado entre el Festival de Cine Español de Málaga y la Universidad de Málaga; y *¿Qué es la crítica de cine?* (2013), de Luis Navarrete Cardero.

Desde el campo periodístico, existen numeras obras y artículos académicos que tocan a largo de sus páginas la crítica como género periodístico, tales como *Periodismo de opinión* (1984), de Juan Gutiérrez Palacio, *Redacción para periodistas:*

opinar y argumentar (2007), editada por Juan Cantavella y José Francisco Serrano, *Curso de redacción periodística* (1974), José Luis Martínez Albertos, y, entre otras fuentes, algunos artículos como "Vigencia de los géneros en periodismo" (2001), del propio Martínez Albertos; "Géneros periodísticos: para arropar su hibridez" (2004), de Miriam Rodríguez Betancourt; y el capítulo "El papel de la crítica cinematográfica en el panorama audiovisual contemporáneo" (2011), de María Noguera Tajadura y Lourdes Esqueda Verano.

Todas estas fuentes nos resultan de gran ayuda para definir el marco teórico de nuestra investigación, de ahí que recurramos a otros ámbitos que indirectamente se aproximan a nuestro objetivo de estudio. Cuatro vectores integran este marco teórico: la definición de la crítica como género periodístico; el legado de las teorías cinematográficas más influyentes en el corpus crítico; la relación entre la crítica y los «nuevos cines»; y las causas que originan la crisis en la que actualmente se halla la crítica: la irrupción del análisis fílmico, el cambio de rumbo estético que trae consigo la Posmodernidad y la reducción de espacio que la crítica está sufriendo en los medios de comunicación escritos.

Para el primer vector, ya hemos dado cuenta en párrafos anteriores de las fuentes más importantes. En lo concerniente a la teoría fílmica, el segundo vector, dos obras de David Bordwell nos ayudarán a clarificar los orígenes del paradigma crítico de Fernández-Santos: *El arte cinematográfico, una introducción* (1995), coescrita con Kristin Thompson, y, sobre todo, *El significado del filme* (1995), un tratado sobre los hábitos interpretativos de la crítica que será crucial como soporte teórico para nuestro estudio. También para este apartado serán imprescindibles, entre otros, *Las principales teorías cinematográficas* (1993), de Dudley Andrews, *Teorías del cine* (2001), de Robert Stam, y *Teorías del cine* (2005), de Francesco Cassetti.

En lo concerniente a las relaciones entre la crítica y los «nuevos cines» surgidos en los años sesenta, nos valdremos de los escritos de quienes son los críticos y cineastas protagonistas de los movimientos más importantes de esas emergentes cinematografías: *El placer de la mirada* (1999), de François Truffaut; *En torno al Free Cinema. La tradición realista del cine británico* (2001), editado por Carlos F. Heredero y José Enrique Monterde, que recoge los textos seminales de Lindsay Anderson; *Diarios del cine* (1975), una antología de los textos críticos del norteamericano Jonas Mekas; y *Revisión crítica del cine brasileño* (1971), de Glauber Rocha. Con

respecto, por último, a la crisis de la crítica, nos valdremos, además de algunas fuentes ya mencionadas, de ensayos como *¿Qué es una buena película?* (2006), de Laurent Jullier; *La pantalla global* (2009), de Gilles Lipovetsky y Jean Serroy; *Mutaciones del cine contemporáneo* (2010), coordinado por Jonathan Rosenbaum y Adrian Martin; y los capítulos "Pantallas menguantes, posmodernos, videocliperos y otros fenómenos del cine de los ochenta" y "Emergencias, estilos, geografías y tendencias del cine de los noventa", ambos de José Luis Sánchez Noriega, publicados en *Historia del cine en películas 1980-1989* (2008) e *Historia del cine en películas 1990-1999* (2007), respectivamente. También del mismo autor citamos en diversas ocasiones su obra *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión* (2002).

A hora de dilucidar los parámetros estéticos de Fernández-Santos nos nutrimos esencialmente de su producción periodística de *El País* y de otros textos publicados en revistas como *Nuestro cine*, *Cinemanía*, *Nosferatu*, *Nickel Odeon* o *Contracampo*. Sin embargo, para contextualizar, dar soporte teórico e inferir nomenclaturas en las líneas fundamentales de su aparato crítico nos vemos en la necesidad de acudir a otras fuentes. Para el capítulo tres, en el que nos adentramos en la manera en que el periodista disecciona cuatro áreas capitales en el lenguaje cinematográfico como el guión, puesta en escena, ritmo narrativo e interpretación, utilizamos obras como *El guión* (2004), de Robert McKee; *Cómo convertir un buen guión en un guión excelente* (1995), de Linda Seger; el capítulo "Conflicto y guión cinematográfico", de Antonio Sánchez-Escalonilla, perteneciente al trabajo colectivo *Guión de ficción en el cine: planteamiento, nudo y desenlace* (2006), coordinado por Miguel Ángel Huerta y Pedro Sangro; la ya aludida *El arte cinematográfico. Una introducción*, de Bordwell y Thompson; *El actor y el cine* (1962), de Jorge Grau; y *El actor de cine* (2006), de Jacqueline Nacache, entre otras.

En lo concerniente al cuarto capítulo, en el que analizamos cómo Fernández-Santos confronta en sus textos críticos las obras cinematográficas con sus precedentes genéricos y estilísticos, acudimos de nuevo a algunas fuentes ya habituales en nuestra investigación como *El significado del filme*, de Bordwell, *El arte cinematográfico. Una introducción*, de Bordwell y Thompson, e *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, de Sánchez Noriega; pero también a otras como *Cómo pensar el cine* (2003), de Anna-Marie Christine y Liandrat-Guigues y Leutrat, y a *La mirada cercana: microanálisis fílmico* (1996), *La mirada plu-*

ral (2008b) y *Lo viejo y lo nuevo* (2013), además de al artículo "La crítica y los críticos" (2008a), todos de Santos Zunzunegui. También acudimos puntualmente a otros artículos como "Por una ética del gusto" (2009), de Juan Miguel Company, o "Estamp(it)as multiculturales. Las tribulaciones del texto fílmico contemporáneo ante las veleidades de la crítica posmoderna" (2008), de Imanol Zumalde Arregui.

Cuando particularmente nos detenemos en las estrategias estilísticas transversales, aquellas que, por su complejidad, mayor calidad estética atribuye el periodista —la dicotomía «transparencia/profundidad», las «paradojas expresivas» y la «poesía visual»—, utilizamos para perfilarlas diversas obras. Al margen de las ya asiduas en nuestra investigación, como las de Bordwell (1996), Bordwell y Thompson (1995), Zunzunegui (1996) y Stam (2001), comparecen *El tragaluz del infinito* (1987), de Nöel Burch; *Esculpir en el tiempo* (1997), de Andrei Tarkvosky; *Cine e imaginario sociales* (2010), de Gerard Imbert; *El estilo trascendental en el cine: Ozu, Bresson y Dreyer* (2008), de Paul Schrader; *Cine de poesía contra cine de prosa* (1970), de Eric Rohmer y Pier Paolo Pasolini; y el artículo "Tres procedimientos discursivos en las cinematografías del cambio de siglo" (2004), de Francisco Javier Gómez Tarín, entre otros.

Por último, para enmarcar la noción de retórica en el ejercicio crítico de Fernández-Santos, citamos un ensayo general de esta disciplina, *Manual de retórica* (2000), de Bice Mortara Garavelli, y un artículo, "Retórica y periodismo: unas relaciones muy objetivas" (2009), de Mario Marques Ramires, si bien tratamos de sentar las bases del empleo originario del término en la crítica cinematográfica a través del legado de François Truffaut y André Bazin, procedentes de las compilaciones *El placer de la mirada* y *¿Qué es el cine?* (1999); pero también de artículos seminales como "De la abyección" (1961), de Jacques Rivette, y varios de Manny Farber, recogidas en la antología *Arte termita contra arte elefante blanco y otros escritos sobre cine* (1971). Otras fuentes como "El travelling de Kapo" (1992), de Serge Daney, "El Kolossal de Hollywood" (1995), de Carlos Losilla, "De la abyección-Siglo XXI" (2011), de Diego Salgado, y "Sobre los límites y posibilidades: Entrevista a Ticio Escobar" (2014), de Carolina Castro, nos ayudan a diagnosticar la vigencia y limitaciones de este concepto en el presente. Sin embargo, la retórica en la praxis del crítico presenta cuatro modalidades, «explicitud comunicativa», «efectismo», «manierismo» y «pretenciosidad», de las cuales, la tercera, necesita

de unas precisiones terminológicas y conceptuales sobre sus orígenes, pues manierismo es una acepción ligada al arte postclásico del siglo XVI que luego evoluciona semánticamente. Con este fin, concurren fuentes como *Historia de la Estética III. La estética moderna, 1400-1700* (1991), de Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia social de la literatura y el arte* (1962), de Arnold Hauser —y también de la edición actualizada del 2004, dividida en dos tomos—, y el artículo "Del ser tanto que ser manierista (La *Maniera* según las dos acepciones derivadas de los textos y el arte italiano del siglo XVI)" (2005), de Andrés Luque Teruel.

HIPÓTESIS Y OBJETIVOS

1) Frente a las circunstancias delineadas en páginas anteriores sobre los factores desencadenantes de la crisis de la crítica cinematográfica, esta investigación pretende erigirse en una humilde contribución para reafirmar su importancia y relanzar su estatuto valorativo en el panorama cinematográfico actual. Como género periodístico, consideramos la crítica un ejercicio intelectual legítimo que sirve, en primer lugar, para educar el gusto de los aficionados al cine y orientarlos entre la vastísima producción de títulos que se estrenan; y, en segundo, para identificar aquellas obras que abren nuevas vetas formales y temáticas en la historia del celuloide. Así pues, la crítica y el conjunto de obras que esta destaca año tras año constituyen un imprescindible material de partida del que se nutren analistas fílmicos e historiadores para, ya con más calma y sin las urgencias que conlleva el seguimiento de la actualidad, confirmar o descartar sus aportaciones.

2) Con este ánimo, sometemos a estudio los esquemas conceptuales y operaciones interpretativas de uno de los profesionales más importantes de la Historia de la crítica española, Ángel Fernández-Santos, o dicho con otras palabras: procedemos a desentrañar su paradigma crítico. Esta labor nos sirve, paralelamente, para esclarecer cuáles son y cómo se llevan a cabo aquellas rutinas analíticas que se presuponen imprescindibles en cualquier ejercicio crítico que se precie. Creemos no incurrir en la ingenuidad, pues sabemos no solo de las limitaciones aparejadas a la constricción de un objeto de estudio en particular —un catálogo de críticas que cubren films producidos, fundamentalmente, entre los años ochenta y noventa— y a los hábitos profesionales de la crítica —la constante premura en las fases de reflexión, análisis y redacción, que se traduce en frecuentes errores en la

apreciación de la obra cinematográfica abordada—, sino también de las limitaciones inherentes a algunas de las operaciones analíticas aquí elucidadas, limitaciones que no solo no rehuimos sino que, llegado el momento, señalamos y tratamos.

Ahora bien, igualmente consideramos que otras disciplinas interpretativas más renombradas como el análisis y la historiografía fílmica tampoco están exentas del mismo carácter inestable: cualquier consideración estética puede bien perder su vigencia con el transcurso del tiempo. No obstante, si determinar, grosso modo, qué presenta o no calidad estética resulta una apreciación subjetiva, no es menos cierto que existe la posibilidad de trascender nuestros gustos más automáticos y viscerales introduciendo en ellos el raciocino. Si una de las funciones primordiales del crítico es orientar al aficionado cinematográfico entre un magma audiovisual inescrutable, solo podrá ejercerse con rigor a base de conocimiento sobre la Historia del Cine, géneros, escuelas, movimientos, teorías…, pero también a través de la depuración y del constante reciclaje de su instrumental analítico. En este sentido, creemos, por tanto, que los parámetros estéticos enunciados en esta investigación, aunque de carácter orientativo, siguen resultando útiles para la institución crítica.

3) El tercero de los objetivos es establecer principios teóricos que puedan ayudarnos, a partir del corpus de obras analizadas por Fernández-Santos, a identificar qué prácticas expresivas tienden a ser fuente de calidad estética y cuáles no; calidad estética que entendemos como una noción equivalente a la de complejidad expresiva, aquella experiencia artística, según Zunzunegui (2008a: 93), siguiendo a su vez a George Steiner en el ensayo *Lenguaje y silencio* (2003), que consiste en "ampliar y complicar el mapa de la sensibilidad". Esta complejidad expresiva puede ser reconocida diseccionando el funcionamiento de las entidades fundamentales del lenguaje cinematográfico según Fernández-Santos —guión, puesta en escena, ritmo narrativo e interpretación— y de las interrelaciones que se originan entre ellos, observando, en última instancia, el variado espectro de efectos y/o significados que articulan. Sin embargo, complejidad expresiva equivale también a «complejidad genérica» y «complejidad estilística», es decir, a su singularidad y/o aportaciones con respecto a la larga tradición de categorías más destacadas de la Historia del Cine: los géneros y estilos cinematográficos. Lógicamente, si existen obras caracterizadas por esta clase de complejidad expresiva también

existen las que se hallan en el polo opuesto, las que ponen de relieve estrategias estilísticas de carácter irrelevante o insustancial, de ahí que también pretendamos proveer, siempre dentro del corpus del crítico, orientaciones para reconocer este otro tipo de prácticas artísticas.

METODOLOGÍA

A partir del mapa teórico trazado en el apartado anterior, nos sumergimos en la tarea de desglosar el paradigma crítico de Ángel Fernández-Santos a través de su producción periodística en el diario *El País*, que, como ya dijimos, abarca desde enero de 1982 hasta julio del 2004. Durante ese intervalo de tiempo publica alrededor de 2800 textos, entre los que encontramos críticas, crónicas, artículos, columnas, noticias y necrológicas. Pero, además de esta ingente producción, también nos valdremos de sus colaboraciones para otras publicaciones, como las revistas *Nuestro cine*, *Nosferatu*, *Cinemanía* y *Nickel Odeon*. Evidentemente, también haremos una lectura atenta de sus ensayos *Maikovski y el cine* (1974) y *Más allá del oeste* (1988a); de los prólogos que escribió para los libros *Revisión crítica del cine brasileño* (1971), de Glauber Rocha, y *Antología de los diarios de Yasujiro Ozu* (2000a); y de los esporádicos textos que publica en obras colectivas como *Emociones de contrabando. El cine de Aki Kaurismäki* (1999a) y *Los "Nuevos Cines" en España. Ilusiones y desencantos de los años sesenta* (2003a), algunos de ellos recopilados en la aludida antología *La mirada encendida*.

Sin embargo, la materia principal de nuestro objeto de estudio es, reiteramos, la obra periodística de Fernández-Santos en *El País*. La finalidad de nuestra investigación consiste, como hemos venido insistiendo a lo largo de estas páginas, en esclarecer su paradigma crítico, en definir los criterios que despliega para discernir la calidad estética de un film. Nos valdremos, entonces, de una metodología cualitativa con el objeto de seleccionar los textos más idóneos para nuestros objetivos. Por tanto, el primer paso es realizar una lectura atenta de esos 2800 textos publicados y, con ellos, construir una base de datos donde valorar de "0" a "5" su utilidad con respecto a nuestro objeto de estudio. A partir del valor "1" incluimos en la base de datos una pequeña explicación o palabras clave del contenido del texto. Con esta primera lectura, inferimos las líneas estéticas más recurrentes y esbozamos el índice nuestro trabajo.

Una vez creada la base de datos, efectuamos un filtrado para descartar los textos con los valores más bajos —"0", "1" y "2"— y nos ocupamos sólo de los que están puntuados de "3" a "5". El fin, lógicamente, es utilizar los textos mejor valorados, los cuales van a constituir la base teórica con la que extraer el paradigma de Fernández-Santos. Evidentemente, y ya de manera más meticulosa, realizamos lecturas posteriores de este primer filtrado —reducido drásticamente frente al volumen inicial de textos— para agrupar, de forma definitiva, los textos seleccionados según su tema, subtema o capítulo. En este corpus final también nos valemos de fragmentos de las otras publicaciones del periodista, citadas en párrafos anteriores. Con todo este material efectuamos un trabajo de síntesis y reordenamiento adaptado a nuestros objetivos.

Por último, procedemos a un análisis cualitativo de este corpus final para clarificar el discurso de cada uno de los apartados del paradigma crítico de Fernández-Santos. Las fuentes que integran este corpus definitivo estarán agrupadas, como decíamos en el párrafo anterior, según los ejes temáticos de nuestra investigación. Pues bien, en el análisis cualitativo seleccionamos los fragmentos de los textos que consideremos más relevantes desde un punto de vista cualitativo. Así, nuestra intención es conservar lo esencial de los mismos para construir el contenido de cada epígrafe o capítulo; es decir, unificaremos todas esas fracciones textuales durante la fase de redacción para dilucidar, finalmente, el método crítico de Fernández-Santos en cada área de nuestra investigación.

ESTRUCTURA DEL TRABAJO

Venimos reiterando que la meta general de esta investigación estriba en esclarecer el paradigma crítico de Ángel Fernández-Santos, o lo que es lo mismo, los presupuestos estéticos con que el periodista se enfrenta a las obras cinematográficas durante su trayectoria como crítico titular de *El País*. Sin embargo, antes de emprender esa tarea, creemos necesario desplegar un marco conceptual con los fundamentos teóricos y las corrientes históricas más importantes que definen a la crítica cinematográfica escrita como género periodístico. Lo que pretendemos en este primer capítulo es, antes de proceder al análisis del ejercicio de Fernández-Santos, ofrecer unas reflexiones teóricas sobre el desempeño profesional de la crítica, centrándonos en tres asuntos: el estatuto de la crítica como género perio-

dístico; una necesaria clarificación de conceptos, entre ellos, los de crónica, reseña y crítica, que a menudo tienden a confundirse indiscriminadamente; y, finalmente, los rasgos definitorios de la crítica y las cualidades por las que se debe distinguir el profesional de este campo.

En este marco, también acometemos, en segundo lugar, las principales teorías cinematográficas de las que bebe la crítica para el despliegue de sus juicios estéticos, es decir, lo que Bordwell (1995: 273) define como "la explicación proposicional sistemática de la naturaleza y funciones del cine". De ese recorrido por la teoría fílmica nos centraremos exclusivamente en aquellas que abordan la significación fílmica según su articulación en la obra audiovisual como instrucciones dirigidas al espectador (Zumalde Arregui, 2011): la teoría formalista, la realista, la semiótica fílmica y, especialmente, la cognitivista.

A esta última tendencia pertenece la figura de David Bordwell, que ofrece, a nuestro entender, la propuesta teórica más idónea para la praxis crítica, propuesta donde podemos encuadrar la actividad profesional de Fernández-Santos. Siguiendo los postulados de Bordwell (1995: 125-126), en esta investigación consideramos la obra audiovisual como una organización sistemática de recursos audiovisuales que pretenden producir, vía indicaciones textuales, unos efectos y/o significados en el espectador. Bajo esta concepción, también de claras improntas semióticas, pensamos que se cobija no sólo el paradigma de nuestro crítico sino también el de toda una tradición crítica que Bordwell denomina «explicativa», que es la que surge a mitad de los años cincuenta en las páginas de *Cahiers du Ciném*a, en Francia, y que evoluciona en la década de los sesenta hacia nuevos derroteros cuando los críticos de otras nacionalidades importen el modelo y lo adapten a sus respectivos contextos, a saber: Lindsay Anderson y el grupo de críticos de *Sight and Sound*, en Inglaterra; Jonas Mekas en *The Village Voice*, en Estados Unidos; la revista *Nuestro cine*, en España –la misma en donde Fernández-Santos empieza su labor crítica–; y Glauber Rocha en Brasil. El auge de la tradición *explicativa* es paralelo al fenómeno de los «nuevos cines» a escala internacional en los años sesenta, por lo que también señalaremos las conexiones que se establecen entre críticos y estos emergentes movimientos cinematográficos, particularmente en cinco de ellos: La *Nouvelle Vague* francesa, *el Free Cinema* inglés, el *New American Cinema* estadounidense, el *Nuevo Cine Español* y el *Cine Novo Brasileño*.

Finalizamos nuestro marco teórico abundando en los factores desencadenantes de la crisis que actualmente está sufriendo la crítica cinematográfica, los mismos con que introducíamos en página anteriores nuestro objeto de estudio. Por ello, analizamos con detalle el impacto de los cambios industriales, los nuevos presupuestos estéticos y las nuevas perspectivas críticas que se abren paso en la Posmodernidad: desde las más radicales, la «cinefagia» (Pujol Ozonas, 2010), hasta las que apuestan por una actualización de la crítica al nuevo escenario expresivo sin perder el rigor y la exigencia intelectual, la que llamaremos la «cinefilia mutante» (Martin y Rosenbaum, 2010) y la «crítica 2.0» (Rodríguez y Brox, 2011). Asímismo, abordamos las controvertidas relaciones que se establecen entre la crítica y el instrumento que se instaura en los estudios académicos del cine para su investigación, el análisis fílmico, dejando claro que ambas son disciplinas tan diferentes como complementarias. Por último, ahondaremos en la crisis de la crítica tradicional en los medios generalistas y la ansiedad profesional que internet está despertando en la misma con su irrupción (Martin, 2009).

El segundo capítulo está centrado en la elaboración del perfil biográfico, político y cultural de Fernández-Santos. También en su compromiso con el cine español y en dos aspectos esenciales en cualquier crítica de cine concebida como género periodístico: la forma en que conjuga los elementos informativos en sus textos críticos y su estilo literario. Por fin, en el capítulo tres y cuatro, nos adentramos en los fundamentos estéticos del ejercicio crítico del periodista, que abordamos a partir de dos grandes vías:

1) Una, desarrollada en el capítulo tres, en el que deducimos cuál es el concepto, funciones y principios atribuidas a las cuatro áreas del lenguaje cinematográfico que considera esenciales —guión, puesta en escena, ritmo narrativo e interpretación—, y cómo estas se conjugan en sus valoraciones para deducir qué tipo de efectos y/o significados generan:

▪ En el guión cobran importancia como frecuentes puntos de enclave analíticos la lógica estructural; la ley de progresión continua; el punto de vista desde el que se gesta el relato; la materia argumental; los conflictos dramáticos; y los personajes.

▪ En la puesta en escena, compuesta por las propiedades teatrales y estrictamente cinematográficas del plano (Bordwell y Thompson, 1995) —pero también

por el montaje dentro del aparato crítico de Fernández-Santos—, el periodista trata de identificar las funciones que estos componentes desempeñan, que habitualmente suelen ser cuatro: descriptiva y/o espacial, narrativa, sentimental y dramática. El crítico se interroga, pues, por las prestaciones de la puesta en escena con el propósito de hallar algún tipo de sistematización subyacente. Lo que, desde luego, constituye la antítesis de la calidad estética en los textos de Fernández-Santos es la utilización de la puesta en escena con motivaciones retóricas, que abordamos en profundidad en el capítulo cuatro.

▪ En el ritmo narrativo, esculpido a través de la composición de los planos, primero, y del montaje, después, la regla inexcusable consiste, para el crítico, en generar un *crescendo* gradual; en hacer progresar la trama a medida que avanza la narración. Con este principio esencial, Fernández-Santos suele buscar explicaciones para esclarecer los problemas detectados en la construcción del ritmo narrativo que encuentra en muchos largometrajes. Desde luego, las películas carentes de funciones expresivas y/o comunicativas y sí provistas de abundante carga retórica también suelen llevar aparejado el cuestionamiento del ritmo, como en las que prolifera una acumulación circense de efectos del más diverso tipo.

▪ En cuanto a la interpretación, el periodista se cuestiona si los elementos que la moldean —voz, rostro, cuerpo, movimiento— se adecúan a las funciones del personaje; y si se encuentran homogeneizados dentro del texto fílmico a partir del resto de entidades formales. Para efectuar cualquier valoración del arte interpretativo, Fernández-Santos suele fijar su atención en dos recursos expresivos muy particulares de las que germinan diferentes técnicas o estrategias: el rostro y el cuerpo como vehículos para canalizar emociones o rasgos individuales. Sin embargo, dos fenómenos suelen convertirse en objeto de rechazo: en primer lugar, la «sobreactuación» o «histrionismo»; en segundo, el abuso de los elementos que definen la caracterización —vestuario, maquillaje, peluquería…—.

2) La segunda de las vías en la que nos internamos para desglosar los fundamentos del ejercicio crítico del periodista, perteneciente al capítulo cuatro, es aquella en la que analizamos cómo el crítico coteja las obras abordadas con sus antecedes para descubrir su grado de originalidad, maniobra interpretativa que Sánchez Noriega (2002) designa como «dialéctica de la repetición y diferencia». Un texto fílmico no puede abordarse como si fuera único, de ahí que el periodista efectúe su valoración sobre sus antecedentes, esto es, sobre el corpus de aquellas

obras paradigmáticas que definen a periodos históricos, movimientos o escuelas, estilos, formatos y géneros, que son las categorizaciones más recurrentes con que se suele sistematizar la Historia del Cine. Aunque resulta imposible definir con precisión y de manera definitiva qué obras en particular componen el corpus de esas categorías, estas resultan, sin embargo, inevitables en cualquier ejercicio crítico. Fernández-Santos se inclina hacia dos tipos de categorías: las «genéricas» y las «estilísticas».

▪ Categorías «genéricas». El crítico suele invocar en sus textos los denominados géneros «canónicos»: melodrama, *western*, comedia, musical, terror, fantástico o ciencia-ficción, aventuras y cine negro (vid., entre otros, Sánchez Noriega, 2002: 99). El periodista dispone de unas nociones muy precisas sobre cada uno de los géneros; de esas nociones se infieren una serie de esquemas conceptuales que se confrontan con cada nueva muestra. Sin embargo, el melodrama, la comedia y el cine negro predominan en sus críticas por encima del resto, de ahí que hayamos seleccionado estos géneros como objeto de estudio. Pero el crítico es consciente de que, aunque existen films con planteamientos creativos derivados de los géneros canónicos, la originalidad estética del cine radica también en entrecruzar esas categorías, lo que denominamos «hibridaciones genéricas», que también son recurrentes en su ejercicio, al igual que las categorías de «ficción» y «documental», una de las parejas de los llamados formatos cinematográficos que igualmente tienden a la hibridación.

▪ Categorías «estilísticas». Los precedentes también están vinculados a los estilos fílmicos. Definimos el estilo como el producto de la interactuación de las técnicas fílmicas, técnicas que, en el caso de Fernández-Santos, se refieren al guión, puesta en escena, ritmo e interpretación (Bordwell y Thompson, 1995: 333-335). En la Historia del Cine, algunas de estas interactuaciones formales adquieren el estatus de referentes estilísticos, bien en forma de movimientos o escuelas, bien en trayectorias individuales de gran singularidad. En la actividad crítica de Fernández-Santos, las confrontaciones estilísticas poseen una naturaleza muy heterogénea desde una perspectiva global: el periodista no solo coteja en sus textos estilos individuales —de un mismo autor o de otros— y movimientos, sino también aquellos que se desprenden de determinadas obras, ciclos o sagas que títulos posteriores convierten en jalones. En esta fase de la investigación, escruta-

mos cómo el crítico construye sus argumentos para clarificar cómo ciertos antecedentes estilísticos los halla mimetizados, actualizados, sintetizados o trascendidos.

Dicho esto, en el ejercicio del periodista destacan algunas estrategias estilísticas de gran complejidad que Fernández-Santos suele relacionar con los niveles más altos de calidad estética. Se trata, en particular, de tres estrategias que concebimos como «transversales» porque pueden ser identificadas en películas de diferentes géneros, periodos históricos, estilos, sensibilidades, etc.: la dicotomía «transparencia/profundidad», las «paradojas expresivas» y la «poesía visual». Por el contrario, el crítico suele declinar la acepción «retórica» para, en el extremo opuesto, deslegitimar artísticamente a aquellas obras cinematográficas sustentadas en estrategias estilísticas de las que infiere prestaciones frívolas, livianas o superficiales. Inferimos cuatro modalidades diferentes de retórica en la praxis del periodista: explicitud, efectismo, manierismo y pretenciosidad.

CAPÍTULO 1. FUNDAMENTOS TEÓRICOS Y ESTÉTICOS DE LA CRÍTICA CINEMATOGRÁFICA COMO GÉNERO PERIODÍSTICO

1.1. QUÉ ES LA CRÍTICA CINEMATOGRÁFICA

1.1.1. La crítica y sus niveles interpretativos

En esta investigación nos aproximaremos a la crítica cinematográfica como un género periodístico, pues su hábitat corriente se encuentra en la prensa y revistas especializadas, ya sea en formato papel o digital. Por ello, para su definición, consideramos pertinente averiguar su ubicación dentro de algunos de los géneros periodísticos y de sus clasificaciones. Habitualmente, se suele trazar una línea divisoria entre opinión e información, que diferencia entre géneros informativos —noticia, entrevista, crónica y reportaje— y de opinión —artículo editorial, comentario, columna y crítica periodística— (Morán Torres, 1988: 10). A pesar de que en la práctica esta separación no siempre es clara, resulta difícilmente concebible que sin ella se puedan analizar y explicar apropiadamente los textos periodísticos (Martínez Albertos, 2001: 401).

Información y opinión son, entonces, nociones que suelen aparecer entremezcladas. Y es que, por muy discernibles que sean los conceptos, no se deducen de ellos realidades separadas (Núñez Ladevéze, 2007: 5). Además, el producto lingüístico destinado a reproducir un hecho también constituye una construcción subjetiva; la selección de palabras será siempre intencional, subjetiva y particular. Tanto es así que, en la actualidad, es difícil encontrar géneros periodísticos puros. Se va produciendo un mestizaje que aporta beneficios a las formas establecidas, que tienden a cerrarse en sí mismas y, a la larga, se esterilizan (Cantavella, 1999). La crítica, desde luego, no es ajena a este fenómeno. Con mucha frecuencia, los hechos —la descripción del argumento, de los elementos audiovisuales que caracterizan la película, del género o corriente artística a la que pertenece…— se formulan conjuntamente al juicio valorativo.

El binomio hechos/opiniones se complica, entonces, cuando tratamos de situar a la crítica dentro de los géneros periodísticos. Martínez Albertos (1974: 73) formula una variante de este binomio a partir de reportajes que se caracterizaban por un relato impersonal de los hechos y otros que, por el contrario, hacen gala de una interpretación claramente subjetiva. Introduce, así, los llamados géneros interpretativos —formados por el reportaje interpretativo y la crónica—, los de opinión —artículo o comentario—, y los de información —información y reportaje objetivo—. En principio, deberíamos encuadrar la crítica dentro de la opinión, sin embargo, posee rasgos muy acentuados del género interpretativo. Veámoslo más detenidamente.

Gomis (1991: 109) plantea tres grados de interpretación para clasificar los géneros periodísticos: la interpretación de hechos o noticiosa, que consiste en componer un mosaico de hechos —la noticia—; la interpretación, complementaria de la anterior, que relaciona lugares, personajes y situaciones —la crónica y el reportaje—; y la interpretación moral o comentario, cuya función es esclarecer si los hechos y situaciones son buenos o malos, convenientes o inconvenientes, proyectando esos juicios sobre las acciones necesarias para conseguir que el futuro sea mejor o menos malo que el presente —editorial, artículos, columnas, crítica, etc.—. Aunque Gomis sitúa exclusivamente a la crítica en el último grado, también está presente en los otros dos, ya que en los textos críticos suele concurrir un conjunto de datos procedentes de la obra cinematográfica —localizaciones, escenarios, colores, tipos de planos, caracterización de personajes, etc.— así como una relación de precedentes que puede abarcar filmografías, cinematografías, géneros, tendencias, etc. Estos dos grados de interpretación en la crítica son similares a los que formula Núñez Ladevéze (2007: 12): la «interpretación interna» de los componentes de la versión informativa, y la «interpretación contextual», es decir, la que se despliega a partir de una perspectiva externa al relato, dentro de la cual se encuentran, obviamente, los antecedentes, que apuran la casuística para que el lector tenga una visión lo más completa posible (Gutiérrez Palacio, 1984: 29).

Esta distinción es muy útil para la práctica crítica, ya que, a menudo, las valoraciones se afrontan desde una doble perspectiva: valoración del funcionamiento de las diferentes entidades audiovisuales —guión, planificación, montaje, interpretación…— como partes de un todo —interpretación interna—; y la valora-

ción de la obra cinematográfica dentro de un contexto más amplio, como el género, tema, corriente a la que pertenece, etc. —interpretación contextual—. Esta doble perspectiva ofrece sobre el papel muchas variantes y combinaciones valorativas, ya que con frecuencia encontramos películas con apartados audiovisuales ciertamente logrados —por ejemplo, un montaje en donde se percibe un exhaustivo control en la duración de cada uno de los planos—, aunque, al mismo tiempo, ofrezca pocas novedades con respecto a los anteriores títulos del artífice o artífices de esa obra. O la inversa: un planteamiento contextual novedoso malogrado por guiones mal construidos o interpretaciones que dejan mucho que desear.

Es aquí, en el plano interpretativo, donde surge una de las funciones esenciales de la crítica de cine: la de proporcionar al lector "juicios valorativos personales que actúan discriminadamente sobre los hechos para proporcionar a los ciudadanos un esquema periodificador de la realidad" (Martínez Albertos, 2001: 3). En este caso, el esquema periodificador del panorama cinematográfico se produciría llamando la atención sobre nuevas corrientes, fenómenos o figuras audiovisuales o denunciando aquellas sin base estética o comunicativa.

No obstante, al margen de los grupos generales que nos sirven para etiquetar cada género periodístico, y entrando de lleno en ellos a nivel particular, podemos encontrar bastantes conexiones entre la crítica y la crónica. Podemos definir crónica como "una información interpretativa y valorativa de hechos noticiosos, actuales o actualizados, donde se narra algo al propio tiempo que se juzga lo narrado" (Gutiérrez Palacio, 1984: 12). La diferencia más importante entre una y otra reside en que la crónica suele cubrir un acto, un acontecimiento o una sucesión de acontecimientos delimitados por un periodo temporal; la crítica, en cambio, se aplica a obras artísticas (Gutiérrez Palacio, 1984: 16). La crónica está, por tanto, regulada a través de una combinación de información y opinión que nunca ha de ser, sin embargo, aleatoria: las valoraciones vertidas en ella deben quedar supeditadas a la exposición e información de los hechos (Moreno Espinosa, 2000: 176).

Por su parte, en la crítica también se conjuga información e interpretación, aunque esta última presente más relevancia. Existen, además, otros aspectos que relacionan al crítico y al cronista. A pesar de su diferencia capital, el crítico siempre ha de tener presente que su misión es cubrir eventos cinematográficos para

beneficio de un gran auditorio, aunque tenga el privilegio de ofrecer una evaluación de carácter subjetivo (Gutiérrez Palacio, 1984: 229). De esta forma, el crítico de cine lleva un alma de cronista en la medida que da a conocer películas sometidas a un juicio estético.

Esta faceta de cronista en el crítico de cine no es trivial. Así la entiende José Luis Guarner, uno de los escritores cinematográficos más importantes de España. En sus textos, de hecho, el crítico catalán siempre se refiere a sí mismo como «el cronista». Tanto es así que la antología de sus escritos publicada por la editorial Anagrama se titula *Autorretrato del cronista* (1994). En la introducción, los compiladores lo definen, incluso, como el cronista que no escribe crónicas salvo cuando cubre festivales de cine (Bonet Mojica *et al.*, 1994: 14). En efecto, el crítico es también cronista con todas las de la ley en tanto acude como corresponsal a cubrir las películas que se estrenan en esos circuitos de exhibición. Allí muchas obras se presentan por primera vez a escala internacional; de ahí la importancia de la información para ofrecer una descripción lo más fidedigna posible a los lectores —quienes también esperan una evaluación crítica y una selección de lo más destacable—.

Aún con sus disparidades de base, crítica y crónica guardan, en consecuencia, ciertas afinidades. Pero hay más. En la crónica es muy importante el elemento personal, es decir, la manera en que el periodista ordena y comenta los hechos. El estilo puede impregnarse de un lirismo sutil, una dialéctica y un tono que constituye el estilo de quien la acomete (Gutiérrez Palacio, 1984: 120). Este elemento personal, el estilo, en definitiva, es fundamental también en la institución crítica. Gracias, precisamente, al estilo se acaba estableciendo un vínculo de familiaridad entre lector y cronista, que también valdría para describir la relación entre el lector y el crítico. Puesto que el cronista —y el crítico, insistimos— suele escribir regularmente sobre un mismo tema o espacio, podría entonces tomarse una serie de licencias. En este caso, como si se tratase de una correspondencia epistolar entre viejos amigos, el autor de crónicas se convierte así en algo mucho más importante para el lector que un reportero ocasional, se transforma en un confidente (Moreno Espinosa, 2000: 177). Más adelante, describiremos de qué forma esta libertad en la escritura también puede tomar forma en la crítica.

1.1.2. Definición de crítica, funciones y clasificaciones

En líneas anteriores hemos abordado las similitudes y diferencias entre crítica y crónica, que suelen encuadrarse en categorías periodísticas dispares. Pues bien, también debemos fijar unas precisiones semánticas para la reseña y la crítica, dos términos con los que suelen producirse bastantes confusiones.

Popularmente, la reseña suele considerarse una crítica de carácter breve que se practica sobre todo en la prensa cuyo objetivo es "enjuiciar y valorar la obra objeto de análisis, sin olvidar los elementos informativos y orientadores que caracterizan el ejercicio del periodismo" (Bonet *et al.*, 1994: 14). Para Cantavella (2007: 221), sin embargo, la diferencia entre crítica y reseña reside en que la primera es una manifestación de las opiniones del autor de manera razonada mientras que en la segunda se relacionan noticias y opiniones de los protagonistas de la obra con ligeras referencias al contenido de la misma, si bien también puede ofrecer la recepción recibida en otros medios, revistas internacionales, festivales, etc. Jarvie (1974: 303) va más allá y sostiene que la reseña proporciona "una respuesta razonada a la pregunta de si la película es digna de verse o no", mientras que el objetivo de la crítica es "valorar la película con criterios más rigurosos, por algunas normas importantes. La crítica intenta explicar dónde descansa el mérito del buen cine, si las películas son diferentes, por qué lo son". Con todo ello, podemos llegar a la conclusión de que la reseña es un texto de índole informativa, ejercitado fundamentalmente en la prensa diaria, donde se aborda el estreno de una película como un acontecimiento noticioso; aun así, también se puede esbozar en ella una valoración crítica más sutil o incorporar algunas opiniones e interpretaciones recibidas hasta la fecha. La crítica, en cambio, entrañaría una valoración más profunda aunque pueda contener la recepción del film en otros ámbitos.

Hechas estas aclaraciones terminológicas, podemos proceder a definir la crítica. Como género periodístico que es, lo primero que deberíamos destacar es que, ya esté especializada en música, teatro, cine, etc., se trata de un ejercicio de la razón contra los argumentos de autoridad, una práctica de la reflexión frente al poder de la irracionalidad, una búsqueda de conocimiento frente a lo incontrolable de las emociones (Heredero, 2011: 22-23). Los argumentos de autoridad estarían vinculados, por ejemplo, a las leyes del mercado, a las estrategias del *marketing*

cinematográfico, y a todas aquellas fuerzas que influyen en nuestro consumo audiovisual, a veces sin darnos cuenta. Por otra parte, lo incontrolable de las emociones hace referencia a que los resortes que las sustentan también deben ser sometidos a escrutinio. Sin la crítica, la Historia del Arte sería prácticamente ininteligible. Y con respecto al arte cinematográfico en particular, la crítica desempeña un rol vital para "comprender la naturaleza del cine en cada momento histórico y la relación de éste con su propio tiempo, con la cultura y con la sociedad de las que surge" (Heredero, 2011: 22-23). El cine, ciertamente, es un producto ligado a un aquí y a un ahora, y la crítica puede ayudar a esclarecer esa interacción.

Hecho este preámbulo, la gran mayoría de las definiciones sobre crítica resaltan dos aspectos que se presuponen inherentes a su ejercicio: su carácter orientativo y valorativo. Veamos cómo estos dos aspectos se deducen de la definición de Cantavella (2007: 217):

> "La crítica es un género periodístico, de carácter opinativo, que se dirige a orientar a los lectores en el terreno de las obras y espectáculos culturales que creadores e intérpretes ofrecen. Por lo general, comenta y enjuicia la actividad cultural de actualidad, para que los lectores sepan a qué atenerse en el campo de la música, el cine, los libros, exposiciones, teatro, ballet, televisión, discos, video... en sus diferentes manifestaciones".

Nos resulta, en efecto, muy apropiada esta propuesta sobre la labor crítica. De ella se puede colegir la triple función que, por su parte, nos propone Torrell (2010: 66): informar, evaluar y promover. Efectivamente, el crítico debe servir de guía u orientador al lector entre el cañaveral de una producción masiva y desconcertante (Cantavella, 2007: 221); o dicho con otras palabras: facilitarle una hoja de ruta para que pueda desenvolverse con criterio selectivo y garantía de goce en el marasmo de una oferta audiovisual inabarcable. El escritor debe elegir lo interesante o valioso entre la morralla de lo accesorio, separar el grano de la paja, limpiar la hojarasca y desbrozar el terreno para que el espectador ahorre tiempo —y dinero— en su consumo cinematográfico (Zumalde Arregui, 2007: 4-6). De lo que se trata es de diagnosticar con un poco de cordura lo que está pasando en el panorama audiovisual, argumentar con razonamientos comprensibles qué valores existen en el cine comercial y no comercial, y de qué productos o subproductos conviene huir (Sempere Bernal, 2004: 13). En este terreno de información y per-

suasión —pues una de las funciones del texto crítico es fomentar la conveniencia o inconveniencia de asistir a la proyección de un film—, es crucial lo que entendemos como el corazón de toda crítica cinematográfica: la valoración o enjuiciamiento de la obra en cuestión, que surge del cotejo entre tema y estilo y de su recíproca adaptación o desajuste (Gutiérrez Palacio, 1984: 216). Profundizaremos sobre los procedimientos que, para esta ardua tarea, se llevan a cabo en una fase más avanzada de nuestra investigación, pero podemos entrever que ese juicio estético surge, en primer lugar, a partir de una reflexión sobre los componentes de la obra audiovisual, para, luego, reordenarlos en el texto como elementos constitutivos de la expresión artística y el entretenimiento a fin de facilitar su comprensión y disfrute. Informar, evaluar y promover —o persuadir— constituyen, pues, las tres pilares de la función crítica. Pero, en última instancia, de ellas también se deduce la función de educar al lector. De hecho, de los mensajes periodísticos, el que más aproximación presenta con la educación es probablemente el de la crítica. Y su función cultural está fuera de toda duda. La crítica examina los fundamentos de nuestras convicciones morales y orienta y reorienta nuestros conceptos sobre la verdad, la bondad y belleza de las cosas (Gutiérrez Palacio, 1984: 219).

Lo expuesto hasta ahora no quiere decir que el crítico deba limitarse al papel de un consejero de entretenimiento para el consumo cinematográfico de los fines de semana. No. El crítico es una figura que trasciende ese poder decisorio sobre qué merece la pena verse y qué no; se convierte en un *passuer* entre la pantalla y los espectadores: posibilita una ruta de significado, de lectura, de interpretación, pero también de placer estético, que hay que saber explicar (De Lucas, 2010: 85). Una vía para acceder al placer que puede proporcionar un film, explicando o transmitiendo las razones de ese placer (Heredero, 2011: 13). Lo que se persigue en la crítica es, pues, aportar siempre alguna luz, desvelar un ángulo de aproximación, advertir ciertas armonías o esquinas que han pasado desapercibidas para los demás (Heredero, 2007: 31). El texto resultante, en suma, establece un diálogo más fructífero con la película y con los espectadores (Costa, 2008: 93).

Pero, de igual manera que el escritor cinematográfico trata de proponer caminos alternativos de lectura, resulta inevitable que denuncie la hipocresía, la superficialidad y la indiferencia ética y estética (Navarro, 2010: 63), aspectos

siempre cuestionables que subyacen en muchas obras. Efectivamente, identificarlos y denunciarlos es un cometido de extrema dificultad. Pero es indispensable. Volvemos de nuevo al ejercicio de la razón contra los argumentos de autoridad (Heredero, 2011: 22-23). Obviamente, sabemos muy bien que la labor crítica comete infinidad de errores al desprestigiar propuestas expresivas que, con el paso del tiempo, pueden revalorizarse. Y a la inversa: propuestas entronizadas por motivos coyunturales —o, simplemente, por pura miopía— que, poco después, caen en el olvido. Estamos, qué duda cabe, ante un enorme desafío. Pero, repetimos, resulta imposible que un crítico supuestamente familiarizado con los hitos estéticos de la Historia del Cine no manifieste cierta furia interior o rebelión ética y lingüística

> "ante lo falso y ante la patraña, frente a la impostura estética y frente a las falsas apariencias, frente a la servidumbres o imposiciones del mercado y frente a las cesiones condescendientes de quienes se pliegan de forma más o menos disimulada a las exigencias de aquél" (Heredero, 2007: 31).

Contra esas realidades, tan difíciles de apreciar y tan susceptibles al error, insistimos, también se alinea la empresa crítica. Las negligencias y las equivocaciones, además, son consustanciales a cualquier ejercicio o profesión.

Definida la crítica y aclaradas sus funciones como género periodístico, pasamos a las clasificaciones y tipologías que existen sobre la misma. Estas varían según su nivel —espontánea o reflexionada, profesional o aficionada, especializada o de divulgación—, su pretensión —culturalista, moralista, cinéfila, ensayística— y los criterios empleados para valorar la obra —estéticos, comerciales, cinéfilos, sociológicos— (Sánchez Noriega, 2002: 696). Sin embargo, creemos pertinente para nuestros objetivos sacar a colación la tipología de Bordwell (1995: 38). Este distingue entre «crítica periodística», cultivada, evidentemente, en periódicos y semanarios populares; «ensayo fílmico», cuyos textos se originan en publicaciones especializadas mensuales o trimestrales; y «crítica académica», con una metodología y estructura propia de las investigaciones científicas. Las diferencias entre ambas se encuentran en el formato de publicación, la retórica de la argumentación y la elección de los objetos de análisis (Pujol Ozonas, 2010: 54).

Sin embargo, para nuestra investigación es menester centrarnos en aquellas clasificaciones que se limitan exclusivamente a diferenciar entre la crítica en dia-

rios y la crítica en revistas especializadas —lo que Bordwell denomina ensayo fílmico—. El factor actualidad, en el primer caso, es de extrema importancia, de ahí que se publique cuanto antes la crítica de aquellas películas que reclaman la mayor atención del público mayoritario. Esa urgencia suele imposibilitar el segundo visionado de la obra referida, lo que puede conllevar la superficialidad del texto resultante al existir películas que demandan una aproximación más cautelosa (Casas Moliner, 2006: 37). Lo cierto es que, sin embargo, a menudo esto resulta imposible de llevar a cabo. La independencia del crítico que ejerce su oficio en un gran periódico es, además, puesta a prueba por los compromisos comerciales y publicitarios del mismo. Esto también puede suceder, aunque en menor grado, en las revistas especializadas. En todo caso, esta dificultad para la independencia crítica, unida a la urgencia y a la falta de reflexión, son los motivos para que algunos de los grandes críticos europeos trabajen en la prensa diaria solo por cortos espacios de tiempo; y para que den rienda suelta a sus ideas más renovadoras en el marco de revistas especializadas (Erice, 2007: 18). En efecto, en una revista de estas características suele existir más espacio para elaborar el discurso crítico, razonar conceptos y emplear referencias de la obra del mismo realizador comentado, del género, de la escuela o movimiento al que pertenece, etc. En este contexto, el lector maneja códigos similares al del crítico; se establece una relación más próxima entre emisor y receptor. Y la libertad de los contenidos en las revista especializadas es mayor, pues alberga espacio para hablar de cinematografías desconocidas o películas marginadas por la distribución que no tienen cabida en los periódicos (Casas Moliner, 2006: 45).

Estos condicionantes nos llevan la conclusión de que el escritor cinematográfico tenderá a sentirse más cómodo en una revista especializada. De acuerdo. Pero eso no quiere decir que en los medios de comunicación escritos no se deba practicar una crítica exigente, profunda, analítica y en la que se puedan desplegar reflexiones más genéricas sobre la estética o teoría cinematográfica. De hecho, en España, críticos como Ángel Fernández-Santos en *El País* o José Luis Guarner en *La Vanguardia*, cada uno a su manera, lo consiguen hacer, por no hablar de otros críticos de reputada solera internacional como James Agee en *The Nation*, Jonas Mekas en *The Village Voice* o Manny Farber en The *New Republic*.

Es verdad que ahora la situación es mucho más complicada. Tendremos ocasión de analizar mejor la crisis de la crítica en los medios escritos más adelante. Pero no está de más escuchar ahora la opinión sobre este punto de Adrian Martin, uno de los críticos actuales más relevantes del ámbito internacional. Partiendo de una clasificación similar a la de Bordwell, nos propone tres niveles de críticas: el primero lo englobarían las críticas vertidas desde los *mass media*; un segundo nivel o rango medio, incluirían los textos críticos de las revistas de cine especializadas; y un tercero, la crítica académica. Pero estas distinciones no llevan a Martin a establecer rangos de superioridad entre unas y otras. Lo expresa, de hecho, con máxima elocuencia:

> "Ahora, habiendo propuesto estas tres categorías, quiero dejar claro inmediatamente que estas no tienen jerarquía alguna, y las líneas entre ellas suelen ser borrosas. No estoy diciendo que la universidad es superior al periodismo, o viceversa. Creo que podemos, y debemos hacer el mejor trabajo que podamos en todos estos espacios, y la historia nos ha dado varios ejemplos de críticos que han "cruzado los bordes" entre ellos, mezclado sus modos de publicación en una forma muy productiva" (Martin, 2009).

Por esta razón, en este trabajo siempre hablaremos de crítica en términos genéricos y no distinguiremos entre la que se ejerce en la prensa diaria y en las revistas especializadas. Estas páginas suponen una reivindicación de la crítica como género periodístico y, como tal, queremos profundizar en ella independientemente del tipo de publicación en que se ubique. Los obstáculos del crítico en la prensa diaria pueden ser similares al de un articulista, columnista o cronista, pero, como tales, puedan ser sorteados. Somos conscientes, eso sí, de que el crítico cuenta en la actualidad con espacios cada vez más reducidos, lo cual dificulta su trabajo. Otros autores como Weinrichter (2008), Rosenbaum (2009), Frodon (2009) también lo denuncian. Como decíamos, entraremos a fondo en esta cuestión en estadios más avanzados de nuestro estudio.

1.1.3. Atributos del crítico, paradigmas críticos y lenguaje de la crítica

Durante mucho tiempo, el crítico de cine de prensa diaria está integrado en sus plantillas, tendencia que, sin embargo, está sufriendo ahora un lento pero

inexorable declive. En la actualidad, pocos rotativos importantes mantienen en nómina a su crítico de cabecera; el resto recurren a colaboradores externos, si bien la mayoría no trabajan profesionalmente en la crítica sino que se dedican a otros oficios. En el mejor de los casos, la crítica se convierte en una extensión de la actividad docente de profesores universitarios ligados a departamentos de arte, periodismo o comunicación audiovisual. Ello no evita que la profesionalización del crítico de cine esté en franco retroceso. Tendremos ocasión de analizar las causas y consecuencias de esta situación. De momento, concentrémonos en perfilar cuáles son los atributos que debe reunir el crítico de cine.

Si hablamos en términos ideales, el escritor cinematográfico debería ser un profundo conocedor de la parcela de la que escribe. Este conocimiento implicaría estar al día de las más recientes corrientes estéticas y críticas de la especialidad cinematográfica. El problema es que una de las particularidades de la crítica de cine es que se trata de un oficio para el que no se exige ningún tipo de titulación, mientras que en la actualidad casi todas las áreas están amparadas por titulaciones oficiales. A semejanza del periodismo, la crítica suele estar caracterizada por una fuerte autorregulación. Eso sí: se le presuponen estudios superiores, o al menos una elevada cultura, habilidades literarias, recursos retóricos y conocimientos acerca de la dimensión empresarial e industrial del cine (Pujol Ozonas, 2010: 18). En este sentido, y dejando al margen títulos o estudios superiores, lo que debe prevalecer en el crítico como requisitos fundamentales son un mínimo de inteligencia, cultura, honradez y, también, de perspectiva histórica (Bazin, 1998: 290-291), elemento fundamental para encuadrar y valorar debidamente dentro de un marco histórico más amplio las novedades expresivas, tecnológicas o estéticas de la actualidad cinematográfica. Al bagaje cultural y artístico, hay que añadir, lógicamente, un conocimiento lo más exhaustivo posible de la tradición fílmica (Bywarter y Sobchack, 1989: 42). Debe ser un individuo inquieto, sin prejuicios, atento a un panorama tan convulso y cambiante como lo es el cinematográfico (Casas Moliner, 2006: 43); con afán de conocimiento y un agudo sentido de la curiosidad por conocer nuevas propuestas y recuperar otras más antiguas.

La crítica, qué duda cabe, debe ser insobornable y estar libre de las servidumbres del mercado (Vallejo Mejía, 1993: 24). Aunque sea un ejercicio en el que son inherentes las tareas de la persuasión, la función de la crítica no es promover

ni destruir el éxito comercial de las películas. Para eso está el *marketing*, la promoción y los gabinetes de prensa. Claro que no podemos soslayar que muchos críticos, implícita o explícitamente, traicionan los principios de su trabajo y, por mercantilismo o servilismo, crean ídolos de barro con descarada irresponsabilidad que no tardan mucho en desmoronarse (Gutiérrez Palacio, 1984: 219). Dicho esto, resulta inevitable que se generen expectativas frente a la obra en cuestión, no solamente en el crítico sino en cualquier espectador, por la confianza que inspiran algunos de los cineastas que intervienen, recepción en festivales de importancia o informaciones recabadas acerca de la misma (Torrell, 2010: 64). Pero las expectativas, aunque inevitables, insistimos, son también peligrosas, ya que el crítico corre el riesgo de fabricar en su imaginación la película que le gustaría ver y no la que tiene ante sí, por lo que esta construcción mental desemboca en una cierta decepción que influye en la valoración final. Por ello, el crítico debe hacer un esfuerzo por desembarazarse de las expectativas para que no se produzca una predisposición al visionado y para que esta no interfiera en su independencia. O dicho de otro modo: en la medida de lo posible, el crítico ha de hacer *tabula rasa* con las expectativas para que estas no se tornen en prejuicios.

Con el fin de desplegar su facultad valorativa, es indispensable que el crítico desarrolle una preceptiva o un sistema poético (Cantavella, 2007: 219) con el que abordar el hecho fílmico con la máxima eficacia posible. Más que de preceptiva o sistema poético deberíamos hablar, para ser más precisos, de un paradigma crítico, que, en esencia, es un sistema de proposiciones con el que se explica la naturaleza y funciones del cine, a partir de los cuales se generan esquemas conceptuales aplicables al análisis y valoración de las películas. El término paradigma crítico engloba tanto a una teoría fuerte —el marxismo o el psicoanálisis— como a un sistema de conceptos de menor intensidad —la relación entre el cine y la realidad o la reivindicación de la autoría y la puesta en escena— (Nieto Ferrando, 2009: 17). La crítica a menudo oscila entre dos polos igual de censurables: entre una mirada exenta de análisis y rigor; y otra que, por el contrario, satura de significación el objeto cinematográfico. En el primer caso, hablaríamos de críticos impresionistas, que producen una expresión de sus reacciones que excluye normas o precedentes. Se juzga a la obra por sus méritos propios dentro de un contexto individual. Pero el problema de la crítica impresionista estriba en que genera la

anarquía cultural, se vale de parámetros subjetivos, obvia el precedente histórico y abre el camino para fomentar el ego del escritor (Gutiérrez Palacio, 1984: 224-225). En el segundo caso, nos encontramos ante un crítico "que parte en busca de profundas exégesis y significados simbólicos, que deforma todo cuanto ve y que hace del camelo una función vital" (Guarner, 1994: 70).

Debemos llevar cuidado con la rigidez y hermetismo del paradigma crítico utilizado: el cine es un arte en perpetuo movimiento y, puesto que sus manifestaciones son cambiantes, no se puede utilizar un paradigma crítico incapaz de evolucionar o de asimilar nuevas formas expresivas. La crítica necesita desprenderse de este estrangulamiento moral y quienes la ejercen necesitan confiar más en su propio intelecto que en sistemas de pensamiento y en términos de jerarquías estético-morales (Jones, 2008: 91). En efecto, hay críticos que alumbran una escala inmutable de valores y la aplican a ultranza; o forjan una imagen definitiva e inmutable de un realizador y lo hunden sin misericordia al intentar salir de ella (Guarner, 1994: 70). Determinar una filosofía o esencia del cine solo da lugar a una visión excluyente del arte cinematográfico, como cuando algunos críticos o teóricos, en virtud de un paradigma crítico determinado, descartan las manipulaciones del lenguaje cinematográfico en favor de una mirada fija de la cámara propia del documental; o cuando contraponen la supuesta verdad moral de los directores que construyen sus películas en torno a la capacidad del cine para registrar el curso de la existencia, en oposición a aquellos que fabrican intrigas (Jones, 2008: 90-91). Este es un debate muy antiguo que hunde sus raíces en la confrontación entre la teoría cinematográfica realista y la formalista, en la que nos detendremos próximamente. Precisamente, para desprenderse de las restricciones de las teorías fuertes, urge recuperar para el cine el antropocentrismo, haciendo del ser humano la medida de todas las cosas, acercarse a su compleja naturaleza desde todos los frentes posibles, evaluando el cine como mirada sobre el mundo. Conviene, por tanto, desconfiar de los sistemas y las tribus, de los fanatismos y fundamentalismos, y construir, en cambio, una visión deambulante y plural sobre el arte y el cine en donde no haya división de alta cultura y cultura popular (Navarro, 2010: 63). Dicho esto, creemos que apoyarse en un paradigma crítico no está reñido con estas proposiciones.

Juzgamos, por tanto, obsoleta la dicotomía que plantea Torrell (2010: 66) y otros muchos con respecto a las películas concebidas, bien como entretenimiento, bien como formas de conocimiento. Esta dicotomía, antitética para este autor, debería quedar superada al examinar, por ejemplo, algunas de las grandes obras maestras del cine clásico de Hollywood, en donde el entretenimiento y el conocimiento no están reñidos. Asimismo, es fácil sacar a colación películas concebidas con unas pretensiones intelectuales que, finalmente, o no se llevan a cabo o lo hacen infructuosamente. No hay que confundir las intenciones con los resultados.

Existe, como es lógico, una base lógica en la doble concepción del cine según Torrell; pero con su tabla de medir quedarían descartados muchos creadores cuyo objetivo es, fundamentalmente, el de entretener. Además, entretenimiento y conocimiento son vocablos muy abstractos y habría que bajar a detalle lo que para él significan. En todo caso, la transmisión del conocimiento en una novela, película, cuadro, etc., también puede ser fuente de placer y entretenimiento. Los argumentos esgrimidos nos valen para enfrentarnos a otra dicotomía limítrofe con la de entretenimiento/conocimiento. Nos referimos a la de arte/espectáculo, cuyas fronteras tampoco tienen por qué estar delimitadas: "Un film es un espectáculo si disfrutamos con él de forma espontánea, y es arte en la medida en que nos sea intelectual y emocionalmente exigente. Y lo uno puede, y debe, estar ligado a lo otro" (Navarro, 2010: 63). Arte y espectáculo, entretenimiento y conocimiento, no tienen por qué ser independientes. El crítico debe desenvolverse con igual soltura entre el cine comercial y el cine de autor, entre el cine espectáculo y el cine ensayístico; si no lo hiciera así, cargaría con unos prejuicios de base que le imposibilitarían apreciar aquellas obras que, instaladas en la industria, llevan a cabo reformulaciones de las convenciones narrativas y/o expresivas. Cierto es que el talante renovador es más fácil de canalizar a través de cineastas *outsiders* y producciones independientes, marginales o procedentes de latitudes cinematográficas más desconocidas, cuya voluntad, no nos engañemos, es la de ofrecer perspectivas audiovisuales diferentes hacia historias que se salen de lo habitual.

Pasando ya a su plano lingüístico, la crítica debe aspirar a un régimen de libertad con el fin de originar un estilo lo más libre posible, abierto a la inspiración y la creatividad, en donde la información no sea tan sustantiva como el punto de vista o el tratamiento. Así, los textos críticos parten de "la información sin renun-

ciar a expresar que hay un agente autor que no rehúye a enunciarse a sí mismo dentro del texto mediante el uso de un lenguaje o estilo personalizado" (Núñez Ladevéze, 2007: 21-22). Evidentemente, el crítico se debe a una serie de objetivos y premisas básicas que condicionan su trabajo, sin embargo, estas pueden articularse de muchas maneras posibles, con una amplia variedad de recursos literarios: juegos de palabras, epigramas, pasajes con estilo hinchado, ramalazos metafóricos, afirmaciones metafísicas, denuncias salvajes, alabanzas líricas… (Bordwell, 1995: 57). Aunque en internet abunda la prosa descuidada, algunos blogs y revistas digitales están sustentados en una encomiable libertad estilística que, lógicamente, se está trasladando a la prensa y a las revistas especializadas. Martin (2009) sostiene que esta nueva libertad estilística procedente del universo digital debe servir para renovar las convenciones lingüísticas y estilísticas de la crítica en general, y así construir una nueva crítica. En concreto, recuerda los valores literarios que Nicole Brenez encuentra en el diario del crítico Serge Daney en los últimos meses previos a su muerte, recopilado posteriormente en el libro *L'exercice a été profitable, Monsieur* (1993). Lo que destaca Brenez, y Martin a su vez, es una mezcla increíble de modos de escribir: confesiones íntimas, análisis escolar, notas fugaces y halagos poéticos; una mezcla de estilo que Martin vincula a la propia mezcla de documental, ficción, fantasía, testimonio, memoria y sueño del cine. Para él, esas asombrosas misceláneas deben trazar el camino para producir una nueva crítica de cine, más propia de nuestro tiempo.

El problema estriba en que, desde que el cine se institucionaliza como disciplina científica en los departamentos universitarios, se produce una radical separación a la hora de encauzar la crítica: uno que se muestra refractario a los protocolos intelectuales del psicoanálisis, la semiótica, los estudios culturales, etc.; y otro a la tradición cinéfila. Con la introducción de la metodología científica, el cine se aleja del impresionismo y gana en rigor; pero se pierde la escritura apasionada del crítico que está en contacto directo con las transformaciones del cine actual (Weinrichter, 2008: 82-83). Efectivamente, urge recuperar la pasión en los textos, pero no una pasión gratuita, sino una pasión por debatir, criticar y analizar, por el sano esfuerzo intelectual que la crítica pone en juego. El crítico debe ser un entusiasta del cine y debe saber transmitírselo a los lectores. Los periodistas y críticos deben cambiar el énfasis con que escriben, énfasis que se manifiesta a tra-

vés de un análisis provocativo, de argumentación y placentera marginalidad; es decir, escribir para ser disfrutado por el lector después de que él o ella haya visto la película (James, 2009: 84). Pero esta defensa de la escritura apasionada no nos da derecho a abandonar el análisis y a desembocar en el impresionismo; es decir, cuando los críticos, pretendiendo acercarse al estatuto de escritores, ignoran las señales de objetividad y evitan el trabajo de descascarillado de películas (Jullier, 2006: 196). Como ya hemos defendido, el rigor, la seriedad y la precisión analítica son fundamentales para el ejercicio de la crítica. No lo es cuando el crítico escribe como debe escribirse; cuando su escritura no vive y él no vive en ella; no es autor, no habla, sino que es hablado por el deber ser (Porta Fouz, 2009: 85).

Sin duda, el crítico debe forjar su propia autonomía estilística; debe considerar las convenciones de su oficio, pero nunca estar sometido a ellas taxativamente. Hay margen para la espontaneidad. Mucha de esa espontaneidad se fragua a través del estilo, que es el primer punto de su decálogo de buenas prácticas en la crítica de cine, un estilo que debe ser personal e intransferible; que huya de lo estándar, porque plasmar en un papel una crítica intercambiable con los cientos que se llevan a cabo simultáneamente en muchísimos medios no es demasiado alentador (Sempere Bernal, 2004: 15-16). El estilo se conforma con el propio objeto de la expresión —la película u obra en particular—; pero, sobre todo, con la personalidad del autor —imprimiendo su intelecto y su manera de ser— y con su impronta ética, escéptica o convencida, cínica y decadente o alegre y elevada (Gutiérrez Palacio, 1984: 78). Solo a través del estilo —del sentido de la forma— se consigue la evidencia, la claridad, la imponderable seducción que llevan a aceptar alegremente lo leído. El fin, además del comunicativo, es que el crítico construya un personaje y una personalidad que trascienda el texto: podrá ser sardónica, irónica, con sentido común, irascible, tempestuoso, etc. Solo con la destreza argumentativa, la erudición y el estilo todo ello será posible (Bordwell, 1995: 57).

El estilo personal de los periodistas se pone de manifiesto en su riqueza léxica, así como en el modo en que manejan el lenguaje persuasivo y los recursos lingüísticos y retóricos a la hora de elaborar sus escritos (Noguera Tajadura y Esqueda Verano, 2011: 92). Dentro de este campo, hasta podrían contemplarse estrategias más arriesgadas como escribir la crítica en forma de carta o contar la película con el argot de un personaje (Bordwell, 1995: 57). Tres buenas armas para llevar

a cabo la crítica son la poesía, la ironía y la erudición. El texto destaca cuando está bien documentado y se nota que el autor sabe mucho más de lo que cuenta; cuando juega con imágenes vivas y establece comparaciones chocantes; y cuando regala reflexiones afortunadas, alumbra ideas e incluso invita a subrayar alguna de sus frases (Sempere Bernal, 2004: 15-16).

Si en internet, como subrayábamos en páginas anteriores, pueden hallarse escritos críticos de gran audacia y heterodoxia estilística, no debemos tampoco caer en la ingenuidad: también son continuos los textos descuidados y las opiniones indocumentadas, algo que bien podríamos llamar «crítica rápida», donde el estilo superficial, tremendista o populachero cuenta con numerosos seguidores, estilo que no se caracteriza precisamente por el rigor o la solidez teórica e histórica y sí por el exabrupto (Junyent, 2012). Son, pues, censurables aquellos textos que se olvidan de las formas y la creatividad para llegar al público con el lenguaje coloquial; pero también los que hacen gala de una prosa impresionista, de un exceso de ombliguismo y de una sobreutilización del yo, lo que no quiere decir que haya que ocultar la subjetividad de quien escribe (Jordán, 2011). Este ombliguismo también subyace cuando en la crítica aflora el esteticismo y el barroquismo expresivo, que se oponen a la claridad como norma esencial de todo trabajo periodístico (Gutiérrez Palacio, 1984: 202-203). El polo opuesto estaría en llenar de información una crítica sin aportar opinión alguna. Se trataría de un texto aséptico, que es el que generan los gabinetes de comunicación, meramente informativos y promocionales. La crítica aparece así despojada de un estilo personalizado, ya que cuando predomina la asepsia no hay hueco para el sentido crítico; este surgirá en tanto se imprima el componente subjetivo (Sempere Bernal, 2004: 17).

Pero existe otro riesgo lingüístico todavía mucho más peligroso por lo que tiene de involución en los medios de comunicación, y es la sustitución del lenguaje analítico y la reflexión crítica por la retórica publicitaria, ya que el cine viene siendo progresivamente desplazado de las secciones culturales de los diarios, perdiendo su consideración de objeto cultural. Esta situación conlleva que el profesional vaya siendo intoxicado por los reduccionismos lingüísticos propios del mundo publicitario, dando lugar al crítico que sobreactúe e inflame sus filias y fobias, al crítico que interpreta su propio arquetipo (Costa, 2008: 93). La prosa se convierte, así, en un repositorio de adjetivos y frases sensacionalistas; y quien la

firma, en un mediocre consejero de entretenimiento para el consumo cinematográfico de los fines de semana (Heredero, 2011: 23).

El estilo descuidado, impregnado de expresiones coloquiales, la prosa impresionista, la aséptica, y el lenguaje publicitario, son algunas de las tentaciones en la escritura fílmica que hay que prevenir. Sin embargo, el crítico ha de llevar mucho cuidado, asimismo, con el empleo de los tecnicismos, es decir, de términos desconocidos que provocan el rechazo de los lectores (Cantavella, 2007: 222-223), de los que no conviene abusar. El crítico debe decidir si la terminología técnica que va a utilizar puede resultar oscura para el lector; de ser así, debe entonces explicarla o interpretarla con palabras más accesibles (Gutiérrez Palacio, 1834: 233). Pero el problema es que prescindir por completo de este tipo de términos puede conducir a una crítica centrada en los elementos argumentales en detrimento de los formales (Casas Moliner, 2006: 38). Para solventar este riesgo, Bordwell (2012) propone una solución intermedia, la de utilizar el lenguaje para la imitación tonal de los efectos que despierta el film:

> "Sin necesidad de enumerar detalles técnicos (tipo de plano, composición, iluminación) el crítico captura las cualidades expresivas que emergen de la técnica. La descripción, la evocación y el juicio se combinan, señalando la sensibilidad del crítico tanto para los detalles como para el conjunto"

Pero además del abuso de tecnicismos, es de las enrevesadas y abstrusas particularidades de otras jergas profesionales de donde proceden muchas de las faltas del lenguaje periodístico (Gutiérrez Palacio, 1984: 202-203). A menudo en las revistas de cine prolifera una jerga pedante que es del todo ineficaz para los objetivos del texto, que se emplea más para aleccionar que para razonar, por tanto, es imposible procurar una lección en ausencia de un código de comunicación compartido (Jullier, 2006: 203). No nos resistimos a citar textualmente este pasaje que lo resume a la perfección:

> "Si yo digo: «Amélie [*Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*; Jean-Pierre Jeunet, 2001] es un relato sumamente erotemático», mi enunciado constituye un modelo de precisión y de concisión; pero, por el contrario, la satisfacción o placer de su lectura es nulo, la mayor parte de los lectores deberán ir a buscar en el diccionario el sentido de este término, y aún necesitarán (debido a no ha-

> ber leído en inglés el libro de Noël Carroll que lo explica detalladamente) deducir del contexto el modo de adaptarlo al cine narrativo" (Jullier, 2006: 203-204).

Ello no quiere decir que el crítico deba rebajarse a la altura de cualquier lector. A veces, por exigencias de la obra, es necesario sacar a colación un término o noción técnica con el que explicar algún fenómeno formal de mayor complejidad. Pero entonces será indispensable la facultad pedagógica del crítico, esa voluntad por la enseñanza y la transmisión del conocimiento. No hay por qué, entonces, clausurar la claridad lingüística. Es más: en este caso, el crítico debería esmerarse en explicarse mucho mejor.

1.2. LA TEORÍA FÍLMICA Y SUS PARADIGMAS CRÍTICOS

1.2.1. Teorías cinematográficas formalista y realista

Como ya expusimos en páginas anteriores, la labor crítica lleva aparejada consciente o inconsciente lo que llamábamos un paradigma crítico, es decir, un conjunto de esquemas conceptuales que, a su vez, encierran un sistema de proposiciones que dicen explicar la naturaleza o funciones del cine (Nieto Ferrando, 2009: 17). Veíamos también que estos paradigmas críticos engloban tanto teorías fuertes como el psicoanálisis o el marxismo como sistemas de conceptos de menor intensidad. Generalmente, las teorías constituyen un yacimiento de proposiciones luego trasladadas al ejercicio crítico, de ahí nuestro interés por estudiar su legado.

Habitualmente, por teoría fílmica suele entenderse la "explicación proposicional sistemática de la naturaleza y funciones del cine" (Bordwell, 1995: 273). Para esta investigación, nos valemos de la división que Zumalde Arregui (2011) establece sobre las teorías cinematográficas: por un lado, están aquellas que conceden prioridad a las condiciones subjetivas y ambientales en que se produce la recepción de la película, como comparten, salvando las distancias, los estudios culturales, la teoría de la respuesta, la pragmática y los estudios de género; por otro, están las que abordan la emoción fílmica a partir de las instrucciones que la película propone a su espectador, extremo que comparten con matices la teoría cognitivista y la semiótica estructural. Aunque Zumalde Arregui (2011) realiza

esta separación para estudiar la emoción fílmica, creemos que también es extensible al contenido del significante fílmico. Para discernir lo que cada película nos está tratando de comunicar y poder emprender un juicio crítico no sometido al impresionismo, no nos queda más remedio que minimizar la recepción subjetiva que se opera en cada espectador y fijarnos, más bien, en las instrucciones que nos proporciona, instrucciones a menudo desplegadas según una jerarquía interna y a través de los recursos expresivos del cine, como el guión, montaje, interpretación, iluminación, planificación, etc. Queremos subrayar que estas instrucciones están a la vista, son conscientes. Representan la materialidad de la propia película, sus imágenes y sonidos y la configuración que de ellos se establece en el seno de la misma. La primera fase de la crítica, la del reconocimiento de esa materialidad, debe empezar por aclarar cómo dicen las películas lo que dicen (Zunzunegui, 2007: 51).

Las cuatro teorías en las que aquí nos adentraremos —formalismo, realismo, semiótica estructural y cognitivismo— reflexionan, precisamente, sobre cómo se articula la forma fílmica tomando como premisa el hecho de que el cine, como cualquier otro arte, lleva implícito un esfuerzo dialógico con su espectador. El cine es abordable, pues, como un proceso de comunicación (Carmona, 1993: 50) en donde la significación se organiza a través de un conjunto de reglas compartidas tanto por las instancias emisoras como por el destinatario. Puesto que la materialidad de una película está precedida por decisiones de orden creativo, la primera tarea del crítico será plantearse cuestiones también de orden creativo, es decir, preguntarse por determinada utilización de los recursos concretos que aparecen en la película —un encuadre, un movimiento de cámara, un inserto, etc.— en lugar de otros (Aumont y Marie, 1990: 283). Tendremos oportunidad de abundar más en la vertiente comunicativa del cine cuando acometamos la semiótica estructural. Quedan fuera de nuestro repaso los estudios culturales, la teoría de género y la pragmática, por poner de relieve el cariz subjetivista tanto de la emisión como de la recepción cinematográfica sin posibilidad de trascenderla. Apuntalaremos mejor estos argumentos cuando nos hagamos eco de los postulados del teórico cognitivista en el que nos centraremos, David Bordwell, de gran influencia para este trabajo.

La primera de las teorías en la que nos adentramos es la formalista, ligada a las primeras décadas del arte cinematográfico y, particularmente, al cine silente, dominando hasta el final de la II Guerra Mundial. Sus protagonistas buscan determinar la esencia del cine con respecto a las restantes artes poniendo el énfasis en aquellas de sus materias creativas que lo separan de la realidad. Pretenden proporcionar al nuevo arte una legitimidad artística que, ciertamente, tardaría en obtener. No está de más recordar que el cine nace como atracción de feria. El origen del término «formalista» procede del movimiento homónimo, de origen literario, que florece aproximadamente entre 1915 y 1930 y gira alrededor de dos grupos: el Círculo Lingüístico de Moscú y la Sociedad para el Estudio del Lenguaje Poético. Los formalistas realizan un inventario de las figuras formales predominantes del lenguaje literario y tratan de hacer lo mismo con el cine. Consideran que su funcionamiento interno puede ser estudiado en términos similares al de la literatura. Siguiendo las pistas del lingüista suizo Ferdinand de Saussure, persiguen establecer las bases de una poética cinematográfica y sistematizar el mundo aparentemente caótico de los fenómenos fílmicos. Muy pronto se percatan del papel que desempeña el montaje en el proceso creativo del film, concibiéndolo como un sistema estilístico que funciona a modo de sintaxis fílmica y del que surge un encadenamiento de planos similar a las frases y oraciones. Advierten, también, cómo la trama está subordinada al estilo. Montaje, iluminación, planificación, etc., constituyen un conjunto de signos semánticos (Stam, 2001: 65-67). Qué duda cabe de que el movimiento formalista se erige en un claro precedente de la semiótica fílmica de Christian Metz, que atenderemos más adelante.

Independientemente de este movimiento, Hugo Münsterberg está considerado el primer teórico cinematográfico, también de signo formalista. Münsterberg considera que la particularidad del cine reside en su enorme distancia con la realidad: el cineasta no solo utiliza las coordenadas espacio-temporales de una forma muy libre, sino que están determinadas por técnicas —el primer plano, los cambios de velocidad en la imagen, los efectos especiales, el montaje, la planificación— con las que se gestionan las categorías del mundo interior del espectador, es decir, la atención, memoria, imaginación y emoción (Stam, 2001: 46). El cine se diferencia del resto de las artes y, en particular, de la dramaturgia teatral precisamente por este despliegue de recursos expresivos que lo apartan completamen-

te de la experiencia real. Otro gran teórico formalista como Rudolf Arnheim también señala que la manipulación de la realidad es lo que convierte al cine en algo más que en un mero registro mecánico. De igual forma que se puede inferir en Münsterberg, Arnheim entiende el cine como un arte autónomo que obtiene su legitimidad artística en el momento en que trasciende la reproducción mimética de la realidad (Stam, 2001: 79). Como vemos, uno de los principales objetivos de los teóricos formalistas estriba en definir la especificidad del medio cinematográfico. Sobre esta cuestión resultan fundamentales las aportaciones teóricas del húngaro Belá Bálazs, quien llega a la conclusión de que es la posibilidad de variar la distancia y el ángulo con respecto a la acción escenificada lo que lo diferencia del teatro, donde el punto de vista del espectador permanece siempre estático. Esta variación de distancia y ángulo se produce gracias al montaje, que Bálazs erige en la herramienta esencial del séptimo arte. Con el montaje, el cineasta puede ir modificando la distancia visual entre el espectador y la escena a través de una división de esta en planos; pero puede también cambiar el ángulo, perspectiva y centro de atención dentro de la misma. Bálázs también se anticiparía a muchos teóricos al percibir la importancia de la identificación como concepto trascendental que el cineasta debe trabajar para conseguir la empatía del espectador con los hechos que se le narran. Tanta importancia concede a este concepto que llega a considerarlo la novedad artística del cine. Curiosamente, también llama la atención de otro elemento del lenguaje fílmico en principio más relacionado con la teoría realista: el primer plano (Stam, 2001: 80-81).

No es difícil percibir que el común denominador de los autores formalistas abordados hasta ahora es la trascendencia otorgada al montaje como piedra angular del dispositivo cinematográfico, la herramienta más poderosa con que dotar de sentido y emoción a las historias y unificar al resto de materiales expresivos. Para las vanguardias europeas de los años veinte, también es posible crear por efecto del montaje composiciones visuales mucho más aguerridas y alejadas de la relación causa/efecto que empieza a imponerse como convención en la narración cinematográfica. La vanguardia surrealista, con Luis Buñuel a la cabeza, pretende distanciarse del cine narrativo y, basándose en los escritos de Freud, liberar el inconsciente en la pantalla, para lo cual utilizan imágenes provocadoras así como otras técnicas como la superposición, el fundido y la cámara lenta. Distanciados

toda vez de la representación realista, el montaje es un elemento importantísimo en la singladura surrealista. Otros cineastas de las vanguardias de los años veinte, como Fernand Léger, Germaine Dulac, Hans Richter o Abel Gance, también se conjuran contra la reproducción mimética de la realidad, contra la voluntad de malgastar energías en recrear un mundo reconocible. Más bien, pretenden generar composiciones visuales alejadas de patrones realistas, apostando por ritmos basados en la música, el sueño o la poesía.

En la década de los años veinte, la Unión Soviética pronto se convierte en uno de los focos más importantes de las vanguardias europeas gracias a los cineastas/teóricos del montaje, que surgen en un periodo en el que el arte ruso en general atraviesa una etapa especialmente pujante. Los designamos cineastas/teóricos porque, procedentes de La Escuela Estatal de Cine fundada en 1920, su praxis denota un gran soporte teórico, además de la extensa literatura ensayística que ofrecen. En último término, sus reflexiones sobre la forma cinematográfica, con el montaje como *alma mater*, están determinadas por el compromiso político con el que se pretende llegar a todos los órdenes de la vida tras la revolución bolchevique. Los cimientos de este enfoque constructivista del arte cinematográfico en los realizadores soviéticos provienen en gran parte de los experimentos de Kulechov con el montaje, quien concibe el cine como el arte de manejar estratégicamente los procesos cognitivos y visuales del espectador mediante la segmentación analítica, una definición con ecos de las formulaciones de Münsterberg y, en menor medida, de Arnheim y Bálázs. En sus experimentos, Kulechov se da cuenta de que el montaje puede organizar fragmentos inconexos en una secuencia rítmica con significado; que las emociones y asociaciones mentales del espectador pueden ir más allá del contenido del plano. El «efecto Kulechov» consiste en yuxtaponer el rostro de un actor con diferentes planos —un tazón de sopa, un niño en un ataúd, entre otros—, llegando a la conclusión de que se generan nuevas relaciones dialógicas y de significado entre los mismos.

De esa cantera de realizadores rusos, es, sin embargo, Sergei Mijáilovich Eisenstein quien lleva más lejos que nadie las posibilidades semánticas del montaje. Para empezar, Eisenstein considera el cine un instrumento para promover la acción social en lugar de la contemplación estética, donde el montaje se erige en la clave del control estético e ideológico. Puesto que la realidad en bruto no ofrece

significados explícitos, Eisenstein compara el cine con un tractor que va abriendo surcos. Así llegaría al famoso concepto del «montaje de atracciones», que parte de pequeños bloques a modo de *sketches*, giros sensacionales y momentos agresivos como el redoble de tambores, saltos acrobáticos, súbitos estallidos de luz, etc., siempre organizados alrededor de temas específicos y cuyo objetivo es producir un saludable *shock* al espectador. Evidentemente, con esta descripción es fácil advertir que aquí se encuentran los orígenes de esa concepción efectista de las imágenes y del montaje practicada por tantos realizadores, concepción siempre controvertida en la crítica cinematográfica, pues la cuestión que subyace es la siguiente: ¿hasta qué punto el espectador debe ser moldeado por el realizador?, ¿dónde queda su libertad para interpretar las imágenes? A Eisenstein no le interesa la construcción de una trama lineal de causas y efectos sino una narración truncada, disyuntiva, fracturada, interrumpida por digresiones y materiales extradiegéticos, como los planos del pavo real de *Octubre* (*Okitbr*, 1927), que metaforizan la vanidad del primer ministro Kerensky. Sin embargo, este modo de estimular el pensamiento y el cuestionamiento ideológico nos parece en la actualidad demasiado forzado. Eisenstein, por su firme deseo de llegar a todos los espectadores, establece una estética muy explícita con la que se manifiesta el compromiso político de su trabajo.

A partir de aquí, abandonamos la teoría formalista y nos adentramos en la realista, que estéticamente posee una larga tradición en otras expresiones artísticas. En el medio fílmico, la palabra realismo tiene múltiples acepciones. En primer lugar, se puede entender como la adecuación de la ficción a la facticidad del mundo, lo que, simple y llanamente, podría entenderse como verosimilitud o credibilidad en las historias, o coherencia en los personajes. Pero también podemos hablar de realismo en términos del desnudamiento de la representación, es decir, de los esfuerzos por despojar de artificio a los estilos o géneros cinematográficos, que, como sabemos, son construcciones formales. Esta operación contra las huellas de artificiosidad puede ser estilístico —François Truffaut critica la tradición del cine de *qualité* porque, entre otras cosas, abusa del cine rodado en estudio y de los decorados preciosistas en las adaptaciones de obras teatrales o novelísticas— o social, cuando lo que se pretende es mostrar parcelas de la realidad sin intervención formal, como sucede en el Neorrealismo Italiano, donde aparece por primera

vez la imagen de una país devastado por la guerra y la lucha cotidiana que libran sus ciudadanos por la supervivencia. Finalmente, el realismo puede ser concebido como una constelación de convenciones estilísticas con el que engendrar un poderoso sentimiento de autenticidad, lo cual no conlleva la desaparición de su carácter artificial (Stam, 2001: 171).

El realismo es introducido en la estética cinematográfica tras la II Guerra Mundial, fundamentalmente en Italia, donde una serie de cineastas tratan de reflejar la realidad en que queda sumido su país durante la posguerra, lo que supone una auténtica revolución desde el punto de vista expresivo si tomamos el cine norteamericano como punto de referencia. Desde el país transalpino surge una vertiente teórica del realismo cinematográfico gracias a publicaciones como *Bianco e Nero*, *Cinema*, *La Revista del Cinema Italiano*, *Cinema Nuovo* y *Filmcritica* (Stam, 2001: 94). De entre los teóricos que abanderan lo que se denomina el Neorrealismo italiano destaca Cesare Zavattini, hasta el punto de que puede considerarse el ideólogo de dicho movimiento. La guerra y sus nefastas consecuencias sociales enseñan a los cineastas a descubrir el valor de lo real. Coguionista de una obra fundacional del neorrealismo como *Ladrón de bicicletas* (*Ladri di biciclette*; Vittorio de Sica, 1948), Zavattini reclama diluir las distancias entre el arte y la vida para convertir a la realidad en materia fílmica, donde los hechos parezcan contarse a sí mismos. Amparándose en la base fotográfica del cine y en su naturaleza testimonial, Zavattini reivindica la épica de lo cotidiano y la disolución de fronteras entre la ficción y la realidad. La pobreza, la soledad y la marginación saltan así a la gran pantalla con la intención de ampliar el conocimiento del espectador. Como se puede comprender, este discurso supone un enfrentamiento directo con los planteamientos formalistas enunciados anteriormente.

El otro gran teórico italiano del realismo, Guido Aristarco, formula una reflexión muy diferente a la que plantea Zavattini. Inspirándose en Georg Luckács y en el marxista italiano Antonio Gramsci, Aristarco defiende un realismo crítico que revele las causas dinámicas del cambio social mediante situaciones y figuras ejemplares. Frente a la estética del seguimiento de Zavattini, Aristarco reivindica una estética la reconstrucción (Cassetti, 2005: 38) con el fin de recomponer la realidad social, mostrando su lógica y razones de fondo, es decir, el diseño subyacente de los acontecimientos (Nieto Ferrando, 2009: 33). Pero Aristarco, que es el

crítico de cine más prestigioso e influyente de la revista *Cinema Nuovo*, convierte sus escritos en un banco de pruebas ideológico, situándose frente a los grandes creadores del cine italiano (Font, 2002: 190). Su realismo apenas va encontrando adecuación en la praxis fílmica, aunque su figura es una referencia teórica en toda Europa.

Otro teórico de referencia es Sigfried Kracauer. En su obra *Teoría del cine. La redención de la realidad física* (1989) dota al cine de una capacidad para, por un lado, registrar la realidad material que no contempla en el resto de las artes; y, por otro, para extraer de ella su dimensión semántica pero sin manipularla. Las restantes disciplinas artísticas transforman la vida con sus medios expresivos, mientras que el cine alcanza su estatuto artístico cuando presenta la vida tal cual es, no en vano su propiedad básica reside en la fotografía y en el poder del registro mimético. Hay, por tanto, muchas similitudes entre el enunciado realista de Zavattini y el de Kracauer, entre otras cosas porque este último utilizará como ejemplos de sus postulados algunas de las obras más representativas del neorrealismo. Con respecto a los teóricos formalistas, la diferencia es total, para empezar porque Kracauer no cree demasiado significativas las diferencias entre el cine y la vida, tal y como entienden Münsterberg, Arnheim o Bálázs. Así, establece que la función primaria del medio cinematográfico es el registro y la revelación del mundo visible, apoyándose en técnicas suplementarias como el montaje, el primer plano o la distorsión de lentes, efectos ópticos, etc. (Andrews, 1993: 144).

Para clarificar mejor la metodología realista que debe presidir en la actividad del realizador según Kracauer, debemos sacar a colación el concepto de «argumento encontrado», que utiliza para diferenciar la narración puramente cinematográfica de la que proviene de la literatura o el teatro. La noción de argumento encontrado tiene que ver con una trama que fluye con cierta libertad, sin acentos dramáticos poderosos, concluyendo con finales abiertos o ambiguos. Las técnicas cinematográficas suplementarias siempre se deben mantener al servicio de una historia que emerge de la realidad misma. Frente a esta noción se encuentran el film teatral, originario del movimiento *Film d'art* de la era muda, y de la mayor parte de las películas del cine clásico de Hollywood, provistas de estructuras narrativas cerradas y decorados artificiales, que Kracauer censura sin remisión. No les niega atractivos, pero no son específicamente cinematográficas porque impo-

sibilitan que la naturaleza ingrese en el relato. Kracauer también arremeterá contra el cine de vanguardia —eminentemente formalista— porque el registro de la realidad se subordina en favor de ritmos, efectos e ideas que surgen de la manipulación formal del realizador (Andrews, 1993: 153-155). Los hallazgos teóricos de Kracauer consolidan a nivel formal la estética realista y los ecos de sus planteamientos son perceptibles todavía hoy en los muchos cineastas contemporáneos de pretensiones realistas. No obstante, la extrema complejidad de la creación cinematográfica nos ha demostrado que un film que no trata de captar la realidad puede desenvolverse desde el punto de vista narrativo de forma sinuosa y zigzagueante, tal y como defiende Kracauer con la noción del argumento encontrado. Es decir, que una película de carácter social o documental no tiene que ser por sí misma más realista que otra abiertamente ficcional.

Pero, ¿hasta qué punto es posible registrar una realidad? La producción de un film exige su reconstrucción o, cuanto menos, una adaptación a sus intereses. Es muy difícil convenir que es posible una reproducción mimética sin intervención, sin un cierto nivel de manipulación. Existe, eso sí, la posibilidad de que el realizador aplique un tratamiento expresivo lo menos invasivo posible, en donde la dimensión semántica sea sugerente e implícita. Pero entonces deberíamos hablar de un estilo de filmación realista. Si soslayamos el carácter esquemático que se desprende de las prohibiciones estéticas de Kracauer, es posible hallar una formulación del realismo repleta de sugerencias y caminos abiertos, que, repetimos, podemos otear en el cine contemporáneo.

Sin embargo, el pensador realista que más influye en la teoría cinematográfica es sin duda André Bazin. Sus escritos sobre el realismo cinematográfico sobreviven hoy como inevitables puntos de referencia para la reflexión y el debate estético. No exageramos, pues, al afirmar que Bazin es el padre de la crítica cinematográfica, ya que con su ejercicio la elevó a unas alturas hasta entonces insospechadas. Se convirtió, de hecho, en un ejemplo paradigmático de crítico/analista al poner de manifiesto las posibilidades de la crítica como instrumento analítico de muchos asuntos: las peculiaridades del séptimo arte, el diálogo con el contexto sociocultural circundante, la relación con el resto de las artes, la reflexión en torno a las nuevas incorporaciones tecnológicas —el sonido, el color, el 3D—, y, sobre

todo, la reivindicación de las películas y cineastas más revolucionarios de su momento.

Bazin se convierte en una de las voces más autorizadas del panorama cinematográfico a partir del final de la II Guerra Mundial, justo cuando el Neorrealismo italiano empieza a tomar forma, un movimiento que influye decisivamente en su corpus teórico y sobre el que se volcaría persistentemente. Vittorio de Sica, Roberto Rossellini, Luchino Visconti o Federico Fellini son objeto de intensas meditaciones sobre el estilo y la forma cinematográficas, a los que hay que añadir otros realizadores procedentes de otras cinematografías, tales como Friedrich Willhem Murnau, Eric Von Streheim, Robert Joseph Flaherty, Robert Bresson, Jean Renoir, Orson Welles o William Wyler. Bazin es considerado el padre espiritual de la «política de los autores» que alumbran sus críticos discípulos desde las páginas de *Cahiers du Cinéma*, que funda él mismo junto a Jacques Doniol-Valcroze en 1951, sin duda alguna la revista de cine más influyente de todas cuantas existen. Críticos/cineastas como François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Eric Rohmer o Claude Chabrol, que pasan por las páginas de *Cahiers* y que más tarde compondrían el núcleo duro de la *Nouvelle Vague*, están en deuda con la visión del cine establecida por Bazin.

Como es lógico, el crítico francés está al corriente de los derroteros formalistas que atraviesa el cine. Entiende que hasta finales de los años treinta domina el género de planificación expresionista o simbolista de las vanguardias y de los cineastas rusos del montaje, a los que denomina «los directores que creen en la imagen», pues se valen de los recursos del montaje y de la plástica de la imagen —decorado, maquillaje, interpretación, iluminación y tipo de encuadre— con un doble fin: dotar de un sentido que las imágenes no contienen objetivamente e imponer al espectador su interpretación del acontecimiento representado (Bazin, 1999: 82-84). Frente a esta tendencia se opone un nuevo género de planificación que él designa como «analítica» o «dramática», practicada por «los directores que creen en la realidad», tales como Eric Von Stroheim, Friedrich Willhem Murnau o Robert Joseph Flaherty, primero, y Orson Welles o William Wyler, después, que ponen en tela de juicio el expresionismo del montaje y de la imagen como lo esencial del arte cinematográfico, y que, por el contrario, muestran los acontecimientos sin interrumpirlos y se interesan por la realidad del espacio dramático. Se tra-

ta de contemplar al mundo lo bastante de cerca y con la insistencia suficiente. En este ejercicio de mantener el *continuum* espacio-temporal del plano sin cortes, Bazin concede una gran importancia a la profundidad de campo que encuentra en películas como *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*; Orson Welles, 1941) y al plano secuencia de *El cuarto mandamiento* (*The Magnificent Ambersons*; Orson Welles, 1942), entre otras. Tanto la profundidad como el plano secuencia permiten que la acción se dilate temporalmente y que se construyan interrelaciones dramáticas entre los diversos niveles del encuadre. El crítico francés cree que esta forma de componer la escena es, a diferencia de cualquier clase de montaje, más democrática para el espectador en tanto en cuanto su actitud mental es más activa y aumenta su capacidad de elección personal para distribuir la atención entre los diversos términos del plano. La profundidad de campo posee, en suma, una estructura realista (Bazin, 1999: 82-95).

Todas estas proposiciones descansan en un andamiaje teórico cercano al de Kracauer. Para Bazin, el cine, gracias a su base fotográfica, establece un vínculo muy especial entre lo que registra el objetivo de la cámara y lo que posteriormente proyecta, entre lo representado y la representación:

> "Por primera vez, entre el objeto real y su representación no se interpone más que otro objeto. Por primera vez, una imagen del mundo exterior se forma automáticamente sin la intervención creadora del hombre. Todas las artes están fundadas en la presencia del hombre; tan solo en la fotografía gozamos de su ausencia" (Bazin, 1999: 28).

La naturaleza del cine parte de un realismo fenomenológico que relaciona el visionado fílmico con la contemplación humana de la realidad, originando una suerte de metafísica ante la posibilidad de, mediante el registro, conservar momentos del pasado o de testimoniarlos. Como consecuencia, Bazin otorga a los films una función epistemológica: al ser el mundo representado en la pantalla una transferencia de la realidad, el espectador está en disposición de explorarla como lo haría directamente en la realidad física. En el cine se puede producir un conocimiento sensorial del mundo. Esto conlleva que la imagen cinematográfica debe estar despojada de todo maquillaje o manipulación, pues, si no, se advierte el artificio y esta pierde toda su fuerza (Andrews, 1993: 174). Bazin coincide, pues, con Kracauer en que lo prioritario es el registro cinemático, relegando el montaje y la

plástica de la imagen —lo que el teórico alemán llama las técnicas suplementarias, recordemos— a un segundo plano. Todo ello lleva a Bazin a reclamar un vaciamiento estilístico de aditivos formalistas, una firme oposición a la simbolización y a la convención que propugnaban las cineastas vanguardistas y los teóricos rusos del montaje. Un estilo sin estilo.

Formalismo y realismo son dos estructuras teóricas que subyacen en los paradigmas críticos actuales. Es muy habitual hallar algunas de sus categorías en la elaboración de los juicios críticos. Y no tiene por qué existir una adscripción fija a alguno de ellos; lo más habitual será alternar puntos de vista tanto de una como de otra incluso en una misma obra cinematográfica. El dualismo formalismo/realismo, aunque útil como nomenclatura, se complica extraordinariamente en la praxis fílmica, en donde resulta difícil trazar una línea que separe ambos terrenos. La naturaleza del arte nos obliga a valernos de paradigmas críticos flexibles. Si algo cabe reprochar, por tanto, a ambas tendencias es su voluntad esencialista y normativa. Tras más de cien años de historia, el cine ya he demostrado suficientemente que su compromiso con la realidad, de forma o de fondo, resurge una y otra vez; pero no es menos cierto que, del mismo modo, el medio fílmico también es propenso a las maniobras expresivas utilizando todas las variantes que le brinda el montaje y los elementos plásticos de la imagen. Hacia un lado o hacia otro están encauzadas extraordinarias obras, muy a menudo aunando esas dos direcciones originariamente confrontadas. Decíamos que Bazin incluye a Orson Welles en la clase de directores que creen en la realidad, pero, ¿acaso no es tan importante el uso de la profundidad de campo como el barroquismo de los decorados y la iluminación de signo expresionista en una película como *Ciudadano Kane*? ¿Y podemos negar que tales recursos, de impronta realista y formalista, respectivamente, sean dignos de admiración? Un paradigma crítico flexible, en definitiva, no tendrá que decantarse por una teoría o por otra; si así fuera caeríamos en un maniqueísmo teórico, limitación ancestral de la crítica. Es una obviedad, pero el principal soporte de la teoría cinematográfica son las películas y sus creadores, pues, a partir de precedentes históricos, teóricos, estéticos y tecnológicos, engendran nuevas soluciones formales, soluciones que pueden servir para nuevas elucubraciones teóricas.

1.2.2. Semiótica fílmica

La semiótica puede entenderse como el sistema de signos organizados con arreglo a códigos culturales o procesos de significados, una disciplina proveniente de la teoría lingüística que se traslada pronto a otras áreas consideradas no lingüísticas, como el cine. Un claro precedente de la semiótica en el medio cinematográfico es el formalismo ruso, que, al igual que en literatura, trata de establecer las principales figuras formales del cine. El método semiótico también aborda concienzudamente el significante fílmico y los elementos formales específicamente cinematográficos (Stam, 2001: 221-222). El proyecto semiótico se enmarca en un interés general hacia el lenguaje como elemento clave para estudiar el pensamiento, el arte y la cultura, de ahí la gran cantidad de pensadores que dedican su esfuerzo a este campo como Ludwig Wittgenstein, Martin Heidegger, Jacques Derrida, etc.

En semiótica, una película se contempla como texto, es decir, como un discurso sistemáticamente organizado, por tanto, es susceptible de convertirse en un objeto de estudio riguroso, es decir, existe una presunción científica. El principal impulsor de la semiótica fílmica es Christian Metz, quien, basándose en los estudios lingüísticos de Ferdinand Saussure, intenta esclarecer la estructura de significado de un texto como unidad coherente; a través de dicha estructura se lleva a cabo la significación, es decir, el proceso por el cual los mensajes son transmitidos al espectador. La significación se configura sistemáticamente por códigos o reglas que comparten creadores y espectadores, y que permiten la comprensión. A diferencia de la crítica cinematográfica tradicional, el análisis textual —que, en el campo cinematográfico, será llamado análisis fílmico— tiende a la autoconciencia metodológica, citando sus presupuestos teóricos e intertexto crítico, y establece una actitud emocional con respecto al film que oscila entre el amor apasionado y la distancia crítica, por lo tanto, el objetivo es evitar el impresionismo o subjetivismo que tantas veces caracteriza al ejercicio crítico. En este punto, la semiótica establece una separación radical con la crítica al deponer la evaluación artística por no considerarla una actividad del analista textual. A partir de los años setenta, el auge de la semiótica y su incorporación al ámbito académico hace posible la aparición de numerosos análisis textuales en publicaciones especializadas de todo

el mundo. Son famosos, particularmente, los ensayos textuales que los críticos de *Cahiers du cinéma* efectúan en 1970 sobre *El joven Lincoln* (*Young Mr. Lincoln*; John Ford, 1939); el artículo que publicó Raymond Bellour en 1969 sobre *Los pájaros* (*The Birds*; Alfred Hitchcock, 1963), el ensayo "Cine/Ideología/Crítica" (1969), de Jean-Louis Comolli y Jean Narboni —que enseguida comentaremos—; y otros textos como "La suture" (1969) y "L'effet de réel" (1971), de Jean Pierre Oudart (Pujol Ozonas, 2010: 58).

El análisis textual se opone a los excesos cinéfilos originarios de la «política de los autores» de *Cahiers du cinéma*, que, como ya estudiaremos, sería el método crítico predominante desde mediados de los años cincuenta y durante toda la década de los sesenta. Y se opone fuertemente por la ausencia metodológica y por la valoración temática y estilística de las películas a partir del argumento y acciones de los personajes con criterios de valoración muy difusos, lo que da origen a textos sometidos al impresionismo y a los gustos particulares del crítico de turno. El programa semiótico es muy importante para la crítica cinematográfica porque la nutre de un arsenal de nuevos conceptos con el que discernir ese discurso sistemático que anida en la obra cinematográfica. A menudo es fácil apreciar léxico semiótico en la crítica de las revistas especializadas —e incluso en la crítica de diarios—, tales como código, mensaje, sistema, texto, estructura, paradigma, discurso, etc., señal inequívoca de las muchas aportaciones legadas. También es cierto que la utilización de una jerga excesivamente académica y la pérdida de la escritura apasionada —que ya objetamos en ambos casos en el capítulo anterior— convierten el análisis textual en una práctica excesivamente elitista. Refundir esas dos vertientes escindidas —rigor analítico y la pasión argumentativa— sigue siendo una de las principales asignaturas pendientes de la crítica de cine.

Para el estudio del discurso sistemático del texto fílmico, Metz trata de aislar, como los formalistas previamente, los significantes básicos del arte cinematográfico y sus reglas combinatorias. Metz llega a la conclusión de que el cine funciona de forma similar al lenguaje: es cierto que el cine carece de signos arbitrarios, unidades mínimas y doble articulación, pero sí pone en juego una sistematización similar a la lingüística, con cinco pistas o canales como materia de expresión: la imagen en movimiento, el sonido, los ruidos, la música y la escritura en la pantalla —títulos de créditos, intertítulos, etc. — (Stam, 2001: 134-136). Del mismo

modo que el lenguaje selecciona y combina fonemas y morfemas para formar frases, el cine hace lo propio con las imágenes y los sonidos, originando una serie de figuras sintagmáticas o modos de ordenación espacio-temporal que son habituales en los filmes narrativos. Metz define el cine como un medio «pluricódico», pues en su composición lingüística entrecruza códigos específicamente cinematográficos —movimiento de cámara, iluminación, montaje, primer plano…—, códigos no específicos, es decir, los que comparte con otras artes —los códigos narrativos, por ejemplo—y los considerados culturales, los que establecen, por ejemplo, las funciones de hombres y mujeres en una determinada comunidad o sociedad. Esta totalidad de códigos tratan de integrarse de forma unitaria para la producción de significado.

Según estos presupuestos se desprende que el proceso comunicativo que establece el cine es independiente de las estructuras sociales y psicológicas de cada espectador en particular. Es decir, Metz presupone un espectador «ahistórico» que, conociendo de antemano los códigos que rigen una obra cinematográfica, interpretará sin ningún problema aquello que promueven sus dictados. Esta presunción totalizadora sería pronto criticada por muchos autores, que alegan que la respuesta del espectador varía según cuestiones de sexo, raza y religión, premisa de los estudios culturales y feministas. Asimismo, otra vertiente crítica con Metz se apresura a señalar que el discurso sistemático que establece una película incorpora también unas estructuras subyacentes, ideológicas y de deseo, tan o más importantes que las identificadas en la superficie del film, pautas analíticas de la corriente marxista y psicoanalítica en la teoría fílmica, respectivamente. Metz, en todo caso, no hace oídos sordos a estas orientaciones y él mismo acaba desplazando la semiótica fílmica al terreno del psicoanálisis. Aunque pasamos ahora a explicar este doble camino por el que se interna la semiótica, analizaremos los problemas interpretativos que acarrean estas derivas cuando abordemos el enfoque cognitivista de David Bordwell.

El desplazamiento hacia análisis textuales de índole ideológica y psicoanalítica tiene lugar en un clima de efervescencia política tras los acontecimientos de mayo del 68 y otras revueltas a escala planetaria, con las que se inaugura el interés hacia la politización aletargada en la cultura y en el arte. Como ya advierten Dziga Vertov y Guido Aristarco, el registro de la realidad implica un registro de

la ideología dominante, lo que para Louis Althusser se convierte en un defecto ideológico congénito y un instrumento autoritario de subyugación (Stam, 2001: 163). Este enfoque marxista impele a la búsqueda analítica de las estructuras de poder en los textos fílmicos de muchas revistas especializadas. En un ensayo publicado en *Cahiers du cinéma* fechado en 1969 y titulado "Cine/Ideología/Crítica", Jean-Louis Comolli y Jean Narboni analizan los huecos, grietas y fisuras subversivas en el cine convencional frente a la corriente ideológica dominante que supuestamente abrazan. Establecen como «categoría e» una serie de películas que, aunque a primera vista parecen dominadas por una ideología oficial, contienen tensiones y límites que la cuestionan o la ponen en entredicho (Stam, 2001: 170). El panorama de los análisis textuales de índole ideológica se complicará extraordinariamente.

Esta ideologización del análisis crítico puede observarse en los motivos que animan a la aparición de una publicación especializada como la española *Contracampo* en los años ochenta, en la que la cinefilia y su frivolidad analítica constituyen el enemigo a combatir. Tras la llegada de la democracia española, los críticos de *Contracampo* consideran que hay que abordar las películas defendiendo "unas posiciones políticas (que lo son siempre de civilización y de moral) que empezaban a verse diluidas en el vértigo de un pragmatismo acomodaticio que luego ha caracterizado las prácticas culturales de la democracia" (Talens y Zunzunegui, 2007: 9). Para ello, emprendiendo un análisis textual más exhaustivo, se valen de un instrumental metodológico con la semiótica, el psicoanálisis y la teoría marxista como horizontes más destacados. El objetivo principal consiste en desmontar el carácter inocuo del espectáculo cinematográfico y desnudar el aparato cinematográfico español, por tanto, la crítica debe proveer al lector las claves para entender su funcionamiento.

Por otra parte, la llegada del psicoanálisis a la teoría fílmica tiene lugar cuando surge el interrogante acerca del estatuto del espectador cinematográfico. Desde el punto de vista psicoanalítico, se encara la dimensión psíquica del espectador y las formas en que el cine activa y regula su deseo. Surgen entonces cuestiones como la clase de sujeto/espectador que genera el dispositivo cinematográfico, el tipo de identificaciones que establece y por qué despierta reacciones tan apasionadas. La respuesta a estas preguntas descansa en el hecho de que el cine

desencadena en sus receptores una poderosa impresión de la realidad que permite durante visionado proyectarse en la representación gracias a una serie de factores como la oscuridad y aislamiento de la sala cinematográfica y los mecanismos enunciativos de la imagen —cámara, proyecciones ópticas, perspectiva monocular— (Stam, 2001: 194). Esa proyección fructifica, según Metz, gracias a un doble tipo de identificación: una, «primaria», con el acto de percepción, es decir, con la mirada de la cámara hacia los acontecimientos de los personajes, convirtiendo al espectador en un sujeto omnisciente que todo lo ve; y otra, «secundaria», la que se establece con el personaje o personajes de la obra en cuestión. Estos presupuestos son el punto de partida de numerosos análisis textuales en los que, recurriendo a nociones psicoanalíticas, se intenta clarificar cómo se canaliza el deseo y la subjetividad a través de las instancias enunciativas, instancias consideradas extralingüísticas, sociales, psicológicas e inconscientes (Stam, Burgoyne, y Flitterman-Lewis, 1999: 185). Como apuntábamos anteriormente, encauzar el análisis textual hacia las estructuras subyacentes origina numerosos problemas. Unas páginas más adelante seremos más precisos en este punto.

1.2.3. El cognitivismo: David Bordwell

1.2.3.1. Fundamentos de la teoría cognitivista y tipología de significados

A lo largo de los años ochenta y noventa surge una corriente teórica conocida como el cognitivismo que se dedica a revisar los enunciados interpretativos procedentes de la semiótica, sobre todo los de raigambre marxista y psicoanalítica, con autores como Gregory Curie, Torben Gordal, Edward Branigan, Trevor Ponech, Murray Smith, Nöel Carroll y, sobre todo, David Bordwell. Todos ellos no conciben el cognitivismo tanto como una teoría sino como una actitud que pretende comprender las respuestas racionales y emocionales de los espectadores ante la contemplación de una obra cinematográfica, respuestas todas ellas de índole fisiológica y cognitiva, por tanto, la percepción de las convenciones fílmicas es una prolongación de la percepción humana de la realidad. Contrariamente al papel pasivo otorgado al receptor cinematográfico, Bordwell (1996: 30), en su libro *La narración en el cine de ficción*, cree que este no cesa de establecer operaciones mentales durante el visionado, operaciones con las que organiza los estímulos

sensoriales de la obra cinematográfica y elabora hipótesis acerca de su sentido, que están determinadas por esquemas procedentes de la experiencia personal, en donde se incluyen otras películas y obras de arte. Se trata de uno de los principales baluartes de la teoría cognitivista, que en realidad está muy cerca del esfuerzo de sistematización que acentúa la semiótica estructural.

Mientras que el psicoanálisis concibe al espectador cinematográfico como una entidad deseante que se proyecta en la pantalla por impulsos irracionales, los cognitivistas responden que esta es solo una de las muchas reacciones del espectador, pero en modo alguno la única. El enfoque teórico del psicoanálisis olvida la plasmación fílmica de otros efectos, como el de la emoción (Plantinga y Smith, 1999). A la vez, reproduce la misma casuística de problemas en todas las películas, con idoneidad o sin ella, y subestima el resto de parámetros significantes de la misma (Zumalde Arregui, 2011). Contrariamente al entendimiento del acto espectatorial de manera impulsiva, inconsciente y contraria al raciocinio, la emoción fílmica, según el enfoque cognitivista, se desencadena a través de un proceso racional en el que se evalúa a los personajes con arreglo a sus principios morales e ideológicos. Y es través de los mecanismos formales del medio cinematográfico —iluminación, convenciones del género, puesta en escena, interpretación de los actores, planificación, sonido, música, recursos narrativos, etc.—, como se conforma un estilo, a través del cual el cineasta «invita» a sentir de una determinada manera, si bien cada espectador será responsable de aceptar o rechazar esa invitación (Smith, 2003). Para los cognitivistas, en definitiva, la narración y emoción fílmicas pasan necesariamente por una actividad eminentemente racional.

En su ensayo *El significado del film* (1995) —del cual hemos utilizado ya algunos pasajes—, David Bordwell elabora uno de los ensayos más certeros sobre la historia y metodología de la crítica cinematográfica. Bordwell (1995: 125-126) parte de la premisa de que toda película pretende desempeñar funciones específicas y producir unos efectos sobre el espectador; y entiende la actividad interpretativa como un proceso de inferencia en donde los textos fílmicos, oportunidades de percepción, cognición y emoción siguiendo la lógica cognitiva, contienen indicaciones o apuntes para la elaboración del significado, que descompone en cuatro tipos (Bordwell, 1995: 24-25):

1. Significado elaborado: cuando el espectador, ante el visionado de cualquier film, construye un mundo concreto —«diégesis»—, ya sea abiertamente ficticio o supuestamente real, y crea una historia —«fábula»—. Además de convenciones fílmicas y extrafílmicas, el espectador utiliza para crear la historia o fábula concepciones sobre causalidad, espacio, tiempo y puntos concretos de información —por ejemplo, el aspecto que tiene el Empire State Building—. También se le llama significado «referencial» porque se utilizan todos los referentes propuestos en el film, ya sean imaginarios o reales. Bordwell utiliza *Psicosis* (*Psycho*; Alfred Hitchcock, 1960) como ejemplo. Su fábula y su diégesis estarían constituidas por el viaje de Marion Crane de Phoenix al Motel Bates, Fairvale, y todo cuanto allí sucede.

2. Significado explícito: el espectador accede a un nivel superior de abstracción y asigna un significado conceptual a la fábula y diégesis. Para ello, buscará indicaciones textuales explícitas que la película intencionalmente propone. Utilizando de nuevo *Psicosis*, Bordwell fija su significado explícito en la idea de que la demencia puede vencer a la cordura.

3. Significados simbólicos o implícitos: la película nos habla aquí indirectamente. A veces, el espectador intenta establecer estos significados cuando no puede reconciliar un elemento anómalo con un aspecto referencial o explícito de una obra cinematográfica. Este tipo de significados se pueden considerar compatibles, en un cierto nivel, con los significados referenciales y explícitos atribuidos a la obra. En *Psicosis*, se podría argumentar que el significado implícito es la dificultad para distinguir entre cordura y demencia. En el discurso del psiquiatra al final de la película, en donde traza de forma explícita una línea entre ambos territorios, se puede entender como un rechazo implícito contra semejante demarcación, creando un efecto irónico.

4. Significados reprimidos o sintomáticos: son aquellos significados que la obra divulga involuntariamente. Bordwell (1995: 25) establece un símil para que lo entendamos: "Si el significado explícito es como un ropaje transparente, y el significado implícito es como un velo semiopaco, el significado sintomático es como un disfraz". El significado sintomático puede surgir como consecuencia de las obsesiones del artista o como parte de una dinámica social donde se pueden rastrear procesos económicos, políticos o ideológicos.

Evidentemente, la concreción de este tipo de categorías significativas puede ser variable según el intérprete. Como decíamos, Bordwell (1995: 273) sostiene que para generar estos significados, el espectador sigue unas indicaciones textuales desplegadas en el propio texto fílmico, indicaciones como el montaje, la causalidad, la planificación, el espacio sobre la pantalla frente al espacio fuera de la misma, el tipo de montaje, el sonido, etc., es decir, instrumentos analíticos primarios que sobreviven a los cambios teóricos y con los que se captan las opciones reales y significativas a las que se enfrentan realizadores y espectadores. Son puntos de partida naturales para la interpretación, como sucede con otros factores igual de significativos como las convenciones de los géneros, la importancia de los principios y finales en la narración, las inflexiones en la trama, la motivación en los personajes, etc. Bordwell está convencido de que es posible consensuar esas indicaciones o áreas de interés para la producción de significado. En este punto, conviene aclarar que el planteamiento de Bordwell, por muy crítico que se muestre con la teoría cinematográfica posterior a mayo del 68, presenta algunas conexiones con la semiótica fílmica: no en vano su concepción del film es el de un discurso comunicativo sistematizado y a menudo se vale de conceptos semióticos para crear sus propios argumentos. Y también es cierto que se siente en deuda con figuras como Christian Metz, Raymond Bellour, Thierry Kuntzel, Marie-Clarie Ropars o Peter Wollen (Bordwell, 1995: 294).

Pero, en todo caso, ¿cómo se produce realmente la interpretación de una obra cinematográfica?, ¿cómo conferimos significados explícitos, implícitos y sintomáticos? Asignando a las indicaciones textuales lo que Bordwell (1995: 125-126) denomina «campos semánticos», "un conjunto de relaciones de significado entre unidades conceptuales o lingüísticas", que pueden estar definidos por inclusión —por ejemplo, ciudad/provincia/región/país— o por oposición —por ejemplo, campo/ciudad—. Bordwell se opone a asignar campos semánticos de forma prestablecida, es decir, cree que estos deben concordar de forma plausible con las indicaciones halladas en la película —es decir, deben ser específicos de la misma— y deben abarcar todo el film para producir significados que alcancen unos niveles de exactitud aceptables. Con este planteamiento, Bordwell (1995: 28) no está haciendo sino parcelar la interpretación y criticar abiertamente lo que él denomina la crítica o interpretación «sintomática», que identifica con la aplicación de teorías

como el marxismo, el psicoanálisis o el feminismo —lo que en otras página llamábamos paradigmas críticos rígidos—. Bordwell cree que la crítica sintomática actúa a través de una hermenéutica errónea, pues aplica sobre el film un conjunto de campos semánticos, específicos de estas corrientes, de manera prestablecida, forzando al texto fílmico a enunciar significados que de ninguna forma produce. Los intérpretes de estas teorías se afanan en encontrar significados implícitos y rechazan los significados literales, o lo convocan sólo para facilitar la interpretación. Evidentemente, siempre partimos de unos esquemas conceptuales previos al visionado de un film, pero algunos están más matizados y son más exhaustivos que otros, por tanto, el argumento de que es imposible conocer la obra sin la mediación de algún tipo de esquema es correcto pero con muchos matices.

Para Bordwell (1995: 292-294) la interpretación sintomática privilegia la significación implícita o reprimida y olvida que las películas también se diseñan para producir efectos en el espectador, es decir, sentimientos y emociones. Como hemos visto en el epígrafe anterior, una de las críticas centrales de los cognitivistas al psicoanálisis fílmico radica en que este limita su campo de acción a la emoción del placer, olvidando otras como alegría, tristeza, terror, inquietud, etc. Y es que, en efecto, en algunas películas el significado puede ser su característica predominante, mientras que en otras serían los efectos, quedándose los significados abstractos en un segundo plano, como sucede en el cine de vocación más comercial.

1.2.3.2. David Bordwell frente a la tradición de la crítica cinematográfica

Establecidas las bases de la teoría cognitivista, Bordwell aborda en *El significado del filme* las dos tradiciones principales que definen a la crítica cinematográfica: la tradición «explicativa» y la «sintomática». La crítica cinematográfica explicativa o «Vieja crítica» surge tras la II Guerra Mundial, principalmente en Francia, a partir de las teorías de André Bazin que aplicaron los críticos de *Cahiers du cinéma* —François Truffaut, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer, Jacques Rivette, Claude Chabrol, etc.—, en donde se establece la famosa política de los autores. El neorrealismo italiano, los «nuevos cines» y la irrupción de determinados autores como Akira Kurosawa, Federico Fellini o Roberto Rossellini impulsan a estos críticos a valorar las películas como un conjunto de procedimientos formales que el director

utiliza para escenificar el tema o significado que se pretende comunicar. A raíz de la revalorización que *Cahiers* lleva a cabo sobre determinados realizadores del cine clásico —hasta entonces considerados como una pieza más del engranaje industrial de Hollywood—, la política de los autores va ganando terreno y, paralelamente, empieza a arraigarse con fuerza en Inglaterra y Estados Unidos, en donde destaca la figura de Andrew Sarris, crítico de *Film Culture*. Bajo estos parámetros se establece un estimulante debate crítico, de carácter internacional, entre *Cahiers* y el resto de revistas especializadas que van surgiendo: *Positif* en Francia —sempiterno rival de *Cahiers*—; *Sight and Sound* y *Oxford Opinion* en Inglaterra; *Film Quaterly* y *Film Culture* en Estados Unidos.

La política de los autores descansa sobre el equilibrio entre forma y contenido. Una película está compuesta por una carcasa formal sobre la que se despliegan significados explícitos o implícitos; los directores, a lo largo de su obra, pueden establecer unas constantes formales y temáticas que los convierten en autores: en primer lugar, por la singularidad expresiva de sus películas; y en segundo, porque estas dejan entrever una visión del mundo a partir de los temas o inquietudes que prevalecen. La combinación de ambos factores fragua el estilo del director, que ha de trascender las convenciones cinematográficas o, al menos, formularlas de una manera diferente. *Cahiers* empieza a fomentar la idea de que el cine puede sustentar un texto profundamente intelectual y albergar estratos de significado que el crítico debe estar preparado para averiguar (Bordwell, 1995: 63). Esta concepción, designada como un método de transmisión, se asemeja a la comunicación verbal, en donde el texto adquiere significado de un modo semejante al de la expresión verbal: el texto pasa de un emisor a un receptor, quien lo descodifica con unas reglas semánticas y sintácticas compartidas, de ahí que el crítico explicativo infiera intenciones comunicativas de la obra. Un ejemplo sobre la correspondencia entre forma y contenido sería *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*; Orson Welles, 1941), en donde Bazin expone que la ambigüedad en torno a la identidad del protagonista, Charles Foster Kane, está expresada a través de tomas largas con profundidad de campo de las que se despliegan múltiples puntos de vista. El espectador se enfrenta, entonces, al mismo rompecabezas sobre la identidad de Kane al que se enfrentan los periodistas de la película. Como corolario, entenderemos que sean criterios fundamentales para este análisis crítico la coherencia, la armonía y,

sobre todo, la unidad de las formas y los contenidos. La política de los autores, que inicialmente despega con una reivindicación de cineastas de Hollywood, como Alfred Hitchcock, Howard Hawks, John Ford, Vincente Minnelli, Robert Aldrich o Jerry Lewis, entre otros, encuentra un notable espaldarazo en el cine de arte y ensayo, como, por ejemplo, la tradición vanguardista de Estados Unidos, conocida como el *New American Cinema*. Aquí más que nunca, el artista cinematográfico trabaja de espaldas a la industria hollywoodiense para expresar su mundo interior y hacerlo con libertad estilística.

En el apartado anterior sosteníamos que cualquier clase de significado en la praxis fílmica se establece confiriendo campos semánticos a las indicaciones textuales que toda película pone en juego. La crítica explicativa gravita, en general, en torno a campos semánticos procedentes de categorías morales y humanistas: problemas como el sufrimiento, identidad, alienación, la ambigüedad de la percepción, el misterio del comportamiento, etc.; o valores como la libertad, el sentimiento religioso, la inteligencia, creatividad, imaginación (Bordwell, 1995: 128). Bordwell (1995: 293) cree con firmeza que la utilización de estos campos semánticos son más sensatos que los que provienen de esquemas conceptuales más rígidos, pues son universales y atemporales, si bien deberán ser convocados para inferir significados plausibles solo si están sugeridos en el discurso fílmico. Para ello, reivindica la comprensión de la obra cinematográfica y sus puntos de partida expresivos antes de proceder a la interpretación. Ello le lleva a reclamar una crítica atenta a la perceptibilidad, que no descarte el significado por completo, sino que lo incluya entre sus efectos. Una crítica en las antípodas de la "confusa abstracción de los intérpretes" (Bordwell, 1995: 291) que recobre la sensualidad del arte para producir una descripción acertada, hábil y bienintencionada de la apariencia de la obra de arte, como entrevé en la de Parker Tyler, André Bazin, Andrew Sarris, Manny Farber y en la de algunos críticos de *Cahiers* y *Movie*.

No obstante, es necesario puntualizar que la política de los autores puede ser fuente de algunas exageraciones. Al ser el cine un arte de ejecución colectiva, asociar la autoría a la personalidad del director puede acarrear imprecisiones porque, sobre todo en aquellas producciones de corte más industrial, este queda habitualmente subsumido por la influencia del productor o productores, que son quienes coordinan y ejercen el control sobre la misma. Además, el hallazgo de

constantes estilísticas y temáticas en la obra de un director no tiene por qué ser sinónimo de calidad estética, ya que su plasmación audiovisual puede ser poco interesante o desafortunada. Por otro lado, estudiar las intenciones del autor y sus huellas en la obra es fuente de complicaciones interpretativas, en la medida en que se trata de un salto conceptual que no se puede probar, pues el autor puede o no fracasar en su intento de materializarlas. Al final, el análisis crítico de una obra cinematográfica ha de partir de las intenciones de la obra en sí misma y no de las del autor empírico (Zunzunegui, 2007: 56). El mismo Bazin critica los excesos del concepto de autoría, que a menudo construye una forzada correlación entre las declaraciones verbales y datos biográficos de los directores y su reflejo en sus obras. Creemos, por tanto, que el crítico debe ceñirse exclusivamente a la obra que tiene ante sí y supeditar cualquier otro material externo a los indicadores textuales de esta, ya que "si las relaciones establecidas en un filme son significativas, al espectador le es indiferente de dónde vienen, qué las ha ocasionado o hasta qué punto es intencionada su significación" (Perkins, 1985: 213). Pese a ello, la teoría del autor sigue teniendo, con todos sus excesos, muchos adeptos entre la crítica, de ahí la sobreabundancia de estudios en torno a directores.

Frente a la tradición de la crítica explicativa, surge a partir de 1968 lo que Bordwell denomina crítica sintomática o Nueva Crítica, en donde sus autores, a partir de las teorías ya aludidas del marxismo, el psicoanálisis y, más adelante, el feminismo y los estudios culturales, tratarían de vislumbrar los síntomas políticos, culturales, sexuales, sociales que una película incorpora inconscientemente, de manera que es posible iluminar las estructuras aletargadas o subyacentes. La crítica sintomática abandona, así, el discurso consciente, lo que Bordwell vincula con los significados referenciales, explícitos e incluso implícitos, y se entrega a los significados reprimidos o sintomáticos. Surge, entonces, la noción de «texto contradictorio», con el que se abordan las diversas caras con que la ideología queda esculpida en la película. El crítico se ofusca en señalar las distorsiones con respecto a la ideología oficial; o la inversa: la detección de elementos reaccionarios en discursos abiertamente progresistas o democráticos (Bordwell, 1995: 107). Se produce así un enfoque desmitificador de raigambre marxista, que no pone tanto el acento en la obra de arte según los esfuerzos de forma y contenido sino en las estructuras subyacentes que afloran en la forma fílmica. Todos estos parámetros

dan lugar a una nueva crítica con la que se empieza a analizar ideológicamente el cine popular (Bordwell, 1995: 106). La crítica y análisis cinematográfico empieza a sobrepolitizarse. Como resultado, nacen nuevos campos semánticos que no emanan inductivamente de la obra cinematográfica sino que se aplican a ella con premeditación: ley/deseo, sujeto/objeto, falo/carencia, etc. Ya no hay arte ni evaluación estética sino práctica significativa (Stam, 2001: 227).

Poco a poco, muchas de las grandes revistas especializadas del medio cinematográfico empiezan a sucumbir a la lectura sintomática. Bajo la dirección de Jean-Louis Comolli y Jean Narboni, *Cahiers du cinéma* entra en la era del estructuralismo politizado a partir de la crisis de los sucesos de mayo de 1968. Ya tuvimos ocasión de analizar su manifiesto teórico, "Cine/Ideología/Crítica", en donde se procede a lecturas oblicuas de los films para hallar síntomas y fisuras con respecto a la ideología dominante. Posteriormente, surgen más análisis textuales bajo este enfoque sintomático, como los textos colectivos publicados durante los años 1970 y 1971 sobre el film colectivo *La Vie est à nous* (1936), *El joven Lincoln*, *Marruecos* (*Morocco*; Josef Von Stenberg, 1930) y *La nueva Babilonia* (*Novyy Vavilon*; Grigori Kozintsev y Leonard Trauberg, 1929) (Bordwell, 1995: 102). Por su parte, la revista *Screen*, en Gran Bretaña, también empieza a hacerse eco de este nuevo método analítico y, en la primavera de 1971, con un director, Sam Rohdie, y una junta editorial nuevos, se embarca en una investigación sobre cine e ideología que incluye la traducción del ensayo *cahierista* "Cine/Ideología/Crítica" y el análisis sobre *El joven Lincoln*, y todo un número dedicado a la semiología según las ideas de Althusser.

Poco a poco, en las críticas pierden fuerza conceptos como la autoría, el discurso sistemático, la unidad formal, la coherencia, etc. Los críticos de *Screen* consideran ilusorias estas nociones porque son incapaces de esclarecer las fisuras y fuerzas contradictorias se concitan en las películas. El cine de autor, según Peter Wollen, es un sueño si solo atendemos la fachada externa del film; es necesaria una revisión secundaria que desenmascare el proceso inconsciente de la película. Unidad, discurso, coherencia, intenciones del autor... Otras revistas como *Cinemantics*, *Cineaste*, *The Velvet Light Trap* o *Jump Cut*, a lo largo de los años setenta, empezarán a publicar artículos laudatorios sobre todas aquellas películas de Hollywood que sugieren significados radicales con respecto al capitalismo norte-

americano (Bordwell, 1995: 105-106). En definitiva, este alejamiento cada vez más acusado con respecto del programa crítico explicativo genera un empobrecimiento en la hermenéutica fílmica. Las películas, bajo la óptica sintomática, se convierten en conejillos de indias sobre las que se efectúan experimentos teóricos predeterminados; en oportunidades para ilustrar o aplicar conceptos prefijados, pero no hay una voluntad de descifrar los efectos y significados conscientes. No utilizan el texto fílmico como modo de explorar campos semánticos de forma especulativa, sino que se elabora "una serie de modelos heurísticos multiuso que perforan las películas en las coyunturas estándar y extraen ejemplos que pueden colocarse en las casillas estándar" (Bordwell, 1995: 286). Los analistas sintomáticos no dan la oportunidad a que el texto enuncie por sí mismo aportaciones culturales, sociales o políticas a través de sus significados referenciales, explícitos e implícitos. Se produce, pues, un conflicto entre el discurso consciente y el inconsciente, que abanderan, respectivamente, la crítica explicativa y la sintomática.

Las contradicciones de este método interpretativo quedan patentes a la hora de enfrentarse al cine de vanguardia de mediados de los años sesenta, en donde se cuestionan abierta y conscientemente aspectos como la civilización occidental, los valores de la sociedad capitalista, la alienación del hombre moderno, el sustrato patriarcal de la cultura o las contradicciones del cine dominante, es decir, una serie de nociones procedentes de las corrientes filosóficas más candentes que dan el salto a la gran pantalla. La crítica sintomática, contrariamente a sus propios principios, se repliega en estas ocasiones en los parámetros comunicativos de la crítica explicativa e imputan al director las operaciones textuales que observan en dichas películas. Ya no albergan significados reprimidos sino que sus propuestas son deliberadas. Se produce, entonces, un regreso a la política de los autores (Bordwell, 1995: 120). En conclusión, resulta difícil sustraerse a la sensatez de la exposición de Bordwell acerca de la dicotomía crítica explicativa/crítica sintomática. En este trabajo investigativo estamos de acuerdo con Bordwell en la necesidad de contemplar la obra cinematográfica como un acto creativo consciente del que es posible distinguir indicaciones textuales, a través de la composición formal, para que el espectador produzca significación y/o reciba efectos concretos.

La crítica cinematográfica debe ejercerse bajo estas premisas; su tarea principal será, en primer lugar, discernir correctamente esas señales discursivas y su

jerarquización interna. Por muy arte colectivo que se le suponga, el cine es concebible como un método de transmisión (Bordwell, 1995: 84) que produce un discurso comunicativo sistematizado, por tanto, se presupone que siempre existe un objeto de comunicación que quiere ser transmitido. Este es el punto de partida de la semiótica fílmica clásica, si bien se detiene en la descripción. La crítica puede, entonces, dar un paso más y efectuar una valoración y dictaminar, entre otros asuntos, si la transmisión se ha producido o no. A menudo, la crítica utiliza el término «fallido» para designar intenciones comunicativas que, aunque es posible otearlas, o no se han plasmado o lo han hecho ineficazmente. Un crítico puede realizar todas estas operaciones en virtud de unos códigos y convenciones que comparte con los realizadores de una película; en virtud de una tradición de estética cinematográfica común.

La crítica ha de enfrentarse al film, pues, con un paradigma crítico razonablemente flexible y discernir su aparato formal y los campos semánticos que promueve, es decir, atender el estilo de la obra cinematográfica, que se origina a partir de ambas vertientes. También damos la razón a Bordwell cuando denuncia que la crítica sintomática, en virtud de un presunto mayor rigor metodológico, adjudica campos semánticos de forma prestablecida; no da la oportunidad a la obra a proponer los suyos propios y a enriquecer así nuestra experiencia. La crítica sintomática tiende a forzar la interpretación. De igual forma que creadores y espectadores cinematográficos compartimos códigos y convenciones, también compartimos campos semánticos. Bordwell establece que la crítica explicativa gira en torno a esquemas semánticos humanísticos del tipo amor y odio, armonía y discordancia, emoción y razón, bien y mal, verdad y falsedad… hablaríamos de una dinámica semántica de carácter universal. No es descabellado afirmar que estos campos semánticos, aunque sensibles a ser matizados, son flexibles.

Sin embargo, también es cierto que el mapa de los campos semánticos se complica extraordinariamente. Cada época matiza y/o amplia nuestra sensibilidad semántica, sensibilidad determinada por nuevos sistemas de pensamiento, ya sea a través del marxismo, psicoanálisis, feminismo o de otro tipo de teorías de menor intensidad, que confluyen en una nueva escala de valores. Y esta renovada escala de valores interactúa con la obra cinematográfica. De nada servirán unas indicaciones textuales virtuosas desde el plano formal si en una película el espec-

tador está advirtiendo, por ejemplo, rasgos sintomáticos racistas en los protagonistas —es el caso de un clásico como *El nacimiento de una nación*, de David Ward Griffith—, machistas —como sucede con el personaje principal de *El beso de la muerte* (*Kiss me Deadly*; Robert Aldrich, 1955)—, etc. Evidentemente, con ello no estamos sino abriendo la puerta a la sensibilidad semántica de cada espectador, que es inevitable; pero esta no cuenta con una carta blanca para la producción indiscriminada de cualquier interpretación. Debemos establecer unas mínimas y razonables normas de funcionamiento.

El crítico, si encuentra rasgos sintomáticos, tendrá que valorar si son accidentales o si, por el contrario, aparecen en la película sistemáticamente hasta el punto de minimizar o transformar la validez de su discurso consciente, sus efectos y sus significados explícitos o implícitos. En el fondo, estamos rehabilitando el concepto sintomático de texto contradictorio (Bordwell, 1995: 107), aunque aquí lo utilizamos como medidor de la cohesión o unidad que se presupone a toda obra cinematográfica. A menudo estas percepciones surgen cuando nos enfrentamos a cine del pasado, concebido con unos esquemas conceptuales distintos a los nuestros. Qué duda cabe que en este proceso de revisión muchas obras sucumben, otras permanecen y otras tantas se redescubren. La revaluación del legado cinematográfico es una realidad, no podemos negarlo; no es fijo, sino que está sometido a fluctuaciones. Pero también es verdad que existen muchas películas que tienen la habilidad de ser transversales desde el punto de vista semántico. Atraviesan épocas y siguen siendo referentes ineludibles en el canon estético cinematográfico. A diferencia de Bordwell, no rechazamos del todo la interpretación de las estructuras subyacentes. En tanto son discernibles, o en tanto se nos muestran hasta cierto punto organizadas, tendremos que abordarlas y contrastarlas con el discurso consciente. Lo importante es que el crítico establezca con el máximo detalle sus argumentos, que explique, llegado el caso, cómo esas estructuras que cree vislumbrar inciden sobre las conscientes y generan controversias, que variarán en grado: unas veces estarán muy acentuadas; otras serán simples e insignificantes grietas o gestos que no llegan a poner en jaque el conjunto de la película. Lo prioritario, no obstante, será siempre calibrar ese discurso consciente que no cesamos de repetir: las indicaciones textuales de la película y lo que producen, ya sean efectos o significados. Lo que no es de recibo es empezar las operaciones

interpretativas de manera inversa y someter la obra cinematográfica a unos campos semánticos predefinidos.

1.3. CRÍTICA EXPLICATIVA Y MODERNIDAD CINEMATOGRÁFICA

1.3.1. «Nuevos cines» y nuevos presupuestos críticos

En el apartado anterior analizábamos las dos tradiciones que para David Bordwell existen en la crítica cinematográfica, esto es, la crítica «explicativa» y la crítica «sintomática»: la primera surge tras la II Guerra Mundial, y la segunda a finales de los años sesenta. Sin embargo, debemos especificar que la tradición explicativa se consolida a partir de la segunda mitad de los años cincuenta y, prácticamente, se extiende a lo largo de la década de los sesenta gracias a la onda expansiva que se produce con *Cahiers du Cinéma* y su nueva metodología crítica basada en la política de los autores, primero en Francia y luego exportada a muchos otros países y cinematografías. Es en este periodo, entonces, cuando se produce una renovación general de la crítica. Sus presupuestos teóricos sufren una transformación que se afianza con la aparición de los «nuevos cines» o nuevas olas cinematográficas, tales como la *Nouvelle Vague* francesa, el *Free Cinema* inglés, el Nuevo Cine Español, el *New American Cinema* o el *Cinema novo* brasileño. Creemos que estos movimientos son los más representativos si tomamos como prisma la relación entre aparato crítico y práctica fílmica, de ahí su elección. Por el contrario, consideramos que el Nuevo Cine alemán, los Nuevos Cines del Este o el Nuevo Cine cubano son fenómenos de menor entidad para nuestro objeto de estudio.

Probablemente, de los cinco casos estudiados, el binomio formado por la revista *Nuestro cine* y el Nuevo Cine Español sea el que menos resonancia internacional obtiene, pero creemos importante referirlo por cuanto tiene de esclarecedor en la evolución de la crítica cinematográfica de nuestro país. Más justificable es la inclusión de movimientos tan relevantes en la Historia del Cine como los de la *Nouvelle Vague*, *Free Cinema*, *New American Cinema* o *Cinema novo*: primero porque de sus filas surgen nuevas y fecundas figuras cinematográficas; y segundo, porque tras sus postulados es apreciable el impulso renovador de la crítica cinematográfica de, respectivamente, François Truffaut, Lindsay Anderson, Jonas Mekas y

Glauber Rocha. Los dos primeros se convierten en los líderes indiscutibles de *Cahiers du Cinéma* y *Sight and Sound*; los segundos emprenden un periplo crítico más solitario, lo que no es óbice para erigirse también en referentes teóricos del *New American Cinema* y el *Cinema novo,* respectivamente. En cada uno de ellos podremos observar distintas relaciones de influencia entre cada movimiento y crítica, lo que constituye un fenómeno de carácter internacional.

Como no puede ser de otra manera, este periodo de fuertes inquietudes en la reflexión y expresión cinematográfica se produce en una época —la década de los sesenta— de muchas convulsiones políticas y sociales, como los movimientos independentistas de Cuba y Argelia en 1959 y 1962, respectivamente; el inicio de la «carrera espacial» entre Estados Unidos y la Unión Soviética, y la amenaza de una guerra nuclear; el asesinato de John Fitzgerald Kennedy en 1963; la reivindicación de los derechos civiles de la raza afroamericana por Martin Luther King, etc. Los «nuevos cines» serán portadores de todos esos desafíos sociales y políticos renovando el lenguaje cinematográfico a través de nuevas técnicas, formas estéticas, miradas, discursos, conceptos… nuevas maneras de relacionarse con la realidad, en definitiva, sobre las respectivas sociedades en las que nacen, espoleando una clara conciencia reflexiva sobre el hecho cinematográfico (Heredero y Monterde, 2001: 9). Estas serían las señas de identidad de la Modernidad cinematográfica.

En cierta manera, el preámbulo de esta etapa de la Historia del Cine está localizado entre el fin de la II Guerra Mundial y la primera mitad de los años cincuenta, que se define por el impacto del Neorrealismo italiano; el itinerario de determinados autores como Carl Theodor Dreyer, Jean Renoir, Jean Cocteau, Luis Buñuel, Robert Bresson, Ingmar Bergman o Jacques Tati; el asentamiento de las bases teóricas de André Bazin y la política de los autores de *Cahiers du Cinéma*; la construcción de un cine de vanguardia y el descubrimiento de determinadas cinematografías alternativas al clasicismo hollywoodense; y las brechas que algunos autores norteamericanos como Orson Welles o Alfred Hitchcock introducen en el citado clasicismo norteamericano (Monterde, 2001: 13).

Con respecto a los críticos que, a partir de ahora, vamos a examinar más de cerca, hallamos cuatro importantes nexos que nos pueden servir de guía cartográfica para este recorrido:

1) Utilización de la política de los autores como nueva metodología crítica con la que juzgar y evaluar las producciones cinematográficas.

2) Regeneración de la crítica. Los autores analizados se enfrentan abiertamente a las tradiciones críticas imperantes en sus respectivos países, que minusvaloran el potencial y alcance artístico del cine. Se propugna una mayor exigencia en la profesión crítica y una renovada cultura cinematográfica.

3) Apertura hacia unos valores estéticos que exceden la limitación conceptual del cine como producto de evasión, escapismo o diversión, concepción mantenida por la crítica convencional. En este sentido, son habituales las críticas hacia un academicismo o formalismo consistente en la celebración exclusiva de los estereotipos, fórmulas y convenciones del cine clásico norteamericano. La nueva crítica ensalza el cine de bajos presupuestos que, en realidad, pone de manifiesto una gran libertad estilística e innovaciones formales.

4) La defensa de unas formas expresivas más transgresoras son paralelas a un intento de reflejar unas realidades sociales en ebullición bajo una mirada nueva, con el fin de remover al espectador y despertar su conciencia crítica. La influencia de la ideología marxista es, en este punto, indiscutible. Estos presupuestos llevan aparejados en algunos casos el empleo de términos como realismo crítico o realismo social. El realismo, en efecto, aún con diferentes formulaciones, será una nota predominante en todos los casos estudiados.

1.3.2. Lindsay Anderson y el *Free Cinema*

El *Free Cinema* es un movimiento que surge en Inglaterra en 1956 y culmina, aproximadamente, en 1966. Lindsay Anderson, Karel Reisz, Tony Richardson y John Schlesinger son considerados sus máximos representantes. Este grupo de directores presentan en común el descontento con la sociedad y el cine británico de los años cincuenta, descontento que también se extiende hacia otros círculos culturales. Esta frustración será el desencadenante del manifiesto de los *Angry Young Men*, un grupo de intelectuales británicos procedentes del ámbito de la literatura en donde expresan el desencanto de toda una generación crecida durante la II Guerra Mundial y el primer mandato laborista, partido que no cumple sus promesas de transformación. Los cineastas del *Free Cinema* pretenden no solamen-

te renovar las estructuras industriales y artísticas del cine británico; quieren implicarse en la sociedad de su tiempo y reflejarla en sus películas, de ahí su inclinación por el documental en sus primeras obras, con una concepción más creativa que el de la tradición documentalista británica de los años treinta y cuarenta, con John Grierson a la cabeza. Con este ideario, se proyectan en el National Film Theatre, en febrero de 1956, tres obras que, posteriormente, se considerarán inaugurales de la nueva corriente: *Together*, de Lorenza Mazetti; *O Dreamland*, de Lindsay Anderson; y *Momma Don't Allow*, de Tony Richardson.

Tras una prolífica carrera como cortometrajista, el auténtico líder del movimiento es Lindsay Anderson, que irrumpe en el largometraje con una obra capital como *El ingenuo salvaje* (*The Sporting Life*, 1963), a la que luego le suceden otros títulos como *If…* (1968) y *O Lucky Man!* (1973), películas cada vez más críticas con los estamentos de la sociedad británica. Anderson nunca abandona, sin embargo, su faceta de crítico y escritor cinematográfico sino que la alterna durante toda su vida, siempre sin despojarse de su estilo rebelde y colérico. Primero en *Sequence* y más tarde en *Sight and Sound*, también escribe artículos y otros textos sobre cine en *Times* y *The Observer*. Sus fuertes convicciones políticas le empujan a colaborar, además, con la *University and Left Review*, órgano del movimiento de la *New Left*, el ala izquierda del partido laborista. Su carrera ensayística está jalonada con *Making a Film*, un diario sobre la producción y el rodaje de *Secret People* (Thorold Dickinson, 1952) y un voluminoso ensayo sobre John Ford, fruto de varias entrevistas que mantiene con él a lo largo de su vida.

Anderson estudia literatura inglesa en la Universidad de Oxford. Allí empieza su carrera como crítico de cine, concretamente en la revista del cineclub universitario, la *Oxford University Film*, que pronto pasa a llamarse *Sequence*. La revista inicia su andadura en 1947, pero cierra por problemas económicos en 1952 tras solo catorce números. Entre sus editores figuran Penelope Houston, Gavin Lambert y el propio Anderson. Otro de los cineastas del *Free Cinema*, Karel Reisz, llega a ser director de la misma durante una época. Desde el punto de vista editorial, la revista *Sequence* se alza rápidamente contra la crítica cinematográfica dominante, el cine de *qualité* británico sostenido desde la posguerra y los estertores de la escuela documental de Grierson, reivindicando la figura Humphrey Jennings, un documentalista cuya mirada poética sirve de inspiración para los nue-

vos realizadores. Los críticos de *Sequence* defienden, asimismo, un cine libre y personal en el que prevalezca la autoridad del director, y atacan a un cine nacional pequeño-burgués y de escasa calidad en comparación al cine norteamericano de John Ford, Preston Sturges, William Welman, etc.

Desaparecida *Sequence*, Lambert, Anderson, Houston, Reisz y Richardson pasan a integrarse en *Sight and Sound*, publicación oficial del British Film Institute fundada en 1932, que, sin embargo, bajo la edición de Lambert, primero, y Huston, después, se convierte en la más pura expresión de la vanguardia del cine británico. Allí defienden la libertad estilística del cine y una formulación del documental alejado del de décadas anteriores: una interpretación creativa de la realidad moldeada con los valores y creencias del cineasta (Anderson, 2001a: 327). Aun así, a decir verdad, el *Free Cinema* no incorpora auténticas innovaciones teóricas desde el punto de vista expresivo. En el famoso texto "Stand up! Stand up!", que Anderson publica en el n.º 2 de *Sight and Sound*, otoño de 1956, apenas se encuentran reflexiones sobre el oficio de la puesta en escena; de lo que se trata, más bien, es de denunciar los cimientos de la sociedad (Angulo, 2001: 165). Sea como fuere, lo cierto es que Anderson entiende desde el principio que sus pretensiones sociales y cinematográficas nunca llegarían a fructificar si no cambia la fuente de donde parten las opiniones y hábitos del espectador: la crítica de cine. Esta cuestión es abordada directamente en su citado artículo "Stand up! Stand up!". En él, Anderson responde a una carta del crítico J. R. Taylor, que le reprocha dos aspectos de su ejercicio crítico: en primer lugar, su tendencia a desestimar los valores estéticos del film; y, en segundo, su costumbre a debatir los valores morales o sociales de la obra reseñada con juicios apriorísticos, puesto que, a su entender, estos son personales y subjetivos y que, por tanto, conviene respetar.

Ante estas objeciones, Anderson aprovecha la oportunidad para arremeter contra las carencias de la crítica cinematográfica británica de mediados de los años cincuenta, emplazándola a una reformulación de sus principios. Sostiene que esta hereda los patrones estéticos de su tiempo y que los asume como parte del sentimiento liberal contemporáneo; pero no se interroga lo suficiente por un método de análisis que resulta insuficiente. Y al no formular sus principios estéticos, incurre en un impresionismo que se caracteriza por la sobreutilización de adjetivos y la teatralidad estilística, en donde el efecto es más importante que el

significado. En este tipo de apreciación cada película se analiza atendiendo las concepciones técnicas contenidas en los manuales y haciendo caso omiso a las sutilezas de los estilos fílmicos (Anderson, 2001a: 305-312). Anderson entiende que la concepción estética del cine sufre un lento pero inexorable declive en la sociedad británica, lo que provoca que la mayoría de las películas sean planteadas como entretenimientos de pobre calidad artística debido a una educación y cultura popular cada vez más deficientes. Lo más grave de todo esto es la complicidad de los profesionales de la crítica cinematográfica. Estos tienden a declarar que el cine no es un arte, corriente de opinión cada vez con más peso en los diarios, en donde celebran la vertiente lúdica del cine y le niegan la social, la posibilidad de reflejar realidades más sórdidas, como las drogas o la prostitución (Anderson, 2001a: 306-307).

Nombres propios como C. A. Lejeune, del *Observer*, y Kenneth Pearson, del *Sunday Times*, son atacados por Anderson como ejemplos de críticos que reservan su atención a las producciones más rimbombantes, negando al cine la atención artística que se dispensa a la literatura, la música, la pintura, etc. El medio fílmico es concebido solo como una vulgar forma de escapismo. Cualquier síntoma de seriedad o exigencia intelectual es rechazado por taciturno, aburrido y carente de sentido del humor. El problema es que para Anderson la celebración de lo burdo, lo trivial y lo rimbombante dificulta la recepción de las obras de mayor categoría con reacciones ligeras o puramente sentimentales. Anderson cree que los críticos británicos promueven las palabras diversión o placer enfrentándolas a otras como instrucción, cultura o arte, a las que consideran epítomes de seriedad o aburrimiento (Anderson, 2001a: 307-311).

Anderson reivindica, pues, la figura de un crítico humanista, comprometido e inconformista, que no renuncie a su subjetividad ni a sus posiciones políticas o sociales. Pero con ello no está abriendo las puertas a una actitud política ciega e irracional. Más bien, apela a la honestidad intelectual del escritor cinematográfico para que esclarezca y debata los aspectos polémicos desde un punto de vista ético, social, político, etc. Un ejemplo muy ilustrativo es la controversia que se desata entre los lectores de *Sight and Sound* cuando, en una crítica sobre *La ley del silencio* (*On the Waterfront*; Elia Kazan, 1954), el director de *El ingenuo salvaje* llega a la conclusión de que a pesar de las apariencias democráticas de esta película, la

escena final abriga un significado fascista porque propugna la necesidad del seguimiento a un líder fuerte (Bordwell, 1995: 27). Pero en *The Times* se hacen eco de la polémica y acusan a Anderson de sobreanalizar inútilmente esa escena en busca de un simbolismo político, puesto que, al fin y al cabo, los espectadores van a seguir acudiendo a las salas de cine sin prestar atención a ese clase de significados ocultos (Anderson, 2001a: 313).

Es evidente que el *Free Cinema* forma parte de una tendencia cultural más amplia que pretende socavar el conformismo de la sociedad británica, la cual, tras la II Guerra Mundial, gana en bienestar social, haciendo del arte —y el cine en particular— una pieza más de ese engranaje, aunque, eso sí, despojado de inquietudes artísticas y sin capacidad crítica. Anderson responsabiliza a la crítica de contribuir a esta situación por su falta de exigencia y, sobre todo, por ceder ante una corriente de superficialidad que empobrece el alcance artístico del cine y rechaza su vertiente social. El cineasta británico se rebela contra este panorama y reivindica un tipo de crítico que no tenga miedo a desafiar los valores morales y sociales propuestos explícita o implícitamente en la película. La pretensión de la objetividad no debe ser una excusa para soslayar el análisis y, especialmente, el debate, tan inherente en el ejercicio crítico. Pero Anderson no está abrazando lo que llamamos crítica sintomática puesto que no parte de conceptos prefijados sino que, aunque no esconda sus inclinaciones personales en materia política, intenta esclarecer primero los enunciados de la obra cinematográfica. De todo ello se deduce que, para este, la crítica tiene una función social que no puede ser eludida: la función de conciencia para hacer llamadas de atención a una sociedad y subrayar que el cine no es un objeto inocuo incapaz de influir intelectualmente en el espectador, sino que, al contrario, fomenta corrientes de opinión. Como nunca antes sucede, Anderson relaciona la deriva de una sociedad con la deriva de la actividad crítica, entregada a la evasión y al entretenimiento como únicos puntos de referencia.

1.3.3. François Truffaut y la *Nouvelle Vague*

Como ya tuvimos oportunidad de explicar, la revista cinematográfica *Cahiers du cinéma*, fundada por André Bazin y Jacques Doniol-Valcroze en 1951, se

convierte en pocos años en la publicación especializada más importante del panorama internacional y, además, sirve de plataforma de lanzamiento de los más eminentes cineastas de la *Nouvelle Vague*, como François Truffaut, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer y Claude Chabrol, que cultivan la crítica en *Cahiers* antes de convertirse en realizadores. Pero la *Nouvelle Vague*, un movimiento cinematográfico francés que abarca desde 1958 a 1962, aglutina otros nombres también muy importantes en la Historia del Cine, como Jacques Rivette, Alain Resnais, Agnes Varda, Alain Robe-Grillet, Louis Malle, Jacques Demy, Marguerite Duras o Claude Sautet. *Los primos* (*Les cousins*, Claude Chabrol), *Al final de la escapada* (*À bout de souffle*, Jean-Luc Godard), *Los cuatrocientos golpes* (*Les 400 coups*, François Truffaut) e *Hiroshima mi amor* (*Hiroshima, mon amour*, Alain Resnais), las cinco producidas en 1959, se consideran las obras inaugurales del movimiento. Desde el punto de vista teórico, la relación entre *Cahiers* y la *Nouvelle Vague* es, lógicamente, muy estrecha. Desde las páginas de la revista francesa toma forma la «política de los autores», según la cual, como ya vimos, la obra cinematográfica es el resultado de un trabajo artístico que reproduce los intereses temáticos y formales del realizador, el máximo responsable del proceso creativo de la producción. Esta teoría está notablemente influida por el concepto de *caméra-stylo* que codifica Alexander Astruc en 1948, según el cual el cine es considerado un nuevo lenguaje de extraordinarias posibilidades comunicativas con el que el artista puede expresar sus pensamientos u obsesiones de igual forma que en un ensayo o en una novela. Es la nueva era del cine, la era de la *Cámera-stylo* (Astruc, 1993: 221).

La política de los autores de *Cahiers* se materializa a través del redescubrimiento de algunos nombres propios del cine norteamericano y de la fuerte personalidad que se observa en sus películas, tales como los de Howard Hawks, John Ford, Alfred Hitchcock, Fritz Lang, etc.; pero también en otros directores de estilo más heterodoxo como Orson Welles, Robert Bresson, Akira Kurosawa, Luis Buñuel y los neorrealistas Vittorio de Sica, Federico Fellini y, sobre todo, Roberto Rossellini. Los autores de la *Nouvelle Vague* parten, entonces, de unas bases cinéfilas muy definidas. Podríamos decir, incluso, que su cultura cinematográfica es más teórica que práctica debido a las muchas horas que consumen viendo cine en la *Cinémathèque Française*. Así pues, los nuevos cineastas franceses eliminan las distancias entre escribir una crítica de cine y rodar una película. Para estos, el

aprendizaje sobre cómo usar las técnicas cinematográficas procede de la reflexión sobre la expresión fílmica que se cultiva en la escritura.

Su conocimiento del cine norteamericano les impulsa a incorporar unas novedades estilísticas muy acentuadas. Para empezar, rompen con la tradición de la calidad del cine francés de la época, caracterizado por académicas adaptaciones literarias y rodajes en estudio; por el contrario, apuestan por filmar en espacios urbanos, bajos presupuestos y un tipo de narración más libre donde abundan los antihéroes y personajes marginales, todo con la intención de capturar la realidad más inmediata. Estas premisas traen como resultado un lenguaje cinematográfico de extraordinaria flexibilidad, que se sacude el peso de la gramática y sintaxis del cine silente y abre el camino a ulteriores derroteros vanguardistas y experimentales (Pérez Gómez, 2009: 174). En realidad, esta rebeldía contra las normas estéticas prestablecidas está íntimamente relacionada con la consolidación de la filosofía existencialista de Jean-Paul Sartre durante la posguerra francesa y el nuevo relieve que adquieren en su seno términos como libertad, elección, compromiso o responsabilidad. Dicho esto, tampoco podemos soslayar la influencia de la *nouveau roman*, un innovador género literario que se opone a las convenciones del relato y la novela tradicional, y busca redescubrir la apariencia de las cosas (Sánchez Noriega, 2002: 417-418).

Probablemente, François Truffaut es el rostro más conocido de la *Nouvelle Vague*, tal vez porque, además de una exitosa filmografía, se erige en portavoz teórico del grupo al plasmar en sus escritos los horizontes estéticos del movimiento, en contraposición al pobre panorama que encuentra en el cine y la crítica francesa de la época. Sus postulados quedan retratados en el artículo "Una cierta tendencia del cine francés", que publica en el n.º 31 de *Cahiers du cinéma*, en enero de 1954. Truffaut llega a la crítica de cine prácticamente de la mano de André Bazin, que se hace cargo de su tutela durante su juventud. Cinéfilo compulsivo, empieza a trabajar en la sección cinematográfica de *Travail et Culture*. Junto a Eric Rohmer, Jean-Luc Godard y Jacques Rivette, funda la revista de cine *La Gazette du Cinéma*, que tiene muy corta duración. Por recomendación de nuevo de Bazin empieza a escribir en *Cahiers du Cinéma* y *Arts*, en donde desarrolla, ya sí, una amplia carrera como crítico duro y exigente entre 1953 y 1958.

A diferencia de Lindsay Anderson, que vincula el declive del cine y la escritura crítica de su país a un declive social y cultural, los ataques de Truffaut se limitan al campo cinematográfico, en donde se enfrenta a una industria cinematográfica endogámica y a unas producciones prisioneras de las obras clásicas de la literatura francesa, a las que denomina despectivamente la tradición de la calidad. Para Truffaut, estas traslaciones fílmicas, y apunta particularmente a las de Jean Aurenche y Pierre Bost, Jacques Sigurd, Henri Jeanson, Robert Scipion y Roland Laudenbach —incomprensiblemente para él, los que más reputación reciben de la crítica—, estereotipan las obras de referencia con los métodos de estudio y los estilos interpretativos franceses de los años cuarenta y cincuenta, que son, en esencia, contrarios al espíritu de los escritores adaptados, como André Gide, Raymond Radiguet, Stendhal o George Bernanos. Esa artificialidad estilística se aleja, además, de las preocupaciones de las generaciones de la posguerra, de sus ritmos de vida y de sus comportamientos cotidianos.

La responsabilidad de una buena o mala película, siguiendo la política de los autores que él mismo establece en "Una cierta tendencia del cine francés", recae así, en su director, por lo que no existen buenas o malas películas sino buenos o malos directores. Lo importante es reconocer y evaluar el estilo particular de cada cineasta. Como ya explicamos en páginas anteriores, esta modelo crítico llega a establecerse de forma bastante extrema, no en vano Truffaut sostiene que una película de Jean Delannoy no le gustaría nunca; y sí siempre una de Jean Renoir. El director de *Los cuatrocientos golpes* deposita, pues, una confianza ciega en las películas de autor, las más personales y verdaderas, pues las concibe como autobiografías, confesiones o diarios íntimos (Truffaut, 1999: 262-264).

No tan famoso como "Una cierta tendencia del cine francés" pero igual de demoledor resulta otro artículo, "Los siete pecados de la crítica", publicado en 1955 en la revista *Ars*, en donde Truffaut vuelve a despedazar a la crítica francesa. La acusa, fundamentalmente, de indocumentada y chauvinista. Indocumentada porque sostiene que desconoce la Historia del Cine y la técnica cinematográfica a pesar de sus fingimientos (Truffaut, 1999: 246). Además, le recrimina nutrirse de información procedente de las productoras para construir sus textos críticos. Por ello, tanto él como sus compañeros de *Cahiers* ven tan necesario reconstruir la Historia del Cine de sus mayores, la de Jacques Mitry y el mismo Georges Sadoul,

llena de prejuicios y agujeros, de ahí la rehabilitación del cine norteamericano sirviéndose de los cambios estéticos introducidos por el neorrealismo italiano. Como ya explicamos en el capítulo anterior, con estas posiciones nace la tradición de la crítica explicativa, que, desde mediados de los años cincuenta, constituye el modelo a seguir por las revistas especializadas de todo el mundo, en donde entrevistas a directores, análisis pormenorizados de la puesta en escena, datos sobre las producciones, estudios históricos, etc., son secciones que empiezan aquí a establecerse.

Asimismo, Truffaut (1999: 274) critica el chauvinismo de la crítica francesa, la celebración de cineastas como Jean Delannoy, Henri Decoin o Jean-Paul Le Chanois; y la escasa atención que reciben otros extranjeros, como Mankiewicz, Hitchcock, Preminger, Hawks, etc. Las valoraciones de la crítica francesa las juzga endebles teniendo en cuenta que una de sus funciones esenciales es la denuncia de aquellos films en los que predomina la vulgaridad, la necedad y la bajeza. Pero la crítica francesa también incumple otra de sus funciones, la de convertirse "en un intermediario entre el autor y el público, explicando al segundo las intenciones del primero, dando a conocer al primero las reacciones del segundo, ayudando […] a uno y a otro a ver más claro" (Truffaut, 1984: 163). También defiende que la crítica ha de promover las películas que, sin una fuerte inversión publicitaria o sin la presencia de grandes estrellas, merecen la pena artísticamente. Aquí reside la verdadera utilidad de la crítica. Por ello, cree tan necesario "remontarse hasta las intenciones y adivinar al hombre tras el film, al artista tras el debutante, lo cual no es siempre tarea fácil" (Truffaut, 1984: 163). Esas intenciones se plasman a través del concepto de «puesta en escena», el conjunto de decisiones que toma el director durante la preparación, rodaje y finalización de un film, tales como elegir localizaciones, dirigir a los actores, planificación, ruidos, música, etc. El auténtico director/autor no sólo se responsabiliza de una tarea en particular sino que galvaniza todas las facetas de la producción cinematográfica (Truffaut, 1984: 74). Pero la crítica francesa continúa ejercitando unos parámetros que desvirtúan al cine y la labor crítica. Su incompetencia y sus prejuicios dificultan el discernimiento de las intenciones del artista, el análisis de la puesta en escena.

En definitiva, Truffaut y sus compañeros de *Cahiers du Cinéma* revolucionan la praxis crítica de su país e inauguran, a la luz de André Bazin, un modelo de

análisis crítico que, a pesar de los años, todavía sigue vigente en muchas revistas de cine de todo el mundo. Y sigue vigente porque el concepto de puesta en escena sirve aún de guía para desmenuzar los procedimientos formales de una película y adivinar no tanto las intenciones del realizador como su discurso comunicativo. El estudio de la puesta en escena es, de hecho, la primera piedra para los estudios posteriores de la semiótica fílmica en su afán de descomponer el lenguaje cinematográfico y sus articulaciones. Con el tiempo, es evidente, sin embargo, que la insistencia de Truffaut por remontarse a las intenciones del autor solo genera interpretaciones inexactas. El análisis de la vida del autor no tiene porqué coincidir con el análisis interno de la película. Como vimos, a partir de los sucesos de mayo de 1968, *Cahiers du Cinéma* toma una línea editorial más política, lo cual lleva a Truffaut a distanciarse de la revista. A finales de 1969 deja de ser accionista de la sociedad editora de la publicación, *Les Editions de l'Etoile*, y en octubre de 1970, abandonará también su puesto en el comité de redacción.

1.3.4. La revista *Nuestro cine* y el Nuevo Cine Español

En España, hasta mediados de los años cincuenta, el panorama de la crítica cinematográfica es muy pobre. José María García Escudero, Director General de Cinematografía y Teatro entre 1962 y 1968, y principal impulsor de lo que se conoce como Nuevo Cine Español, declara en un coloquio con colaboradores de la revista *Film Ideal*, en 1962, que España carece de tradición de críticas cinematográficas en diarios (García Escudero *et al.*, 1962: 228). Considera que la mayoría es publicidad encubierta o pura incompetencia. En efecto, la crítica de cine se cultiva esporádicamente en España solo en algunas revistas de diferente naturaleza, como *España*, *La Gaceta Universitaria*, *Nuestro Cinema*, *Primer Plano* y *Fotogramas*. 1953 es una fecha clave para lo que, posteriormente, podemos llamar la «nueva crítica» en España. Ese año sale el primer número de la revista *Objetivo*, una publicación universitaria más teórica y exigente que sigue la estela ideológica de la italiana *Cinema Nuovo*, dirigida por Guido Aristarco, en cuya estructura se alternan los ensayos teóricos o históricos y la crítica de las películas que se presentan en Madrid.

Los postulados críticos de *Objetivo* ejercen una poderosa influencia en las emblemáticas Conversaciones de Salamanca, que se celebran en la primavera de

1955 y que pretenden renovar las estructuras de un cine español en declive, exceptuando, toda vez, algunas películas de Manuel Mur Oti, Luis García Berlanga, Juan Antonio Bardem y José Antonio Nieves Conde, que sí se esfuerzan por retratar, dentro de sus limitadas posibilidades, la realidad social española en la década de los cincuenta. El objetivo de las Conversaciones de Salamanca es, pues, reflotar el pobre panorama cinematográfico español y alejarse del género historicista y del folclórico-musical, que tan ínfimos resultan cualitativamente para los profesionales que participan en las mismas. *Objetivo* desaparece en 1955, pero la revista *Cinema Universitario*, del cineclub del SEU (Sindicato Español Universitario) de Salamanca, toma su testigo. El compromiso de las Conversaciones de Salamanca con la cinematografía española es el catalizador para que, unos años más tarde, en 1962, José María García Escudero, Director General de la Cinematografía, introduzca un conjunto de medidas más firmes y aperturistas con el propósito de impulsar el cine español desde las esferas administrativas. En este contexto surge lo que se llama el Nuevo Cine Español, que continúa la línea realista y crítica iniciada por Bardem y Berlanga en los años cincuenta a través de directores como Carlos Saura, Basilio Martín Patino, Julio Diamante, Miguel Picazo, Francisco Regueiro, Mario Camus o José Luis Borau. Por afinidades ideológicas, la revista *Nuestro Cine* se convierte en el altavoz de esta cantera de cineastas.

Evidentemente, la regeneración del cine español pasa también por una crítica más profesional y comprometida, que se bifurca en dos vertientes: una, en principio, de ideología más conservadora, que representa la revista *Film ideal*, aparecida en 1956, en sintonía con el ideario de *Cahiers du Cinéma*; y otra de cariz más disidente: primero *Cinema Universitario* y, a partir de 1961 y de una forma más incisiva, *Nuestro Cine*, siguiendo la línea de *Cinema Universitario*, pero también de las mencionadas *Objetivo* y *Nuestro Cinema*. La década de los sesenta marca, así, el periodo más fértil que atraviesa la crítica cinematográfica española con *Film ideal* y *Nuestro Cine.* Esos modelos críticos, tan antagónicos, viscerales e incluso excesivos, incorporan una concepción teórica del cine más rica y plural de la que se adopta en la crítica de diarios, que sigue siendo inane. Tanto es así que es en este periodo cuando se produce la legitimación cultural del cine en España (Pujol Ozonas, 2010: 146).

Si bien se considera el estreno de *Los golfos* (Carlos Saura, 1959) el título con el que arranca oficialmente el Nuevo Cine Español, la revista *Nuestro Cine*, de periodicidad mensual, nace dos años después, en julio de 1961. La publicación está sostenida económicamente por José Ángel Ezcurra —al que pertenecen también el semanario *Triunfo* y la revista teatral *Primer Acto*—, pero dirigida de forma efectiva por José Monleón hasta su desaparición, en febrero de 1971. En torno a la revista se aglutina un grupo de críticos procedentes del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas —que más tarde pasa a denominarse Escuela Oficial de Cinematografía— como Jesús García Dueñas, José Luis Egea, Víctor Erice, Santiago San Miguel y César Santos Fontenla, que a partir del n.º 14, en noviembre de 1962, forman el Consejo de Redacción. También frecuentan la revista otros alumnos como Claudio Guerín Hill, Pedro Olea, Julio Diamante, Román Gubern y Ángel Fernández-Santos. *Nuestro Cine* alberga en su seno a simpatizantes izquierdistas de muy diversa índole, algunos de ellos militantes del Partido Comunista Español (PCE), como Antonio Eceiza, José Luis Egea, Víctor Erice y Santiago San Miguel. El trasfondo ideológico no ofrece, pues, ninguna duda, pues deriva de revistas como *Cinema Nuovo* y *Positif*, caracterizadas por su compromiso político y su alejamiento del formalismo de *Cahiers du Cinéma*. En efecto, *Nuestro Cine* asume desde el principio una perspectiva crítica que evalúa las estructuras políticas e ideológicas de las películas abordadas, lo que da lugar a que se promueva o repruebe a una serie de cineastas por su proximidad o lejanía con los horizontes marxistas, lo que desembocaba en cierta intransigencia y esquematismo ideológico.

No en vano, un colaborador esporádico como Armando López Salinas, afirma en su artículo *Por una crítica objetiva*, publicado en 1962, n.º 9, que a excepción de pocas películas, el cine actual sólo sirve de caldo ideológico para la expresión del arte burgués y como instrumento de las clases dominantes (López Salinas, 1962: 14). En el credo de *Nuestro cine*, la crítica debe servir de «conciencia»; debe escrutar y denunciar la dimensión semántica de las películas abordadas, con especial virulencia hacia el fascismo, militarismo, violencia, racismo, etc. Una crítica, esta, «contenudista» frente a la «esteticista», que así es como se designa a la que se ejerce en su revista rival, *Film ideal*, escorada hacia un esteticismo hueco, un arte deshumanizado y ajena a cualquier responsabilidad contenudista, como

explica Víctor Erice en su artículo "Responsabilidad y significación de una crítica nacional", publicado en el n.º 15 de la revista, diciembre de 1962:

> "Así, ante determinada clase de películas insistirán en que los argumentos —aunque defiendan, por ejemplo, el colonialismo— no importan, que las ideas —aunque a veces exalten la violencia y el racismo— no importan; que solamente interesan los sonidos y no las palabras, los gestos y no las conductas. Y de esta manera, liquidadores de toda conciencia y de toda responsabilidad, afirmar que, en virtud de la importancia "artística", lo demás deberá ser ignorado para que el arte pueda subsistir" (Erice, 2012).

José Monleón, director de *Nuestro Cine*, reconoce a posteriori que con frecuencia cometen injusticias en sus análisis, aunque matiza que hay que comprender el contexto de la época (Tubau, 1983: 128). Por su parte, Jesús García Dueñas, crítico y miembro del Consejo de Redacción, justifica ese extremismo ideológico apelando a la labor histórica que están desempeñando: el ataque a determinadas obras y directores no son sino ataques hacia el fascismo español y a sus ramificaciones, ataques desplegados, evidentemente, por medio de un lenguaje criptográfico (Tubau, 1983: 146). Sin embargo, la revista empieza a flexibilizarse tras los primeros cuatro años, cuando acceden a la misma Ángel Fernández-Santos, Álvaro del Amo, Miguel Bilbatúa, Carlos Rodríguez Sanz, e incluso, en su etapa más avanzada, antiguos colaboradores de *Film ideal* como José Luis Guarner, Pere Gimferrer o Juan Antonio Molina Foix.

A nivel particular, *Nuestro Cine* inicia una cruzada en la que se cuestionan los directores consagrados por *Cahiers du Cinéma* y su epígono *Film ideal*, tales como John Ford, Alfred Hitchcock o Howard Hawks. Monleón, en su artículo "9 reflexiones sobre el cine americano", publicado en 1963, n.º 19, aduce que el cine de Hollywood se ve afectado por las reglas del capitalismo, de ahí el desarrollo de las posibilidades más espectaculares del medio y el rechazo al reflejo de la situación de las clases más modestas de la sociedad norteamericana. Ello conduce a un cine socialmente falso aunque abundara la búsqueda de los hallazgos fílmicos (Monleón, 1963: 38). Del cine norteamericano prestan atención a directores como Eric Von Stroheim, Charles Chaplin, Orson Welles, Josef Von Stenberg, Buster Keaton o Abrahaam Polonsky, y, sobre todo, a los que trabajan fuera de la industria, como John Cassavettes, Clarke, Meyer o Mekas. Sin embargo, ninguna otra

cinematografía obtiene tanto espacio en la revista como la italiana, particularmente, bajo la influencia de Aristarco, Michelangelo Antonioni, Luchino Visconti, Valerio Zurlini, Pietro Germi, Francisco Rosi y Pier Paolo Pasolini. También transitan por las páginas de la revista otras cinematografías emergentes como la brasileña, la polaca, la húngara o la checoslovaca. Por el contrario, hacen caso omiso, sorprendentemente, a la *Nouvelle Vague* y al *Free Cinema*, que aparecen en contadas ocasiones. Monleón, por ejemplo, considera *El año pasado en Marienbad* (*L'année dernière à Marienbad*; Alain Resnais, 1961), *Jules y Jim* (*Jules e Jim*; François Truffaut, 1962), *Una mujer es una mujer* (*Una femme est une femme*; Jean-Luc Godard, 1961) y *Una vida privada* (*Vie privée*, Louis Malle; 1962) obras talentosas desde el punto de vista formal pero confusas y carentes de compromiso ideológico (Nieto Ferrando, 2012: 128).

Y es que, por encima de otros estilos, *Nuestro cine* privilegia, como explica Román Gubern, el realismo; pero no un realismo «documental» sino «crítico» cuya vocación o sentido último no es registrar unas imágenes de primer grado, epidérmicas y fenomenológicas (Gubern, 1963: 9), sino arrojar luz en las causas de la realidad y ofrecer al espectador un enriquecimiento del conocimiento del mundo, de la sociedad o del hombre, suministrándole los elementos necesarios para descubrir sus "dóndes", "cómos" y "por qués" (Gubern, 1963: 10-11.)

Desde los primeros números, *Nuestro Cine* deja claro su propósito de convertirse en conciencia de un cine español que, como queda de manifiesto en las Conversaciones de Salamanca, necesita una completa renovación. Por ello, en el tercer número, publicado en septiembre de 1961, *Nuestro Cine* establece en un editorial la importancia de examinar los parámetros con que se está construyendo la producción cinematográfica española. Asimismo, plantean la necesidad de analizar el cine español en función de la cultura cinematográfica internacional y de profundizar en las coordenadas de los cines más importantes que se están realizando a nivel mundial. Todo ello para alentar desde sus páginas la creación de un nuevo cine español (Monterde, 2003: 110-111).

Como pone de manifiesto Monleón, existe en los colaboradores de la revista un "sentimiento de que el arte oficial español, la prensa española […] hurtaba el erotismo real, hurtaba la lucha de clases real, hurtaba los cimientos reales y sociales de la vida" (Tubau, 1983: 119). El Nuevo Cine Español responde, en parte, a

ese inconformismo. Esencialmente realista, este cine aborda de lleno los problemas de una época y una generación marcada por la guerra y la dictadura, aunque, lógicamente, dentro de las limitaciones que permite la censura. Los conflictos y problemas planteados de la realidad social española se afrontan, entonces, a través de un lenguaje implícito. Como es lógico, existe una proximidad entre los directores del Nuevo Cine Español y los colaboradores de *Nuestro Cine*, pues muchos de ellos se forman en la Escuela Oficial de Cinematografía, en Madrid. Visto así, es tentador afirmar que las relaciones entre la revista y el nuevo movimiento son similares a las que se establecen entre *Cahiers du Cinéma* y la *Nouvelle Vague* o entre *Sight and Sound* y el *Free Cinema*. No es así. Los principales representantes de esta corriente no son antes críticos que cineastas, y cuando algunos colaboradores de la revista como Erice, Egea, San Miguel, Olea o Guerín acceden al terreno profesional, el Nuevo Cine Español ya se encuentra en sus estertores. De los críticos de *Nuestro cine*, solo Antonio Eceiza se integra en el núcleo duro de los nuevos cineastas españoles.

Nuestro Cine, en definitiva, se acaba convirtiendo en una plataforma del Nuevo Cine Español. En un año se dedican diez números a este movimiento y a las películas de Carlos Saura, Antonio Eceiza, Basilio Martín Patino, Manuel Summers, Angelino Fons, Vicente Aranda, Jorge Grau, Julio Diamante y Pere Balañá. No obstante, este apoyo genera controversia en el seno de la revista. El Nuevo Cine Español está impulsado por la Dirección General de la Cinematografía y algunos colaboradores entienden que la publicación puede convertirse en un instrumento legitimador del franquismo. Esta controversia genera que buena parte del equipo primitivo, compuesto por San Miguel, Eceiza, Erice, Egea y otros colaboradores como Olea y Guerín Hill, se vayan apartando progresivamente de la revista, aunque debido asimismo a su incorporación a la industria cinematográfica. Monleón, sin embargo, cree que el valor testimonial del Nuevo Cine Español supone una oportunidad para los objetivos políticos de la revista y en los consejos de redacción deciden apostar por esa atención especial (Tubau, 1983: 124). Sin embargo, la adhesión sin paliativos hacia el nuevo cine cambia en los últimos años de la publicación, en tanto, pasado el clima de euforia, algunos colaboradores emprenden artículos y críticas de carácter revisionista.

La revista, finalmente, desaparece en febrero de 1971 tras solo una década de existencia. Con el tiempo, quedan muy al descubierto sus errores y excesos —en general, asumidos por sus protagonistas—, sin embargo, para Monleón esas deficiencias hay que encuadrarlas, como ya hemos apuntado, en unas condiciones cinematográficas en donde existen pocas oportunidades de acceder a las películas más importantes del momento, las cuales, por lo general, suelen llegar mal y a destiempo (Tubau, 1983: 132). Monleón destaca que, aun así, la principal aportación de *Nuestro Cine* es introducir "un pensamiento crítico, realista, liberal, con sus connotaciones, ya en ese momento, de socialismo o marxismo, que es ya toda una etapa propia del desarrollo de ese pensamiento cultural de la izquierda, con sus crisis, con sus enfrentamientos" (Tubau, 1983: 132).

1.3.5. Jonas Mekas y el *New American Cinema*

El *New American Cinema* es un movimiento de cineastas «experimentales» que se origina en Estados Unidos —y particularmente en Nueva York— a finales de los años cincuenta, y se extiende durante toda la década de los sesenta. El grupo denominado *New American Cinema Group* (1960), está formada por nombres como John Cassavetes, Shirley Clarke, Robert Frank, Lionel Rogosin, Morris Engel, Robert Breer, Stanley Brakhage, Marie Menken y el mismo Jonas Mekas, entre otros; posteriormente se produce una fractura y la vertiente más experimental y vanguardista funda el *Filmaker's Cooperative*, al que pertenecen Jonas Mekas, Paul Morrisey y Andy Warhol. Nos encontramos en una época en donde está emergiendo un cambio de sensibilidad en todas las manifestaciones artísticas del país, que tratan de dinamitar tanto los valores y convenciones sociales como su forma de expresarlos. En el ámbito de la literatura, por ejemplo, destacan Jack Kerouac y Allen Ginsberg, autores de la generación *beat*, y en música, el revolucionario grupo de rock *The Velvet Underground*. Es, en conjunto, un movimiento global que se denomina la «contracultura», que, como decimos, ataca los cimientos de la moral estadounidense y propone nuevos y revolucionarios modos de acercarse a esa realidad.

De origen lituano, el crítico, y más tarde realizador, Jonas Mekas se convierte muy pronto en el altavoz de esa generación de nuevos y rupturistas directores a través de las páginas del periódico *The Village Voice*, en donde empieza a escribir

columnas de crítica de cine desde 1958, y de la revista *Film Culture*. Ante esa nueva producción cinematográfica alternativa, Mekas intuye que, al mismo tiempo que esta capta los signos de esa efervescencia cultural y social, el lenguaje cinematográfico, a su vez, se está liberando de sus ataduras, como rodajes en estudio, guión y narración férreos, interpretaciones teledirigidas y una puesta en escena calculada hasta el más mínimo detalle. Mekas defiende que las huellas del proceso de producción de un filme deben quedar impresas en planos y secuencias. Y como en este cine —también conocido como *underground*— hay una predisposición por capturar ambientes y localizaciones más bien marginales y nunca vistos hasta ahora, Marker aboga por un estilo poético —y cita como ejemplos *Little Stabs at Happiness* (Ken Jacobs, 1960), *The Queen of Sheba Meets the Atom Man* (Ron Rice, 1963), *Flaming Creatures* (Jack Smith, 1963) y *Blonde Cobra* (Bob Fleischner, 1963)—, lleno de imperfecciones visuales, en donde convergen a la par categorías estéticas en principio antagónicas, y habla de Baudelaire, el Marqués de Sade o Rimbaud como fuentes de inspiración: "Es un mundo de flores del mal, de iluminaciones, de carne desgarrada, torturada; una poesía que es a la vez bella y terrible, buena y mala, delicada y sucia" (Mekas, 1975: 119-120).

En el fondo, Mekas no está haciendo sino reivindicar con ahínco el poder del dispositivo cinematográfico para registrar la vida, su ritmo y su movimiento, pero sin constricciones, clichés o recursos dramáticos convencionales, reclamando una vuelta a los orígenes del celuloide, como observa en una de las películas fundacionales, *Pull my Daisy* (Robert Frank y Alfred Leslie, 1959), que recupera la primera propiedad del cine: el sentido de la realidad y la proximidad (Mekas, 1975: 21). Pero más que recrear la realidad, este nuevo cine norteamericano se vale de la vida misma, no para imitarla siguiendo el estilo neorrealista, sino para hacer de ella una ficción. Queda clara, pues, la inclinación hacia una mirada poética extraída de la realidad, capturando los trozos y fragmentos del mundo en toda su complejidad para luego organizarlos en unidades estéticas (Mekas, 1975: 71).

Claro que, como es obvio, el *New American Cinema* no nace de la nada. Está muy influido por creadores vanguardistas de los años veinte, como Vikking Eggeling, Hans Richter, Walter Ruttman u Oskar Fischinger. Asimismo, la reivindicación de que la cámara debe salir a la calle y captar el ambiente de su tiempo recuerda, y mucho, a las mismas pautas que están acometiendo, prácticamente en

las mismas fechas, los directores franceses surgidos desde las páginas de *Cahiers du Cinema* y los ingleses desde las de *Sight and Sound*. Al igual que François Truffaut critica con dureza la tradición de la calidad del cine francés o Lindsay Anderson al cine inglés de los cincuenta, también Mekas se muestra inflexible con la llamada «generación de la televisión» —Martin Ritt, Sidney Lumet, Delbert Mann, etc.—, a quienes acusa de renunciar a la autoría de su trabajo en favor de sus productores (Mekas, 1975: 30-31). Lógicamente, el cine *underground* norteamericano va evolucionando y, a lo largo de la década de los sesenta, aumenta su nómina con nuevos representantes, como John Cavanaugh, Gordon Ball, Barbara Rubin y Susannah Campbell, entre otros. Pero también este cine deriva a lo que se denomina «cine expandido» o *happenings*, espectáculos de luces, color y movimiento que exceden la mera proyección y que efectúan creadores como Robert Whitman, Ken Dewey, Dick Higgins, Ed Emshwiller, Gerd Stern, Ken Jacobs y, menos intensamente, Jackie Cassen, Aldo Tambellini, Elaine Summers y Ray Wisnicwski.

A diferencia de las olas cinematográficas analizadas, apoyadas por un colectivo de críticos, Mekas apenas comparte signos de identidad fílmica con ningún otro colega de profesión de su país de adopción. Es más, a menudo convierte sus columnas en proyectiles dirigidos contra el resto de críticos de la prensa de Nueva York, a quienes tilda de miopes por rechazar la estética de la espontaneidad e improvisación de los nuevos realizadores norteamericanos. Esta incomprensión no se limita a la prensa de Nueva York; también se extiende a festivales internaciones, e incluso a cineastas de prestigio mundial como Pier Paolo Pasolini, Agnès Varda o Carlos Saura. La suya es, sin duda, una cruzada en solitario, algo de lo que el propio autor es muy consciente. De hecho, equipara su profesión en la crítica al de una comadrona, distanciándose de lo que él llama los «críticos de cine establecidos». Aunque su intención en sus primeras columnas es la de convertirse en un crítico de cine "serio" y hablar "seriamente" del cine de Hollywood, muy pronto se da cuenta de que este cometido no le es de utilidad. Retrospectivamente, se ve a sí mismo como "ministro de defensa y propaganda del nuevo cine" que está siendo ignorado sistemáticamente. Así, Mekas abandona su distintivo de crítico y se convierte en una comadrona para "proteger todas las cosas bellas que

estaban ocurriendo en el cine y que eran masacradas o ignoradas por mis colegas y por el público" (Mekas, 1975: 11).

Esta faceta suya de protector del *New American Cinema* está emparentada, en realidad, con su creencia de que una de sus funciones primordiales como crítico es la de "buscar lo bueno y lo bello a su alrededor [...] intentar llamar la atención sobre ello a los demás, explicarlo, interpretarlo, y no aferrarse a trozos de basura, a errores, a imperfecciones", puesto que el "el mal y la fealdad se cuidarán solos" (Mekas, 1975: 86). Esta búsqueda de la belleza subyacente es, al fin y al cabo, la misión del artista cinematográfico, y no la recreación mimética de la fealdad por la fealdad, de ahí sus duros ataques a dos películas que saltan a la actualidad a finales de los años cincuenta, *La hora final* (*On the Beach*; Stanley Kramer, 1959) y *La condición humana I: No hay amor más grande* (*Ningen no jôken*; Masaki Kobayashi, 1959) (Mekas, 1975: p. 23). Con argumentos análogos arremete contra el director británico Lindsay Anderson y su película *El ingenuo salvaje* (*The Sporting Life*, 1963), de gran proyección internacional, preguntándose cómo el director británico puede llegar a la esencia de algo que parece odiar, arrojando sobre la pantalla primeros planos llenos de violencia y furor. La película suma fealdad a fealdad, que no tiene nada que ver con el arte (Mekas, 1975: 125-126). Como vemos, el estilo de Mekas es apasionado y visceral. Ello no es óbice para considerarse, antes que nada, un "ojo «agudo», frío, objetivo, que observa las cosas y ve dónde están, hacia dónde van" (Mekas, 1975: 393). Sus textos críticos parten, pues, de la observación y la reflexión antes de levantar cualquier barricada. En ellos cabe el diario personal, la agenda del cronista, o las divagaciones entusiastas o coléricas, según el caso, por la impresión que un film le causa.

Lógicamente, como ya hemos apuntado, Mekas está convencido de que está naciendo un arte cinematográfico completamente revolucionario. A través de sus críticas va esculpiendo el rostro de esta nueva estética que viene a romper las convenciones cinematográficas con una descomposición de los sentidos cinematográficos mayoritarios. ¿Y a qué se refiere cuando habla de la descomposición de los sentidos cinematográficos mayoritarios? Para él, el arte tiene dos direcciones: por un lado, relatar una historia; por otro, la experiencia de las palabras puras, sonidos, coloras y formas (Mekas, 1975: 15). A su entender, la llegada del cine

underground explota, por fin, la segunda dirección. Ahora, el cine está en disposición de

> "expresar la escala completa de la experiencia humana, la trágica experiencia del mundo, por una parte, y las más sutiles y líricas imágenes, abstracciones, movimientos y visiones puras, el puro medio de expresión cinematográfico, por otra parte" (Mekas, 1975: 286-288).

Todas estas transformaciones están condicionadas por las profundas fracturas sociales que se están operando en Estados Unidos, muy relacionadas con el abandono de los prejuicios con respecto a la raza, el sexo, el lenguaje, etc., lo cual está dando paso a nueva concepción estética donde la estabilidad, la nitidez o la claridad —y todos sus contrarios— dejan de ser virtudes o propiedades absolutas (Mekas, 1975: 127-128). La liberación del movimiento de la cámara para dar rienda suelta a una escala de emociones más diversa; la oscilación de una iluminación que va desde la blancura completa a la negrura total; o la utilización de nuevos y pequeños formatos, como el de 8 mm., son, para Mekas, recursos completamente legítimos.

Desgraciadamente, el mal recibimiento que este cine obtiene entre los espectadores y crítica de su época, en parte por su dificultad de ajustarse a los canales habituales de exhibición, son causas por las que el *New American Cinema* cae poco a poco en la marginalidad historiográfica —a excepción hecha del interés que despierta la filmografía de John Casavettes—, sólo rehabilitado en ensayos y exhibiciones muy puntuales. Pero el espíritu crítico y los postulados estéticos de Mekas siguen encontrando numerosos ecos en el panorama audiovisual posterior. Véase, si no, el Manifiesto Dogma 95 de los directores daneses Lars Von Trier y Thomas Vinterberg. Su compromiso con un cine rodado en escenarios naturales, sin añadidos musicales, iluminación artificial, filtros ni trucajes y filmación con cámara en mano, entre otras disposiciones, recuerda y mucho a los presupuestos de los cineastas *underground*.

1.3.6. Glauber Rocha y el *Cinema Novo*

A partir de 1960, y, sobre todo, a raíz de sus largometrajes *Barravento* (1962) y *Deus e Diablo na Terra do Sol* (1964), Glauber Rocha se convierte en el líder indis-

cutible del *Cinema novo*, una escuela de cineastas brasileños que muestran la realidad subdesarrollada de su país, inmerso en la indigencia, la pobreza social y la alienación como resultado de unas estructuras económicas heredadas de su pasado colonial. Rocha y el *Cinema novo* enarbolan un sentimiento de rebeldía contra este estado de depresión propiciado por las potencias occidentales, lo que es una reivindicación, en consecuencia, del Tercer Mundo.

Hasta el momento, la imagen de los países latinoamericanos está determinada por clichés occidentales. Rocha y sus compañeros entienden que es el momento de derribarla y de ofrecer la verdadera cara de sus circunstancias más inmediatas, circunstancias que pasan por algo tan primario y a la vez tan esencial como es el hambre. Como alumbra en su manifiesto más trascendental, *Eztetyka del hambre* (1965)

> "el hambre latino […] es el nervio de su propia sociedad. Ahí reside la trágica originalidad del *cinema novo* frente al cine mundial: nuestra originalidad es nuestro hambre y nuestra mayor miseria es que este hambre, pese a ser sentido, no sea comprendido" (Rocha, 2012: 31).

El concepto del hambre es, pues, el elemento vertebrador del *Cinema novo* en la medida en que propugna una estética de la violencia, es decir, de la revolución. Trasplantar este ideario a la práctica fílmica conlleva extraer los temas propios del hambre: "personajes comiendo tierra, personajes comiendo raíces, personajes robando para comer, personajes sucios, feos, descarnados, viviendo en casas sucias, feas, oscuras" (Rocha, 2012: 31) en películas aparentemente feas y tristes, gritadas y desesperadas (Rocha, 2012: 33) como *Os mendigos* (Flávio Migliaccio, 1962), *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), *Deus e Diablo na Terra do Sol*, *Ganga Zumba* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), *Cinco vezes favela* (Miguel Borges; Joaquim Pedro de Andrade; Carlos Diegues; Marcos Farias; Leon Hirszman, 1963), *Sol sobre a lama* (Alex Viany, 1963), *Garrincha, Alegria de Povo* (Joaquim Pedro de Andrade, 1963) o *Porto das Caixas* (Paulo Cesar Saraceni, 1964), que formarían parte de una hipotética antología de esta nueva ola. Todas tienen en común presupuestos muy económicos, la utilización de equipos ligeros, el sello de la autoría, la voluntad de retratar la realidad social de Brasil, y el alcance moral y político. Son obras que evidencian una expresión formal «hambrienta» para acercarse a la verdad de las cosas. Encarnan el concepto de «cine-verdad» para sumergirse en el

conocimiento de lo real y mostrar la verdad, tal y como hacen los hermanos Lumière, Vertov, Flaherty, Grierson, Rossellini, Godard, Rouch o Leacock (Rocha, 1971: 142-146). Pero el cine-verdad no tiene principios establecidos ni métodos rígidos, aunque los autores que lo cultivan se alejan del cine espectáculo o comercial, que Rocha identifica con el «cine-mentira».

Pero el término *Cinema novo* no se aplica solo a las producciones aludidas. Rocha, crítico antes que cineasta en periódicos como *Sete Dias*, *Senhor* u *O Cruzeiro*, crea este programa estético a raíz de sus reflexiones sobre el cine de Orson Welles, David Ward Griffith, Fritz Lang, Jean Renoir, Jean-Luc Godard, etc., y, especialmente, sobre el cine brasileño, cuya historia desentraña en *Revisión crítica del cine brasileño* (1963), donde pone de relieve unos esquemas valorativos derivados de las premisas estéticas del *cinema novo*. En este fundamental ensayo crítico, Rocha arremete contra la mayor parte del cine brasileño anterior a 1960 exceptuando las figuras de Humberto Mauro, Alberto Cavalcanti y Nelson Pereira dos Santos. Asimismo, denuncia unas estructuras industriales que tacha de endebles e incompetentes; y unas políticas de exhibición que benefician a las películas extranjeras, especialmente a las norteamericanas. Per más allá de la denuncia de estas estructuras, el cineasta brasileño va estableciendo a lo largo del ensayo las bases para una nueva cultura cinematográfica apoyándose en los esquemas críticos que empiezan a florecer desde la segunda mitad de la década de los cincuenta en otras cinematografías. La política de los autores de *Cahiers du Cinéma* ejerce en él una gran influencia, no en vano "el advenimiento del «autor» como sustantivo del ser creador de películas, inaugura un nuevo artista en nuestro tiempo" (Rocha, 1971: 17), siempre y cuando no esté sometido a la técnica mecánica de los estudios sino a la búsqueda expresiva. No obstante, Rocha dota de un sesgo político al concepto de autor:

> "La política de un autor moderno es la política revolucionaria: en los tiempos de hoy, ni siquiera es necesario adjetivar un *autor* como *revolucionario*, porque la condición de autor es un sustantivo que asume todo. Decir que un autor es reaccionario, en el cine, es lo mismo que caracterizarlo como director del cine comercial; es situarlo como artesano y no como *autor*" (Rocha, 1971: 17).

Rocha no desliga, entonces, la política del arte, sino que une ambas disciplinas, pues la política subyace en la escenificación del poder del cine de Orson We-

lles o en el dispositivo poético de Godard (Xavier, 2012: 15). Pero, de igual forma que asocia el impulso revolucionario con el impulso creador del autor cinematográfico, también vincula inevitablemente el cine comercial e industrial con una reproducción mimética de la ideología capitalista. Precisamente, uno de los blancos de *Revisión crítica del cine brasileño* son las aparatosas producciones de los estudios de Veracruz, que generan un efecto hipnótico con sus reflectores gigantescos, grúas y máquinas imponentes y, como arte, una imitación de los grandes directores norteamericanos y expresionistas (Rocha, 1971: 70-71). Rocha se declara enemigo del cine comercial falsamente artístico, el que reproduce la ideología burguesa. Sobre todo, prevale una crítica hacia los convencionalismos y fórmulas estereotipadas del cine más comercial, que se niega a abordar la circunstancia social, política y cultural de Brasil.

Rocha empieza a interesarse por el cine y la crítica gracias al *Clube de Cinema de Bahía*. Sin embargo, el joven cinéfilo tiene ante sí un panorama cinematográfico muy poco estimulante. Tan solo existen dos cineclubes y dos filmotecas en todo el país; y ninguna revista especializada de importancia a excepción de *Revista de cinema*, de Belo Horizonte, inmersa en estériles debates sobre forma y fondo, argumento y guión y otros temas (Rocha, 1971: 60). Contra ella reacciona Rocha furibundamente. Y en el campo de la bibliografía, al margen de los libros *Filme e Realidade*, de Alberto Cavalcanti, e *Introduçao ao Cinema Brasileiro*, de Alex Viany, apenas cuentan con la traducción de dos o tres obras famosas, los ensayos sobre el cine norteamericano de Salvyano Cavalcânti de Paiva, y algunos folletos de Carlos Ortiz y otros autores (Rocha, 1971: 13). De ahí la necesidad, entiende Rocha, de una obra como *Revisión crítica del cine brasileño* para la cultura cinematográfica de Brasil. De una nueva crítica de cine de vocación didáctica.

El ejercicio de la crítica de cine ofrece, pues, muy pocas posibilidades de futuro, ya que requiere un duro esfuerzo de autoformación teórica y práctica, todo para iniciarse en las columnas de los periódicos estudiantiles y cobrar una bajísima retribución si se consigue alcanzar los suplementos literarios de los grandes diarios o las páginas de algunas revistas especializadas, salario insuficiente para pagar las suscripciones de revistas como *Cahiers du Cinéma*, *Teleciné*, *Cinema Nuovo*, *Films and Filming* o *Sight and Sound* (Rocha, 1971: 13-14). Tantas son las dificultades que la mayoría de los críticos tienden a especializarse en cine norte-

americano, y así poder esquinar las preocupaciones culturales; aunque también suelen especializarse en otros cines como el japonés, el ruso, francés, etc., pero con el objetivo de convertirse en corredores publicitarios entre la publicación donde se escribe y la distribuidora de turno. En general, la crítica de cine brasileña se muestra cómplice del cine de evasión y escapista.

Pero hay excepciones. Hemos dicho que el término de *Cinema novo* no se aplica solo a las nuevas películas brasileñas sino que es todo un programa crítico y estético con el que Rocha hace balance de la historia del cine brasileño en su obra ensayística. A partir de unos principios muy marcados, reivindica la figura de determinadas películas y directores, pero también de determinados críticos, particularmente Walter da Silveira, en Bahía, y los citados Salvyano Cavalcânti de Paiva y Alex Viany, en Rio de Janeiro, en la década de los cincuenta. Sin embargo, Rocha se detiene con mayor detalle en la figura del crítico —y luego cineasta de importancia— Alex Viany, que trabaja durante unos años como periodista en Hollywood y regresa a Brasil hastiado del sistema industrial e inhumano del cine norteamericano (Rocha, 1971: 95). Luego de descubrir el cine italiano y las teorías neorrealistas de Cesare Zavattini, Viany alienta a que los films se abran a las calles, a los actores del pueblo, a la temática popular y social, con un lenguaje simple, comunicativo, cultivando el realismo, la poesía y la esperanza para el futuro de una sociedad más justa (Rocha, 1971: 90). Asimismo, el descubrimiento del cine japonés le lleva a postular un realismo crítico para el nuevo cine brasileño. Por ello, y por sus búsquedas en el lenguaje cinematográfico desnudo de cualquier ortodoxia academizante, Viany es considerado una de las fuentes más activas de la crítica en Brasil y una figura clave para la formación del *cinema novo* (Rocha, 1971: 94-95).

Con estos precedentes, Glauber Rocha cultiva un estilo de escritura combatiendo el juicio impresionista y entendiendo la crítica como un esclarecimiento del lenguaje cinematográfico y de sus características formales, siendo partidario —ya lo hemos comentado— de una crítica didáctica (Xavier, 2012: 9), muy en consonancia con la función prioritaria del cine que defiende, "aquel que se realiza para alfabetizar, informar, educar, y concienciar de la necesidad de impulsar en el espectador un espíritu revolucionario" (Arias Carrión, 2009). En este particular, Rocha coincide con las posturas de Truffaut y el resto de los cineastas de la *Nou-*

velle Vague —cuyas obras conoce muy bien, en especial la de Jean-Luc Godard, al que más admira—, para quienes crítica y realización cinematográfica son dos entidades indisociables.

Como habremos deducido, y en conclusión, la figura crítica de Glauber Rocha se distancia enormemente de la de Lindsay Anderson, François Truffaut y la de los críticos de *Nuestro Cine*, en el sentido de que su escritura no se integra en ninguna revista ni se rodea prácticamente de otros compañeros con los que saltar a la pantalla. Su trayectoria se asemejaría más a la acción individual de Jonas Mekas, ya que este promueve a través de sus críticas en *The Village Voice* una serie de películas en las antípodas del cine convencional que no son sino el signo del florecimiento de una nueva sensibilidad artística en Estados Unidos. Sin embargo, el programa crítico de Rocha está ligado a la rebelión contra una cultura cinematográfica sin identidad —la brasileña— partiendo de una ideología marxista todavía más acentuada que en los casos estudiados hasta ahora.

La revisión del cine brasileño que emprende el director de *Deus o Diabo na Terra do Sol* (1964) en su célebre ensayo es, por tanto, el ajuste de cuentas contra una tradición instalada en unas fórmulas y estereotipos del cine norteamericano, que privilegia la cara lúdica, comercial y económica, pero menoscaba la responsabilidad social, ética y política del cine, lo cual es doblemente grave en un país del Tercer Mundo como Brasil, azotado por el hambre y los conflictos sociales. El esquematismo tan acentuado en que incurre Rocha al disociar entre cine comercial y cine de autor, entre cine-mentira y cine-verdad, hay que situarlo, entonces, en una cinematografía marcada por el subdesarrollo y el inmovilismo. *Revisión del cine brasileño* es, en consecuencia, la formulación de unos nuevos parámetros críticos para que el espectador brasileño tome conciencia del estado de las cosas y comprendiese no solo que otro cine es posible, sino que una nueva cultura cinematográfica resulta imprescindible como piedra de toque para la transformación de las estructuras socio-políticas de Brasil. La génesis de una nueva estética cinematográfica es, según Rocha, la génesis de una revolución. Aquí Rocha va mucho más allá que Lindsay Anderson —con el que ideológicamente comparte algunas inquietudes—. Al encontrarse Brasil en una situación socio-económica límite, Rocha y sus compañeros del *cinema novo*, inspirándose en el Neorrealismo italiano, propondrán no solo un acercamiento crítico a las estructuras subyacentes de sus his-

torias, sino que las revisten con unas formas paralelas al clima social del país: las «formas del hambre».

1.4. POSMODERNIDAD Y CRÍTICA DE CINE

1.4.1. La nueva estética del cine posmoderno

A partir de los años ochenta, la irrupción de la Posmodernidad en la Historia del Cine lleva aparejada una profunda crisis en la tradicional escala de valores estéticos. Desde el punto de vista filosófico, la Posmodernidad viene a representar el fin de los grandes relatos o discursos en favor de un pensamiento débil, fragmentario, ecléctico y provisional que rechaza cualquier verdad o sistema totalizador. La crítica de cine también sufre esta subversión estética y se muestra desnortada ante los nuevos derroteros cinematográficos, lo que conduce, poco a poco, a que se originen diferentes perspectivas críticas. Pero antes de continuar, esbocemos esos nuevos presupuestos teóricos, que abarcan cuatro grandes direcciones:

1) Nihilismo y pensamiento débil, que conlleva la sospecha de la razón ilustrada, de la ideología o de los metarrelatos para explicaciones totalizadores de la realidad.

2) Pérdida del sentido emancipador de la Historia, de la fe en el progreso y de cualquier utopía que aliente la construcción de un mundo bajo los viejos ideales ilustrados —justicia, libertad, tolerancia, trabajo liberador—.

3) Inmediatez, eclecticismo, y perspectivismo relativista en la construcción audiovisual de las historias; inclinación hacia la espontaneidad discursiva y el lenguaje retórico, autorreferencial y ambiguo. Pérdida del soporte ético en los procedimientos expresivos.

4) Mirada irónica y descreída de toda la realidad. Triunfo de la parodia y el humor como baluartes de una actitud desmitificadora ante la realidad (Sánchez Noriega, 2002: 559-560).

Con estos presupuestos, se rehabilita la concepción del cine como medio industrial, de evasión y de espectáculo, tan criticada en la década de los sesenta, no en vano es a partir de los años ochenta cuando tiene lugar la consolidación de la política de los grandes *blockbusters* promovida desde Hollywood. Directores como

Steven Spielberg o George Lucas —eminentes miembros de la generación que empiezan a renovar la industria norteamericana en la década anterior, conocida como el Nuevo Hollywood— crean una nueva forma de espectáculo reciclando fórmulas genéricas del pasado. Esta consolidación del cine espectáculo da lugar a que muchos creadores de inclinaciones autorales se refugien en el cine de terror para dar rienda suelta a su creatividad, lo que provoca la legitimación de este género e incluso de todos los subproductos a él asociados, una pendiente que desemboca en el gran *guignol*, en los delirios *gore* y en diversas políticas del exceso (Quintana, 2005: 84-85).

Pero la legitimación del subproducto —que entendemos como la obra cinematográfica de bajo presupuesto, sin pretensiones artísticas, y con una tendencia a la exageración y/o deformación de las convenciones del género al que pertenece—, se extiende también a otros terrenos como el fantástico o la ciencia ficción. El humor negro, la ironía, la parodia y la autorreferencialidad lingüística son elementos que empiezan a definir a estas y otras producciones cinematográficas. También la violencia juega un papel determinante, tornándose lúdica en películas tan representativitas de la estética posmoderna como *Asesinos natos* (*Natural Born Killers*; Oliver Stone, 1994) o *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1996). La violencia se sitúa, así, en el epicentro del discurso. Este nuevo panorama expresivo, en el que también predomina la mezcolanza de géneros o la hibridación estilística —tan acusada en obras como *Blade runner* (Ridley Scott, 1982), *Brazil* (Terry Gilliam, 1985) o *Terciopelo azul* (*Blue Velvet*; David Lynch, 1986)— (Sánchez Noriega, 2008: 14), genera no pocas controversias entre la crítica; y más con la incorporación de la estética del videoclip como patrón expresivo, que da lugar a una retórica audiovisual cuyo objetivo no es tanto comunicar como excitar al espectador, catapultarlo hacia un catálogo de sensaciones de cada vez mayor alcance.

Sin embargo, desde el punto de vista industrial, son tan o más importantes las transformaciones que se operan en el consumo y exhibición cinematográficos, originando un tipo de espectador muy alejado de las décadas anteriores. El rasgo más característico del cine de los ochenta es la apertura de nuevos espacios físicos y sociales de exhibición cinematográfica, concretamente la televisión, ya que es en esta década cuando la facturación de las películas exhibidas en la pequeña pantalla sobrepasa a la de las salas. Pero la televisión no es la única alternativa a la ex-

hibición tradicional. Primero las cintas de vídeo doméstico y luego el DVD se convierten en nuevos nichos del mercado cinematográfico y propician un tipo de espectador que se enfrenta a un visionado más particularizado, con pausas, repeticiones, y supresión de tiempos muertos (Sánchez Noriega, 2008: 7).

La aparición del cine digital en los años noventa es el detonante para una nueva revolución tecnológica en la primera década del siglo XXI, ya que, además de las pantallas señaladas, aparecen simultáneamente otras como internet, las redes sociales, los *smartphones*, las cámaras digitales, que invaden la vida cotidiana, transformando las expectativas y la educación audiovisual de los espectadores. Hablamos, entonces, en la actualidad, de un nuevo paradigma histórico y estético, la «pantallocracia» (Lipovetsky y Serroy, 2009). Este desplazamiento del cine consumido en las salas de exhibición, televisión y DVD hacia el que tiene lugar en las pantallas digitales es el rasgo más sobresaliente de lo que Lipovetsky y Serroy (2009) denominan «hipermodernidad», caracterizada por tres vectores: la hiperbolización tecnológica, visual, sensorial o narrativa; la complejidad exponencial de las tramas, personajes, géneros y estructuras; y la autorreferencialidad y metadiscursividad, con sus parodias, guiños, citas escondidas, etc. Como vemos, estas características ponen de relieve conceptos muy próximos a los que hemos venido manejando, por tanto, podemos decir que, en esencia, la hipermodernidad es una concreción de la Posmodernidad en el ámbito audiovisual.

En lo concerniente a la crítica, Posmodernidad e hipermodernidad socavan los modelos engendrados en las décadas de los setenta y setenta. Y es que, a raíz de las transformaciones en la exhibición cinematográfica que hemos ido mencionando, empieza a ser frecuente el concepto de «muerte del cine» para hablar del fin de una única manera de enfrentarse al hecho cinematográfico, esto es, al ritual de contemplar cine en una sala de exhibición. Pero lo que no es sino un cambio en las reglas del negocio, ¿es motivo suficiente para una actitud tan fúnebre y derrotista? La cuestión de la muerte del cine está, en realidad, ligada a las nuevas posibilidades expresivas que trae consigo la revolución digital del cine. Hemos de tener en cuenta que, a partir de ahora, las imágenes son registradas en cámaras digitales y luego almacenadas en ordenadores para su postproducción con complejas herramientas a través de las que se puede alterar el color, la iluminación, el contraste, etc., y, además, incorporar efectos especiales, multiplicando hasta el

infinito las manipulaciones visuales y sonoras que antes se producen en la moviola y el laboratorio de forma más limitada. Pero este nuevo marco expresivo es acogido con muchas reservas por algunos críticos, como Serge Daney, que también habla de la muerte del cine a principios de los noventa porque, con el advenimiento del cine digital, entiende que queda obsoleta la concepción casi religiosa del cine como registro fotográfico del mundo: con el cine digital podemos simular un mundo y reconstruir sus imágenes, pero se rompe el nexo existente entre cine y realidad. Así pues, la imagen cinematográfica ya no representa un reflejo o una sustitución del mundo, sino que se convierte "en una materia, una sustancia, algo que subsiste y con lo que uno puede trabajar como si fuera arcilla" (Rosenbaum *et al.*, 2010: 67).

Ciertamente, esta lamentación hacia una cierta visión del cine del pasado resulta bastante obtusa. En realidad, reabre la vieja diatriba esencialista entre los principios teóricos del formalismo y el realismo, si bien ya explicamos que ambas vertientes constituyen dos direcciones igualmente legítimas desde el punto de vista creativo, que, además, tienden a mezclarse y confundirse. En todo caso, identificar el cine digital con una tendencia hiperformalista, sería limitar su alcance. El aligeramiento de los equipos de grabación, la facilidad de los *softwares* de posproducción y el aumento de las pantallas de exhibición también conducen hacia un repunte del realismo en nuevos fenómenos fílmicos como el nuevo cine iraní —Abbas Kiarostami, Jafar Panahi, etc.—, la Quinta Generación china —Zhang Yimou, Chen Kaige, etc.— y el Dogma 95 —Lars von Trier, Thomas Vinterberg, Søren Kragh-Jacobsen, etc.—. A todos ellos podemos sumar el cine independiente norteamericano, que toma un nuevo impulso en los años noventa. En estos casos, la tecnología digital no hace más que afianzar el deseo de documentar el mundo. Evidentemente, las mutaciones acaecidas implican irremediablemente el final de algunas estructuras y pautas productivas, estilísticas, formales o de exhibición, pero hay que desterrar definitivamente la creencia de un supuesto declive artístico del cine.

1.4.2. La crisis del ejercicio crítico en los medios de comunicación escritos y en internet

Desde finales de la primera década del presente siglo se extiende la opinión de que la crítica cinematográfica se halla en un grave estado de crisis desencadenado por dos factores: en primer lugar, por la progresiva reducción de los espacios destinados a la crítica en los medios generalistas y, a la vez, al despido de los críticos titulares de muchos de los grandes diarios a nivel mundial; y en segundo, por la multiplicación de opiniones y valoraciones sobre cine que internet trae consigo, lo que debilita la potestad de quienes ejercen la crítica de cine en las tribunas profesionales. A lo largo de 2008 se produce el despido de treinta y un críticos anglosajones (Heredero, 2011: 13). Estos recortes, unidos a la profusión de voces no autorizadas que concurren en la Red, están siendo objeto de estudio en revistas, simposios y congresos para abordar el supuesto declive de la crítica. ¿Muerte de la crítica de cine o renacimiento de la misma? He aquí la cuestión central que se dirime.

Es evidente que la reducción del espacio destinado a la crítica de cine en los grandes medios de comunicación es una realidad que se va incrementando a lo largo de la primera década de este siglo. Esta realidad no debemos achacarla solo a la crisis económica internacional, sino a la propia crisis del marco comunicativo, cuyo modelo de negocio está degradado desde finales del siglo pasado por diferentes factores. La aparición de la prensa diaria de distribución gratuita y los nuevos medios sociales surgidos de la Red, unidos a la radio y televisión, crean un consumo sin contrapartida pecuniaria, más reforzado todavía con la irrupción de la crisis económica (Ruiz San Miguel y Ruiz Blanco, 2011: 30). Pero lo cierto es que esta reducción conlleva la obstaculización de las funciones propiamente dichas de la crítica, pues sea hace muy difícil matizar opiniones, elaborar argumentos o contextualizar en unas pocas líneas.

Pero hay un problema más acuciante, y es que el cine está dejando de formar parte de las secciones de cultura en los medios de comunicación, por tanto, el lenguaje analítico y la reflexión crítica se están sustituyendo —como adelantábamos en páginas anteriores— cada vez más por un tipo de información muy condicionada por el *marketing* y las estrategias de promoción de la industria, lo que da lugar a la práctica de un lenguaje publicitario que sirve, única y exclusivamen-

te, para aconsejar o desaconsejar la película por medio de titulares y frases hechas, cuanto más sensacionalistas y altisonantes, mejor. Asimismo, cada vez resulta más difícil que la agenda informativa en materia cinematográfica prevalezca sobre la agenda comercial de las películas. Y ello se produce en numerosas ocasiones por la relación, a veces muy estrecha, entre los medios generalistas y las compañías de producción y/o distribución, pues a menudo el medio y la empresa cinematográfica forman parte de un mismo grupo de comunicación y, lógicamente, son habituales los apoyos entre los productos de una misma empresa matriz.

Conviene por tanto reivindicar que la crítica es una instancia independiente del *marketing* y de la publicidad, aunque a veces sea difícil de separar. De hecho, la facilidad de acceso a las películas está haciendo necesarias prescripciones y referencias independientes de las tiendas de DVD y cadenas temáticas. Con este panorama, resulta difícil pensar que la crítica carezca de importancia aunque solo sea como modesto instrumento de reflexión y análisis frente esa oferta audiovisual lanzada al espectador con estrategias publicitarias cada vez más eficaces y sofisticadas, lo que Frodon (2009: 84) llama el «Gran Prescriptor». Evidentemente, ante el poderoso arsenal de recursos publicitarios que disponen las grandes superproducciones, resulta una quimera pensar que la acción de un crítico puede disuadir a los potenciales espectadores de la asistencia a las salas de exhibición. Pero lo que está fuera de toda duda es de su utilidad para las películas más frágiles desde un punto de vista comercial, las que van a pervivir en las carteleras entre dos y tres semanas de proyección; aquí la crítica no es sólo necesaria sino crucial, pues la película no comentada por los medios de información deja de existir.

Por tanto, por encima de una tarea propagandista de las obras más desprotegidas, el crítico debe ser consciente de que su labor como registrador a través de los medios de comunicación es fundamental para escribir la futura Historia del Cine, ya que las películas de las que no hay constancia difícilmente pueden ser rescatadas en el futuro. De esta nada insignificante tarea se benefician los historiadores y analistas en ulteriores revisiones de la producción cinematográfica de épocas o etapas pasadas, o ¿acaso no es la crítica especializada una fuente indispensable en una investigación para cribar las obras más significativas o representativas de un periodo determinado? No está de más recordar que el *marketing* y la publicidad son acciones pasajeras que no influyen en los espectadores del futuro.

Se pierden con el paso del tiempo. Los valores y criterios estéticos, aunque cambiantes, tienen siempre mucho más peso y recorrido.

Llegados a este punto debemos ya aclarar que, dentro de lo se viene denominando crisis de la crítica cinematográfica, una cosa es el declive de este género periodístico en los medios masivos de prensa y su sustitución por materiales promocionales expedidos por las productoras; y otra cosa muy distinta es la ansiedad que muchos críticos veteranos y profesores de universidad están experimentando ante la avalancha de críticas vertidas desde internet, a las que achacan falta de autoridad cultural y profesional, un fenómeno muy ligado al auge del periodismo ciudadano o cívico, con el que, recordemos, el ciudadano no solo interviene más activamente en el proceso comunicativo sino que ejerce una influencia decisiva en la creación de mensajes (Rodríguez Betancour, 2004: 223). Las opiniones, es verdad, no tienen el mismo fundamento, y sin un mínimo de bagaje de conocimientos se corre el riesgo de no entender lo que no se disfruta de inmediato. Ello no es óbice para que se genere un estado de ansiedad entre los críticos profesionales. Ciertamente, internet es un medio en donde todo el mundo puede publicar sus opiniones sean cuales sean; pero, sin duda, la crítica debe empezar a desarrollar su trabajo en el ámbito digital sin excusas de ningún tipo. La objeción de que la crítica que se practica en internet es considerada *amateur* es un argumento irrisorio puesto que las grandes revistas y publicaciones de crítica de cine surgen también de la misma manera (Martin, 2009).

No hay duda de que en internet se pueden encontrar blogs con textos sin filtro alguno de autores muy brillantes, a quienes cuesta mucho imaginarse integrados en la prensa más ortodoxa. La libertad estilística, como ya hemos explicado, es una de las grandes aportaciones que trae consigo internet. También está, lógicamente, la otra cara de la moneda, los textos carentes de toda formación y autocrítica; y, sobre todo, la falacia de que todas las opiniones son igual de válidas. Sin embargo, obviando la inevitable coexistencia de valoraciones más sólidas con otras que no lo son tanto, el ingreso de la crítica en el ciberespacio debe ser una oportunidad para renovar el formato y los contenidos de las revistas especializadas:

> "Nos abocamos a hablar sobre los últimos filmes interesantes, los últimos festivales, los últimos libros, hacemos entrevistas y escribimos reseñas, habla-

> mos de directores y hacemos "ensayos generales". Pero esta forma estándar […] está bloqueando nuestra imaginación crítica e intelectual. Necesitamos redefinir completamente que es una "revista de cine" o lo que puede ser, y estoy interesado en ver como mis colegas responden a tal desafío" (Martin, 2009).

Merece la pena que nos detengamos en cómo internet está modificando las rutinas del profesional a la hora abordar la escritura crítica. Del crítico clásico hemos saltado al «crítico hipertextual», que va saltando de *link* en *link* con el fin de descubrir algo que pueda iluminar su discurso, ya sea información, vídeos, otras críticas, etc. La naturaleza eminentemente audiovisual de internet permite, asimismo, que el profesional apoye sus argumentos con la misma materia de la que está hecho su objeto de estudio, esto es, imágenes y sonidos, fotogramas y fragmentos de la película que está analizando. La combinación de la escritura con este material audiovisual puede ayudar a consolidar la dimensión pedagógica de la crítica de cine (Sánchez, 2009: 86). Bajo estas premisas, se están generando nuevas tipologías de crítica de cine, como el *collage* o ensayo en imágenes[1], compuesto de imágenes estáticas como fotogramas o imágenes, con o sin textos escritos; y el video-ensayo crítico[2], que, como su nombre indica, utiliza fragmentos de películas y/o material rodado por el crítico para la ocasión, con o sin textos escritos.

Ante estas nuevas manifestaciones de crítica y las variantes que están aún por llegar, ¿de verdad podemos detenernos a pensar siquiera que la crítica esté herida de muerte? Tal vez se confunde "el *status quo* del cine y de la crítica cinematográfica como el fin de algo en lugar del principio o su continuación" (Rosenbaum, 2009: 27). El asentamiento de nuevas revistas digitales especializadas como la citada *Rouge*[3], *Senses of cinema*[4], *Experimental Conversations*[5], *Reverse shot*[6] o *Criti-*

---

[1] Un ejemplo se encuentra en la revista *Rouge* —http://www.rouge.com/5/intro.htmal —que utilizó este formato en el dossier *Image Issue*, en donde se pidió a los colaboradores que intentaran seleccionar una imagen o selección de fotogramas que alumbrasen un significado oculto, un secreto u otra película diferente de la que procediesen (Bandis, Martin y McDonald, 2005, citados en López, 2011: 75).

[2] Ejemplos de esta nueva forma de crítica se hallan en los vídeos del bloguero Kevin Lee: —http://blogs.indiewire.com/pressplay/—; o en los de Covadonga G. Lahera en *Transit* —http://www.cinentransit.com—.

[3] http://www.rouge.com.au

cine[7], son una buena muestra de que no está decayendo la inquietud por el ejercicio y la lectura de la crítica. ¿Muerte o renacimiento? No debería existir la menor duda: renacimiento.

1.4.3. Crítica «cinéfaga», crítica «mutante», «crítica 2.0»

Como apuntábamos, la crítica que nace a mitad de los años cincuenta y consolida su discurso teórico en los sesenta empieza a ver cómo su edificio teórico se tambalea. Esta crítica o cinefilia clásica se muestra desconcertada por el cambio de parámetros evaluativos derivados del consumo del cine. Los cinéfilos, ciertamente, se educan en un mundo cerrado, y el cine es un medio artístico sin demasiadas influencias externas. Su educación se fragua través de los cineclubes, las revistas y libros de cine, los programas dobles en las salas cinematográficas y los ciclos de las filmotecas. Pero a mediados de los años ochenta, se consolida la generación del vídeo, con la que el interés por el cine clásico de Hollywood y los «nuevos cines» remiten en favor del cine de género, los productos de serie B y las series televisivas. La experiencia del visionado cinematográfico se extiende, así, al vídeo y a la televisión. Posteriormente, el vídeo se sustituye por el DVD, y el almacenaje en cintas da paso al coleccionismo. En la actualidad, el ordenador personal también es otro medio muy popular para el consumo del cine. Las descargas de películas desde la Red al disco duro del usuario generan un nuevo modelo de almacenamiento.

Estas nuevas ventanas para el visionado cinematográfico, cada vez más privadas y subjetivas, favorecen la aparición de una nueva crítica que deja de tomarse en serio cuestiones como la política de los autores, el compromiso del cine con la realidad, las innovaciones formales, etc. A la vez, se muestra más flexible hacia las concesiones comerciales para así poder disfrutar del visionado cinematográfico sin tantos prejuicios. Este tipo de crítica, que denominamos «crítica cinéfaga», se caracteriza por "la ideología subcultural que busca consensuar su gusto social y estéticamente subversivo, completamente alejado del buen gusto que caracteri-

[4] http://www.sensesofcinema.com
[5] http://www.experimentalconversations.com
[6] http://www.reverseshot.com
[7] http://www.criticine.com/main.php

za la estética burguesa" (Pujol Ozonas, 2010: 123). Patrones de medición artística tan habituales en el ejercicio crítico como unidad, cohesión, coherencia o armonía se sustituyen por una celebración de la fealdad, la anarquía formal o la provocación estética en productos pretendidamente ofensivos y polémicos (Pujol Ozonas, 2010: 123). Esta reacción contra el buen gusto dominante, que tiene mucho que ver con la aparición en los años noventa de lo políticamente correcto, desemboca en el culto hacia un modelo de imagen basura. Y lo que es más importante, como señala Weinrichter (2002: 33), esa mirada *pop*, *trash* o incluso *freak* no solo promueve el cine popular de los subgéneros sino que trata de hacer *tabula rasa* con los panteones establecidos en décadas anteriores. Un rasgo que ayuda a perfilar mejor a la crítica cinéfaga es su origen, la cultura popular mediática, esto es, los fanzines, cómics, videojuegos, televisión, cine de género y música *pop*. Este rasgo resulta muy importante porque las nuevas generaciones de espectadores crecen con un cine que, como decíamos, empieza a contaminarse con nuevas formas de entretenimiento, por tanto, se produce un cambio radical en los patrones creativos e interpretativos.

La crítica clásica rechaza esta manera de entender el cine al acusarla de populista y adolescente, plegada al cine de consumo y al relativismo al desasirse de toda jerarquía de valores para la evaluación de los productos culturales. Ciertamente, lo irónico de esta escuela, en particular en España, es que se desplaza a los medios generalistas, y ese cine transgresor se integra en el Hollywood dominante, con la paradoja de que presupuestos estéticos de serie B se producen con presupuestos financieros de serie A (Weinrichter, 2002: 33). Pero este tipo de planteamientos deroga, en realidad, la facultad crítica, puesto que no existe la más mínima pretensión de aplicar criterios razonables para dictaminar si hay o no valía en la obra cinematográfica, por tanto, la apreciación se convierte en un fenómeno subjetivo y visceral. La subversión estética contra lo políticamente correcto o el buen gusto burgués ya hemos visto que son objeto de la crítica de los «nuevos cines», pero siempre desde la fundamentación y ofreciendo —o, al menos, tratando de hacerlo— alternativas teóricas y expresivas. François Truffaut en *Cahiers du Cinema*, Lindsay Anderson en *Sight and Sound*, la revista *Nuestro Cine* en España y, por supuesto, las figuras de Jonas Mekas y Glauber Rocha se preocupan de apoyar su voluntad de regeneración en unos enunciados teóricos. Recordemos el se-

vero correctivo de Lindsay Anderson hacia la sociedad británica de los años cincuenta o los manifiestos de carácter revolucionario de Rocha y Mekas contra unos valores expresivos aburguesados. Con todos ellos, y aun con sus limitaciones, llegábamos a la conclusión de que todos los caminos y direcciones expresivas están justificados siempre y cuando prevalezca la coherencia formal. Sin embargo, una gran parte de la Posmodernidad, con la crítica cinéfaga como principal referente, gira hacia la celebración de lo políticamente incorrecto, del nihilismo, de la provocación por la provocación y del aplauso a la vulgaridad. Eludir todo código de crítica y valoración estética lleva aparejada, ni más ni menos, la desmemoria, en este caso de la Historia del Cine.

Claro que uno de los grandes problemas para cartografiar la Posmodernidad e hipermodernidad es la ruptura del consenso, la existencia de grupos estancos no reconciliados y la imposibilidad de abarcar una oferta audiovisual que excede ya los límites de las salas de exhibición cinematográficas. Si todo canon estético es de por sí cambiante, a partir de los años ochenta y noventa se disgrega según los herederos del clasicismo, el modernismo, el multiculturalismo o la psicotronía (Weinrichter, 2002: 33-34). Coexiste, pues, una multiplicidad de diferentes puntos de vista. Pues bien, pese a esta diversidad, algunos de los críticos más prestigiosos a escala internacional tratan de ordenar el estado de las cuestión de la crítica de cine a través de dos ciclos de intercambios epistolares —el primero mantenido entre el 7 de abril y el 25 de septiembre de 1997; el segundo, entre el 18 de diciembre de 2001 y el 1 de marzo de 2002— publicados luego en el libro *Movie Mutations: The Changing Face of World Cinephilia* (2003).

La traducción al castellano, *Mutaciones del cine contemporáneo*, llega siete años más tarde, en el 2010. El proyecto está dirigido por Jonathan Rosenbaum, entonces veterano crítico de cine del *Chicago Reader* y una de las voces más reputadas en cine en los Estados Unidos, y Adrian Martin, profesor de teoría cinematográfica de la Universidad de Monash (Australia), director de la revista digital *Rouge* y crítico de *Filmkrant* y *Caimán Cuadernos de cine*. El resto de críticos participantes son los franceses Raymond Bellour y Nicole Brenez, el austríaco Alexander Horwath, el norteamericano Kent Jones, el canadiense Mark Peranson, y el argentino Eduardo "Quintín" Antón. El origen de estos intercambios surge con el fin de analizar las afinidades inconscientes que Rosenbaum detecta entre ellos, más allá

de fronteras nacionales y lingüísticas. Durante estos dos ciclos de correspondencias, los participantes abordan las implicaciones del cine digital, las fluctuaciones en los parámetros estéticos, los canales de distribución alternativos y la necesidad de construir un diálogo crítico de carácter intercultural aprovechando las facilidades comunicativas de internet.

Ya hemos dicho que Jonathan Rosenbaum encuentra que uno de los asuntos más repetidos en la crítica es que, a partir de los años noventa, se está produciendo la muerte del cine, muerte derivada de la sustitución del celuloide por la imagen digital y la ruptura del supuesto vínculo entre el registro cinematográfico y la realidad. Pero Rosenbaum y los críticos que intervienen en *Mutaciones del cine contemporáneo*, pertenecientes a la generación nacida alrededor de 1960 —que crece con la televisión y el vídeo—, no solo no comparten ese visión apocalíptica del medio sino que están convencidos de que las mutaciones acaecidas a nivel tecnológico, industrial y expresivo están produciendo nuevos y estimulantes fenómenos cinematográficos y, además, un terreno más propicio para la escritura crítica y la comunicación intercultural entre las comunidades de cinéfilos. Nuevas revistas surgidas en internet como *Senses of Cinema*, *Cinema Scope* o *Rouge* ponen de manifiesto que continúan vivas las inquietudes estéticas sobre el cine frente a posiciones frívolas de la cultura audiovisual (Rosenbaum y Martin, 2010: 29). Con respecto al cine digital, tal y como explica Brenez, las imágenes se convierten en una materia con la que se puede trabajar como si fuera arcilla (Rosenbaum *et al.*, 2010: 67), pero este nuevo régimen expresivo resulta verdaderamente enriquecedor.

Por otro lado, Rosenbaum, Martin y el resto de los participantes en las correspondencias consideran que, desde hace ya varias décadas, el cine no puede sustraerse a la contaminación de otros medios como la radio, la música o la televisión, lo cual es inevitable. Para Kent Jones, por ejemplo, los nuevos procedimientos de grabación como los discos integran accidentalmente imperfecciones en el acontecimiento sonoro que se acaba reflejando en la forma de hacer cine, como sucede en las películas de Guy Maddin, que "evocan a la perfección las rayadas grabaciones televisivas en 16 mm de las películas sonoras a principios de los años treinta" (Rosenbaum *et al.*, 2010: 50-51). De igual forma sucede con la música rock y sus equivalencias en el grano de la imagen retocada en vídeo, los saltos de ima-

gen infinitesimal y la incesante cámara en mano de *Rompiendo las olas* (*Breaking the Waves*; Lars Von Trier, 1996). En esta línea de inevitables correspondencias formales incide también Martin cuando reflexiona sobre los orígenes del videoclip, que relaciona con una de las experiencias clave de los adolescentes norteamericanos de su generación, la de "conducir con la radio puesta sintiendo el efecto embriagador producido por la unión de la música *rock* y el paisaje que pasaba" (Rosenbaum *et al.*, 2010: 48). Esta sensación de fundirse con la música se perfecciona con el *walkman* y da lugar a una nueva forma de hacer cine, como la de Edward Yang, Wong Kar-Wai y Atom Egoyan. Sin embargo, Martin es plenamente consciente de que a muchos críticos y cinéfilos estas películas les plantean muchos problemas por la infiltración de esa subcultura matriz. Los críticos «mutantes», sin embargo, ven inevitables esta red de intercambios lingüísticos. Del mismo modo, encuentran desfasadas las controversias en torno al cine y a la televisión de los años setenta, ya que, en la actualidad, los gustos del cinéfilo son mucho más flexibles, abrazando películas de muy variados estilos y estéticas y disfrutando igualmente del cine popular y aquel que es más exigente. En este sentido, la televisión desempeña un papel muy importante en esta convergencia entre lo culto y lo popular.

Todos estos condicionantes expanden enormemente las pautas de la creación cinematográfica, refrendando más si cabe su complejidad técnica y su naturaleza eminentemente tecnológica: las películas pueden convertirse en palimpsestos en donde entre lo análogo y lo digital, el Súper 8, 16 mm., 35 mm., vídeo y ordenador se alían, se confunden y se enfrentan entre sí de todas las formas posibles. El cine puede comparecer en una soporte completamente distinto al suyo original, como el espectáculo en vivo, teatro, *music hall*, concierto, etc. Ahora bien, estas complicaciones formales no deben soslayar los interrogantes inherentes al cine y a cualquier otra manifestación artística sobre el destino del mundo, la cultura y la civilización, tal y como defiende Raymond Bellour. El ejemplo paradigmático de este cine discursivo que bucea en los derroteros de la civilización es el cineasta Manoel de Oliveira, cuyas películas muestran una inclinación hacia el sentido del arte y la cultura, su lugar en la vida cotidiana y en la memoria colectiva (Rosenbaum *et al.*, 2010: 81-84). Bellour considera esencial que sigan vivas este tipo de aspiraciones en el cine. Los atentados del 11 de septiembre en Nueva York

y las causas que los generan son, para algunos colaboradores, prueba fehaciente de la necesidad de no convertir la cuestión del destino de la civilización en un vestigio del pasado (Quintín *et al.*, 2010: 325).

En otro orden de cosas, los críticos mutantes son de la opinión de que el ejercicio de la crítica cinematográfica en un contexto como el actual, en donde la producción audiovisual se expande en tantas redes y lugares alternativos gracias a internet, es más difícil pero también más urgente y apasionante. Las facilidades que comporta la era digital para acceder a otras películas y cinematografías es una oportunidad para separar definitivamente la Historia del Cine del comercio o de la sociología, con las que a menudo se la confunde. Y es que, frente a la cultura de la globalización y al pensamiento utópico de vivir en un solo mundo, Rosenbaum cree que "algunas de las películas más inteligentes, conmovedoras y provocativas de los últimos tiempos son aquellas que insisten […] en las diferencias irreductibles, fundamentales entre culturas, naciones y experiencias" (Quintín *et al.*, 2010: 314), síntoma de la viveza cinematográfica que existe en muchas áreas cinematográficas del planeta. Sin embargo, para Rosenbaum resulta extremadamente esclarecedor que estas cinematografías estén despertando el interés de tantos críticos procedentes de países tan diferentes. Por tanto, las identidades nacionales se vuelven obsoletas al existir muchos aspectos en donde sí es apreciable que todos somos, en efecto, ciudadanos del mundo.

Es imprescindible, en este sentido, crear una comunidad intercultural de críticos en la que se comparta información y se reflexione en común (Rosenbaum y Martin, 2010: 31). La cultura cinematográfica se encuentra todavía bajo el influjo del eje anglosajón (Quintín *et al.*, 2010: 314), en el sentido de que existe un absoluto desconocimiento en torno a los analistas y críticos que no pertenecen a los países occidentales. Los críticos mutantes creen, así, que la crítica ha de ampliar sus fronteras y atender aquellas voces externas al mundo occidental. En el fondo, se trata de otro elemento más para construir ese diálogo intercultural de la crítica; es decir, trascender las comunidades de cinéfilos que, antes de internet, se crean en las ciudades y sustituirlas por otras integradas con profesionales de diferentes nacionalidades, de tal forma que "lo que resulta interesante […] es que cada revista parece tener puesto un pie en su propia cultura y el otro en un nuevo espacio compartido, internacional" (Rosenbaum y Martin, 2010: 20).

Frente a esta crítica mutante —y aunque sea una corriente que se encuentra todavía en plena formación—, merece la pena aproximarnos a lo que empieza a denominarse «crítica 2.0» o, también, «nueva cinefilia», que, como su nombre indica, pretende profundizar en el alcance y posibilidades de la crítica ya integrada en un universo digital que, a la sazón, se convierte en su ámbito de supervivencia visto el espacio cada vez menor que los medios generalistas destinan a la crítica y vista también la pérdida de influencia de las revistas especializadas en formato papel. Esta crítica 2.0 es un conjunto de voces enfrentadas a las llamadas industrias culturales tradicionales (Rodríguez y Brox, 2011), y más en particular, a los fundamentos de la crítica tradicional en su intento de adaptarse a los nuevos tiempos, que no están siendo, entienden, tan drásticos como debieran.

Los términos «crítica 2.0» y «Nueva cinefilia» aparecen en el dossier "Alrededor de la Cinefilia"[8] de la revista digital *Detour*[9], en la primavera de 2011, donde destacan los textos "Cinefilia escrita", de Mónica Jordán, "Resistencias Underground. Cinefilias desde el límite", de Aarón Rodríguez, y "¿Qué es la nueva cinefilia?", un intercambio epistolar de Aarón Rodríguez y Óscar Brox. No hay, sin embargo, un sólido programa teórico —aunque tampoco se pretende—. Se trata, más bien, de "un magma de opiniones, de voces y de cabeceras que trabajan de manera dispar en torno a iconos y corrientes de moda" (Rodríguez y Brox, 2011). En cualquier caso, se aprecian dos objetivos esenciales: evaluar el ejercicio crítico en el marco de las publicaciones digitales y señalar las direcciones para una regeneración teórica y práctica de la crítica de cine. Con fuerte sentido autocrítico, los autores cuestionan las inercias y automatismos teóricos que aún se siguen reproduciendo, distanciándose así de los críticos mutantes.

En el ámbito digital, la crítica se encuentra dividida entre la que se efectúa en las publicaciones centradas en la actualidad de los estrenos en las salas de exhibición –en España, *Blog de cine*[10], *Mundo cine*[11], *Las horas perdidas*[12], etc.— y en aquellas que promueven la reflexión crítica, como *Miradas de cine*[13], *Contrapicado*[14],

[8] http://www.detour.es/tiempo/alrededor-cinefilia.htm
[9] http://www.detour.es/
[10] http://www.blogdecine.com/
[11] http://www.unmundodecine.com/
[12] http://www.lashorasperdidas.com/
[13] http://www.miradas.net/

Transit, *Lumière*[15], etc. (Jordán, 2011). La diferencia fundamental entre unas y otras estriba en que el público de las primeras busca el consumo rápido y fácil para saber qué película o películas merece la pena ver, mientras que en la segunda el número de lectores es mucho más reducido, fiel y cultivado: suele conocer las películas y directores que se abordan porque, además de dominar las obras previas, es consumidor habitual de libros, análisis y crítica de cine. Así pues, nos encontramos con que el ámbito digital reproduce la misma división existente en los medios escritos entre revistas de información sobre el mundo del cine que incluyen secciones de crítica y aquellas dedicadas exclusivamente a la crítica y reflexión cinematográfica.

Internet está multiplicando los espacios para escribir, lo que, en principio, podría derribar uno de los males congénitos de esta disciplina, la endogamia, pero lo cierto es que las revistas *on line* surgidas en los últimos años abundan en la repetición de los mismos enfoques y contenidos (Jordán, 2011). Por tanto, frente al optimismo de la corriente mutante, la crítica 2.0 responde que no se produce una renovación del discurso crítico y que, pese a algunas excepciones, las revistas *on line* siguen planteadas como las de antaño. Esta ausencia de renovación se debe a que muchos críticos, inmersos o no en el medio digital, siguen aplicando la metodología y el estilo de la escritura crítica adoptada por *Cahiers du Cinéma* y luego consolidada a través de los «nuevos cines»:

> "La lectura a día de hoy de *Movie Mutations: The Changing face of world Cinephilia* [*Mutaciones del cine contemporáneo*] […] nos deja fríos, indiferentes, con la sensación de algo ya dicho […] a lo que se intenta dar una pátina de originalidad y novedad" (Rodríguez, 2011).

Pero la crítica 2.0 tampoco parece ofrecer, al menos de momento, un discurso alternativo. No existe ningún trabajo sólido de aproximación hacia la sociología o ideología de esta nueva crítica, como admiten sus propios autores. Tampoco está claro si la dirección de este impulso crítico ha de cultivarse en el medio *on line* o acceder al mercado editorial para convertirse en un movimiento de mayor envergadura (Rodríguez y Brox, 2011). La composición de la crítica 2.0, insistimos,

---

[14] http://contrapicado.net/

[15] http://www.elumiere.net/

está todavía por hacer. No obstante, uno de los aspectos más estimulantes que trae consigo el reordenamiento digital es la manera en que se está empezando a construir una comunidad cinéfila, plural y heterogénea con unos criterios de evaluación estética más permeables:

> "A diferencia de otras épocas, ya no resulta difícil encontrar una defensa argumentada, sin imposturas, de un *blockbuster* de temporada, de la misma manera que estamos aprendiendo a leer a [Jean-Luc] Godard o a [Jean] Eustache sin tomar las gafas de nuestros padres o antecesores" (Rodríguez y Brox, 2010).

Podemos observar que se habla de las nuevas comunidades de críticos generadas a través de internet en términos similares a como lo hacen los críticos mutantes, que apuestan por superar las fronteras geográficas del pasado para la configuración de las comunidades cinéfilas. Así pues, el panorama crítico está dando ya los primeros signos de una transformación que aún está por llegar. ¿Cuáles son, entonces, los horizontes discursivos hacia los que debe encaminarse la crítica 2.0? Rodríguez sostiene que se impone la necesidad de replantear la cuestión de la pedagogía de la imagen como asignatura prioritaria (Rodríguez y Brox, 2011). Y propone abordarla desde dos prismas: en primer lugar, rescatando y reinterpretando, al contacto de las nuevas tecnologías, los textos seminales de la historia crítica reciente, dialogando y discutiendo sobre ellos con sus autores, incluso, en el mismo marco digital; y, en segundo lugar, clarificando herramientas, contextos y autores, y evitar, así, la carencia de rigor, aunque siempre sin perder un ápice de "una libertad total y absoluta, libertad de expresión, libertad de estilo, libertad de cátedra, libertad de error" (Rodríguez y Brox, 2011). Libertad siempre en consonancia con el esfuerzo por la transmisión comunicativa, la vertebración de las ideas y por la adaptación hacia una forma literaria adecuada, con el fin de separar al texto de la cantidad de ruido de fondo que produce a diario la Red.

1.4.4. Crítica y análisis fílmico

La incorporación del cine como especialidad universitaria a partir de los años setenta y la proliferación de estudios académicos sobre esta materia conducen hacia una paulatina subestimación de la crítica cinematográfica, que, como hemos visto, se suele ejercer sin una metodología científica y siempre restringida

a las limitaciones habituales del mundo del periodismo, esto es, a la premura en los plazos de entrega y a la reducción de espacio. Otro impedimento importante que suele achacarse es su sometimiento a la actualidad, una crítica bastante mezquina, ya que, como género periodístico, su objetivo principal consiste siempre informar y valorar las novedades del mercado cinematográfico. Bordwell (2011), de hecho, en su artículo "¿Por qué no pueden llevarse bien cinéfilos y académicos?", rememora cómo en los años setenta, cuando empieza su postgrado, descubre estupefacto que sus compañeros y profesores desdeñan los ensayos escritos en *Film Comment* y otras revistas de cine, tildándolos de ensayos de aficionado.

Ya en el páginas anteriores hablábamos cómo, frente a la crítica periodística, se origina desde la semiótica fílmica lo que se viene denominando análisis fílmico, un instrumento para investigar el texto audiovisual de una forma más rigurosa, pues aborda la película como una obra artística autónoma capaz de engendrar un texto cuya significación procede de estructuras narrativas, visuales y sonoras (Aumont y Marie, 1990: 18). El objetivo final consiste en descubrir su modo de funcionamiento estructural y proponer una dirección determinada de sentido. La aparición de los estudios académicos del cine y, particularmente, la aparición del análisis fílmico, originan una continua —pero estéril— confrontación con la crítica, considerada un débil ejercicio intelectual.

Al crítico se le acusa de arrogarse el papel del fiscal del buen gusto a través de juicios más o menos razonados (Zumalde Arregui, 2009: 84-85), pero sin exponer cuáles son sus patrones de medición estéticos. Una de las grandes objeciones que se hace a la crítica es, pues, el empleo de unos criterios de evaluación impresionistas cuando no laxos y nunca materializados en el papel; es decir, el crítico nunca hace explícito cuál es su sistema de valoración estética. Por tanto, la confianza que depositan los lectores en su crítico de cabecera no está tanto en la eficacia y solidez de su sistema valorativo sino, más bien, en un acto de fe (Zumalde Arregui, 2007). Asimismo, es constante el fenómeno de lo que Rosenbaum (2014: 35) denomina la "inflación crítica", es decir, el modo en que los profesionales de la crítica tienden a sobrevalorar determinadas obras, entendiendo que presentan alicientes superiores a los de la mayoría de productos mediocres que acaparan las carteleras, si bien muchas de esas obras apenas ofrecen parangón estético cotejadas con los grandes títulos de la Historia del Cine. Para Rosenbaum, la cantidad

cambia la calidad, y este fenómeno prevalece indefectiblemente en la función crítica cuando el profesional se ve obligado a cubrir y analizar sistemáticamente los principales estrenos comerciales.

En su libro *¿Qué es una buena película?*, Laurent Jullier (2006) trata de socavar seis parámetros de medición artística comúnmente utilizados por la crítica: el *éxito* de la película, su valía técnica, su carácter edificante, su poder emocionante, su originalidad y su coherencia. La exposición y análisis de estos principios evaluativos dan pie al autor a señalar las continuas fallas y agujeros en las argumentaciones del ejercicio crítico. Sin embargo, a nuestro entender, desmantelar unos principios teóricos que, ya lo sabemos, se complican extraordinariamente en la práctica y son fuente de numerosas lecturas erróneas, resulta la habitual operación de derribo posmoderno. La empresa de Jullier es limitada en cuanto a que —excluyendo toda vez el criterio del éxito, que jamás debe ser un factor determinante en cualquier escala crítica—, si tomamos la película como un acto de comunicación inscrita en una tradición estética, tendremos que utilizar esos criterios atendiendo a un contexto más amplio. Es inútil, por ejemplo, consignar un recurso expresivo original o un prodigio técnico si resultan ajenos a las líneas generales que está marcando el discurso fílmico, es decir, si no están contribuyendo a los intereses comunicativos del film o si no están alimentando los conflictos o dilemas de los personajes y/o la historia que se está contando. Por su lado, el carácter edificante y el poder emocionante de una película pueden, obviamente, desencadenar fuertes reacciones en los espectadores, pero deben ser escrutados cotejando sus apartados expresivos esenciales y calibrar si están formulados con cierta originalidad, originalidad no tanto entendida como un empleo revolucionario de los apartados expresivos sino como con una cierta personalidad o voz propia.

De entre los elementos estudiados por Jullier, sin duda el más interesante es el de la coherencia, parámetro compartido por creadores y espectadores: unos para la cohesión de los materiales que formarán parte de la película; otros para la interpretación unitaria de los mismos. Efectivamente, la película consiste en un ensamblaje cohesionado —término hermanado con la coherencia— de imágenes y sonidos que, como dice Bordwell, pretende siempre producir unos efectos y/o significados en su receptor. Examinar la cohesión o coherencia entre todos los elementos que forman parte del discurso audiovisual es, en primer lugar, una

importante tarea que concierne al crítico; pero va todavía más allá para identificar el motivo que se esconde tras, por ejemplo, el predominio del trávelin en la planificación de la película, la reiterada introducción de un objeto en determinadas escenas o la utilización de un estilo de música en particular. Hablamos de decisiones conscientes en la actividad creadora destinadas a vertebrar el discurso, la historia o el tema que se trata. La coherencia es, entonces, fundamental para que la comunicación entre creadores y espectadores sea fructífera.

Dicho esto, y volviendo de nuevo a la polémica entre crítica y análisis fílmico, al segundo se le suele presuponer, como anunciábamos, una mayor credibilidad y rigor. En primer lugar, no solo porque no emite un juicio sobre la valía estética de una película sino porque, por el contrario, la desmenuza con el propósito de dilucidar cómo dice lo que dice, por tanto,

> "no hay espacio para el impresionismo, la subjetividad y la opinión singular, piedras angulares del discurso crítico, a las que el analista contrapone el rigor metodológico, la fidelidad empírica y la verificación experimental constitutivas del conocimiento científico" (Zumalde Arregui, 2009: 85).

Al análisis fílmico se le presupone, por tanto, una legitimidad epistemológica de la que carece la crítica, legitimidad amparada en su metodología, instrumental y técnicas de exploración. Perfilando aún más el análisis fílmico, sus coordenadas de calidad son la coherencia interna —un argumento razonado sin fisuras o contradicciones—, la fidelidad empírica —aserciones avaladas en datos reales del film— y la relevancia cognoscitiva —proferir un conocimiento novedoso— (Zumalde Arregui, 2007). Evidentemente, el análisis fílmico parte de una situación de clara ventaja sobre la crítica en lo que se refiere al estudio pormenorizado de una obra audiovisual, sin embargo, dicho esto, debemos apresurarnos a señalar que ambas disciplinas están sujetas a funciones completamente diferentes. Se presupone que el análisis evita cualquier tipo de escrutinio estético y se dirige a explicar cómo una película dice lo que dice a través de sus mecanismos formales. Visto así, presuponemos que el analista selecciona su objeto de estudio según unos criterios sociológicos, históricos, técnicos y… estéticos. Criterios que hay que explicitar; de otra forma se está reproduciendo el supuesto mal congénito atribuido a la crítica, el impresionismo o subjetivismo.

En efecto, según Aumont y Marie (1990: 22), el analista fija su atención en las obras maestras indiscutibles de la Historia del Cine como en cualquier mercancía de la producción comercial, sin embargo, en el caso de fijar su atención en esas obras maestras indiscutibles convendremos entonces que el analista está asumiendo una previa operación legitimadora, operación que solo es posible ejecutarla a raíz de un programa estético. Si partimos, pues, de la necesidad de unos principios estéticos para la elaboración de un canon cinematográfico —siempre cambiante al contacto de nuevos fenómenos y etapas en la Historia del Cine—, al final estamos efectuando una selección de los films más importantes y excluyendo aquellos que no lo son. La selección de una película para ulteriores análisis entraña, en consecuencia, un reconocimiento estético. Pues bien, llegados a este punto es cuando podemos empezar a vislumbrar que crítica y análisis fílmico no están tan lejanos como parece. En la selección de su objeto de estudio, un análisis fílmico parte de unos criterios estéticos subjetivos con los que se configura un corpus o canon de películas, directores o movimientos que pasan a la Historia del Cine, corpus o canon del que procede la obra que va a ser analizada. Entendemos, asimismo, que en la justificación de un objeto de estudio acaban concurriendo razonamientos de índole estética por mucho que el análisis se escore hacia la explicación detallada de los recursos que integra un discurso audiovisual. Por ello, el análisis fílmico facilita la recuperación y relegitimación de films concretos y modelos genéricos, así como su rehistorización y periodización (Carmona, 1993: 57).

El análisis siempre surge a posteriori, sin las urgencias que impone la actualidad y sin las limitaciones espaciales de los medios de comunicación y las revistas especializadas. Podríamos definir, entonces, el análisis como una reacción hacia las operaciones legitimadoras que establece la crítica de cine, pero entonces, contemplado así, el análisis fílmico sí emite un juicio estético, aunque indirecto: su trabajo no hace sino consolidar o poner en entredicho, como dice Carmona, el trabajo selectivo que la crítica ha hecho antes, destacando tendencias, géneros, películas y directores de la actualidad que considera memorables. De esta manera, análisis y crítica no solo son prácticas contrarias sino que pueden trabajar al unísono: si la crítica hace un trabajo con el que extraer lo cinematográficamente valioso, el análisis se encarga de revisar a posteriori, con más calma y precisión, esa primera tarea:

> "En la medida en que la crítica, como actividad que se realiza paralelamente a la aparición de los films en el mercado, no suele trabajar de cara al pasado, difícilmente puede revisar juicios, clasificaciones o lecturas realizadas desde un sistema de valores que, en su momento, hizo pasar inadvertidas determinadas propuestas textuales" (Carmona, 1993: 53).

La crítica, en todo caso, se convierte en un paso ineludible para el analista y, también, para el historiador cinematográfico, pues, como nos preguntábamos en epígrafes anteriores, ¿acaso no es esta una valiosa fuente con la que empezar a esquematizar y/o condensar los derroteros y logros de cada etapa histórica? Crítica, análisis e historia guardarían así estrechos vínculos: "las tres disciplinas aun siendo ontológicamente autónomas, son limítrofes y comparten, hasta rozarse en un intercambio a veces fructífero, espacios comunes" (Zumalde Arregui, 2007). Pero, con respecto a las tareas que desempeña cada disciplina, la crítica, obviamente, también incorpora una mirada analítica. Un buen crítico es siempre más o menos un analista, ya que una de sus cualidades es precisamente su capacidad de atención con respecto a los detalles, unida a unas potentes dotes interpretativas. Aun sin una metodología académica, la crítica puede eludir el impresionismo y dar consistencia a sus argumentos gracias al conocimiento de la cultura y tradición cinematográfica, y en función de, asimismo, un paradigma crítico determinado, como ya explicamos en el primer capítulo. Pero, inevitablemente, ese trabajo con el cine actual implica, siempre y cuando hablemos de un crítico verdaderamente profesional, volver "la mirada hacia atrás para descubrir y señalar los antecedentes de lo que ahora haya podido parecernos radical novedad" (Zunzunegui, 2008a: 92). En este sentido, y al igual que el análisis, la crítica también relegitima.

Por otro lado, hemos de ser conscientes que la retórica académica, propia del análisis fílmico, no encuentra fácil acomodo ni en los medios generalistas ni en las revistas especializadas. Como ya tuvimos oportunidad de comentar en el primer capítulo, la crítica, como género periodístico que es, necesita de un lenguaje claro capaz de involucrar al lector con un estilo cuanto más personal y atractivo, mejor. Y debemos recordar que, en este sentido, conviene recuperar el énfasis (James, 2009) y la escritura apasionada (Weinrichter, 2008), lo que conlleva, inexorablemente, un alejamiento del lenguaje científico. Son dos disciplinas, análisis y

crítica, que se ejercen en ámbitos diferentes, se dirigen a públicos diversos y requieren diferentes rutinas lingüísticas. En este punto, merece sacar a colación aquella función social o pedagógica que atribuíamos a la crítica (Carmona, 1993: 56). Resulta evidente que existen críticos cuyo rigor les ha permitido sobrevivir más allá de los límites temporales de la actualidad. En este trabajo ya hemos mencionado a algunos, como André Bazin, François Truffaut, Glauber Rocha, James Agee, Manny Farber, Serge Daney, José Luis Guarner o Ángel Fernández-Santos, cuya obra puede servir de referencia para ulteriores revisiones analíticas y/o historiográficas.

Para concluir, solo citar un rasgo más común a crítica y análisis. Ambas entidades no son frías operaciones intelectuales cuya misión es eliminar el placer del visionado cinematográfico. Todo lo contrario; lo amplían: enriquecen nuestra lectura audiovisual y nos convierten en espectadores más exigentes, cultivados y sensibles para advertir esos matices y detalles que marcan las diferencias entre la obra mediocre y la obra maestra. En esta investigación nos oponemos, en definitiva, a afirmaciones como esta:

> "El análisis y el racionalismo, esos métodos brutales de descuartizamiento y congelación del objeto artístico, se oponen a la aprehensión entera y al gozo. Y el cine no es un método para explicar la realidad, sino una realidad mágica por la cual hay que dejarse fascinar sin reserva cultural o política ninguna: otra cosa es romper el embrujo y entonces el placer resulta ya imposible, el misterio se esfuma" (Tubau, 1984: 34).

El análisis y la crítica, al contrario de lo dicho, contribuyen al goce y la aprehensión del objeto artístico. Despliegan una mirada más incisiva, aunque, ciertamente, sea inevitable desterrar la ingenuidad, el impresionismo, la superficialidad y las falsas apariencias. Nos convertimos en espectadores menos inocentes y más intolerantes

> "ante lo falso y ante la patraña, frente a la impostura estética y frente a las falsas apariencias, frente a las servidumbres o imposiciones del mercado y frente a las cesiones condescendientes de quienes se pliegan de forma más o menos disimuladas a las exigencias de aquel" (Heredero, 2007: 31).

CAPÍTULO 2. IDENTIDAD Y PERSONALIDAD POLÍTICA Y CULTURAL DE ÁNGEL FERNÁNDEZ-SANTOS

2.1. PERFIL BIOGRÁFICO

> "Conocí el cine cuando tenía seis o siete años. Un bracero de mi pueblo me llevó a otro pueblo cercano, en el manillar de su bicicleta, a conocerlo. Era verano, a primeras horas de la noche. Había un corral con vigas apoyadas sobre poyetes de ladrillos encimados unos sobre otros. El peliculero fue apagando en rosca una a una las bombillas que ensombrecían el corral y, luego, a zancadas entre la gente, llegó hasta donde había instalado un enigmático pájaro metálico negro que asomaba su pico redondo por encima de las cabezas de la gente. De la boca del extraño artilugio salió un chorro de ruido y de luz que se aplastó contra la pared encalada de enfrente. Fuera, ya era la espesa noche toledana, y quizás alguien oía algún eco de algún disparo de algún último resistente al fascismo. En la pared iluminada, comenzaron a moverse formas, y, poco a poco, me convertí, atrapado por ellas, en un niño minero de un valle lleno de gente guapa y amistosa. Fui libre, por primera vez en mi vida, en ese valle" (Fernández-Santos, 1998a).

Ángel Fernández-Santos nace en Los Cerralbos (Toledo) en 1934. Es uno de los tres hijos del matrimonio formado por Ángel Fernández-Santos Jiménez y Petra Blázquez Zapata, maestros republicanos del Instituto Libre de Enseñanza, luego represaliados por el franquismo. Su padre en particular pasa tres años en prisión por su ideario político. En 1950 se traslada a Madrid y se licencia en Derecho; también inicia la carrera de Filosofía y Letras, pero no la finaliza. Durante un año reside en París, estancia que le permite visitar regularmente la filmoteca francesa y conocer los títulos indispensables de la Historia del Cine. Sin embargo, de vuelta a Madrid, su prematura vocación es la de escritor, razón por la que empieza a asistir, desde 1963 y durante cuatro años seguidos, a las tertulias literarias del Café Comercial, donde traba amistad con el escritor Ignacio Aldecoa, cuyo estilo literario ejerce una gran influencia en su prosa (Fernández-Santos, 1994a; 1997a).

En 1964 se matricula en los cursos de dirección de la Escuela Oficial de Cinematografía tras aprobar las pruebas de acceso. Aunque su intención es formarse como guionista, ingresa en la rama de dirección. Esta etapa de aprendizaje deja en él una profunda huella emocional, como reconoce posteriormente:

> "La EOC [Escuela Oficial de Cinematografía] […] se convirtió, para el puñado de afortunados muchachos que en los primeros años sesenta logramos ingresar en ella, en una nube pasajera en la que tuvimos la efímera fortuna de vivir, en medio de una dictadura fascista y en un país amordazado, el aprendizaje en plena libertad de la elocuencia del cine" (Fernández-Santos, 1998b).

Aunque no está interesado en dirigir películas y sí en escribirlas, aprovecha la formación con el objeto de conocer los entresijos del proceso de creación cinematográfica y, en especial, de ampliar sus conocimientos en el área de la dirección de actores con el fin de volcarlos sobre su dedicación al teatro, su verdadera pasión por encima incluso del cine, disciplina que tiene ocasión de ejercer en la misma Escuela con varios montajes de obras de Bertolt Brecht, Samuel Beckett y Eugene O'Neill. Con profesores como, entre otros, José Luis Sáenz de Heredia, Carlos Saura, Carlos Serrano de Osma y José Gutiérrez Maesso, unas palabras repetidas reiteradamente por José Luis Borau en sus clases se revelan semilla de su futura actividad crítica: "¡No hay más que una manera de aprender a hacer películas, y es aprender a verlas!" (Fernández-Santos, 1998b).

Desgraciadamente, su experiencia en la EOC no concluye bien porque, en octubre de 1968, decide abandonarla luego de serle prohibido el visionado de una práctica final de segundo curso (Torrell, 2008: 85), el cortometraje *El último inquilino*. Esta medida de censura es, en realidad, uno de los muchos altercados que se producen en la institución a partir del curso 1968-1969, cuando el nuevo director Juan Julio Baena y su equipo introducen un giro burocrático y deciden eliminar la relativa libertad de que disponen los estudiantes, como el propio Fernández-Santos (1970a: 23-24) narra en un texto publicado en el número 103-104 de *Nuestro Cine*, en diciembre de 1970. En primer lugar, suspenden por vía administrativa a una docena de aspirantes que se presentan a las pruebas de acceso, orden que dos de los profesores, los directores Luis García Berlanga y Miguel Picazo, se niegan a acatar, presentando su dimisión. Ante estos hechos, algunos alumnos del segundo curso —Álvaro del Amo, Antonio Drove y José Luis García Sánchez, entre otros—

optan por elaborar prácticas todavía más libres y audaces tanto formal como ideológicamente, lo que lleva a la dirección a no proyectarlas durante el tradicional acto de entrega de los diplomas en la clausura del Curso ni tampoco a exhibirlos en el Festival de San Sebastián, como viene siendo habitual. A su vez, estos alumnos comienzan a encontrar dificultades para visionar sus propias obras, lo que suele constituir una fase fundamental en el proceso de aprendizaje. Fernández-Santos forma parte de este grupo anatemizado, de ahí su salida de la Escuela.

Sin embargo, el futuro periodista de *El País* ya había iniciado su andadura como crítico en la revista especializada *Nuestro Cine* en diciembre de 1964, en el número 36. Además de publicar periódicamente críticas y artículos más extensos sobre análisis cinematográfico, desde julio de 1965 se integra en el Consejo de Redacción y, desde diciembre de ese año, se convierte en el secretario de redacción de la revista —número 42—. Como hemos indicado en el capítulo anterior, la cabecera nace en 1961, está editada por José Ángel Ezcurra —propietario también del semanario *Triunfo* y de la revista teatral *Primer Acto*— y dirigida por José Monleón hasta su desaparición en 1971. Bastantes de los colaboradores de *Nuestro Cine* son, al igual que Fernández-Santos, alumnos de la EOC. Con la idea de renovar el equipo de redactores, son los futuros directores Víctor Erice y Claudio Guerín Hill quienes le convencen para empezar a escribir en *Nuestro Cine*, si bien Fernández-Santos ya es un colaborador fijo en la revista *Primer Acto*, donde forma parte del Consejo de Redacción y, con el tiempo, ejerce de Secretario de Redacción. El crítico contribuye a abrir las puertas de la publicación a autores de otras tendencias, superando así el rígido dogmatismo que caracteriza a esta en los años anteriores (Erice, 2007: 17). En este periodo también publica ocasionalmente críticas teatrales y cinematográficas en *Ínsula* e *Índice*, y textos políticos en *Cuadernos del Ruedo Ibérico*. Utiliza diferentes pseudónimos como traductor (Ángel Bernal) o como autor de monografías en *Ruedo Ibérico* (Gonzalo Dueñas) (Torrell, 2008: 85).

Pero la revista *Nuestro Cine* desaparece en febrero de 1971. Su Secretario de Redacción lucha para mantener a flote la publicación y especula con diferentes iniciativas, pero estas no fructifican (Galán, 2004). Desde entonces, y hasta finales de marzo de 1972, su vida profesional se vuelve inestable, de ahí que, con posterioridad, señale que en ese período se halla inmerso en un "laberinto interior en busca de una salida" (Fernández-Santos, 1983a). Es en esta fecha cuando Víctor

Erice le propone embarcarse en un proyecto de largometraje que, como condición, debe de tratar el tema de Frankenstein. El asunto no interesa realmente a ambos, pero deciden abordarlo: "Erice, que también buscaba una salida a su laberinto personal, necesitaba como yo hacer algo, y el término *hacer*, en un tipo como Erice, solo significa *hacer* cine" (Fernández-Santos, 1983a). El precipitado de esa alianza profesional es el guión que dará lugar a *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973), una de las películas más importantes de la historia del cine español. Ya durante las primeras sesiones de trabajo descubren las posibilidades dramáticas del tema:

> "¿Cuando y donde viste tu por primera vez *Frankestein*? En tal pregunta estaba ya contenido el enfoque definitivo del filme: un buceo en el interior de nuestra memoria en busca del entramado y de las secretas conexiones con la vida de un mito de nuestra infancia, es decir, de la misma pulsión íntima en que, por distintos caminos, Erice y yo estábamos personalmente sumergidos" (Fernández-Santos, 1983a).

Por ello, en la escritura de *El espíritu de la colmena* se aprecian algunas de las preocupaciones esenciales del crítico, como sus recuerdos de infancia, el peso del franquismo y el concepto del «exilio interior», preocupaciones que reaparecen sistemáticamente en su corpus periodístico posterior. Sin embargo, un asunto en particular marca el proceso de elaboración del guión que, durante su trabajo como crítico, pasa a ser objeto recurrente de análisis: la construcción del punto de vista de lo relatado. Originariamente, concurren dos tiempos diferentes en la materia argumental de *El espíritu de la colmena*: uno donde el personaje principal, Ana, rememora su infancia de camino a su pueblo de origen luego de conocer el fallecimiento de su madre; otro con la visualización de esos recuerdos, que constituyen la parte central del film. Pues bien, cuando comienzan los preparativos de la producción, Erice le comunica que, tras diversas lecturas, no termina de funcionar la vertiente del tiempo presente del guión. Luego de leerla de nuevo, Fernández-Santos lleva a la conclusión de que está en lo cierto y ambos deciden suprimirla porque esta división genera dos puntos de vista que entienden irreconciliables. Esta decisión es el germen de lo que el periodista considera a posteriori como el "aura de misterioso lirismo" que rodea al film, pues el realizador vasco, con esa amputación, genera

> "una violenta mutación en el *tempo* de la película, que no transcurre en la pantalla, sino en la conciencia de cada espectador, y éste no contempla el filme con sus ojos, sino con la secreta mirada, deudora de una identidad y de un tiempo poético también secretos, que hay detrás de los ojos de cada ser humano" (Fernández-Santos, 1983a).

Esta experiencia sobre la gestación del punto de vista narrativo y su «subjetivación» a través de los mecanismos expresivos del arte cinematográfico influye sobremanera en su ejercicio crítico posterior, pues uno de los aspectos en los que suele reparar durante el visionado del film es, precisamente, el punto de vista desplegado sobre la materia argumental y cuáles son los medios empleados para configurarlo. Ambos tratan de repetir la experiencia con la guionización de *El sur* (1983), pero Fernández-Santos decide abandonar el proyecto cuando se da cuenta de que manejan visiones muy distintas de la historia. Posteriormente, colabora con José Luis Borau y Antonio Drove en la primera versión del guión de *Hay que matar a B.* (José Luis Borau, 1973) y es co-autor junto a Francisco Regueiro del libreto de cuatro de sus películas: *Las bodas de Blanca* (1975), *Padre nuestro* (1985), *Diario de invierno* (1988) y *Madregilda* (1993):

> "Su trabajo aporta, […] consistencia estructural y hondas resonancias en la experiencia biográfica a este vigoroso tríptico de estirpe surreal y valleinclanesca que viene a exorcizar, con tanta violencia como ternura, las malformaciones que anidan en la historia y en el imaginario de la España atávica y en las sombras más negras de la dictadura franquista" (Heredero, 2007: 25).

A mediados de 1980 se incorpora a *Diario 16*, donde trabaja hasta finales de 1981, ocupándose fundamentalmente de la crítica de los estrenos teatrales y, ocasionalmente, de los cinematográficos. De este periódico se traslada a *El País* en enero de 1982, donde empieza escribiendo críticas de las películas emitidas por televisión, y, desde mayo de 1985, se convierte en el crítico titular del diario durante casi dos décadas, hasta su fallecimiento, en julio de 2004. Pero su producción periodística no se limita a la crítica. También abarca noticias, artículos, crónicas, necrológicas, columnas, etc. Sin embargo, aunque muy pronto se convierte en un crítico de referencia, la posición de Fernández-Santos, como señala Heredero (2007: 29), no es fácil porque su imparcialidad a menudo choca con un sector como el audiovisual, en el que se dirimen tantos intereses; pero también con el gru-

po de comunicación español al que pertenece *El País*, el grupo PRISA, involucrado en la producción, distribución y exhibición audiovisual a través de Sogecine, filial de Sogecable —hoy Prisa-TV—, fundada en 1989. Por ello, en ocasiones se enfrenta a situaciones especialmente peliagudas, como cuando publica la crítica de la película *La rusa* (Mario Camus, 1989), basada en la novela del director de su periódico, Juan Luis Cebrián, en la que alaba cómo la adaptación trenza los dos hilos narrativos principales, si bien no duda en cuestionar la servidumbre literaria de los diálogos, la confusión que genera el punto de vista y las irregularidades del ritmo narrativo (Fernández-Santos, 1987a). Otras veces, por el carácter implacable de algunas de sus críticas, recibe las presiones de diferentes colectivos, como la carta al director que firman más de una decena de escritores, periodistas y abogados para mostrar su descontento hacia las valoraciones vertidas contra *Caso cerrado* (Juan Caño Arecha, 1985), film recriminado por su incompetencia aunque se escude en "firmes y honorables intenciones izquierdistas" (Fernández-Santos, 1985a). Asimismo, debido a la reiterada denuncia que el crítico efectúa contra determinadas producciones de las *majors* norteamericanas, estas responden exigiendo su destitución y, ante la negativa de *El País*, amenazan con retirar la publicidad de sus producciones en el diario, boicot del que, al final, y por pura conveniencia, acaban desistiendo (González-Macho, 2008).

Pero más allá de estos desencuentros, por si algo se gana el respeto Fernández-Santos es por la libertad, imparcialidad e independencia de su criterio, cualidades recalcadas una y otra vez por sus compañeros de profesión. También por su perseverante defensa del cine español y por la denuncia de su desfavorable situación en el terreno de la distribución y exhibición, donde las *majors* norteamericanas se hacen con el control del mercado cinematográfico nacional. El 26 de enero de 2003 recibe la Medalla del Círculo de Escritores Cinematográficos (CEC) por su labor periodística. Un año después, el 6 de julio del 2004, se produce su fallecimiento luego de un repentino cáncer de pulmón. Aunque en los años anteriores arrastra una salud cada vez más maltrecha debido a un enfisema pulmonar, continúa desempeñando su profesión hasta la aparición de esa última y mortal enfermedad que se cobra su vida en un breve lapso de tiempo.

Los textos periodísticos de Fernández-Santos ponen de relieve una honda afinidad ideológica hacia el espíritu de la Revolución de Octubre de 1917 y al programa marxista procedente de uno de sus organizadores clave, León Trotsky, luego exiliado a consecuencia de su enfrentamiento con el giro totalitario que establece Josef Stalin cuando, desde 1922, se convierte en Secretario General del Comité Central del Partido Comunista de la Unión Soviética. Fernández-Santos no deja de expresar su rechazo hacia el estalinismo como degeneración del marxismo clásico. El tránsito que se produce del *trotskismo* al estalinismo lo considera, de hecho, uno de las grandes catástrofes de la Historia Contemporánea,

> "la muerte de la mayor esperanza generada por este siglo, la esperanza de Octubre, depositada en quienes, creyendo construir un jardín, vaciaron sus vidas en la construcción de un infierno y […], por ello, fueron las primeras víctimas de una estafa tan enorme, que aún gravita sobre la vida contemporánea" (Fernández-Santos, 1988b)

Esta afinidad hacia uno de los grandes revolucionarios marxistas procede de familia, pues su padre, socialista de izquierda de la línea «caballerista» (Gutiérrez-Álvarez, 2012), posee en casa ejemplares de *Cómo hicimos la Revolución de Octubre* (1918) y *Mis peripecias en España* (1942). Además, su hermano mayor, Francisco, filósofo y escritor, se convierte en uno de los primeros exégetas del pensador ruso en España con su artículo "Trotsky, nuestro contemporáneo", publicado en el número 2 de *Cuadernos de Ruedo ibérico*, en septiembre de 1965. La amputación que sufre el film *Octubre* (*Oktyabr*; Sergei Mijáilovich Eisenstein, 1928) por la burocracia estalinista, eliminando la acción del Soviet de Petrogrado y de su Comité Militar Revolucionario, donde Trotsky desempeña un rol nuclear, sirve a Fernández-Santos para discernir hasta qué punto Stalin busca tergiversar la Historia y borrar las decisivas aportaciones del pensador marxista en la Revolución rusa (Fernández-Santos, 2007: 269-270). La política estalinista también es denunciada reiteradamente por el papel desempeñado durante la Guerra Civil Española. En la exultante crítica que dedica a *Tierra y libertad* (*Land and Freedom*; Ken Loach, 1995) defiende la tesis histórica enarbolada por esta: la destrucción de las milicias *trotskistas* del Partido Obrero de Unificación Marxista (POUM) por el

Ejército Republicano a instancias de las consignas provenientes de Moscú (Fernández-Santos, 1995a). Por todo ello, cuando la Historia habla del fracaso final de la Revolución de Octubre, Fernández-Santos responde, adhiriéndose a la postura que deduce al respecto del cineasta Ken Loach, que "no es posible hablar del fracaso de lo que nunca ha ocurrido" (Fernández-Santos, 1995b). Este posicionamiento no es ni mucho menos el oficial dentro del diario *El País*, de hecho, son muchas las voces discordantes que se suceden contra la aproximación del excepcional título de Loach, pero el crítico se mantiene incólume y no esconde la suya.

Con estos pilares políticos, se comprende que Fernández-Santos y su familia sufran los efectos de la represión franquista durante la posguerra, lo que genera en él un dolor y una melancolía que nunca terminan de cicatrizar (Cruz, 2004). En 1939, y con cinco años, es testigo de cómo su padre se ve obligado a arrojar al fondo de un pozo de la huerta familiar una serie de libros que, con el triunfo del bando nacional, pueden ocasionarle la prisión o la muerte de ser encontrados (Erice, 2004), como, de hecho, termina sucediendo al ser posteriormente condenado a tres años de cárcel. Esas duras experiencias tienen su reflejo, sin duda, en sus textos periodísticos, como en la honda identificación que late tras estas palabras descriptivas de la película *Kamchatka* (Marcelo Piñeyro, 2002), película que se inicia con el golpe de estado del militar Jorge Rafael Videla en la Argentina de 1976:

> "El narrador, dueño de la palabra que despierta y da forma a los insondables silencios de entonces, es en la pantalla un niño de alrededor de diez años que, junto a su hermano menor, deambula en la trasera del pequeño coche dos caballos de sus padres errantes, fugados de su domicilio en busca de un agujero donde guarecerse del zarpazo de la caza del hombre que se desató sin alma y sin estruendo en el Buenos Aires de aquellos días" (Fernández-Santos, 2002a).

Con el tiempo, canaliza sus posiciones antifranquistas colaborando a mediados de los años setenta con revistas como *Primer Plano* y *Nuestro cine*, publicaciones que, como hemos visto, utilizan la cultura como una plataforma para introducir el pensamiento marxista y una forma encubierta de disidencia política. Pero, a diferencia de muchos de sus colaboradores, militantes del Partido Comunista Español (PCE), como César Santos Fontenla, Antonio Eceiza, Víctor Erice, Santiago San Miguel y Román Gubern, Fernández-Santos no milita en el PCE sino

en el PSOE, al cual abandona a partir del Congreso de Suresnes, donde el partido se aleja del marxismo como ideología oficial y Felipe González es elegido Secretario General.

A pesar de la llegada de la Transición y de la instauración de la Democracia en España, Fernández-Santos asiste con resignación al lento proceso de desmemoria histórica que entiende se produce en torno al franquismo, aunque sus huellas y resonancias continúen vivas, por no hablar de aquellas políticas que, aun amparadas por el sistema democrático, poseen el signo distintivo de los regímenes fascistas, de ahí la importancia de la expresiones culturales para "traer el ruido de sus resacas a las aguas suicidas de las sociedades dormidas" (Fernández-Santos, 1999b). Desgraciadamente, para el periodista, el fascismo es pasto de olvido y solo ocasionalmente se evocan sus recuerdos. A su modo de ver, no es posible obviar en tan solo dos décadas la miseria moral del franquismo y saltar como si nada hubiera sucedido hacia una sociedad moderna y democrática, pues subyace un "viciado y rugoso subsuelo mental y moral que se mueve ahí abajo y emerge por las grietas del asfalto en que pisamos". Por ello, sostiene que España "juega a ser punta de un universo cosmopolita cuando sigue con las raíces atadas al lastre de la encerrona en sí misma que la amordazó durante medio siglo" (Fernández-Santos, 2001a). La dictadura franquista supone, pues, un desastre colectivo sistemáticamente invisibilizado, lo que conlleva que los exilios «exteriores» que se producen en ella devengan «interiores» durante la democracia, pues, al no existir una auténtica regeneración, la libertad intelectual vuelve a estar amenazada con mecanismos menos evidentes (Fernández-Santos, 1993a). La sociedad democrática sigue siendo, por consiguiente, "el mismo siniestro estercolero de negruras" (Fernández-Santos, 1997b) que compone la aterradora y atávica imagen de esa España ya denunciada en otras épocas por Francisco de Goya, Ramón María del Valle-Inclán o Antonio Machado. Fernández-Santos cree necesario no olvidar el retroceso cultural, social y político que sufre el país durante cuarenta años de dictadura, aunque se muestra pesimista con los avatares de la sociedad española, como bien expresan estas enérgicas declaraciones recogidas en el documental *Huellas de un espíritu* (Carlos Rodríguez, 1998) a propósito de *El espíritu de la colmena*:

> "[…] A mí me parece un crimen colectivo el que olvidemos de dónde venimos. Hay una complicidad general, hay casi una colectividad en pleno que quiere olvidar. ¿¡Olvidar qué!? ¿Olvidar qué venimos del fascismo? Bueno, esta película creo que recuerda eso".

A nivel internacional, sus piezas periodísticas también arrojan escasas simpatías al neoliberalismo de sus dos adalides principales durante los años ochenta: el presidente norteamericano Ronald Reagan y la primera ministra británica Margaret Thatcher. Con respecto al primero, se deduce una crítica implacable hacia la recuperación del orgullo y el optimismo por la nación estadounidense por cuanto es generadora de una ola de patriotismo reaccionario; y hacia el papel salvífico que se arroga en la escena internacional luego de sus fiascos bélicos en décadas anteriores. Todo ello da lugar, para el crítico, a un «revanchismo *reaganista*» subyacente en los exabruptos ultra-nacionalistas que concurren en producciones de tan dudosa calidad como *Rocky IV* (Sylvester Stallone, 1985) o las secuelas de *Acorrolado* (*First Blood*; Ted Kotcheff, 1982), de ahí el coraje apreciado en títulos como *Platoon* (Oliver Stone, 1986) y *Nacido el 4 de julio* (*Born on the Fourth of July*; Oliver Stone, 1989) por lo que respecta a la autocrítica revisión histórica sobre la Guerra de Vietnam (Fernández-Santos, 1994b); y de *Desaparecido* (*Missing*; Costa-Gavras, 1982), que denuncia soterradamente el golpe de Estado perpetrado por Augusto Pinochet, y el régimen dictatorial que le sigue, con el apoyo financiero de la CIA y Estados Unidos (Fernández-Santos, 1998c), en un contexto nacional que pretende generar el efecto contrario. Estos títulos de carácter revisionista surgen, repetimos, en un momento donde el país emprende una cruzada moral contra el comunismo y el terrorismo islámico. Más persistentes son, sin embargo, sus dardos contra la figura de Margaret Thatcher en tanto a finales de la década de los ochenta y a lo largo de la de los noventa surgen una serie de cineastas británicos muy admirados por el periodista que ponen al descubierto, desde diferentes prismas y aproximaciones, los abusos y desatinos sociales derivados de sus políticas conservadoras, tales como Ken Loach, Stephen Frears, Mike Leigh o Jim Sheridan. La denominada «Dama de Hierro» alienta una serie de reformas muy drásticas para revertir la maltrecha economía británica, pero con ellas abre la puerta a un proceso de privatizaciones de las empresas estatales, a la reducción del poder de los sindicatos y a una notable subida en los impuestos del contribuyente. Para Fernández-

Santos, *Indefenso* (*Naked*; Mike Leigh, 1993) es una de las películas que llega más lejos

> "en la indagación de la Inglaterra degradada, invivible y que se desliza hacia una salvaje fractura social: una herida histórica que se mastica en la atmósfera sórdida e irrespirable que respiran los hormigueros de parias generados por la apisonadora del thatcherismo" (Fernández-Santos, 1994c).

Y es que una de las constantes en el discurso político del crítico es su descreimiento del capitalismo como vehículo de una sociedad del bienestar que se va imponiendo progresivamente en las décadas de los años ochenta y noventa, sociedad del bienestar falsa e ilusoria por cuanto su imagen de opulencia se resquebraja a poco que se contemplen sus auténticas contrapartidas. Los irreversibles efectos derivados del capitalismo financiero y especulador son denunciados en su texto sobre *El efecto Iguazú* (Pere Joan Ventura, 2002), mientras que los pozos de miseria que anidan en las sociedades occidentales son delatados al escribir sobre obras como *La promesa* (*La promesse*; Luc y Jean-Pierre Dardenne, 1996), que versa sobre las redes clandestinas de inmigración ilegal que asolan Europa; o *Barrio* (Fernando León, 1999), un retrato de la pobreza en los suburbios madrileños que, para el periodista, sirve para desmantelar la impostura en torno al optimismo económico preconizado por el gobierno español de entonces, presidido por José María Aznar (Fernández-Santos, 2003b; 1997c; 1998d). Esta inquietante visión de los cimientos políticos y sociales europeos le lleva a empatizar con los enunciados de *Los idiotas* (*Idioterne*; Lars Von Trier, 1998), pues "la vieja utopía libertaria en estado químicamente puro […] convierte a la película en un espejo corrosivo, durísimo y demoledor de la Europa no idiota, pero apresada por una maraña de idioteces jurídicas, políticas, económicas y morales" (Fernández-Santos, 1998e); o de *Funny Games (Juegos divertidos)* (Michael Haneke, 1997), que muestra unos estremecedores brotes de violencia como síntoma del turbio caldo de cultivo moral de las sociedades occidentales (Fernández-Santos, 1998f).

2.3. CULTURA LITERARIA Y COMPROMISO CON EL CINE ESPAÑOL

Fernández-Santos deja constancia en su obra periodística de su admiración hacia las vanguardias rusas de los años veinte en el terreno del cine, la pintura y

la literatura. Esta explosión cultural lo vincula al importante estatuto que el nuevo régimen comunista, surgido con la Revolución de Octubre en 1917, concede al desarrollo de las artes. De los múltiples creadores que surgen en aquellas fechas, es el poeta, dramaturgo y guionista cinematográfico Vladímir Maiakovski a quien el crítico profesa mayor estima, no en vano se trata de una de las figuras poéticas más decisivas del futurismo, un movimiento artístico que, a su entender, ejerce una notable influencia en el teatro de Meyerhold, el cine de Eisenstein o de Dziga Vertov, la escuela filológica formalista, el suprematismo, el constructivismo y otras corrientes poéticas y artísticas (Fernández-Santos, 1974: 14). La literatura de Maikovski es fuente de inspiración para los grandes cineastas rusos Vsevolod Pudovkin o Grigori Kozintsev. El crítico rinde homenaje al poeta en su ensayo *Maikovski y el cine* (1974), donde desgrana sus estimulantes, y a la vez frustrantes, experiencias en el medio fílmico a pesar de la pasión que manifiesta, lo que no es óbice para que Fernández-Santos (1974: 8) afirme que el "profundo idilio entre Maikovski y el cine es, por ello, uno de los capítulos más sorprendentes de uno de los más sorprendentes protagonistas de la aventura estética de este siglo". Su entendimiento del cine queda plasmado en un poema-manifiesto de 1922 en el que se expresa con estas palabras: "Para vosotros, el cine es un espectáculo / Para mí es casi una concepción del mundo / El cine es el vehículo del movimiento / El cine es el revulsivo de las literaturas / El cine es el destructor de la estética / El cine es la intrepidez" (Fernández-Santos, 1974: 65). Entre 1926 y 1927 escribe alrededor de diez guiones, pero la mediocridad de los directores que los ponen en escena trae como resultado películas insignificantes (Fernández-Santos, 1974: 79). El poeta empieza a chocar sistemáticamente con la burocracia rusa y, desengañado con el giro totalitario del régimen en manos de Stalin, decide quitarse la vida el 13 de abril de 1930.

No obstante, si hay una figura literaria que ejerce sobre su escritura cinematográfica una poderosísima influencia esa es la de Bertolt Brecht. Fernández-Santos admira su nuevo y radical entendimiento de la dramaturgia, una dramaturgia de combate convertida en el territorio de la lucha de clases. Concebida, por tanto, bajo postulados marxistas no dogmáticos, su objetivo es estimular la conciencia crítica y social del espectador. Con sus efectos de distanciamiento, esto es, con la introducción de determinados recursos escénicos que evidencian la natura-

leza ficcional de la escena, la pretensión es que el espectador abandone su cómoda poltrona frente al espectáculo y reflexione más intensamente sobre los conflictos que en él se conjugan (Fernández-Santos, 1998g). Si Brecht ejerce una gran influencia en el ejercicio del crítico es porque este aprecia su herencia estética en algunos de los grandes directores que surgen en el panorama cinematográfico de los años ochenta y noventa, como Ken Loach, Luc y Jean-Pierre Dardenne, Lars von Trier y Michael Haneke. Entre ellos, es en los films del cineasta británico donde más resuenan explícita e implícitamente las huellas del autor de *La vida de Galileo* (*Leben des Gailei*, 1939), por lo que estas tienen de solidaridad y de rebelión contra las injusticias sociales que genera el orden jurídico y político de Occidente; pero, igualmente, por la corrosión que rezuma su estilo fílmico, sustentado en desaliñadas y toscas imágenes documentales "para que el espectador absorba los fondos y trasfondos sin enmarañarse en la telaraña de las formas" (Fernández-Santos, 1992a). Según el crítico, los sucesos se configuran de tal manera que las imágenes se transforman "en un disparo, lleno de energía e inteligencia demoledora". La disposición formal de estas se halla en armonía con los terribles contenidos que suele narrar el director británico, de ahí la filiación que encuentra con una máxima de Brecht, aquella en la que sentencia que "solo la violencia ayuda allí donde la violencia reina". Los enérgicos poemas prosaicos de Loach sobre las luchas de clase recuperan el aliento de Brecht en tanto encienden "un punto de luz en los tiempos oscuros que corren" (Fernández-Santos, 2003c).

Como hemos señalado, también el escritor alemán es con frecuencia citado al encarar las producciones de Michael Haneke. Sus obras diseccionan con precisión de bisturí sombríos paisajes morales que funcionan a modo de radiografías genéricas del subsuelo de la vida cotidiana europea. Pero el aparato formal con que se escenifican está también presidido por mecanismos expresivos que hacen honor a ese espíritu combativo. En la citada *Funny games*, por ejemplo, que impresiona sobremanera al crítico por tratarse de uno de los títulos más brutales y duros que recuerda, Fernández-Santos (1998f) destaca su peculiar representación de la violencia, antagónica al propósito lúdico asociados al cine de Quentin Tarantino, John McNaughton o Robert Rodríguez en los años noventa, síntoma de un radical compromiso con aquello que nos está narrando. El cineasta austríaco incorpora, además, recursos de distanciamiento brechtianos para alejar calculada-

mente al espectador de la acción y neutralizar su pasividad con el objeto de lograr el efecto contrario. Esta clase de estrategias también las identifica más claramente en una obra como *Dogville* (Lars Von Trier, 2003), caracterizada por la ausencia física de escenarios propiamente dichos, pues el espacio está pintado a tiza sobre el suelo. Se trata de un imponente desnudamiento expresivo que sirve de plataforma para arrojar luz sobre los sombríos entresijos de la comunidad protagonista, metáfora escénica de una sociedad enferma y generadora de crimen (Fernández-Santos, 2003d).

Como podemos ver, el crítico manifiesta una inclinación hacia la cultura y el arte indómitos, hacia aquellas expresiones que se rebelan contra las miradas inocuas y acomodaticias, de ahí su permanente denuncia contra las prácticas artísticas ideadas exclusivamente como un modelo de consumo, lo que conlleva inexorablemente "entibiar […] viejas historias inmortales que todavía arden" y "ablandar la sagrada dureza de algunos puñetazos entre los ojos lanzados por el ingenio sublevado" (Fernández-Santos, 2000b). Bajo este planteamiento, se muestra afín a la obra de muy heterogéneos creadores «suicidas» como, entre otros, John Steinbeck, el retratista de la miseria que sigue al derrumbamiento de la sociedad norteamericana luego del crack del 29; Scott Fitzgerald, en cuya escritura percibe denodados esfuerzos por esclarecer el sombrío y trágico destino del ser humano; o de Pier Paolo Pasolini, cuya voz "es una carcoma del genio de Italia" (Fernández-Santos, 1994d). Estos y otros artistas tienen en común el obviar "lo adjetivo" y destinar todo su esfuerzo a

> "las sencillas viejas verdades del corazón, únicas no perecederas, que nos cuentan una y otra vez con emocionante terquedad qué nos ocurre, qué nos iguala con quienes pisaron la tierra antes de que la pisáramos nosotros, qué nos convierte en preludio de quienes echen a andar sobre ella cuando nosotros nos hayamos ido" (Fernández-Santos, 1999c).

Sin embargo, la utilización del arte con fines mercantiles tiende a degradarlo al estar su origen determinado más por los imperativos de la oferta y la demanda que por la verdadera y autónoma necesidad humana de la creación, de ahí las dudas que le genera la inevitable introducción del arte en los circuitos comerciales, que trae como resultado obras insinceras.

Dicho esto, los rasgos estilísticos más sobresalientes que vislumbra en algunos de sus escritores preferidos se convierten en las líneas medulares de sus ulteriores valoraciones fílmicas, como el juego de paradojas detectadas en la literatura de Ignacio Aldecoa, quien desarrolla en muchos relatos de su narrativa breve una prosa itinerante con que representar la España inmóvil, si bien a un nivel más concreto también se aprecia esa impronta estilística en cierto pasajes, como en uno de *Santa Olaja de Acero* (1968) vehiculado a través del choque de dos imágenes contrarias: la vertiginosa aceleración de un tren y la quietud interior que rezuma uno de sus pasajeros, lo que da lugar una "armoniosa conjugación de antípodas" (Fernández-Santos, 1995c). En una fase más avanzada de nuestra investigación tendremos la oportunidad de examinar cómo declina el periodista esta estrategia estilística en el ámbito cinematográfico. También se hace notar en su praxis crítica la composición alegórica que reside en las obras teatrales de Antonio Buero Vallejo, de la que se vale para denunciar la ausencia de libertad y la miseria moral del franquismo a través de zonas inexplícitas y sugerentes paralelismos (Fernández-Santos, 1996a); o del Arthur Miller de *Las brujas de Salem* (*The Crucible*, 1953), a su entender, un de las cimas teatrales del siglo XX y un vigoroso testimonio indirecto acerca de las políticas totalitarias del senador Joseph McCarthy y de su conocida «caza de brujas» perpetrada a lo largo de los años cincuenta (Fernández-Santos, 1997d). Por último, también el pudor de estilo, el sentido de lo indirecto y el ocultamiento de los vectores sociales y morales que caracterizan al tratamiento literario de Miguel Delibes. Estas premisas se dejan sentir en su análisis fílmico, particularmente en aquellas obras que adoptan otra estrategia expresiva en la que nos detendremos en páginas posteriores, la transparencia/profundidad, estrategia que definimos como la capacidad de aquellas obras cinematográficas para pasar por transparentes, fáciles o ligeras cuando en realidad están sustentadas a través de un laborioso dispositivo formal y elevados niveles de hondura y profundidad (Fernández-Santos, 1993b).

Al margen de su labor crítica, la actividad periodística de Fernández-Santos está caracterizada por su compromiso con el cine español y contra las políticas y factores que merman su consolidación en el mercado nacional e internacional. En este sentido, la principal denuncia que predomina sistemáticamente en sus textos periodísticos es la colonización de los circuitos europeos por parte del cine norte-

americano y las abusivas condiciones que las distribuidoras de las *majors* imponen a los dueños de las salas de exhibición con su conocida política de lotes, esto es, con la obligación de proyectar un conjunto de películas de menor entidad a cambio de disponer de aquellas obras más punteras o de mayor presupuesto, las llamadas «locomotoras» o «cabezas de lote». A esas otras producciones menores las denomina «hollypolleces» o «hollymemeces». No las considera buenas películas, ni siquiera malas, sino vulgares naderías cuya miseria no es su existencia sino el tiempo y el lugar que ocupan en las carteleras españolas. Su indigencia estética contribuye a atrofiar la sensibilidad del espectador (Fernández-Santos, 1988c):

> "El vacío de estos filmes estadounidenses no sólo llena, sino que también copa, unas pantallas que deberían ocupar otros (de otros países) que aquí jamás se estrenan por culpa de la programación, poco menos que obligatoria, de estos y otras decenas de parientes suyos. Una obligación derivada de un automatismo del negocio de la distribución del cine de Hollywood: ese que, a través de los innumerables tentáculos de sus redes de distribución, fuerza a medio planeta a consumir sus muchos rellenos a cambio de permitirle contemplar sus contadas plenitudes" (Fernández-Santos, 1988d).

Ya la penetración del cine norteamericano es muy evidente para el periodista a comienzos de la década de los ochenta, como ponen de manifiesto algunas noticias publicadas al respecto (Fernández-Santos, 1982a). Estas prerrogativas de las distribuidoras norteamericanas generan una situación de desigualdad para el cine europeo en su propio terreno, y particularmente para el cine español, al copar con sus producciones la mayoría de las salas de exhibición. Incluso con la introducción en 1994 de las cuotas de pantalla a que obligan las disposiciones legales para asegurar la proyección de cine español y europeo, Fernández-Santos denuncia que los exhibidores —muchas de los cuales dependen de la *majors*— incurren en irregularidades para simular su cumplimiento, como su sustitución a los pocos días de ser estrenados por títulos norteamericanos. Esta monopolización yanqui de las pantallas españolas seguirá denunciándola a lo largo de la década de los ochenta, noventa y primeros años del XXI. En un texto publicado en 1999, "Pedrea en Seattle", sostiene que el cine norteamericano consigue exportar anualmente alrededor de 500 películas anuales, o lo que es lo mismo, el 80% de su producción, de los cuales considera que alrededor de cincuenta suelen ser estima-

bles —y entre 5 y 10 merecen verdaderamente la pena—, si bien las 450 restantes resultan pura mediocridad. Por el contrario, el cine europeo solo es capaz de introducir el 3% de su producción en el mercado estadounidense (Fernández-Santos, 1999d).

Esta paradoja no varía en el siglo XXI. En una columna publicada el 15 de abril del 2002, titulada "Saltan las alarmas", revela cómo obras que considera tan defendibles como *El hijo de la novia* (Juan José Campanella, 2001), *Intacto* (Juan Carlos Fresnadillo, 2001) o *Solo mía* (Javier Balaguer, 2001) son casi arrancadas de la cartelera con la llegada prácticamente en el mismo mes de *Harry Potter y la piedra filosofal* (*Harry Potter and the Sorcerer's Stone*; Chris Columbus, 2001) —estrenada el 30 de noviembre de 2001— y *El señor de los anillos: La comunidad del anillo* (*The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring*; Peter Jackson, 2001) —el 19 de diciembre de 2001— que acaparan más de una cuarta parte de las salas españolas (Fernández-Santos, 2002b). Lo curioso es que, a diferencia de Europa, la Asociación Cinematográfica de Estados Unidos (MPAA), que vela por los intereses de los grandes estudios de Hollywood, anula en su territorio la competencia extranjera, relegando las películas extranjeras a circuitos minoritarios, lo que hace imposible su rendimiento en taquilla salvo casos muy excepcionales. Estas desigualdades, unidas a la progresiva desertización de espectadores de las salas de exhibición y a la disminución del número de estas, abocan al cine español, según el periodista, a una seria amenaza de extinción.

Por todo ello, las políticas cinematográficas españolas son objeto de permanente escudriñamiento con el objeto de ofrecer soluciones a una industria audiovisual siempre mermada. Fernández-Santos aplaude, pero con matices, la aparición de la famosa Ley Miró, un decreto aprobado durante la primera legislatura socialista —diciembre de 1983—por la entonces Directora General de Cinematografía, Pilar Miró, donde establece un sistema de ayudas a la producción cinematográfica en forma de subvenciones anticipadas. El crítico sostiene que el sector se revitaliza parcialmente luego de estar bajo mínimos a efectos de la legislación antiproteccionista de la UCD. Sin embargo, el factor financiador público no es el único problema que amenaza al cine español, de ahí la insistencia en que la ley Miró debe ir complementada con un ordenamiento legislativo global que nunca se produce, de una serie de medidas complementarias capaces de hacer frente a

las imperiosas necesidades del sector cinematográfico, que, en 1989, resume en una:

> "regular, activar y sanear todos (sin excepción) los escalones del mercado cinematográfico, acabando con las prácticas monopolísticas en la distribución, modernizando nuestro arcaico parque de salas, informatizando el control de taquilla, creando una estructura exportadora eficaz y ordenando de manera justa y estable las relaciones entre los productores de películas y sus dos principales clientes: la televisión y el vídeo" (Fernández-Santos, 1989a).

Pero el crítico también señala que la ley Miró comporta tres claras limitaciones: la disminución de la inversión privada en la producción cinematográfica en tanto esta pasa a estar sustentada por la administración; la proliferación de productores ocasionales que pretenden aprovecharse del dinero público prestado a fondo perdido sin la intención de generar industria; y la parcialidad en la concesión de las subvenciones al no existir mecanismos objetivos fiables. La ley Miró queda, pues, a su entender, como un solitario e incompleto texto legal aprobado con carácter de urgencia para revitalizar la producción cinematográfica.

Años después, el crítico recibe el decreto Semprún de 1989, denominado así al ser promulgado por el entonces ministro de cultura socialista Jorge Semprún, con similares elogios y reticencias. En principio, aplaude la eliminación de dos de los grandes peligros de la ley Miró: la ausencia de riesgo en la inversión cinematográfica y el intrusismo de productores ocasionales. Sin embargo, cuestiona que la concesión de subvenciones a posteriori —esta vez sin el carácter anticipado característico de la legislación Miró— carezca, de nuevo, de una comisión técnica profesionalizada dedicada al estudio de los proyectos candidatos; y, sobre todo, que las nuevas medidas administrativas no abarquen todos los puntos críticos del sector cinematográfico. La rápida sustitución de un decreto a otro sin un periodo de transición no produce, para Fernández-Santos (1991a), la afluencia de dinero privado necesario para estimular el tejido industrial del cine español, más bien lo contrario: en los dos siguientes años, el cine español vuelve a experimentar un drástico descenso en sus cifras de producción. El periodista insta al gobierno a la creación de una Ley del Audiovisual que afronte todos los asuntos rehuidos del mercado audiovisual español. Saluda, en cambio, como alentador el conjunto de medidas que el Ministerio de Cultura de 1991 pretende implantar en colaboración

con otros nueve Ministerios, un Plan de Bases para la Promoción de los Sectores Cinematográfico y Audiovisual que se concreta en los siguientes puntos: mantenimiento de las «subvenciones posteriores» estipuladas con el decreto Semprún con el fin de activar la inversión privada; pero también de las «anticipadas» para proyectos de difícil comercialidad con vistas a generar cultura cinematográfica y prestigio en festivales internacionales; y, por último, incorporar mecanismos para introducir el aparato de producción español en los sistemas de coproducción europea.

Sin embargo, lo cierto es que ninguna legislación posterior se atreve a frenar el abuso de las distribuidoras norteamericanas, incluidas las emprendidas por el Partido Popular, en las cuales, abrazando la vía del liberalismo económico, tiende a destinar sus ayudas al cine español de mayor rendimiento económico en taquillas, lo que, para Fernández-Santos (1997e), solo conduce a promover un cine resultón y exento de riesgo. Los tímidos repuntes en taquilla que logran excepcionalmente ciertos éxitos españoles —como en 2001 sucede con *Los otros* (*The Others*, Alejandro Amenábar) y *Torrente 2: Misión en Marbella* (Santiago Segura)— no enmascaran la «encerrona» o la «dinámica de extinción» en que, en su opinión, está sumido el cine español desde hace décadas (Fernández-Santos, 2002b). A comienzos del siglo XXI otra realidad se une a la amplia lista de las cuitas de la industria cinematográfica nacional denunciadas por el periodista: el notable incremento de films producidos, de los cuales, la mitad se ve condenado a estrenos falsos y fugaces por las circunstancias de distribución antes enunciadas, cuando no a la ausencia de un hueco en las salas de exhibición.

Por último, Fernández-Santos defiende a ultranza la consideración del cine como «excepción cultural», esto es, su tratamiento no como un simple objeto de transacción mercantil sino como un producto cultural, ya que es

> "generador de signos de identidad de un estilo de vida, de una cultura y de un idioma; signos frágiles, que necesitan la cobertura de un marco legal que les aísle y proteja de la agresión de la indiferencia y de la devastadora ley de la ganancia inmediata" (Fernández-Santos, 2002c).

En este sentido, admira la postura que adopta Francia cuando, en 1981, en una de las reuniones producidas en el marco del Acuerdo General sobre Arance-

les Aduaneros y Comercio (GATT), su ministro de cultura, Jack Lang, apoyado unánimemente por todas las fuerzas políticas nacionales, defiende que la producción de cine europeo necesita de unas medidas especiales para frenar el cautiverio de sus redes de distribución bajo la industria norteamericana. Esta posición vuelve a reafirmarse en una nueva negociación del GATT en 1994. Las medidas proteccionistas de la excepcionalidad cultual no son amparadas en el GATT, pero este Acuerdo permite cierta libertad en su aplicación por los diferentes países de la Comunidad Europea, si bien es Francia el que más convencido y firme se muestra en su mantenimiento para defenderla en el territorio de su cinematografía, lo que explica que se convierta en la industria más saneada y respetada de todo el continente. Los resultados, hoy, son difícilmente rebatibles: aunque algunos cineastas franceses aprecian signos de involución en esta política, la cartelera francesa es la más diversa culturalmente de toda Europa y las producciones extranjeras gozan de una cuota de pantalla del 40% entre el público francés (Leal, 2007). El crítico llama la atención sobre cómo esta defensa del audiovisual conduce a que la cuota de pantalla de su cine triplique el consumo de películas españolas en nuestro país (Fernández-Santos, 1999e).

La buena salud de la cinematografía francesa constituye, pues, un ejemplo, de ahí la necesidad para el crítico de la incorporación de sus medidas para la española. No comprende, pues, la polémica que suscita en nuestro país las cláusulas de la excepción cultural y los intentos de algunos gobiernos por erradicarlas completamente. Cuando, por ejemplo, el Secretario de Estado de Cultura del Partido Popular en 1996, Miguel Ángel Cortés, aduciendo que los trece años de gestión socialista conducen al cine español a una situación nefasta, pretende liberalizar el sector audiovisual, Fernández-Santos (1996b) considera que durante ese periodo el cine español ha experimentado un importante giro de signo contrario y que sin los mecanismos de protección cultural —si bien insuficientes y nunca equivalentes a los aplicados en Francia— lo más probable es que su hundimiento hubiera sido un hecho irreversible o, utilizando una expresión muy recurrente en sus escritos, un «genocidio cultural» (Fernández-Santos, 1992b).

2.4.1. Ejes y criterios de la argumentación crítica

Aunque en los próximos dos capítulos nos sumergiremos en los fundamentos de la dimensión valorativa del ejercicio crítico de Ángel Fernández-Santos, creemos necesario abordar antes dos asuntos fundamentales en cualquier crítica entendida como género periodístico: el tratamiento de los elementos informativos y el estilo literario. Con respecto a la primera cuestión, hemos visto en el capítulo anterior que la crítica, como también sucede en la crónica, está regulada a través de una combinación de información y opinión, aunque, lógicamente, la dimensión valorativa sea la prioritaria. Por ello, nuestro objetivo en este epígrafe es delimitar el tipo de información recurrente de la que el crítico se nutre —y también el uso que de ella hace— para apoyar sus interpretaciones y juicios valorativos. Diez son los vectores informativos predominantes que surgen en sus piezas periodísticas: 1) El argumento del film; 2) la evocación de los orígenes reales en que ciertas obras se inspiran; 3) el bosquejo de la obra anterior de los cineastas que en él intervienen, sobre todo la del director; 4) las razones de índole personal que a menudo subyacen en el origen de una película; 5) anécdotas y datos de relevancia que tienen lugar durante la producción; 6) la descripción de las cinematografías a las que pertenecen algunas películas; 7) el recorrido y recepción de estas en premios y festivales; 8) las limitaciones de la distribución para dar cabida a propuestas de prestigio; 9) advertencias al espectador sobre el tipo de largometraje al que se enfrenta; 10) en el caso de críticas para películas clásicas exhibidas en televisión, remembranza de las lecturas suscitadas en el pasado. Como se podrá entender, el crítico maneja estas líneas informativas con flexibilidad, decantándose por unas en detrimento de otras, utilizándolas según el tipo de producción a que se enfrenta.

Con respecto al primer vector informativo, el argumento, Fernández-Santos se vale pocas veces de descripciones asépticas, directas y neutrales para narrar la sinopsis argumental de las películas reseñadas. Si bien las alusiones a la esfera argumental de un film suelen ser siempre someras en comparación al análisis, no es menos cierto que estas suelen estar filtradas por su peculiar estilo literario, en

el que nos detendremos en el siguiente epígrafe. Este pasaje procedente de la crítica dedicada a *Ni un pelo de tonto* (*Nobody's Fool*; Robert Benton, 1994) ejemplifica cómo suele abordar el periodista la vertiente informativa de las películas:

> "Es un relato coral, en el que la cámara sigue los itinerarios de una decena de individuos comunes y corrientes, vecinos de un pueblecito atlántico de EE. UU., cuyo centro de gravedad, alrededor del que sus vidas giran sin percatarse de ello, es la presencia de un sujeto sin un pelo de tonto, un tipo endiabladamente libre e inteligente, escurridizo e irónico, pero con rincones tiernos y patéticos pudorosamente guardados detrás de su máscara de cínico liante: especie de chapucero profesional, arreglador de los entuertos caseros de sus vecinos, mientras su vida y su casa hacen aguas; y que, con 70 años, es dueño de esa peculiar capacidad de seducción que alcanzan algunos hombres viejos con arterias en buena forma" (Fernández-Santos, 1995d).

Como podemos observar, la descripción del protagonista, aun basándose en los rasgos más notorios de su personalidad, se articula a través una libertad estilística que le permite efectuar un retrato muy personal del mismo. Ello nos hace comprobar, cómo apuntamos en el capítulo anterior, que información y opinión tienden a aparecer entremezcladas y que con frecuencia es difícil establecer fronteras entre una y otra. Durante su actividad crítica, Fernández-Santos convoca información, pero, insistimos, su modo de presentarla y elaborarla constituye una obvia construcción subjetiva. Además, muchos de estos contenidos que bien podríamos considerar informativos ya están sugiriendo, implícita o explícitamente, juicios de valor.

Con este *modus operandi* procede a relatar los orígenes reales que inspiran a ciertas películas, más todavía si cabe si se trata de obras biográficas como *Malcolm X* (Spike Lee, 1993), donde, para realizar una breve semblanza del líder, Fernández-Santos (1993c) destaca cómo este se convierte en "la punta extrema de la estampida hacia delante de la sublevación de la población negra estadounidense contra el esclavismo residual durante la época de John Kennedy", si bien matiza que se trata de una "enigmática figura" y de un "indomable y magnético personaje" que, sin embargo, es víctima de un "calculado olvido prefabricado" desbaratado en las fechas en que se publica la crítica, el 27 de marzo de 1993, luego de unas terribles luchas raciales acaecidas en Los Angeles. Otras veces, este tipo de

producciones, cuando el periodista da muestras de tener los conocimientos necesarios, le permiten adentrarse en las tan inevitables disparidades entre la realidad y la ficción en torno a algún personaje histórico ya abordado con anterioridad, como sucede en *Los intocables de Eliot Ness* (*The Untouchables*; Brian de Palma, 1987), pues el crítico recuerda que la veracidad histórica tanto del libro biográfico como de la serie televisiva *Los intocables* (*The Untochaubles*; 1959-196) en que se basa el largometraje está bastante cuestionada, sobre todo en lo concerniente al verdadero papel que Eliot Ness desempeña en la caída de Al Capone (Fernández-Santos, 1987b).

Como es lógico, también abundan las informaciones que sirven para condensar la carrera anterior de los cineastas responsables de la obra que el crítico procede a reseñar, deslizando ya, en muchos casos, descripciones o juicios valorativos de dicha carrera en su conjunto. Cuando las obras sobre las que escribe le resultan especialmente significativas y sus autores presentan ya una nutrida trayectoria profesional, suele, entonces, llevar a cabo síntesis informativas para dar a conocer esos sus orígenes. A propósito de una película tan especial como *La luz* (*Yeelen*; Souleymane Cissé, 1987), procedente de la República de Mali, Fernández-Santos narra el proceso de formación de su director y sus anteriores piezas audiovisuales —cortometrajes y reportajes de actualidad— para luego subrayar que sus dos únicos largometrajes obtienen también cierta resonancia internacional en pequeños festivales europeos (Fernández-Santos, 1987c). La misma dinámica se observa cuando, por ejemplo, se produce cierto alejamiento temporal entre la obra criticada de un cineasta y la que le precede inmediatamente antes. Entre la ópera prima de Isabel Coixet, *Demasiado viejo para morir joven* (1989), y su segunda película, *Cosas que nunca te dije* (1996), media un largo arco temporal de siete años. Como el periodista valora muy positivamente esta nueva experiencia en la dirección, refiere al lector los hitos profesionales más importantes de la directora catalana hasta la fecha: la escritura de guiones para la editorial Bruguera, sus artículos de cine para publicaciones como *Sal Común* y *Fotogramas*, su citado primer largometraje, su larga dedicación al sector publicitario rodando *spots* y su estancia en Estados Unidos antes de acometer, por fin, su nueva obra (Fernández-Santos, 1996c). Esta información resulta, por tanto, muy útil para el lector a la hora de contextualizar una película de cierto interés y de dar a conocer a sus máximos

artífices cuando las referencias anteriores son mínimas o prácticamente inexistentes; también para subrayar el contraste advertido entre un título y la filmografía anterior de un cineasta. En este sentido, Fernández-Santos (1994e) empieza su texto crítico de *El hombre sin rostro* (*The Man Without a Face*, 1993) recordando que la fama profesional de su director, Mel Gibson, proviene de actuaciones especializadas en personajes «matarifes», aunque también se hace eco del divismo del actor, de los roces suscitados con algunos de sus colegas y de las polémicas declaraciones públicas que suelen acompañarle. Estos antecedentes le sirven para expresar el choque que le produce una primera película en las antípodas de lo consignado, a la que considera llena de buen gusto, delicadeza y ternura.

Desde esta perspectiva, a menudo el crítico también se apoya en datos relativos a la biografía personal de los cineastas, a las circunstancias y avatares de la propia producción y a las cinematografías o movimientos a las que pertenecen. Ante una película como *El pianista* (*The Pianist*, 2002) parece inevitable que el periodista aduzca que su director, Roman Polanski, manifiesta una evidente empatía hacia las memorias de Wladyslaw Szpilman en que se basa el guión al crecer en el guetto de Cracovia y al morir su madre gaseada en el campo de concentración de Auschwitz, empatía crucial para hacerse cargo de una producción holocaústica (Fernández-Santos, 2002d). O que el periodista desvele el origen biográfico de una obra como *La lección de tango* (*The Tango Lesson*; Sally Potter, 1997), una vez más a través de su inimitable tratamiento literario:

> "*La lección de tango* es la crónica de una de esas capturas, la de Sally Potter, desde el día que descubrió en un teatro de París este baile canalla ritualizado por Pablo Verón, y se dejó capturar por su cadencia, aprendió paso a paso las letanías de la liturgia milonguera y acabó filmando reverencialmente el proceso de su aprendizaje" (Fernández-Santos, 1998h).

Estas muletas informativas sirven, además, para enriquecer y/o matizar los logros estéticos atribuidos a algunas obras especialmente singulares, como *Cuento de primavera* (*Conte de printemps*, 1990), ante la que el periodista deja traslucir la admiración que le produce la espontaneidad y elocuencia de un título dirigido por un cineasta como Eric Rohmer, que sobrepasa los setenta años, comentario que a continuación matiza considerablemente al recordar que el talento no puede medirse con el rasero de la edad, y que, en el caso del director francés, las virtu-

des señaladas provienen "de su conocimiento enciclopédico de los comportamientos cotidianos de la gente" (Fernández-Santos, 1988e). Por otra parte, en lo tocante a los apuntes de producción, tiene toda la lógica del mundo que el crítico indique, por ejemplo, que *Keep Cool (Mantén la calma)* (*You hua hao hao shuo*, 1997) es la primera de las películas dirigidas por Zhang Yimou donde Gong Li no forma parte del elenco interpretativo, sobre todo si tenemos en cuenta que las actuaciones de la actriz china influyen decisivamente en la conquista de las cotas expresivas de algunos de los títulos anteriores del cineasta, como *Sorgo rojo* (*Hong gao liang*, 1987), *Semilla de crisantemo* (*Ju Dou*, 1990) o *La linterna roja* (*Da hong deng long gao gao gua*, 1991), entre otras (Fernández-Santos, 1997f). De forma más genérica, también tiene su lógica consignar las palmarias carencias de producción de ciertas obras que, sin embargo, las acaban transformando en alicientes expresivos, caso de *Justino un asesino de la tercera edad* (La cuadrilla, 1994) (Fernández-Santos, 1995e). O narrar el largo peregrinaje recorrido por algunos proyectos hasta ver finalmente la luz y saborear, incluso, las mieles del triunfo, como el de *Monster's ball* (Marc Forster, 2001) (Fernández-Santos, 2002e).

Asimismo, algunas obras no hacen sino corroborar el momento de pujanza que atraviesan ciertas cinematografías que sirven para aglutinar a un grupo de films: a la hora de contextualizar *El callejón de los milagros* (Arturo Ripstein, 1995), Fernández-Santos (1995f) sostiene que, "aunque con cuentagotas, algo está llegando últimamente a las pantallas españolas de la incipiente edad dorada que corre en el cine de México de la últimos años", un cine al que atribuye cada vez más brotes de originalidad y talento; *Tierra amarilla* (*Huang tu di*; Chen Kaige, 1984) es considerada una de las puntas de lanza de la nueva cantera de cineastas chinos procedentes de la Academia de Cine de Pekín tras el fin de la Revolución Cultural (Fernández-Santos, 1989b), cantera denominada la «Quinta Generación»; y *Smoke* (Wayne Wang, 1995) es otra joya de ese cine independiente neoyorquino que anualmente hace acto de presencia en las carteleras españolas con un par de propuestas sumamente inteligentes, libres, divertidas, ágiles y originales (Fernández-Santos, 1995g).

Muchas películas consiguen levantar una gran expectación antes de su estreno en España, de ahí la obligación del crítico en relatar, cuando finalmente se enfrenta al visionado y a su ulterior análisis, el proceso de formación de esas ex-

pectativas, que habitualmente suele estar determinado por sus resultados en la taquilla de otros países, poderosas campañas publicitarias, presencia constante en los medios de comunicación y éxito en festivales y premios internacionales. El crítico se refiere a este tipo de expectativas al escribir sobre *Bailando con lobos* (*Dancing with Wolves*; Kevin Costner, 1990). Comenta que se trata de un film que causa confusión debido a la concesión de los tres Globos de Oro más importantes en la edición de 1990 —mejor película dramática, director y guión—, desbancando a *El Padrino. Parte III* (*The Godfater. Part III*; Francis Ford Coppola, 1990), a la que considera superior; pero también debido a sus doce nominaciones a los Premios Oscar —luego refrendados con la obtención de siete de ellos—. El crítico narra, a partir de estas referencias, la división de opiniones que recibe tras su proyección en el Festival Internacional de Cine de Berlín de 1991, donde, tras un gigantesco despliegue publicitario, sus artífices piensan que van a arrasar. No lo hacen, si bien el crítico denuncia que los organizadores del Festival se inventan un inaudito premio especial para su director y productor, Kevin Costner. Este largo preámbulo informativo, donde ya se otean elementos valorativos, le sirve para acometer el análisis crítico de una película que considera "un globo hinchado con bonitos colorines, pasable y recomendable para que gente paciente pase una apacible tarde de domingo" (Fernández-Santos, 1991b). Otras veces, el crítico también describe la sorprendente carrera comercial de determinadas producciones que, por diferentes circunstancias, se hallan a contracorriente. Sobre *Platoon* y su visión crítica de la dolorosa derrota de Estados Unidos en la Guerra de Vietnam, Fernández-Santos (1987d) manifiesta su sorpresa ante la abundancia de espectadores y las elevadas cifras recaudadas en Estados Unidos, así como las ocho candidaturas concedidas por la Academia de Hollywood para los Premios Óscar.

Muchos de los análisis del crítico suelen arrancar con el estreno del film en cuestión en los Festivales europeos más prestigiosos, ya que durante gran parte de su trayectoria en *El País*, como anunciábamos, cubre año tras año los Festivales de Cannes, Venecia, Berlín, San Sebastián y Valladolid. Consciente de las presiones mediáticas y conflictos de intereses que tan a menudo subyacen en la asignación de los premios, el periodista inicia su crítica de *Jesús de Montreal* (*Jesus of Montreal*; Denys Arcand, 1989) relatando cómo esta y *Demasiado bella para mí* (*Trop belle pou toi*; Bertrand Bier, 1989) son dos obras que, durante la celebración del

Festival de Cannes de 1989, los periodistas saben que a buen seguro van a cosechar algún premio a tenor de la presión ejercida por los medios de comunicación anglosajones y franceses, respectivamente (Fernández-Santos, 1989c). Esta clase de servidumbres, contradicciones y contubernios suelen ser denunciadas por el periodista cuando se otorgan méritos a obras irrelevantes. Así pues, el preámbulo del texto crítico sobre títulos visionados anteriormente en estos certámenes suele destinarlo a explicar la reacción acaecida tras la proyección entre espectadores y crítica internacional; a confirmar o rebatir adjudicaciones, lecturas o polémicas, que a veces entiende lógicas y otras injustas o equivocadas; y a rectificar, matizar, refutar sus propios juicios vertidos en la crónica pretérita, reconociendo, incluso, las siempre difíciles condiciones de recepción en los festivales, en los cuales son muchas las obras presentadas a concurso y muy poco el tiempo disponible para reflexionar y escribir sobre ellas (Fernández-Santos, 1994f).

En las piezas críticas de Fernández-Santos también emergen con relativa frecuencia los difíciles imperativos de distribución a que se ven sometidos en el mercado cinematográfico español las propuestas más innovadoras y estimulantes por el simple hecho de no ser norteamericanas. De esta forma, aprovecha para denunciar cómo obras de la categoría artística de *La misa ha terminado* (*La messa è finita*; Nanni Moretti, 1985) tienen que refugiarse en una única sala minoritaria y, mientras tanto, las carteleras españolas están dominadas por múltiples productos estadounidenses de nulo interés artístico, las películas que designa como «hollypolleces» o «hollymemeces» (Fernández-Santos, 1992c); o cómo otras procedentes de diferentes nacionalidades, como *Danzón* (María Novaro, 1991) o *Adiós a mi concubina* (*Ba wang bie ji*; Chen Kaige, 1993), tardan años y años en llegar a las salas de exhibición, si es que lo consiguen, de ahí que se lamente de la falta de oportunidades para conocer otras cinematografías y de la cantidad de excelentes obras que los espectadores españoles se están perdiendo (Fernández-Santos, 1993d; 1994g). Asimismo, esgrime el mismo argumento para manifestar su oposición a que títulos norteamericanos tan irrelevantes como *Jade* (William Friedkin, 1995) o *Conspiración* (*Conspiracy Theory*; Richard Donner, 1997) acaparen una desmesurada cantidad de pantallas en Madrid: veintidós la primera; cuarenta, la segunda (Fernández-Santos, 1995h; 1997g). Esta situación es extrapolable al resto de España.

Otras veces, sin embargo, abunda en las rocambolescas y azarosas circunstancias de distribución que concurren para que determinados títulos como *Boom Boom* (Rosa Vergés, 1990) vuelvan a reestrenarse para cosechar, por fin, un merecido éxito popular, como es el caso de la película de la directora catalana, estrenada en Madrid en un día de junio —el 8— en que están teniendo lugar las retransmisiones de la Copa Mundial de Fútbol de 1990. La ausencia de espectadores por esa paupérrima fecha de exhibición la acaba retirando rápidamente de la cartelera; sin embargo, su gran rendimiento económico en Barcelona y su excelente acogida en la Semana de la Crítica del Festival Internacional de Cine de Venecia animan a un avispado distribuidor de la capital para, cuatro meses después, reestrenarla de nuevo en las carteleras madrileñas, esta vez ya con una excelente aceptación entre el público. Fernández-Santos (1990a) relata este largo periplo no sin antes afirmar con rotundidad que *Boom Boom* es una "preciosa, primorosa, divertida, elegante y relajante película española, elaborada con una indefinible mezcla de puro oro cinematográfico y apasionante economía expresiva".

También adscribimos a la dimensión informativa de su ejercicio crítico las advertencias que suele efectuar a los lectores sobre la especial entidad artística de determinadas producciones para que estos no se llamen a engaño. Ante películas de la talla de *El sabor de las cereza*s (*Ta'm e guilass*; Abbas Kiarostami, 1997), con un dispositivo formal tan indómito pero necesitado de una visión más esforzada de lo habitual por parte del espectador, el crítico cree necesario reseñar no solo estas cualidades sino que, desde luego, el film del director iraní no va dirigido a quienes entienden el cine solo como un noble «pasarratos», porque, en este caso, "pueden con fundamento (si no han sido advertidos) tener la impresión de que entraron a una fiesta y salieron de un funeral" (Fernández-Santos, 1997h). A este respecto, durante su trayectoria crítica, se encuentra con films que no solo no pueden considerarse formas de ocio u entretenimiento, sino que, al contrario, tratan de no plegarse a sus servidumbres: se erigen en un "arma del conocimiento" y constituyen audaces experiencias de expresión artística por completo ajenas a los trillados caminos del espectáculo, de ahí la importancia de informar al espectador qué tipo de película va a encontrarse. En las críticas que efectúa a obras como *Ladybird Ladybird* (Ken Loach, 1992), *Tres colores: Azul* (*Trois couleurs: Bleu*; Krzysztof Kieslowski, 1993) o *El hijo* (*Le fils*; Luc y Jean-Pierre Dardenne, 2002), el

periodista deja patente que estos títulos no pretenden generar tanto una tregua de respiro al espectador como "buscar en la pantalla sordas evidencias oscuras de esa sofocante vida real que uno deja fuera" (Fernández-Santos, 1994h). Así pues, cuanto más lejos se sitúa una propuesta de los dictados del cine convencional, más trata el crítico de señalar sus singularidades: puede ser la duración, como las cuatro horas de metraje de *La bella mentirosa* (*La belle noiseuse*; Jacques Rivette, 1991), o bien la especial complejidad de un estilo fílmico difícil de apreciar en un primer visionado, como el propio Fernández-Santos (1988f) experimenta con *Voces distantes* (*Distant Voices, Still Lives*, 1988), luego de identificar nuevos ecos e interioridades en los tres visionados que le dedica.

La aparición de todos estos elementos informativos también es apreciable cuando el periodista se enfrenta a críticas para películas que van a ser emitidas en la televisión, aunque, lógicamente, desaparecen las referencias hacia la distribución. En estos casos, al estar ya el año de proyección muy distanciado en el tiempo, tiende a explayarse en la recepción e interpretaciones críticas que se originan durante su fecha de estreno con el objeto de compulsar qué cuestiones prevalecen y cuáles no de aquellas primeras lecturas. Desde la distancia, por ejemplo, estima que el enorme éxito de *El graduado* (*The Graduate*; Mike Nichols, 1967) no se debe a sus bondades cinematográficas sino al hecho de que se trata de uno de los primeros films en presentar la sexualidad en el cine de Hollywood de forma mucho más cínica, abierta y franca que la establecida, de ahí que su popularidad sea, más bien, una cuestión sociológica únicamente provisional e incapaz de encubrir su mediocridad con el paso del tiempo (Fernández-Santos, 1983b). Otras veces, percibe que el fenómeno sociológico que desencadena una producción por diferentes razones puede dificultar o impedir su apreciación estética. Es el caso de *Gilda* (Charles Vidor, 1946) y su célebre actriz protagonista, Rita Hayworth, que se convierte en el principal reclamo del film en las salas de exhibición de todo el mundo. Alejado hoy de este empuje sociológico, Fernández-Santos (1984a) establece que se trata uno de los ejercicios de cine negro más sutiles del cine norteamericano, dotado, además, de una rara y lúgubre belleza y de una incomparable perfección formal. Asimismo, suele abundar en la incomprensión recibida por títulos que considera incontestables en la Historia del Cine, como *La regla del juego* (*La règle du jeu*; Jean Renoir, 1939), mal recibida en París, pues, bajo la presión del inminente

estallido de la II Guerra Mundial, es juzgada con obtusos argumentos patrioteros, siendo tildada de derrotista y antifrancesa (Fernández-Santos, 1984b); o de *Falso culpable* (*The Wrong Man*; Alfred Hitchcock, 1956), también denostada por crítica y público, de hecho, explica que los exégetas de la obra del director británico la consideran una involuntaria traición de Hitchcock a sus "inimitables pulsiones fabuladoras humorísticas" (Fernández-Santos, 1986a), cuando, en su opinión, no solo es una magnífica película que gana fuerza y expresividad con el paso de las décadas sino que, contrariamente a esas valoraciones, el cineasta mantiene su fidelidad a su estilo con mayor exquisitez.

2.4.2. Estilo literario de la crítica cinematográfica

La prosa de Fernández-Santos está delimitada por su fuerte estilización, fundamentada en la creación de poderosas imágenes; en la tendencia a los circunloquios, largos incisos y aclaraciones; y en el empleo de muy variados recursos literarios para cimentar sus opiniones y valoraciones: metáforas, símbolos, sinécdoques, sinestesias, hipérboles, paradojas, sátiras e ironías comparecen en sus piezas periodísticas. Como en general ocurre en la institución crítica, Fernández-Santos también emprende el análisis y la identificación de la obra cinematográfica a partir de lo que Bordwell (1995: 173-174) denomina «modelos heurísticos de personificación», es decir, la adscripción de rasgos humanos-psicológicos a las técnicas cinematográficas. El film, así, pasa a considerarse un cuerpo humano, singular y unificado que incluye actividad perceptual, autoconciencia, pensamientos, sentimientos y emociones, rasgos o cualidades persistentes, estrategias y objetivos de comunicación, etc. Sirva como ejemplo la tendencia del periodista a recurrir al verbo «balbucear» para referirse a aquellas zonas menos logradas, o titubeantes, del relato fílmico analizado. Sin embargo, en la práctica estos esquemas también pueden extenderse a objetos, animales o elementos naturales con el propósito de explicar determinados efectos y/o significados.

Como hemos indicado en el epígrafe anterior, el periodista se sitúa muy lejos del lenguaje aséptico y neutral que a veces predomina en las críticas y reseñas. Veamos, por ejemplo, cómo encara la descripción de *La flor del mal* (*La fleur du mal*; Claude Chabrol, 2003), en la que concurren dos poderosas sinestesias:

> "En *La flor del mal* hay un delicado e inquietante perfume de malicia. El tortuoso, y cerrado a cal y canto, subsuelo biográfico y moral de una familia de la alta burguesía de Burdeos es el territorio que Claude Chabrol explora esta vez con el cuchillo de su mirada, con la que hurga y destripa sin piedad el lado oscuro de la sociedad en que vive. La lente de este cuchillo hiere sin crueldad, gracias al prodigioso empleo por Chabrol de la sugerencia, la elipsis y la doble lectura, que convierten el estilo de este eminente cineasta en uno de los más punzantes, lúcidos y refinados del cine europeo actual" (Fernández-Santos, 2003e).

Se produce, como podemos ver, una analogía entre la película y "un delicado e inquietante perfume de malicia" y equipara la cámara "con el cuchillo de su mirada" para explicar la intrincada disección familiar que efectúa el cineasta francés. Este tipo de asociaciones tan intensas son muy habituales en el estilo literario del periodista. A propósito de *Ponette* (Jacques Doillon, 1996), reflexiona sobre la cantidad de intérpretes que pueden concitar un reconocimiento de carácter pasajero para luego caer en el olvido. Lo expresa de esta manera:

> "Tras las vueltas y revueltas de centenares de festivales de cine, que han curtido al cronista en el espejismo de esos rostros que se abren paso como trenes bufando y al cabo de un lustro son parsimoniosas orugas en busca del eco de un recuerdo dentro del olvido" (Fernández-Santos, 1996d).

La formación de imágenes tan incisivas y sensoriales como "trenes bufando" y "orugas en busca del eco de un recuerdo" proliferan en sus escritos. A este tipo de recursos se une también el numeroso uso de adjetivos para, en ciertos pasajes, imprimir de más brío a la prosa:

> "Desde que, hace tres años largos, su vida familiar se hundió dentro de un turbio, vertiginoso y áspero escándalo íntimo, que pareció arrancarle de cuajo su máscara de iconoclasta de laboratorio —frío, culto, a veces un poco rebuscado y siempre dueño de un nido de paradojas cínicas con deslumbrante poderío subversivo— y situarle en carne viva ante la amenaza de un linchamiento moral universal, Woody Allen se refugió en su oficio, huyó de puntillas a su trabajo y creció en él con tanta libertad y energía que en tan corto tiempo ha convertido en gigantesca su pequeña sombra de eterno amateur,

> convirtiéndose en un acabado y refinadísimo profesional del arte de componer películas" (Fernández-Santos, 1995i).

Al margen de que la cita consta de una única y extensa frase, podemos observar la adjetivación en fragmentos como "un turbio, vertiginoso y áspero escándalo íntimo", "dueño de un nido de paradojas cínicas con deslumbrante poderío subversivo" o "ha convertido en gigantesca su pequeña sombra de eterno amateur". Las peculiaridades estilísticas del crítico se ponen más de manifiesto cuando se enfrenta a obras que logran impresionarle o cuando sus comentarios se inyectan de pasión. Sobre *Las aceras de Nueva York* (*Sidewalks of New York*; Edward Burns, 2001) sostiene que su director filma "unos pasos por encima del asfalto neoyorquino" en que se asienta la materia argumental, y que "lo ha hecho con tanta gana de verdad que el perfume de ese asfalto es tan vivo y penetrante que suba a la pantalla e impregna la memoria de las imágenes" (Fernández-Santos, 2001b). Con respecto a otro film, *Gosford Park* (Robert Altman, 2001), identifica

> "indicios de esa rara e inconfundible energía que despide la pantalla cuando en ella ha dejado sus huellas dactilares la mirada de un cineasta viejo, que ya no hace cine, sino que lo respira, o lo sueña, y alcanza las alturas más difíciles de alcanzar en la compleja escalada de su tarea sin transmitir sensación de esfuerzo, con la majestuosa sencillez de los artistas ancianos con arterias de muchacho" (Fernández-Santos, 2002f).

Esta honda impresión que le producen algunas obras le impele a intentar reproducir al lector su experiencia durante el visionado. De *Las mejores intenciones* (*Den goda viljan*; Bille August, 1992), reconoce que sus "tres horas se viven sin respirar o, mas exactamente, respirando a pleno pulmón conocimiento de los comportamientos humanos y esa transparencia que crea en el espectador la mirada de los cineastas libres" (Fernández-Santos, 1993e). Ante *Carne trémula* (Pedro Almodóvar, 1997) va todavía más allá y establece que cuando la película alcanza su primera media hora

> "vale la pena cortar mentalmente —basta una instantánea mirada del espectador dentro de sí mismo, hacia lo que la pantalla ha depositado en ese corto tiempo detrás de sus ojos entusiasmados— el hilo de atención que nos mantiene en vilo y preguntarse que nos ha contado hasta ese momento la serena y no obstante arrolladora secuencia de la película" (Fernández-Santos, 1997i).

Sin embargo, también las películas que le suscitan mayor rechazo o irritación son objeto de hilarantes y divertidos comentarios marcados por la hipérbole, la sátira y la ironía. Así, por ejemplo, con gran carga satírica, acusa a *Henry & June (El diario íntimo de Anaïs Nin)* (*Henry & June*; Philip Kaufman, 1990) de convertir las transgresoras memorias de la escritora Anaïs Nin en "una invitación, con falsos aires licenciosos, a practicar el rosario en familia de un burdel" (Fernández-Santos, 1990b). Del mismo modo, para explicar la superficialidad de *Solaris* (Steven Soderbergh, 2002) con respecto a la primera versión del mismo título dirigida por Andrei Tarkvosky en 1972, establece que

> "juega Soderbergh a dos barajas y la trampa le funciona a ratos, pero a la larga se le ve el truco, y un relato como este, con ambiciones casi teológicas, del que Tarkovski sacó zumo negro, ordeñado por Soderbergh da coca-cola, es decir, agua teñida que se bebe bien, con simpático chisporroteo, pero que no es el alcohol duro que destila el viaje al enigma de la conciencia y al fondo del origen del pensamiento que vertebra al abrupto relato" (Fernández-Santos, 2003f).

Igualmente, con el fin de señalar las aceradas críticas que emergen contra el carácter inmovilista de nuestro país en *Suspiros de España (y Portugal)* (José Luis García Sánchez, 1995), vislumbra "un memorable (y más que saludable) zarandeo a las tripas atascadas de esa falsaria España con ínfulas de escaparate neoyorquino, que pretende ocultar la caspa del moño bajo un perfume de Chanel" (Fernández-Santos, 1995j). En esta misma línea se sitúa otro apunte para explicar los hondos fundamentos de la comicidad de *El viaje a ninguna parte* (Fernando Fernán Gómez, 1986), pues "despierta las raíces de la risa no aprendida, que duerme en la memoria de la lúgubre edad media que persiste bajo el espejismo del asfalto español, ese polvo aldeano que ocultan los detergentes con que aseamos nuestros escaparates" (Fernández-Santos, 1986b). Pero la exageración suele dejar espacio a la ironía más afilada e iracunda. Los disparatados derroteros del argumento de una producción como *El mundo perdido (Jurassic Park)* (*The Lost World: Jurassic Park*; Steven Spielberg, 1997) se aprecian en esta evocación en la que queda reflejado el absurdo que le inspira:

> "Ciertamente, los dinosaurios tienen corazoncito: hacen familias, aman a sus crías y tienen lúcidos criterios selectivos para merendarse de un bocado a los

> malos de la película y dejar intactos a los buenos, que son los ecólogos, los enemigos de los abastecedores de zoológicos y los que protestan cuando se perturban los aromas naturales del bosque con hogueras y cigarrillos, lo que es indicio de moral *clintoniana* en la gente reptil y llamada universal a la defensa de animales inexistentes. Cosas genuinamente americanas" (Fernández-Santos, 1997j).

Estas irrupciones irónicas surgen, pues, en torno a obras que, por diferentes motivos, resultan para el crítico especialmente desatinadas o insensatas. Una de ellas es *Una relación peligrosa* (*Gigli*; Martin Brest, 2003), cuya banalidad en los diálogos queda refrendada en las "guindas sexuales" proferidas por la pareja protagonista, las cuales, según el crítico,

> "tienen como punto de clima una audaz pelea verbal entre [Jennifer] López y [Ben] Affleck en la que ella describe detalladamente la superioridad, la sutileza y la variedad estética y orgásmica de un beso a la entrepierna de una dama sobre la tosca, monográfica, unidimensional y carente de matices y variantes mamada a la entrepierna de un macho" (Fernández-Santos, 2003g).

Con frecuencia, esta ironía se canaliza recurriendo a metáforas o alegorías sustentadas en léxico o expresiones que forman parte del acervo popular español. A tenor de las aburridas disquisiciones que neutralizan la espectacular aventura que ofrece, a priori, *Grito de piedra* (*Cerro Torre: Schrei aus Stein*; Werner Herzog, 1991) sobre la escalada de dos alpinistas, Fernández-Santos (1991c) concluye su crítica aventurando que "Herzog es capaz de convertir una expedición al Everest en un seminario de teología en El Escorial". Este tipo de expresiones se utilizan como vehículo metafórico para, puntualmente, esclarecer ciertas carencias o limitaciones estéticas. De esta forma, expone, por ejemplo, la imposible reconciliación entre las muy selectas disciplinas formales de *Sandra* (*Vaghe stelle dell'orsa...*; Luchino Visconti, 1965) —fotografía, decorados, ambientación, etc.— y las gruesas intenciones de sus autores: "Mezclen ustedes caviar del Caspio con sardinas del Cantábrico y es como si comieran solo sardinas, solo que mucho más caras. Un sabor delicado queda barrido si se le combina con otro tosco. Algo así ocurre en *Sandra*" (Fernández-Santos, 1983c). También queda bien reflejado este recurso retórico en la metáfora que establece entre la falsa controversia que asocia a *El pico* (Eloy de la Iglesia, 1983) y una costumbre castellana:

> "La película es un inteligente apaño para que su director, pese a ser nativo de Zarauz, juegue al juego de la paramera segoviana, que consiste en caminar por encima de una parva de ascuas sin quemarse los pies. Las lenguas viperinas aseguran que el secreto del film consiste en que, aunque tales ascuas son reales, Eloy de la Iglesia se calzó para andar sobre ellas con unas confortables botas de amianto, a prueba de todo tipo de fuegos, sobre todo fuegos fatuos" (Fernández-Santos, 1983d).

Otras sorprendentes metáforas con el mismo carácter prosaico, pero no tan localistas, son elocuentes muestras de la libertad estilística de su escritura:

> "Para entendernos, ahí va una simplota metáfora culinaria. En un bocadillo ortodoxo, la parte buena, el manjar, está en el centro, cubierto por dos rebanadas de pan; pues bien, [Imanol] Uribe, en su *Adiós, pequeña* [1986] ha hecho una especie de heterodoxo bocadillo al revés: dos manjares flanquean, uno al principio y otro al final del filme, a una rebanada de pan mendrugo, que llena con su insipidez todo el centro de la película, su materia, su desarrollo, su lógica, su transcurso" (Fernández-Santos, 1986c).

Refranes y dichos del habla española, como "sacar las castañas del fuego" o "comulgar con ruedas de molino", también comparecen con relativa asiduidad en el ejercicio del crítico, al igual que los juegos de palabras (Fernández-Santos, 1990c; 1991d). En la citada crítica a *El Mundo perdido*, otro de los aspectos que Fernández-Santos (1997j) reprocha a Steven Spielberg es cómo este es capaz de ceder su oficio a una obra carente de tanta falta de inspiración, de ahí que la considere "un cálculo de aventura sin aventurero y, por ello, no vivible como tal aventura, ya que ésta sólo despunta cuando el aventurero es el lagarto, y no hay manera de identificarse con un bicho que berrea de forma tan estridente, por padrazo que sea". Sin embargo, esta figura literaria también puede comparecer para, al contrario, tratar de expresar la densidad dramática de una obra como *La buena estrella* (1997), una

> "desgarrada y cautivadora metáfora de amor entre un manso casquero castrado, una maternal puta tuerta y un macho macarra zurrado, [que] no cuenta un cuento de despojos humanos, sino una verdad de humanos despojados: tres náufragos de la especie que nos conciernen de lleno, aunque los guapos

> amos del mundo sean acobardados cortos de vista que se niegan a darse cuenta de que todos pertenecemos a la gloriosa tribu de las ruinas a la deriva de un viejo y apaleado, pero indestructible, animal sonriente y sentimental (Fernández-Santos, 1997k).

Otros juegos de palabras, como los pleonasmos, que acaecen en los textos del crítico son los que se valen del título original, también para explicar virtudes o limitaciones de un film en particular. En la crítica de *Salsa rosa* (Manuel Gómez Pereira, 1992), titulada, a la sazón, "Mayonesa cortada", el crítico objeta que los problemas de la película residen en la falta de cohesión de los diferentes componentes argumentales: "Más que a una salsa rosa esta película se parece a una mayonesa cortada: tiene muy buenos ingredientes, pero no están bien ensamblados y cada uno flota por su lado sin llegar a fundirse enteramente con los otros" (Fernández-Santos, 1992d). De modo similar, para cuestionar de *Historia de un beso* (José Luis Garci, 2002) la cicatería y pacatería del idilio sentimental que atraviesan los personajes interpretados por Ana Fernández y Alfredo Landa, el crítico sostiene —en un texto titulado "Un beso demasiado suave— que esta

> "se queda en relato epidérmico de un beso demasiado leve, demasiado suave, que escamotea —pues la imagen no sugiere ni un instante de tripas adentro, o de delicado onanismo soñado, consolador, es decir, indicio de carne— algo que por fuerza debe haber en las vísceras y en los sueños de ese hombre, de ese viejo animal herido y enamorado. Y el beso historiado queda reducido a un roce más que casto, a un roce conventual, a un besito" (Fernández-Santos, 2002g).

En otras ocasiones recurre a vocablos similares al contenido del título, como hace al escribir sobre *Tierra* (Julio Medem, 1996), donde, tras discutir su primera mitad, el film llega por fin a una cautivadora zona de "aterrizaje" (Fernández-Santos, 1996e) gracias al amor cuadrangular que se establece entre Carmelo Gómez —que se escinde en dos mitades—, Emma Suárez y Silke, vertiente que está, en su opinión, entre lo más original y fascinante del cine español de los noventa.

CAPÍTULO 3. VALORACIÓN CRÍTICA DEL LENGUAJE CINEMATOGRÁFICO

3.1. GUIÓN

3.1.1. Clarificación de conceptos

En el lenguaje cinematográfico, el guión es un componente de suma importancia por cuanto se trata de la base a partir de la cual se escenifican o se ponen en escena las imágenes y palabras de la película final, de ahí la importancia de su estudio como primera fase de la valoración crítica. Precisemos antes algunos de sus conceptos esenciales. Para empezar, definimos el guión como un discurso escrito a través del cual se describen los hechos, acciones e incluso sensaciones que compondrán la obra audiovisual. El guión está formado por escenas y secuencias. La escena consiste en una serie de acontecimientos narrativos producidos a través de un conflicto en un tiempo y un espacio más o menos continuos; la secuencia es un conjunto de escenas que al unísono culminan con un impacto mayor que el de cualquier escena previa (McKee, 2004: 56). Una serie de secuencias origina el acto, que alcanza su punto más importante en un clímax y produce un cambio mucho más drástico que el de las escenas y secuencias individualmente. Como norma general, el guión suele articularse según una lógica estructural consistente en un esquema de tres actos: el planteamiento, el nudo y el desenlace. Este esquema sirve para vehicular la mayor estructura de todas, la «historia», la serie cronológica de las acciones y acontecimientos, que difiere de la «trama» o «relato», la disposición u ordenación específica de los acontecimientos que conforman la historia.

Queremos puntualizar que cuando, posteriormente, utilicemos la palabra «materia argumental» nos estaremos refiriendo al conjunto de acciones y acontecimientos que jalonan la historia o trama del guión. La acepción de «argumento», es verdad, suele asociarse a un relato de carácter breve que explicita la idea del guión en cuatro o cinco líneas. Sin embargo, para indicar en una valoración crítica

cuándo una obra audiovisual presenta un exceso o defecto de acciones y/o acontecimientos, pensamos que el término materia argumental es el más indicado.

La narración de cualquier relato se acomete desde un punto de vista o «focalización», siguiendo el término que utiliza Genette (1989). Podemos, por ejemplo, situarnos ante una trama que provee una información al espectador que el personaje o personajes desconocen —«focalización cero»—; o, al contrario, otra donde el espectador sabe menos que los personajes principales —«focalización externa»—; finalmente, tenemos aquellas historias en las se produce una coincidencia entre lo que sabe el personaje y lo que sabemos los espectadores —«focalización interna»—. No obstante, nosotros nos limitamos a utilizar solo el término punto de vista, un concepto que suele ser fuente de incoherencias y arbitrariedades en el suministro de la información de la obra audiovisual. Sin embargo, también entendemos el punto de vista como la orientación o el tratamiento con que es abordada la materia argumental del film, que puede inclinarse hacia una perspectiva irónica, desmitificadora, social, cómica, etc.

El guión requiere, pues, una disposición estructural para ese conjunto de acciones y conocimientos que llamamos historia. El propósito es crear una secuencia estratégica y producir unos efectos y/o significados específicos en el espectador. Por tanto, planteamiento, nudo y desenlace —columna vertebral de todo relato— deben formar un bloque homogéneo, una estructura sólida en la que se aprecie unidad. A este principio estructural le sigue otro, la ley de progresión continua, con la cual las escenas y secuencias deben encadenarse y aportar información que haga avanzar el relato. Sin embargo, para lograr este esfuerzo de progresión incesante es necesario introducir puntos de giro o nudos de la trama, que son acontecimientos especiales que hacen cambiar el curso de la acción con mayor fuerza y suelen estar localizados justo al final de cada acto. Lógicamente, además de estos puntos de giro principales existen otros de menor intensidad que también hacen progresar la acción en escenas y secuencias. Son los llamados golpes de efecto (McKee, 2004: 59) o pulsos dramáticos (Seger, 1995: 85).

Sin embargo, el avance del relato está indisolublemente unido a un interés dramático, a un conflicto que se complica a medida que se desarrolla la trama. Entendemos el conflicto como una oposición de fuerzas contrarias, "una lucha, una disputa, una batalla o persecución, interna o externa, cualquier tipo de con-

frontación ú obstáculo, no importa si es emocional, física o mental" (Field, 1998: 79-80). Habitualmente experimentado por los personajes, el conflicto dramático es el núcleo de toda unidad dramática y ha de estructurarse según la lógica del planteamiento, nudo y desenlace. Con frecuencia, el conflicto suele confundirse con el tema de la película. Ambas nociones están, en realidad, bastante próximas. Un tema puede ser el punto de partida general que anima al guionista a crear una historia; pero esta idea o reflexión debe expresarse en la trama a través del conflicto. El conflicto es, pues, esa herramienta conceptual para concretar el tema, el problema que afecta al protagonista y a los personajes secundarios. El espectador, sin embargo, puede hacer un recorrido inverso y, del conflicto o conflictos particulares, inferir el tema general o la tesis que el guionista quiere probar.

Hablar de conflictos dramáticos es hablar casi siempre de personajes, que suelen ser objeto de crítica en tanto no se produce en ellos un arco de transformación, un cambio gradual en su personalidad a lo largo de la historia. Evidentemente, el abanico de grados de transformación es muy amplio. Del mismo modo, los personajes desprenden complejidad o riqueza psicológica cuando poseen diferentes facetas, cuando son multidimensionales en tanto en cuanto discernimos rasgos de diversa índole que dan volumen a su carácter. En el polo opuesto se encontrarían los personajes estereotipados, que suelen estar definidos exclusivamente por su aspecto físico, y que también son objeto de rechazo por la crítica. Para discernir la solidez en la construcción de los personajes existen tres importantes elementos: motivación, acción y meta, que sirven para comunicar quién es un personaje, qué quiere, por qué lo quiere y qué acciones es capaz de realizar para conseguirlo (Seger, 1995: 165). Los análisis críticos tienden a preguntar cuál es la función de cada uno de los personajes que intervienen en el relato.

3.1.2. Cohesión y estructura: la gestión del interés y los puntos de giro

La relevancia del guión como elemento vertebrador de la obra audiovisual constituye una reivindicación constante en la actividad periodística de Fernández-Santos. Al artífice de la escritura audiovisual le atribuye el papel de "creador, a través de las palabras, del primer y básico estadio de la imagen" (Fernández-Santos, 1988g), aunque también considera que es el profesional menos conocido del arte cinematográfico, por debajo de los actores, directores, e incluso, los pro-

ductores (Fernández-Santos, 1982b). Por ello, en sus escritos saca a relucir el papel tan relevante que ejerce la figura del guionista, a menudo aludiendo a las declaraciones que hacen cineastas de prestigio, como las del productor norteamericano Irving Thalberg o las del cineasta japonés Akira Kurosawa, quien sostiene que, con un buen guión, un buen director puede realizar una obra maestra; con el mismo guión, un director mediocre puede realizar una película pasable; pero que con un mal guión, ni siquiera un buen director es capaz de hacer una buena película (Fernández-Santos, 1982b; 1998i).

El estatuto profesional del guionista nunca ha sido fácil. De hecho, su precariedad en el cine español resulta a Fernández-Santos especialmente dolorosa e ingrata, pues estima que la escritura de la película es para muchos productores una cuestión insignificante. En este sentido, uno de sus textos de carácter más crítico lo titula "La puta barata" a partir de una frase que escucha de un productor español al que mantiene en el anonimato: "El guionista es un puta barata" (Fernández-Santos, 1990d). En él se lamenta de que la generalización de esta opinión peyorativa hacia el guionista merma la cinematografía española, de ahí su exiguo número de escritores. Por todo ello, aprovecha su labor periodística para romper una lanza a favor de este oficio con noticias relacionadas con reivindicaciones de grupos o asociaciones de guionistas, nacionales o internacionales.

Ciertamente, Fernández-Santos (1982b) no contempla el guión como mera literatura luego traducida a imágenes, sino auténtico cine que puede ser apreciado mediante la observación de sus cualidades específicas, tales como la construcción de los personajes, la cadencia de los diálogos, la solidez de las situaciones dramáticas, el ritmo de las cadenas de secuencias e incluso la racionalidad de las imágenes, lo que en conjunto viene a conformar el estilo del guionista. Todos esos componentes han de emanar visualidad y ser redactados "en tinta de celuloide y sobre el folio blanco de la pantalla" (Fernández Santos, 1992e). Por ello, en las adaptaciones cinematográficas de obras literarias suele criticar las «novelículas» o simples ilustraciones de entramados literarios tal cual están escritos. Considera que el cine necesita transformaciones graves e incluso una completa reelaboración desde sus raíces (Fernández-Santos, 1996f). Este es el procedimiento que emprende Stanley Kubrick en la adaptación de *Lolita* (1962), basada en la novela homónima de Vladimir Nabokov. El crítico se hace eco de las palabras del cineasta nor-

teamericano para abundar en una operación en la que resulta inevitable deshacerse del estilo literario para engendrar una auténtica narración cinematográfica, cuya lógica o dinámica de composición poco o nada tiene que ver con su fuente literaria (Fernández-Santos, 1997l).

Como es habitual con otras entidades creativas del cine, la cuestión de la cohesión o unidad es un factor muy apreciado por Fernández-Santos para discriminar la solidez o endeblez del guión; este debe formar un todo armónico donde cada pieza tenga su función y así evitar posibles lagunas, cabos sueltos, incongruencias o arritmias, como ocurre en *El sur* (Víctor Erice, 1983)[16], título de gran belleza y vigor pero desequilibrado, pues surgen numerosas preguntas sin respuesta debido al hecho de que una parte importante del guión no está rodado y, evidentemente, esta ausencia repercute en la que sí lo está. Para Fernández-Santos (2007: 606-608), la película no esclarece la razón del suicidio del personaje de Agustín Arenas. Esta falta de información no se debe al planteamiento de un acertijo sino a la ausencia, insistimos, de unas imágenes no rodadas que afectan materialmente a la parte rodada del film. Del mismo modo, otros elementos como el mencionado afectan negativamente a la legibilidad de *El sur*. La película despliega una proliferación de «pareceres» que se habrían transformado en imágenes sugerentes en su justo término si finalmente hubiéramos acompañado a la protagonista, Estrella, en su anunciado viaje hacia el sur de España, tal y como Erice tiene previsto en la escritura original. Allí nos habría situado ante el enigma de la antigua amante de su padre, Agustín Arenas, y ante las interrelaciones de este enigma con su suicidio. Desde la perspectiva de Fernández-Santos, las sugerencias siempre han de estar sustentadas por las «evidencias» de la imagen.

Es fundamental, por tanto, un principio ordenador del guión, una estructura general incluso en aquellas obras que pretenden filmar su extremo contrario, el caos, que no hay que confundir con el embarullamiento (Fernández-Santos, 1987e). En este sentido, y aunque no sea un ejemplo referente al cine, Fernández-

[16] Debemos señalar que las apreciaciones negativas del crítico sobre el uso del punto de vista en *El sur* pueden, a su vez, rebatirse al tratarse de licencias poéticas del guión, y, por tanto, legítimas. No obstante, creemos necesario referir los argumentos de Fernández-Santos porque es a propósito de esta película donde expone con más claridad su concepción del punto de vista y los errores más frecuentes derivados de su utilización.

Santos recuerda una secuencia de pinturas indescifrables de Jackson Pollock expuestas en la Biblioteca Nacional cuyas imágenes informes despiertan la idea de la vida destruida por el pesimismo. En este flujo demente, en aparente estado de mutación e inacabamiento, Fernández-Santos intuye un principio ordenador de la materia pictórica. Por eso, y volviendo de nuevo al terreno audiovisual, cuanta más complejidad y heterogeneidad exista en las acciones, situaciones y personajes, mayor es la dificultad para que el guionista, y luego el espectador, logre cohesionarlos. Se comprende, entonces, que esta complejidad y heterogeneidad comporte en ocasiones obras cinematográficas donde la unidad no está plenamente lograda, reproche muy habitual en el ejercicio del periodista, como perfila al escribir sobre *La virgen de la lujuria* (Arturo Ripstein, 2002), cuyo puzle argumental, trufado con elementos de tragedia, farsa, comedia, esperpento, guiñol e incluso zarzuela, "sangra por su armazón, por su estructura, es decir, por su escritura", pues adolece de grietas, excesos de circunloquios y tiempos muertos (Fernández-Santos, 2002a). Un poco más adelante profundizamos en este aspecto.

Por complejo o extenso que sea un film, las escenas y secuencias que lo jalonan deben estar planteadas a partir una columna vertebral que las administre con cierto orden, desarrollo y continuidad. El objetivo es subyugar la atención del espectador, de que la experiencia cinematográfica le sepa a poco por extensa o compleja que haya sido (Fernández-Santos, 1992f). De lo que se trata es, por tanto, de arrastrarle por las etapas por las que atraviesa cualquier relato cinematográfico, sea del signo que sea, como en *Herida* (*Damage*; Louis Malle, 1992), dos horas de una mutación entre dos respiros, un movimiento incapturable que arrastra y conmueve sobremanera (Fernández-Santos, 1993f).

Si tenemos que establecer, por tanto, principios estructurales en la valoración estética del guión, uno de ellos debe ser, desde un prisma narrativo, el de conservar impertérrito el interés del espectador, lo que llamábamos la ley de progresión continua. Esto no se obtiene sólo con principios sorprendentes, hay que mantener y gestionar el interés a lo largo del metraje. *El crepúsculo de los dioses* (*Sunset Boulevard*; Billy Wilder, 1950), por ejemplo, captura al espectador desde la primera secuencia, cuando se inicia el relato de un asesinato narrado desde el punto de vista de un muerto, un hallazgo verdaderamente sorprendente que, sin embargo, hace pasar "a un río de barro y de horror, cortado con el prodigioso

esmero por el filo de la navaja irónica de Wilder" (Fernández-Santos, 1987f). La gestión del interés narrativo es, en el fondo, una gestión de las expectativas del espectador, como hace gala *Barton Fink* (Joel Coen y Ethan Coen, 1991), que se ven drásticamente trastocadas a mitad de metraje (Fernández-Santos, 1992g); o en *El sueño del mono loco* (Fernando Trueba, 1989), que estimula hasta el límite las expectativas del público a través de las interrelaciones de la imagen y el sonido, realizando con ellas llamadas a algo inquietante que parece que va a ocurrir de un momento a otro pero que nunca ocurre, o al menos nada previsto por la capacidad adivinatoria del espectador (Fernández-Santos, 1989d).

Por muy diferente que sea la naturaleza del relato cinematográfico, debe producirse una evolución, cambios de dirección y transformaciones significativas, de ahí que Fernández-Santos tienda a observar el funcionamiento de los puntos de giro narrativos en sus textos críticos. De *Tata mía* (José Luis Borau, 1986), destaca dos giros de tono "que están diseñadas por Borau con auténtico primor y un dominio de los quiebros y los cambios de ritmo" (Fernández-Santos, 1986d). El espectador, desorientado y perplejo momentáneamente, comienza con ellos a ver otra película. La primera ruptura, situada en el inicio del film, pasa de un juego abiertamente lírico, con ecos de melodrama sentimental, a una comedia ortodoxa cuando la acción se traslada de Aragón a Madrid; el segundo, al final del film, coincidiendo con una traslación física de la acción, nos hace volver inesperadamente al tono lírico del comienzo desde el momento en el que el conflicto familiar planteado empieza a dar poco más de sí. Esta capacidad para generar sorpresa puede ser incluso incesante en algunas obras especialmente brillantes, como *Léolo* (Jean-Claude Lauzon, 1992), en donde Fernández-Santos (1993g) aduce que es imposible adivinar hacia dónde se va a encaminar la escena siguiente, pues el largometraje "fluye a través de giros, se dobla y desdobla en fugas y saltos, transcurre de manera tortuosa y accidentada, pero con gracia y transparencia".

Cada película formula, pues, claves formales y argumentales muy diferentes para determinar cuál es la línea de interés que ha de guiar al espectador, si bien los principios de la estructura y giros narrativas son perceptibles incluso en las propuestas más heterodoxas. En *Contraté un asesino a sueldo* (*I Hired a Contract Killer*; Aki Kaurismäki, 1990), Kaurismäki no acelera la acción con vueltas y revueltas argumentales, puesto que se trata de una obra con un desarrollo incatalo-

gable y, al mismo tiempo, lírico e intrigante. Concurren vuelcos sutiles, circunloquios y meandros en busca de una posible salida al protagonista, pero no hay lugar para los sustos y la tensión (Fernández-Santos, 2007). Estamos, evidentemente, ante una propuesta muy peculiar. Es lo que tiene lugar, asimismo, en *El sueño eterno* (*The Big Sleep*; Howard Hawks, 1946), donde, debido al carácter abstracto que va adquiriendo el film, los hechos y sus autores interesan cada vez menos. Lo que gana interés es "el laberinto de las interrelaciones entre hechos y personajes, que acaban tejiendo una malla impenetrable, que impide al final saber con precisión qué ocurre, cuando, cómo, porqué y a quiénes ocurre" (Fernández-Santos, 1984c).

El interés en ambos casos se mantiene incólume; lo que varía son las expectativas, que no pasan por la resolución del embrollo en el que se introduce el protagonista de la primera ni en el esclarecimiento del asesinato que investiga el detective de la segunda. El crítico, en efecto, debe ser preciso al identificar cuáles son los puntos de interés que cada película trata de desarrollar para así ajustar sus expectativas. Claro que si las expectativas que despliega la película no se ven satisfechas, el crítico, evidentemente, tiene que señalarlo. En *Trece campanadas*, por ejemplo, en donde intervienen hasta tres hilos de intriga, Fernández-Santos (2003h) llega a la conclusión de que la película resuelve el terrible asunto que maneja con una leve argucia argumental, cuando la gravedad y violencia del suceso piden algo más que eso. Lógicamente, si un relato pone su énfasis narrativo en los enigmas planteados y genera mucha curiosidad, los espectadores esperarán que la resolución satisfaga sus expectativas.

Como vemos, aspectos como la cohesión, la racionalidad de la disposición de escenas y secuencias, la gestión narrativa del espectador y los puntos de giro son cualidades que determinan la valoración estética de la obra audiovisual, de ahí las objeciones de Fernández-Santos hacia la ausencia de un armazón sólido, sobre todo porque merma la comprensión del visionado. A *Kika* (Pedro Almodóvar, 1993) la acusa, justamente, de establecer una sucesión amorfa de sucesos y ocurrencias confusas; de carecer de un orden temporal creíble y de proveerse de un amasijo de imágenes sostenidas por argucias visuales y chistes sin articulación temporal y rítmica (Fernández-Santos, 1993h). En términos similares se expresa para dilucidar *El estado de Florida contra Joaquín José Martínez* (Mercedes Segovia,

2003), un documental que narra el caso real de la condena a muerte de un ciudadano español al que devuelven su libertad tras la revisión de su proceso. Pues bien, según Fernández-Santos (2003i), una cosa es crear información, y otra, conocimiento. Y aunque la película suministra bastante de lo primero, no existe vertebración analítica y formal, lo que desemboca en una aglomeración de imágenes que no logran unificarse en un entramado orgánico, de ahí la impericia del film para desvelar las zonas subterráneas de los sucesos, tales como las contradicciones del sistema judicial estadounidense o los terribles cimientos morales y políticos que en él subyacen. El guionista, en suma, ha de evitar convertir su narración en una ocurrencia o un conjunto de ocurrencias sin un desarrollo bien trenzado (Fernández-Santos, 1989e).

Lógicamente, partiendo de estas premisas, el crítico debe elaborar razonamientos para explicar los muchos problemas estructurales que pueden surgir en una obra audiovisual, que varían en intensidad dependiendo de si afectan a fragmentos localizados o a todo su conjunto. La dispersión narrativa es la nota predominante, por ejemplo, de *Los amores de una mujer francesa* (*Une femme française*; Régis Wargnier, 1995). El relato de la vida familiar y sentimental del personaje principal discurre paralelamente a casi dos décadas de la historia de Francia, organizándose a modo de segmentos o capítulos. Fernández-Santos (1996g) sin embargo, recrimina a la película que, para contar la peripecia, abarque un tiempo real desmesurado con una gran variedad de espacios y lugares, lo que provoca tanto una dispersión innecesaria como una falta de interconexión entre las diversas situaciones y acontecimientos.

Otras veces, las películas tardan demasiado en poner en orden su trama y en elaborar un discurso coherente; en orientar, en definitiva, al espectador dentro de una acción visiblemente complicada (Fernández-Santos, 1987g). O pueden introducir dos secuencias enérgicas, ubicadas en el arranque y en el desenlace, y, sin embargo, en la parte central, sus acontecimientos pueden mostrarse desordenados, sin el menor sentido de la jerarquía y de la graduación de las emociones (Fernández-Santos, 1986c). Huelga decir que estas deficiencias guionísticas se deducen de razonamientos lógicos. En *La pasión turca* (Vicente Aranda, 1994), Fernández-Santos (1994i) sostiene que la primera parte de la obra está expuesta con apresuramiento, por lo que no se transmite una imagen enérgica del malestar

íntimo y sexual de la protagonista, Desideria, muy necesaria para entender por qué en la siguiente fase de la película se entrega de tal manera a la pasión de Yamán. Así las cosas, el resto de la construcción del largometraje se resiente inevitablemente de la endeblez de esas bases.

Por otro lado, la introducción improcedente de giros narrativos o impulsos de menor intensidad, sean o no coherentes, suele ser una opción tentadora para el guionista cuando la película está atravesando una zona de desfallecimiento. No es exactamente el caso de *Lucía y el sexo* (Julio Medem, 2001), pero incorpora, en cambio, un endeble vuelco argumental sobre el que gira por entero el film, por lo que el vuelco se convierte "en una grieta de incoherencia en el cimiento mismo del suceso narrado" (Fernández-Santos, 2001c). La grieta en particular es la decisión que impulsa a Lucía, la protagonista, a huir de su casa tras deducir la muerte de su novio, el escritor Lorenzo. Fernández-Santos cree que esta decisión se justifica no en la coherencia del comportamiento del personaje principal y sí en la necesidad que tiene el guionista en trasladar la acción a otro lugar para desarrollar el relato. Lo que está cuestionando el crítico es el motor de ese cambio, las razones que subyacen en la huida de Lucía, que juzga poco creíbles. No se sostiene, en conclusión, ese giro argumental, como tampoco otro igual de abrupto en la parte resolutoria de *Sólo mía* (Javier Balaguer, 2001), en la que, si bien previamente se dibujan con vigor los impulsos homicidas de un hombre contra su mujer, nos damos de bruces con una pirueta rocambolesca donde la dureza y el dolor del conflicto entre los personajes se ablanda "con un curioso y penoso tiro por la culata que conduce a la confusión y al baño de moralina" (Fernández-Santos, 2001d). Una vez más, el periodista cuestiona la resolución del guión con base a unas expectativas alentadas desde el film, en este caso a partir de un conflicto que se va planteando con convicción y dureza, de ahí lo censurable de un final blando y confuso.

Otras veces, el cuestionamiento estético del guión no proviene de este tipo de giros narrativos, sino, más bien, de un exceso de ellos. *El gran salto* (*The Hudsucker Proxy*; Joel Coen, 1994) es definida como una comedia extravagante con algunas escenas magníficas, que, sin embargo, no convence en su totalidad debido a que la acumulación de puntos altos en el guión causa saturación y fatiga en el espectador. Es cierto que existen algunas películas —citábamos *Léolo* en páginas

anteriores, sin ir más lejos— que no dejan de acumular con brillantez impulso tras impulso en su narración, si bien lo habitual no es mantener al espectador excitado continuamente sino espaciar los giros para despertar de golpe su interés (Fernández-Santos, 1994j). Achaca este defecto a *Todo por la pasta* (Enrique Urbizu, 1991), provista de un guión con buenas ideas y buenos esbozos de personajes pero inclinado a la colisión y al agolpamiento de sucesos, situaciones y personajes, provocando confusión en el espectador: "Le faltan al guión zonas de respiro, puntos bajos que permitan ver —y por supuesto disfrutar— los puntos altos y dejen tiempo al espectador para asimilar lo que ocurre, que es una cascada de sucesos tan veloz como inasimilable" (Fernández-Santos, 1991e).

3.1.3. Punto de vista y materia argumental

Si hasta ahora hemos examinado el funcionamiento de la gestión del interés narrativo, la cohesión o unidad, los giros narrativos y los muchos problemas que se derivan cuando estos elementos están mal cimentados, otro asunto de repercusión en la calidad de la escritura del guión es el punto de vista, que tiene que ver con la posición que la narración establece frente a los hechos. Partiendo de la clasificación de Genette (1989) sobre lo que él denomina «focalización», decíamos que existen películas que nos ofrecen una perspectiva privilegiada con la que sabemos más que los propios personajes; otras en donde, al contrario, los espectadores sabemos menos; y otras en donde conocemos la información a medida que la conocen los personajes. Otra forma de concebir el punto de vista es, recordemos, desde la orientación o el tratamiento con que es abordada la materia argumental del film, que puede inclinarse hacia una perspectiva irónica, desmitificadora, social, cómica, etc.

Un buen ejemplo de punto de vista como orientación o tratamiento de la materia argumental es el arranque de *La comunidad* (Alex de la Iglesia, 2002): un gato salta desde una cornisa a una ventana, se cuela en una habitación y empieza a comerse el dedo de un cadáver a medio pudrir, por lo que "el absurdo, la sordidez y la truculencia se instalan en lo cotidiano considerado como ámbito, y la realidad de una casa de vecindad de la pequeña burguesía madrileña de ahora se desvela como lugar natural del horror" (Fernández-Santos, 2000c). El punto de vista, así contemplado, nos está suministrando las claves formales para iniciar

nuestra lectura del film: unas veces estas son esclarecidas a lo largo del visionado y otras, como en *La comunidad*, se instalan en los primeros minutos para interpretar los hechos que vienen a continuación. En *Magnolia* (Paul Thomas Anderson, 1999) ocurre lo mismo: un prólogo de tres sucesos verídicos nos advierte de que la película discurre sobre un vertiginoso tejido de encuentros en donde el azar y la necesidad es la materia subyacente (Fernández-Santos, 2000d). También en *Carne Trémula* (Pedro Almodóvar, 1997): la escena de arranque que protagoniza Penélope Cruz, un personaje muy anecdótico en relación al resto, vertebra el relato y hasta se convierte en la protagonista de la metáfora secreta del film (Fernández-Santos, 1997i).

El punto de vista es un recurso del que se vale el guionista para filtrar las acciones y acontecimientos desde un prisma en particular, recurso que, insistimos, ayuda a esclarecer el enfoque del relato. Sin duda, existen otras herramientas del lenguaje cinematográfico implicadas en su desarrollo, pero es en el guión donde empieza a acometerse. Parece evidente que sin un punto de vista definido, la acción puede ir evolucionando escena tras escena sin que el espectador sepa exactamente con qué objetivo o finalidad. Una de las deficiencias de *Si te dicen que caí* (Vicente Aranda, 1989) reside en que la historia que narra no sólo es densa y complicada, sino que además no procura al espectador un verdadero punto vista con el que ubicarse; la película, de hecho, carece de una arquitectura dramática o narrativa en donde las partes no se van complementando las unas con las otras (Fernández-Santos, 1989f).

En definitiva, por muy sobrecargado que sea el entramado argumental, se hace necesario establecer un punto de vista reconocible que genere un emplazamiento en la mirada del espectador (Fernández-Santos, 1986e). Pero los problemas también pueden derivarse del exceso de tratamientos, orientaciones o puntos de vista. El relato de *El embrujo de Shanghai* (Fernando Trueba, 2002), por ejemplo, está compuesto en clave de evocación naturalista, por un lado, y mitológica y onírica, por otro, dos puntos de vista que se van relevando. Esto da lugar a una escisión en dos mitades sin interacción orgánica que se estorban mutuamente (Fernández-Santos, 2002i). También peca de sobreabundancia *Siete mil días juntos* (Fernando Fernán-Gómez, 1994), en donde el espectador no termina de orientarse debido a que la doble escalada de horror y humor no funciona bien. Lo truculento

se enreda con lo ligero; cada ingrediente se ve por separado (Fernández-Santos, 1995k).

Si a todo relato, como vemos, se le presupone una determinada perspectiva con la que afrontar lo que se narra, a menudo el espectador se puede encontrar con determinados hechos o informaciones no encajan, de tal forma que puede juzgarlos como no creíbles, ininteligibles o, simplemente, incoherentes. La narración, en estos casos, incurre en trampas; manipula la credulidad del espectador en provecho propio. Ya hemos referido algunas lagunas imputadas a *El sur*, debido a la ausencia de un parte muy significativa que no se termina rodando. Pues bien, también esta ausencia da lugar a errores en lo concerniente al punto de vista de Estrella, la protagonista, pues si la película está narrada desde su conciencia resulta incomprensible el recuerdo de determinadas imágenes y sonidos procedentes de una proyección cinematográfica a la que no puede tener acceso. Falta "un elemento argumental pero también formal y estructural, aglutinador, que permita a la narradora asumir como propios los contenidos de la conciencia del padre muerto, que, este sí, tuvo acceso a esas imágenes y sonidos" (Fernández-Santos, 2007: 609). *La rusa* (Mario Camus, 1987) también presenta un problema similar en lo referente a la coherencia del punto de vista, pues arranca el relato con una voz *en off* de la protagonista y más adelante se visualizan datos de carácter intransferible de otro personaje, como visiones y recuerdos. El enfoque inicial del punto de vista choca, entonces, con el que se produce en su desarrollo (Fernández-Santos, 1987a).

Al margen del punto de vista, partimos siempre de que el guión se compone de una concatenación de escenas y secuencias que constituyen la historia central o trama de la película, la cual, como ya hemos señalado, ha de ser consistente, tener fuerza en cada una de sus etapas y mantener la atención del espectador apoyándose en los vuelcos o giros narrativos. Pero, por diferentes razones, la trama o historia son fuente de reprensiones. Con frecuencia, una película se afana en desarrollar una ocurrencia cuya eficacia se agota rápidamente; sin embargo, esta se estira a través de ramificaciones argumentales insatisfactorias (Fernández-Santos, 1997m).

La materia argumental, en conjunto, puede ser pobre y escasa para cubrir un largometraje de una hora y media de duración. *La ardilla roja* (Julio Medem,

1993) intenta sostenerse con una intriga demasiado pequeña a pesar de un dispositivo visual muy ambicioso. Pretende representar un enigma que es inconsistente argumentalmente, de ahí que el guión lo entrelace con acciones colaterales cuya función es meramente dilatoria. Así las cosas, resulta muy evidente que la historia carece de fuste argumental (Fernández-Santos, 1993i). En *Mientras haya luz* (Felipe Vega, 1987), la historia, con sus escenas y personajes, también se queda claramente corta y simple frente a la complejidad estilística con que el director trata de escenificarla: reconocemos la debilidad argumental por contraste con el vigor de la creación de las imágenes (Fernández-Santos, 1990e).

A veces los relatos cinematográficos parten de asuntos o planteamientos argumentales apasionantes y poderosos. *El círculo del poder* (*The Inner Circle*; Andrey Konchalovskiy, 1992) narra la historia real de un individuo al servicio del KGB que se convierte en el proyeccionista privado de la sala personal de cine de Josef Stalin en el Kremlin. La anécdota argumental ofrece un camino muy original para acercarse a la personalidad del líder comunista. Sin embargo, "esta magnífica historia es desperdiciada por Konchalovskiy en el desarrollo del guión, que se resiente de una rutinaria distribución y ordenación de una materia dramática muy rica, que así queda empobrecida" (Fernández-Santos, 1992h). El mismo problema surge en un largometraje como *K2* (Franc Roddam, 1991), que nos traslada hasta una de las montañas más hermosas de la cordillera del Karakórum, dentro del sistema de los Himalayas. Su escalada es una de las más peligrosas del mundo, por tanto, la aventura y sus dificultades nos ofrecen a priori muchas posibilidades. Por desgracia, a esta cumbre casi inaccesible se opone una "una cuestecita novelesca de las que se escalan en bicicleta" (Fernández-Santos, 1993j). El guión se vale de un tinglado narrativo y dramático del todo insignificante, que desentona con la envergadura del escenario.

De igual modo, también *Granujas de medio pelo* (*Small Time Crooks*; Woody Allen, 2000) arranca con un gran hallazgo argumental: una pandilla de ladrones de poca monta alquilan un local para cavar un túnel en el sótano y así robar en el banco que hay junto a ella. La fechoría no resulta, pero la tienda de galletas con la que encubren sus verdaderas intenciones los convierte en millonarios. Sin embargo, este deslumbrador arranque se atraganta a la hora de metraje, por lo que recurre a chistes verbales y *gags* visuales de corto alcance para sostener el armazón de

la comedia. Hace falta mayor enjundia argumental para estar a la altura del ingenio desplegado en las primeras escenas de la película. La línea de interés del espectador se ve súbitamente interrumpida (Fernández-Santos, 2000e). En efecto, en la comedia a menudo se recurre a la acumulación de *gags* o chistes verbales para disimular escrituras jalonadas con sucesos deficientemente construidos y/o encadenados (Fernández-Santos, 1997m). Los guionistas deben cuidar, entonces las reiteraciones, dilaciones o alargamientos innecesarios.

Una buena ocurrencia, en definitiva, requiere que el guionista y el director estén a la altura de la inventiva en las secuencias posteriores, pues de lo contrario el relato cae inexorablemente. Al espectador le es difícil olvidar ese prometedor comienzo. Películas como *Total* (José Luis Cuerda, 1983) ponen de manifiesto este fenómeno. Sus primeros cinco minutos nos sitúan ante una ocurrente versión del fin del mundo para "después abrir la caja de las rutinas y abrumarnos a los espectadores con una epidemia de ellas" (Fernández-Santos, 1983e). La ocurrencia inicial crea expectativas. Pero la singularidad del comienzo no conduce a otras singularidades, por lo que el espectador se va desinteresando progresivamente del asunto planteado. El relato está mal desarrollado, es torpe e ingenuo, y en ello tiene mucho que ver el esfuerzo por el intento de hacer original lo que es tópico; insólito lo sabido; gracioso lo soso (Fernández-Santos, 1983e).

La materia argumental de un guión puede ser cuestionada por defecto, pero también por exceso, es decir, por vastedad argumental, que conduce a metrajes desorbitados y, sobre todo, a una organización desvertebrada. En *Nixon* (Oliver Stone, 1995) se agolpan en la pantalla infinidad de conflictos, personajes y situaciones que impiden atrapar la personalidad del personaje principal. La película pretende contar en tres horas tres décadas de política mundial, una tarea ingente que desemboca en un relato que no cumple el propósito marcado. A la cámara de Stone no le queda más remedio que pasar a vuelapluma por pasajes y personajes, de ahí la superficialidad y la inconsistencia (Fernández-Santos, 1996h). Esta pega de abordar demasiados asuntos y no anexionarlos se puede achacar a muchas películas, pues el exceso de ingredientes y su falta de conjunción conllevan inexorablemente a la confusión (Fernández-Santos, 1989g) o la dispersión: *Atando cabos* (*The Shipping News*; Lasse Hallström, 2001) presenta tal exceso de ramificaciones en su trama argumental que en conjunto la película se vuelve impenetrable (Fer-

nández-Santos, 2002j). Otras veces no sólo hay falta de unidad o dispersión, sino verdaderas dificultades para apreciar inteligibilidad en lo que sucede en la pantalla. La doble trama argumental de *La puta y la ballena* (Luis Puenzo, 2004) se desdobla a su vez en sinuosos cruces de tiempo que desorientan al espectador, que ha de esperar demasiado para identificar todo lo que ocurre. Esta doble trama, con sus dos historias superpuestas, aspira, además, a convertirse en una sola, pero no genera unidad y la metáfora pretendida no se concreta (Fernández-Santos, 2004a).

Sin embargo, lo cierto es que el cine nos ofrece una gran cantidad de relatos con materias argumentales enormemente complejas que constituyen milagros de claridad. *La regla del juego* (*La règle du jeu*; Jean Renoir, 1932) es uno de ellos. El film consta de un entretejido de acciones y subacciones con las que el espectador se muestra a veces extraviado. Sin embargo, conforme avanza el relato, todos los mimbres se recomponen y se ordenan de tal manera que se produce "un tipo de evidencia casi sin precedentes ni consecuentes en la historia del cine" (Fernández-Santos, 1982c). Por ello, si en páginas anteriores hemos mencionado algunas películas que acusan problemas de unidad al acometer argumentos muy dispersos temporalmente, también está la otra cara de la moneda: obras que, a pesar de abordar sucesos de diversa índole temporal, consiguen introducirlos con máxima eficacia. *La mitad del cielo* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1986) comprime en cuatro o cinco minutos iniciales cuatro o cinco años con una facilidad pasmosa, y ello se debe fundamentalmente al delicado uso de la elipsis: largos saltos de tiempo se apoyan en cambios mínimos de imagen, lo que permite que la cronología de la historia brinque meses o años como si fueran segundos (Fernández-Santos, 1986f).

Sin duda, el guionista tiene carta de libertad para emplear en su historia cuantos tiempos crea necesarios, pero ello supone una auténtica prueba de fuerza. En estos casos, conservar la atención del espectador y, al mismo tiempo, la coherencia de lo narrado, requiere generosas dosis de dominio del oficio (Fernández-Santos, 1991f). Y es que, como sabemos, cuando una película se articula en torno a varias tramas o historias autónomas, esta independencia da lugar a películas cuyas partes pueden tener entidad y estilo en sí mismas, pero no unidad superior. Fernández-Santos suele buscar en largometrajes de estas características ese principio cohesionador, que entiende requisito fundamental. Si concurren diversas

tramas, personajes o historias, paralelas o independientes, presupone que debe existir algún tipo de nexo entre ellas. En *Las horas* (*The Hours;* Stephen Daldry, 2002), encuentra que los tres tiempos biográficos correspondientes a los tres personajes principales, esparcidos a través de saltos temporales, dan lugar a un único tiempo dramático sobre el paso del tiempo y la dificultad de vivir, tiempo que es a la vez interior, soñado y envolvente (Fernández-Santos, 2003j).

Pero otras veces el nexo de unión no está formalizado como debiera, de ahí que sea objeto de crítica. *La chaqueta metálica* (*Full Metal Jacket*; Stanley Kubrick, 1987) está organizada por tres partes que no solo no se complementan sino que se obstaculizan recíprocamente a causa del choque estilístico entra ellas, escindiendo la visión del espectador. La sucesión de las partes resulta amorfa y no alcanza a lograr esa pretendida unidad orgánica superior (Fernández-Santos, 1988h). Por supuesto, otras veces lo que sucede es que esa unidad es extremadamente sutil y el espectador ha de prestar mucha atención para descubrirla. *Los sueños de Akira Kurosawa* (*Dreams*; Akira Kurosawa, 1990) se compone de ocho segmentos independientes aparentemente inconexos. Sin embargo, Fernández-Santos (1990f) aduce que esos ocho poemas están enlazados con "hilos de seda", por lo que, en realidad, sí componen una obra de gran cohesión interior. Se trata de ocho exploraciones imaginarias sobre la muerte y, secretamente, sobre la muerte voluntaria, el suicidio. En un plano similar se halla *Mistery Train* (Jim Jarmusch, 1989), integrada por tres historias muy leves localizadas en Memphis, ciudad de origen de Elvis Presley. La conjunción contempla el escenario y unos pocos elementos argumentales comunes; pero el entrelazamiento se va produciendo con ironía, habilidad y sutileza, y el espectador se da cuenta de que se halla ante una sola y misma cosa (Fernández-Santos, 1989h).

A estas alturas, queda claro que, por muy troceados que estén los sucesos, hilos narrativos o saltos temporales, la complejidad narrativa no tiene por qué suponer un inconveniente para lograr la claridad temática o ese anhelado *crescendo* en la línea de interés al que aspira cualquier relato (Fernández-Santos, 2004b). Ciertamente, este juego de vaivenes narrativos, por su complejidad intrínseca, deben estar muy controlados en el guión para que el espectador no tenga la sensación de que los saltos en la acción son inoportunos o arbitrarios (Fernández-Santos, 1988i). Cuando Fernández-Santos se lamenta de esta arbitrariedad en la

exposición narrativa de algún film no es tanto por una cuestión subjetiva cuanto porque dificulta el cumplimiento de los objetivos marcados. *Luces y sombras* (Jaime Camino, 1988) pretende bucear en los enigmas del cuadro de *Las Meninas*, de Velázquez, y para ello despliega una aparatosa estructura narrativa de seis estratos argumentales y visuales. Sin embargo, no hay rastro de interconexión orgánica: los estratos se suceden interfiriéndose los unos a los otros sin ninguna lógica, por lo que "sobre un monumento de armonía reina el desconcierto; en un filme sobre el conocimiento reina la confusión; en un filme sobre la pluridimensionalidad de una imagen reina las linealidad; en un filme sobre un misterio reina la obviedad" (Fernández-Santos, 1988j). El film, en resumidas cuentas, no desvela nada de provecho sobre el enigma de *Las meninas*.

3.1.4. Conflictos dramáticos

Para que se produzca un desarrollo dramático en cualquier historia debe existir, recordemos, un conflicto dramático, una oposición de fuerzas contrarias, "una lucha, una disputa, una batalla o persecución, interna o externa, cualquier tipo de confrontación ú obstáculo, no importa si es emocional, física o mental" (Field, 1998: 79-80). Como otros componentes del guión, el conflicto dramático también debe estar sometido a una lógica estructural de planteamiento, nudo y desenlace. Pues bien, en los textos críticos de Fernández-Santos también encontramos referencias al escrutinio del conflicto dramático aunque no se suela invocar el término en particular. En todo caso, es fácil deducir que parte de esta noción para inferir de ellos un tema o tesis más generales.

Lo primero que debemos aclarar es que no existen asuntos dramáticos grandes o pequeños de manera prestablecida; es decir, que la magnitud dramática no depende de si se abordan grandes temas como la guerra, la paz, la política, el estado, la Iglesia, el amor, pues en la película pueden derivar hacia solemnidades aparatosas y superficiales (Fernández-Santos, 1966a: 58). Además, obras que siguen las convenciones de los géneros cinematográficos pueden poner de manifiesto reflexiones políticas y sociales de mucha mayor enjundia. *El rapto de Bunny Lake* (*Bunny Lake is Missing*; Otto Preminger, 1965) es cine negro aparentemente frío y desapasionado pero muy explosivo en el fondo, una disección sobre la violencia no exenta de cinismo. Por tanto, una simple anécdota argumental, aparen-

temente intrascendente, puede ir creciendo hasta originar una densidad dramática de gran vigor. *Luciano* (Claudio Guerín Hill, 1965) parte de un tema pequeño, el brutal asesinato de un niño, pero Guerín profundiza en él, lo ensancha y lo magnifica hasta efectuar un análisis de la estructura mental y moral de la sociedad en que se ubica: la degradación del protagonista desvela cómo la sociedad necesita de su caso y de otros para sostener los principios y las estructuras íntimas de las que se alimenta (Fernández-Santos, 1965a: 58).

Las comedias también son oportunidades para plantear asuntos controvertidos a través de las pinceladas invisibles y el sentido de lo indirecto. *La vida en un hilo* (Edgar Neville, 1945) efectúa una sátira muy corrosiva contra la moral matrimonial de la burguesía española de mediados de siglo XX y, en particular, contra la costumbre de preservar la virginidad de la mujer antes de la ceremonia nupcial. Con el fin de desvelar el absurdo de esta norma, Neville contrapone a esa práctica habitual una relación amorosa libre. El contraste entre dos formas antitéticas de entender el ámbito de la pareja crea un juego de choques entre norma y excepción, pero siempre desde la comedia. El conflicto desborda los límites de los personajes y apunta a una realidad muy determinada: la miseria íntima de la alta sociedad española en los años cuarenta (Fernández-Santos, 1992i).

La obra audiovisual, conforme avanza en su trama, puede ir, entonces, moviendo otro fondo, el dramático, en el que se residen sus dilemas o conflictos esenciales, de tal forma que la historia adquiere densidad. En *La vida que te espera* (Manuel Gutiérrez Aragón, 2004), nos adentramos en los territorios del valle cántabro de los pasiegos, pero por debajo de estos deslumbradores paisajes discurre un oscuro subsuelo, casi una segunda película, con el que se va conformando una fábula rural (Fernández-Santos, 2004c). En efecto, en ocasiones los conflictos dramáticos pueden pasar desapercibidos al no estar enunciados explícitamente. En el cine de Yasujiro Ozu, por ejemplo, no hay presencia perceptible de desgarro, de violencia, de ruptura, de alteración, de fractura… elementos aparejados a todo conflicto dramático. Pero la ausencia de acción deriva, precisamente,

> "hacia esas enigmáticas y silenciosas latitudes del espíritu donde la ausencia de aventura es tan aguda que gira sobre sí misma y se disuelve en desventura, que es siempre un riquísimo vehículo potencial de poema, comenzando

> por el confortador poema de estruendo y de furia que llamamos tragedia" (Fernández-Santos, 2007: 154).

Tenemos, por tanto, un doble escenario: uno evidente y otro escondido, enigmático. Ozu nos sumerge en unos aconteceres cotidianos narrados sin aspavientos, aparentemente armónicos, que, en realidad, encubren una desarmonía subterránea que es fuente de desgarro y materia dramática, de ahí que sus films sean más airados y conflictivos de lo que dejan ver (Fernández-Santos, 2007: 154). De esta forma, el tema nuclear es "la inexorable caducidad y fugacidad del suceso de vivir, de la vida como perpetuo ocaso callado" (Fernández-Santos, 2007: 156).

Los conflictos dramáticos son muy variados temáticamente y pueden estar formulados con diferentes niveles de explicitud. *Falso culpable* (*The Wrong Man*; Alfred Hitchcock, 1956) narra cómo la justicia acusa erróneamente a un hombre común que hasta el momento es objeto de su respeto y admiración. Pero al caer sobre él de forma despiadada, se produce una transformación de sus creencias más profundas. Y el doloroso proceso por el que atraviesa va conformando, a la vez, una visión muy pesimista del destino de los individuos en las sociedades contemporáneas y de la fiabilidad de los mecanismos policiales y jurídicos (Fernández-Santos, 1986a). El crítico, partiendo de sucesos y personajes muy concretos, infiere una lectura más genérica sobre el verdadero conflicto dramático que encierra la película. Pero el grado de explicitud en la exposición del conflicto puede ser mayor todavía, como en *Nacido el cuatro de Julio* (*Born on the Fourth of July*; Oliver Stone, 1989). No tiene nada que ver con el de *Falso culpable*, pero sí ofrece igualmente una visión desengañada, en este caso, del sueño americano, transformado progresivamente en pesadilla en la conciencia de un ex combatiente de la guerra de Vietnam (Fernández-Santos, 1990g).

El tránsito de una concepción a otra, de un estado a otro, es decir, la evolución que atraviesan los personajes para solucionar sus dilemas dramáticos, es un aspecto que el guión ha de afrontar a sabiendas de que debe prevalecer algún tipo de cambio. *Thelma & Louise* (Ridley Scott, 1992) es, en este sentido, modélica. La película establece el itinerario de dos mujeres consumidas por unas vidas insatisfactorias que se embarcan en una aventura hacia la plenitud de la libertad. Ese viaje irá marcando una transformación gradual, una toma de conciencia nunca verbalizada y sí expresada a través de la acción por el primoroso guión que firma

Callie Khourie (Fernández-Santos, 1991g). El trágico final de las dos protagonistas realza con más vigor el conflicto dramático y su alcance semántico. Evidentemente, con frecuencia no existe únicamente un solo tema sino varios, lo que suele ser sinónimo de riqueza temática. *Bonnie y Clyde* (*Bonnie and Clyde*; Arthur Penn, 1967) despliega un variado ramillete de direcciones dramáticas a partir de la triste y hermosa historia de amor de la pareja de atracadores, a saber: una exposición de la miseria en los bajos fondos de la sociedad norteamericana durante la Gran Depresión; una incursión en el abismo de la muerte violenta como la otra cara de una sexualidad oprimida; y hasta una elegía sobre la capacidad del ser humano para preservar su humanidad en situaciones extremadamente adversas (Fernández-Santos, 1985b).

Si hasta ahora nos hemos referido a conflictos dramáticos expuestos con brillantez, se comprenderá que también abunden los que no son tan dignos de admiración por presentar aspectos censurables parcial o totalmente. Un conflicto de relevancia puede estar enunciado como punto de partida pero puede no conducirnos a nada significativo durante la averiguación; o quizá sí, aunque no traspase la barrera de lo superficial o lo epidérmico. Veamos un ejemplo. *Vestida de azul* (Antonio Giménez-Rico, 1983) adopta la forma del reportaje para indagar cómo se ganan la vida seis travestis en Madrid. El conflicto dramático se halla, entonces, en un ámbito de marginación en la sociedad española. Sin embargo, las pretensiones dramáticas de la película no llegan a buen puerto fundamentalmente porque el metraje está compuesto en su mayor parte por una trivial colección de *sketches*, a veces puros chistes verbales, sobre el tradicional salero del humor amanerado. Estas escenas pueden surtir efecto y mover a la risa, pero el relato está muy lejos de ofrecernos esa buscada radiografía social. Lo que nos queda es "un asunto muy difícil observado con mirada facilona. *Vestida de azul* es sólo la piel de unas vidas y no su carne y menos su esqueleto. Salva a la película la mayor o menor fortuna y desgarro de los tipos, pero nunca los trasciende (Fernández-Santos, 1983f).

La valoración del conflicto dramático no se efectúa en función de parámetros impresionistas sino de las pretensiones emanadas de la misma obra. La materia dramática puede brillar por su ausencia, y ello puede ser doblemente reprensible en films que parten de acontecimientos que, con en el caso anterior, brindan

muchas posibilidades dramáticas. Es el caso de *Misterios del sexo* (*Investigating Sex*; Alan Rudolph, 2002), cuyo argumento se inspira en las reuniones que organiza André Breton en 1928 con otros eminentes surrealistas para hablar del sexo sin tapujos, lo que da origen a un informe publicado en la revista *La Révolution Surréaliste*. La película, evidentemente, resulta grosso modo una investigación del sexo, pero esta no se lleva a cabo, ni tampoco ni ofrece apuntes de relieve —ya sean cómicos, dramáticos o del signo que sean— (Fernández-Santos, 2002k).

Otras veces, la no concreción de un conflicto dramático convincente proviene de deficiencias derivadas de otros aspectos, como la ausencia de unidad o proliferación de cabos sueltos, argumentos mal desarrollados o sobrecargados, confusiones en el punto de vista, etc. Pero las pegas hacia el conflicto dramático pueden ser parciales, como cuando la resolución de un conflicto dramático se convierte en foco de atención. No en vano, si como hemos venido insistiendo en estas páginas, todo guión es básicamente una graduación de un estado a otro, el crítico puede valorar y argumentar no ya sólo si el itinerario resulta convincente sino si el final de trayecto es congruente a tenor de las cualidades que se han ido desplegando hasta el momento.

Existen muchas películas cuya conclusión no resulta razonable tal y como se ha ido definiendo la materia dramática. El *happy end* siempre es una tentación para el cine. En aras de la rentabilidad y la comercialidad, a menudo se sacrifican finales que, a juzgar por los rasgos definitorios de los conflictos planteados, no deberían haber concluido con tal optimismo. Fernández-Santos (2001e) aduce que incluso películas brillantes en líneas generales como *Ejecución inminente* (*True Crime*; Clint Eastwood, 1999) o *L.A. Confidential* (Curtis Hanson, 1999) desembocan en cierto conservadurismo con cierres que resultan pura incongruencia. La dureza, veracidad, autenticidad o acidez que una obra se esmera en poner de manifiesto en su arranque y desarrollo pueden contradecirse en su zona final con desenlaces hipócritas, conformistas o blandos (Fernández-Santos, 1988k).

La conclusión de una película, por tanto, puede ser fuente de polémicas y controversias, de ahí la importancia de que el crítico se muestre minucioso en su argumentación si se ha de decantar a favor o en contra del mismo. En la citada *Nacido el 4 de julio*, Fernández-Santos se hace eco en su crítica de cierta decepción que suscita la secuencia final: quienes la censuran, explica, objetan que esta se-

cuencia supone una recuperación del sueño americano que no resulta coherente con el discurso dramático general, ya que el idealismo del protagonista, recordemos, se va desintegrando en el film a raíz de la cadena de desengaños sufridos. Pues bien, en esta ocasión, Fernández-Santos (1990g) cree que el sesgo optimista de la película está justificado debido a que el personaje principal termina aceptando tanto la irrealidad del sueño americano como su contrario, una pesadilla que finalmente asume y con la cual su vida vuelve a recuperar su sentido, hasta entonces perdido por esa cadena de desengaños políticos. La interpretación del planteamiento dramático, así enunciado, tiene sentido.

Sin embargo, si ya en este punto es inevitable que en las valoraciones se filtren determinados juicios de valor, mucho más ocurre cuándo el crítico se implica en el análisis del conflicto dramático del film, del cual, como hemos visto, puede inferirse lecturas políticas, sociológicas, morales, humanísticas, sexológicas, etc. *Arde Mississipi* (*Mississipi Burning*; Alan Parker, 1988) es interpretada como una ficción hipócrita al ensalzar lo que aparentemente combate su argumento: la violencia racial. La película desarrolla la investigación de dos agentes del FBI del asesinato de dos jóvenes militantes de los derechos civiles negros a manos de una banda del Ku Klux Klan. Pues bien, uno de los agentes, para desenmascarar la banda racista, decide emplear los mismos métodos reprobables que ella misma emplea. Así las cosas, el espectador se ve impelido a apoyar, porque el discurso de la película así lo celebra, "una exaltación desvergonzada del terrorismo de Estado" (Fernández-Santos, 1989i). Evidentemente, es inevitable que el crítico reaccione con mayor virulencia cuando en la pantalla se están escenificando conflictos que le incumben en su realidad inmediata. La fecha del estreno de *Arde Mississipi* está próxima a los descubrimientos en la prensa de los llamados Grupos Antiterroristas de Liberación (GAL), con los cuales el gobierno español de entonces está desarrollando una guerra sucia contra ETA, con secuestros, torturas y asesinatos. Como periodista y ciudadano español, Fernández-Santos está al tanto de estas informaciones que ponen en el disparadero al gobierno socialista y a su ministerio de interior, por lo que se siente concernido al contemplar en la pantalla la apología de un conflicto similar. La crítica, de hecho, la titula "Vivan los Gal", lo cual es a todas luces una declaración de principios.

La apreciación del conflicto dramático y el tema o tesis que se desprende es territorio susceptible a los juicios de valor, a la inevitable subjetividad de cada espectador, como cuestionar el reaccionarismo de *Río Grande* (*Rio Grande*; John Ford, 1950), el candor y trascendentalismo político atribuido a parte de la filmografía de Frank Capra o la propaganda ideológica de *Lágrimas del sol* (*Tears of the Sun*; Antoine Fuqua, 2003) (Fernández-Santos 1983g; 1989j; 2003k). Cualquier espectador o crítico es portador de una serie de valores y creencias que no pueden suspenderse durante el visionado del film, y más cuando supone un ataque directo o indirecto hacia ellos. El crítico, inevitablemente, se ve forzado entonces a entablar una discusión con la obra, en la que puede adoptar multitud de posturas: desde plasmar por escrito el total desacuerdo hacia las tesis esgrimidas, hasta, incluso, en un gesto de humildad que le honra, expresar el convencimiento del que ha sido objeto a pesar de las posiciones contrarias que manejaba inicialmente. Entre un polo y otro puede surgir una amplia gama de posturas intermedias. La subjetividad entra decididamente en juego, pero esta no tiene por qué estar reñida con el rigor analítico.

Estén los conflictos dramáticos más cerca o más lejos de los valores y creencias del crítico, parece lógico que nos alejamos del territorio de la pura subjetividad cuándo no se discuten tanto los enunciados del film en sí mismos como las propiedades con que han sido planteados. No se trata de mostrar o no la disconformidad del conflicto dramático sino de, a la hora de enjuiciar por ejemplo un asunto de cierta gravedad, señalar esquematismos o simplificaciones. Tal es el caso de *Platoon* (Oliver Stone, 1986), en donde el conflicto ideológico, perfectamente claro, está vehiculado, sin embargo, a través del esquematismo de dos personajes secundarios —el «sargento bueno» y «sargento malo»— frente a los cuales se sitúa el protagonista, receptor de esas dos posiciones contrarias. Se trata de una argucia eficaz para transmitir los mensajes ideológicos de la película, pero el crítico también puede reprenderla por lo que tiene de simplificador y esquemático (Fernández-Santos, 1987d).

En la misma línea, el crítico puede invocar como elemento discutible el maniqueísmo con que se dirime el conflicto en la película, independientemente de si está en consonancia o no con sus valores o creencias personales (Fernández-Santos, 2002j). O puede asimismo acusar de blandura o superficialidad al desarro-

llo de un tema escabroso, como las dificultades que atraviesa la maestra de *Mentes peligrosas* (*Dangerous Minds*; John N. Smith, 1995) para inculcar el valor del aprendizaje a un grupo de alumnos de un instituto marginal, en donde la pobreza, el crimen y las fracturas familiares les empujan a inclinarse más por la supervivencia que por el estudio (Fernández-Santos, 1996i). Ni qué decir tiene que, evidentemente, también estas recriminaciones encierran una gran carga de subjetividad: consignar en una crítica el grado de esquematismo, simplificación, maniqueísmo, superficialidad o blandura constituye un juicio de valor, lo cual no debe llevarnos a un extremo relativismo o al todo vale. El valor del juicio dependerá del esfuerzo analítico o argumentativo.

3.1.5. Personajes

Como bien se habrá podido adivinar, los conflictos dramáticos están relacionados con la esfera íntima de los personajes. Si para la definición de conflicto evocábamos términos como oposición de fuerzas contrarias, lucha, disputa, batalla, persecución, confrontación u obstáculo, ya fueran de naturaleza física o mental (Sánchez-Escalonilla, 2006), entendemos que estos suelen estar protagonizados por personajes, de ahí que muchas de las cuestiones tratadas en el epígrafe anterior puedan ser contempladas desde este prisma.

Los problemas estructurales del guión pueden generar una construcción deficiente del personaje, como en *La pasión turca*, donde el planteamiento acelerado del conflicto de Desideria hace de ella un personaje incompleto; igualmente, el interés narrativo y la evolución del relato exigen precisar la progresión del personaje; los giros narrativos deben guardar cierta equidistancia con el carácter o el comportamiento de un personaje, de ahí las reservas de Fernández-Santos con ciertos vuelcos en las narraciones de *Lucía y el sexo* o *Sólo mía*; también la formalización del relato audiovisual desde el punto de vista de alguno de los personajes exige del guionista cuidar qué información suministrar, como apuntamos a colación de *El sur*; por último, la sobrecarga argumental de *Nixon* no solamente no aclara la identidad del protagonista sino que la oscurece.

Todo ello no es impedimento para realizar una disección crítica específicamente de los personajes más relevantes que intervienen en una obra audiovisual, que se deben ir definiendo gradualmente a través de sus diálogos, comportamien-

tos, acciones y conflictos; y deben de resultar verosímiles, auténticos y disponer de una función discernible en la trama (Fernández-Santos, 1986g; 1996j; 1992g). Uno de los elementos que repercute en la convicción que inspira *Instinto básico* (*Basic Instinct*; Paul Verhoeven, 1992) radica, precisamente, en el dibujo de uno de los personajes principales, Nick Curran, al que Fernández-Santos ensalza y se refiere en estos términos:

> "Un pobre diablo a la deriva, débil y blando, […] un policía gastado por el lado sucio de su oficio, pero que sigue adelante, a remolque de la vida y de esa muerte en vida que es la resaca de la droga profunda: un tipo acabado que de pronto resurge aferrado a un clavo ardiendo: el empeño por resolver un mórbido y complicado caso que le cae en las manos y que poco a poco le entra en los hígados. Es un individuo bien intuido y compuesto, cuya verosimilitud hace rectilínea a la torcida e incluso retorcida historia que cuenta —con maestría de oficio, sobre todo en la habilísima escritura del guión— esta película absurdamente polémica, *Instinto básico*" (Fernández-Santos, 1992j).

Pero la verosimilitud, autenticidad y la disposición de una función clara en el relato no sólo son cualidades esenciales para los personajes principales y secundarios, sino también para aquellos con presencia anecdótica e incluso ausentes, ya que, si son evocados con cierta regularidad, los comentarios han de ir encaminados a perfilar su identidad, de tal forma que su construcción, cuando así lo requiera, desprenda nitidez y precisión (Fernández-Santos, 1996j; 1986g).

Uno de los rasgos que suelen ser indicativos de que nos encontramos ante personajes bien elaborados es su minuciosidad, profundidad o complejidad. En *La Marsellesa* (*La Marseillaise*; Jean Renoir, 1938), el rey de Francia Luis XVI constituye el polo negativo del relato, sin embargo, Renoir no sólo no lo priva de su humanidad sino que abunda en ella con pinceladas muy precisas, como la que tiene lugar antes de su salida del relato, en donde el personaje descubre la exquisitez de un nuevo alimento importado de América, el tomate, que paladea, un gesto aparentemente sin importancia que, sin embargo, supone no solo una conmovedora sacudida de elegancia sino una manifestación de su condición humana (Fernández-Santos, 1995l: 1967).

En ocasiones, la profundidad de un personaje queda expresada a través de cierta ambigüedad, como sucede en los personajes del cine de John Ford, cuya

composición está revestida de matices y claroscuros. *Fort Apache* (John Ford, 1984), por ejemplo, es una recreación de la etapa final del general George Armstrong Custer —en la película utilizan el nombre ficticio de Owen Thursday— fundador del Séptimo Regimiento de Caballería, responsable del exterminio de varias tribus indias en la década de 1870, glorificado en el cine norteamericano en numerosas películas. Pues bien, la disección política y psicológica que lleva a cabo Ford establece un juego ambiguo: existe la apología del personaje pero a la vez no se rehúye su fracaso humano y militar. A las características casi patológicas de la conducta y personalidad de Thursday se añade el hecho de que la irrealidad de nombres, lugares y sucesos históricos lo convierten en el epicentro de una parábola política en donde representa "la cúspide podrida de una pequeña pirámide militar" (Fernández-Santos, 1982d).

Pero la ambigüedad puede desprenderse a través del contraste de dos personajes enfrentados, habitualmente el protagonista y el antagonista. Randolph Scott encarna al personaje «bueno» de *Cautivos* (*The Tall T*; Budd Boetticher, 1957), pero el espectador no empatiza con él debido a su inexpresividad y a su carácter unidimensional, lo que contrasta con el villano de la película, provisto de acentos humanos más agudos. Esta inversión convierte al film en una excepcionalidad en cuanto al género al que se adscribe, el *western*, pues rompe el maniqueísmo habitual bueno/malo, originando una distribución inhabitual de las categorías de humanidad/inhumanidad (Fernández-Santos, 1982e).

Pero esta distribución no convencional de los atributos que se presuponen a determinados arquetipos puede complicarse aún más. *Johnny Guitar* (Nicholas Ray, 1954) es un peculiarísimo *western*, por, entre otras razones, el tratamiento tan especial que se observa en sus dos personajes principales, Vienna y Johnny. En principio, como en el ejemplo anterior, podríamos aducir que existe una alternancia en los roles prestablecidos que les presuponemos a uno y otro en función del género en el que nos hallamos. Al comienzo del relato, Johnny renuncia a su pistola, mientras que Vienna sostiene la suya, señal de que los conceptos de masculinidad/feminidad están invertidos. Pero este es el comienzo de una sucesión de inversiones y restablecimientos, lo que enriquece el planteamiento de trastocar los categorías de los personajes. La singularidad de *Johnny Guitar* se encuentra, entonces, en que el poder fálico que ostenta Vienna no es a costa de arrebatarle su

feminidad, de igual forma que, simétricamente, la masculinidad de Johnny no es puesta en duda por amar a una mujer más fuerte que él (Fernández-Santos, 2003l: 441-442).

De todo esto podemos inferir que el guionista tiene capacidad para manipular los procesos de identificación del espectador con los personajes. Por ello, aunque habrá films en donde la identificación del espectador con el protagonista nos sirve de guía para estudiar su definición o indefinición, no podemos convertir esta cuestión en norma, ya que otras veces el interés de los personajes radica en rasgos muy lejanos de cualquier empatía. Las diferencias, por ejemplo, más significativas entre dos maestros del humor en el cine silente como Charles Chaplin y Buster Keaton se encuentran precisamente en este aspecto, es decir, en los procesos de identificación tan distintos que ocasionan uno y otro. En las películas de Chaplin el espectador suele generar una actitud emocional y sentimental hacia su personaje, algo que no sucede con el de Keaton, cuyo humor "es más críptico y está conseguido en el marco de una comprensión intelectual de la absurda limitación humana del personaje" (Fernández-Santos, 1970b: 25).

Así pues, la identificación hacia el relato o hacia los personajes es un fenómeno de mayor complejidad que su mera reducción a que estos resulten simpáticos o atractivos al espectador, como ciertamente muchas veces sucede. Pero también hay relatos que pretenden establecer un distanciamiento entre el espectador y los personajes. La descripción del matrimonio formado por Giovanni y Lidia en *La noche* (*La notte*; Michelangelo Antonioni, 1961) nos sumerge en su medio urbano y social, conocemos a qué se dedican, sus amistades y la situación de su matrimonio; pero sus personajes nos transmiten una frialdad muy acusada, apenas hay acción física, su desarrollo dramático no está «sentimentalizado», y presentan, incluso, un poso inescrutable. Todo ello se debe a dos razones: primera, se trata de una estrategia para mostrar la escisión existencial que se ha producido entre ambos personajes y su realidad más inmediata; segunda, para inyectar en el espectador las mismas peculiaridades anímicas por las que están atravesando: aburrimiento, alienación y angustia (Fernández-Santos, 2007: 340-341).

Dicho esto, la definición y el arco de transformación de los personajes, sean cuales sean las claves con que se efectúan, son aspectos ineludibles en la narración cinematográfica. Por muy turbios y tenebrosos que sean los retales con que se

componen, en la imagen ha de prevalecer la claridad y no la confusión (Fernández-Santos, 2004d). Y, sin embargo, a menudo en el visionado de largometrajes percibimos un deficiente arco de transformación. En *La tregua* (Francesco Rosi, 1997) este defecto queda más en evidencia al tratarse de un relato de composición itinerante. La historia narra la repatriación a pie de Primo Levi y un grupo de supervivientes italianos desde el campo de concentración de Auschwitz hasta Turín, una descomunal peregrinación que abarca Ucrania, Rumanía, Hungría, Austria y Alemania. Sin embargo, el corazón dramático de la historia —la reconstrucción de la dignidad y la libertad de un individuo que sufre el horror nazi— está más enunciada que desarrollada. En la película se aborda un itinerario físico y mental; se suceden hechos y hechos, pero el espectador no aprecia las mutaciones interiores del protagonista (Fernández-Santos, 1997n).

Del mismo modo, tampoco apreciamos una escalada dramática en el personaje del padre de Estrella en la película *El sur*, en la que explicábamos que muchas de las incoherencias y cabos sueltos parecen proceder de una parte no rodada que afectaba a su inteligibilidad. Pues bien, tales anomalías también afectan a la verosimilitud del suicidio del padre. Y es que, por insondable que pueda resultar, el espectador necesita unos rasgos mínimos para que el personaje sea inteligible, rasgos que no se aprecian en la película (Fernández-Santos, 2007: 607). Por otro lado, la disposición estructural del guión también puede generar conflictos adicionales en la construcción de los personajes. *Canción de cuna* (José Luis Garci, 1994) está organizada en torno a dos partes muy diferenciadas en las que media un elipsis de dieciocho años. En la primera, los hechos finalizan justo en el momento en que un grupo de monjas deciden hacerse cargo de una niña recién nacida que es abandonada en la puerta de su convento; la segunda incluye los preparativos de la boda y el viaje a Norteamérica de esta y su futuro marido. El relato se resiente parcialmente porque no vemos crecer a la niña junto a sus «madres»; el sentimiento no sigue una ley del *crescendo*, básica para un melodrama como este, de ahí que la triste y emotiva separación final no ofrezca la fuerza esperada (Fernández-Santos, 1994k).

Un procedimiento habitual para reconocer el alcance o no de un personaje en la historia que se nos cuenta es fijarnos en la función que desempeña; es decir, interrogarnos acerca de si su presencia está o no justificada, porque, en efecto, en

muchas ocasiones nos puede invadir la certeza de que un guión bien podría haber prescindido de algún personaje. En *Philadelphia* (Jonathan Demme, 1993), el personaje de Miguel, la pareja del protagonista, queda reducido a "un tipo episódico, que parece pedir permiso para entrar en pantalla un par de veces, y del que nadie sabe qué demonios pinta en esta historia, salvo el humillante embolado de rellenar un tonto hueco de mal personaje muleta" (Fernández-Santos, 1994l). Los personajes «muleta» carecen de desarrollo argumental (Fernández-Santos, 1993h; 1996k) y generan muchas dudas sobre el porqué de su inclusión, como sucede con dos secundarios de *La noche*:

> "Uno, la chica rubia que aborda a Mastroianni en dos ocasiones y a la que al final vemos llorar angustiada en los brazos de otra mujer sin que nadie sepa el por qué ni el para qué de este súbito desfondamiento; y otro, el absurdo personaje interpretado por Mónica Vitti, alrededor del cual todo se me antoja gratuito y, a veces, estúpido" (Fernández-Santos, 2007: 344)

Otras veces, los personajes pueden tener funciones claras pero, al igual que los anteriores, carecer de un mínimo desarrollo, aunque sean de carácter tan secundario como las sirvientas de *La herida luminosa* (José Luis Garci, 1997); estas actúan como un contrapunto de la trama principal pero sus apariciones crean en la acción demasiadas dilaciones (Fernández-Santos, 1997ñ). Y es que, si un personaje sale en escena con cierta frecuencia, se le presupone una función, pero también una motivación, un mínimo conocimiento sobre qué persigue, qué le hace avanzar en la trama o cuál es la causa última de sus comportamiento.

Todas las nociones abordadas hasta ahora —complejidad, progresión, función, motivación— son más imprescindibles si cabe en una película coral o de personaje colectivo, tales como, entre otras, *El juego de Hollywood* (*The Player*; Robert Altman, 1992), *Vidas cruzadas* (*Short Cuts*; Robert Altman, 1993), *Magnolia*, *Cosas que diría con solo mirarla* (*Things You Can Tell Just by Looking at Her*; Rodrigo García, 1999) o *Crash* (Paul Higgis, 2004). En ellas, como adelantábamos, la complejidad narrativa es mayor, por lo que aumentan los riesgos del caos o la confusión. Desde luego, este tipo de obras ponen a prueba la profesionalidad del guionista, ya que, en bastantes ocasiones, cuando estas no pierden el pulso de la narración, se inclinan por el lucimiento del puñado de intérpretes que se dan cita. Por lo tanto, en estas historias es lógico que nos interroguemos acerca no ya solo

de la función, motivación y el nivel de desarrollo de los personajes, sino también por el grado de cohesión que existe entre ellos. Podemos percibir, entonces, que en algunos relatos se produce un descontrol debido al exceso o dispersión de hilos narrativos; o que los personajes poseen tanta sustancia dramática que, al no discernir sinergias entre ellos, casi pueden protagonizar una única película de forma independiente, como sucede en *Quimera* (Carlos Pérez Ferré, 1988) (Fernández-Santos, 1988l).

A pesar de su complejidad, hay películas que se muestran brillantes en estos aspectos. Los veinticinco personajes de *Gosford Park* (Robert Altman, 2001) conforman, por ejemplo, un enrevesado trenzado de sucesos, situaciones e hilos resueltos con una agilidad y precisión extraordinarias. En este matemático «hormiguero humano» acabamos conociendo a todos y cada uno de ellos, y hasta se nos hacen familiares (Fernández-Santos, 2002l). No hay rastro de desfallecimientos, balbuceos o chirridos. A pesar de la multiplicidad de idas y venidas, una obra de estas características puede instaurar la comodidad en el visionado y facilitarnos la identificación por la cercanía o el poder de persuasión que desprenden (Fernández-Santos, 2001b). Pero, manteniendo la homogeneidad, pueden ir produciéndose contrapuntos en el reparto, por nutrido que sea (Fernández-Santos, 1998j), e incluso realzarse a alguno en particular por encima de los restantes. *Las confesiones del doctor Sachs* (*La maladie de Sachs*; Michel Deville, 1999) define docenas y docenas de personajes instantáneamente, con brochazos precisos, pero la minuciosa introspección del médico protagonista, a partir del que se concitan todos los demás, goza de una jerarquía mayor (Fernández-Santos, 1999f).

El espectador, ante una materia argumental más compleja de lo habitual, tiende a establecer hipótesis acerca del principio organizador o cohesionador de todos los personajes, por lo que se trata de un asunto que el guionista ha de cuidar especialmente. No esperamos tanto una carrera de relevos en ese proceso de entrecruzamiento de destinos como un nexo de unión, que puede ser de origen argumental o dramático. El común denominador que reconocemos en las tramas de *Magnolia* es, como ya explicamos, el azar y la necesidad (Fernández-Santos, 2000d); y en el caso de *Vidas cruzadas*, una mirada irónica hacia la vida cotidiana de un grupo de ciudadanos de Los Ángeles que deviene metáfora del dolor y la tragedia que subyacen bajo la opulencia del mundo occidental (Fernández-Santos,

1994m). Igualmente, en la citada *Las confesiones del doctor Sachs*, también se distingue una metáfora de la sociedad occidental a partir de la actividad del médico rural protagonista y de los pacientes a quienes trata, retrato de un modelo de sociedad enferma y generadora de enfermos (Fernández-Santos, 1999f).

Por supuesto, el análisis de los personajes lleva consigo inevitablemente la aparición de determinados juicios de valor, puesto que, del mismo modo que ocurre con los conflictos dramáticos, podemos aducir superficialidad, esquematismo, simplificación, ingenuidad, blandura o caricatura en la valoración. El crítico, desde luego, puede esmerarse en razonar estas afirmaciones con argumentos y datos extraídos de la obra a la que se enfrenta. A menudo se efectúan cotejando el nivel dramático de todos los personajes que intervienen en la película.

Ya hemos indicado que en *La noche* los personajes principales están retratados con una profundidad psicológica más que evidente. Pues bien, la composición de Giovanni y Lidia contrasta con la de otros dos personajes también aludidos, dos mujeres que desempeñan un papel menos relevante pero que, al aparecer varias veces, cuestionamos su utilidad. Existe, pues, una gran diferencia de profundidad psicológica entre unos y otros (Fernández-Santos, 2007: 344). Sin embargo, no hay duda de que pisamos un terreno pantanoso. Fernández-Santos (2003m), en la película *Master and Commander: Al otro lado del mundo* (*Master and Commander: The Far Side of the World*; Peter Weir, 2003), reprueba la blandura de trazo en la tripulación del protagonista: no son "toscos bucaneros acosados por la claustrofobia" sino "un coro de saltarines sonrientes y a ratos casi angélicos", apreciación que parece surgir a expensas de la crudeza que rebosa el escenario en que transcurre la historia. El crítico, en definitiva, debe construir y justificar sus juicios de valor a partir realidades fílmicas.

* * *

En conclusión, a lo largo de estas páginas hemos formulado los conceptos esenciales que influyen en la valoración del guión dentro de los esquemas críticos de Fernández-Santos. Partíamos de la base de que el guión es un discurso escrito a través del cual se describen los hechos, acciones e incluso las sensaciones que compondrán la obra audiovisual. Se trata, pues, de un componente de suma importancia en el lenguaje cinematográfico por cuanto constituye el armazón con el que se escenifica el armazón sobre el que se construye el audiovisual.

Para empezar, decíamos que el guión debe estar sustentado en una disposición estructural lógica con el propósito de ordenar sus escenas y secuencias, lo que se traduce en el esquema habitual de tres actos: planteamiento, nudo y desenlace. Esta lógica estructural favorece la cohesión o unidad de la materia argumental, un aspecto muy valorado por el crítico que ayuda a discriminar la solidez o endeblez del guión. El objetivo es crear un todo armónico para evitar posibles lagunas, huecos, cabos sueltos o incongruencias. Al margen de la cohesión, otro de los asuntos que suele analizar el periodista es la ley de progresión continua, es decir, la forma en que el guión gestiona el interés del espectador a lo largo del metraje. Ello no se obtiene exclusivamente con principios sorprendentes sino que hay que mantener el interés a lo largo de sus distintas etapas. La gestión del interés narrativo es, en el fondo, una gestión de las expectativas del espectador. En este sentido, hemos explicado cómo existen films que las van trastocando estratégicamente con cambios de dirección y transformaciones significativas, de ahí que Fernández-Santos tienda a observar el funcionamiento de los puntos de giro o impulsos de menor intensidad. Desde este prisma, también aludíamos a largometrajes que son reprendidos por su dispersión narrativa, por la sobreutilización o incoherencia en el uso de los giros, o, simplemente, por resolver de forma infructuosa las expectativas que levantan.

El punto de vista desde el que se gesta el relato también es otro ángulo de valoración crítica. Lo entendemos de dos maneras: en primer lugar, como el suministro de información que proporciona el relato según el tipo de narración; en segundo, la orientación o el tratamiento con que es abordada la materia argumental, que puede inclinarse hacia una perspectiva irónica, desmitificadora, social, cómica, etc. Con respecto a la primera acepción, la relación entre lo que sabe el narrador y lo que sabe el espectador es fuente de incoherencias y arbitrariedades por descuidos del punto de vista en que está anclado el relato; con respecto a la segunda, la acción puede evolucionar sin que el espectador sepa exactamente cuál es el prisma con que se narran los acontecimientos, o, al contrario, hacerlo con un exceso de tratamientos u orientaciones causantes de desequilibrios e irregularidades.

Por otro lado, la materia argumental también puede presentar limitaciones. Con frecuencia, una película trata de desarrollar una ocurrencia de eficacia limi-

tada que, sin embargo, se estira a través de ramificaciones argumentales insatisfactorias. Del mismo modo, la materia argumental puede ser cuestionada por partir de asuntos o planteamientos apasionantes luego desaprovechados a lo largo del relato; o por su vastedad, que suele conducir a metrajes desorbitados y mal vertebrados. Las dificultades para garantizar el orden y el *crescendo* en la línea de interés aumentan considerablemente en aquellas obras modeladas con la convocatoria de diferentes hilos narrativos. Cuando una película se construye en torno a varias tramas o historias autónomas, Fernández-Santos suele buscar un principio cohesionador o nexo entre ellas, que no siempre se produce. Pero, evidentemente, el cine nos ha procurado también una gran cantidad de relatos con materias argumentales enormemente complejas que constituyen milagros de claridad.

Vinculábamos el avance del relato a algún tipo de interés dramático, a un conflicto que se complica a medida que se desenvuelve la trama. El conflicto, es pues, otra de las cuestiones que con más insistencia escrudiña Fernández-Santos en sus textos. Entendemos conflicto como el núcleo de toda unidad dramática, el cual también debía estructurarse según la lógica de planteamiento, nudo y desenlace. En el guión, el conflicto puede exponerse y desarrollarse con brillantez; pero también enunciarse como punto de partida y no conducir a nada significativo durante el transcurso; o quizá sí, pero no traspasar la barrera de lo superficial o no resultar razonable a tenor de las cualidades desplegadas hasta el momento. Manifestábamos, igualmente, que la apreciación del conflicto dramático y el tema o tesis que se desprende es territorio proclive a los juicios de valor, por lo que el crítico tiene legitimidad para entablar una discusión con la obra.

Los conflictos dramáticos están relacionados con los personajes, que es otra de las demarcaciones del guión analizadas por el crítico. Habitualmente, los personajes estereotipados son objeto de rechazo por parte de la crítica, por tanto, estos son elogiados cuando, por el contrario, se definen correctamente, resultan verosímiles y disponen de una función discernible en la trama, ya que en ocasiones tenemos la certeza de que el guión podría haber prescindido de alguno de ellos. Fernández-Santos se inclina positivamente hacia los personajes que manifiestan cierta complejidad, e incluso ambigüedad, por lo que suele detenerse en cómo se produce su arco de transformación, que es en donde localiza muchos de los problemas en su construcción.

3.2. PUESTA EN ESCENA

3.2.1. Introducción

El arte cinematográfico ha ido forjando un lenguaje elaborado por los grandes creadores de la imagen (Fernández-Santos, 1983h). Hasta el momento, hemos visto cómo los efectos y/o significados de una película pueden canalizarse a través del guión y de los factores que lo definen, como la trama, la lógica estructural, el punto de vista, los conflictos dramáticos y los personajes. Sin embargo, el cine dispone de herramientas de carácter audiovisual para desarrollar estos procesos de expresión. El guion, en efecto, es un elemento esencial en la creación de la obra cinematográfica por cuanto representa el armazón textual de donde se originan embrionariamente las imágenes que se confeccionarán durante el rodaje. Sin embargo, entre el texto y la pantalla existe un paso un paso intermedio, lo que se conoce como «puesta en escena», es decir, la formalización de tales imágenes, el modo peculiar en que un cineasta dispone la realidad ante su cámara, la hace inteligible al espectador y le confiere determinadas funciones narrativas, emocionales o de significado (Bordwell, 1995: 336). El término puesta en escena es de origen francés, *mise-en-scène*, que significa «poner en escena una acción», y se aplica en la dirección teatral. Aunque el cine es un arte de ejecución colectiva, es al director a quien se atribuye la responsabilidad de las soluciones de puesta en escena.

Los procedimientos o técnicas expresivas de la puesta en escena —que enseguida clasificaremos— suelen ser interpretados en la crítica bajo lo que Bordwell (1995: 173-174) llama un «esquema de persona». Un esquema psicológico y social de persona suele contemplar estas características: un cuerpo humano, presumiblemente singular y unificado; actividad perceptual, incluyendo la autoconciencia; pensamientos, incluyendo creencias; sentimientos y emociones; rasgos o cualidades de disposición persistentes; y capacidad para llevar a cabo acciones voluntarias, como la comunicación, el establecimiento y la consecución de objetivos, etc. Pues bien, la práctica crítica —y Fernández-Santos no es una excepción— tiende a interpretar el cine según «modelos heurísticos de personificación», ya mencionados en el segundo capítulo de nuestra investigación: adscribir rasgos humanos-psicológicos a las técnicas cinematográficas de la puesta en escena con el propósito de determinar sus funciones. Desde esta perspectiva, la cámara no es

un objeto físico sino una entidad personificada que elabora significados a partir de indicaciones espaciales. De las imágenes que esta da cuenta, el crítico puede señalar un tipo de actividad perceptual —la singularidad del mundo y de las criaturas que lo pueblan en las obras de Federico Fellini, Pedro Almodóvar o Tim Burton, por ejemplo—, procesos emocionales y rasgos concretos —el *voyeurismo* atribuido a la cámara de muchas películas de Hitchcock— (Bordwell, 1995: 185).

Para plasmar el guión en imágenes y concretarlo en una forma audiovisual existen muchos caminos que varían según los procedimientos con que el texto se escenifica y su modo de articulación. No nos resistimos a citar esta divertida narración del crítico Andrew Sarris (1967: 3) con la que, a partir de una hipotética escenificación audiovisual del cuento de Caperucita, ilustra de qué forma pueden generarse relatos diferentes en función de diversas decisiones de puesta escena:

> "Si la historia de Caperucita Roja se cuenta con el Lobo en primer plano y Caperucita Roja en un plano general, es que al director le preocupan principalmente los problemas emocionales de un lobo con la necesidad compulsiva de devorar niñas. Si Caperucita Roja está en primer plano y el Lobo en plano general, se hace hincapié en los problemas emocionales de la virginidad en un mundo corrompido [...] Un director se siente más identificado con el Lobo: el hombre compulsivo y corrupto, incluso el mal en sí. El segundo director se identifica con la niña: la inocencia, la ilusión, el ideal y la esperanza de la raza".

Dicho esto, la puesta en escena suele comprender en el campo cinematográfico cuatro aspectos que comparte con el teatro: los decorados, la iluminación, el vestuario, el maquillaje y la dirección de actores. Además de estos elementos, se encuentran las propiedades cinematográficas del plano, que se dividen a su vez en estas dos categorías:

- Los aspectos fotográficos: la gama de tonalidades del plano, la velocidad del movimiento, las relaciones de perspectiva —distancia focal según el tipo de lente, de donde surge el efecto de profundidad de campo— y los efectos especiales.
- Encuadre: formato; campo/fuera de campo; ángulo, nivel, altura y distancia del encuadre —tipología de plano: plano general, americano, medio, primer

plano, etc. —; el encuadre móvil —movimientos de cámara y *zooms*— y la toma larga o plano secuencia (Bordwell y Thompson, 1995).

Otros dos componentes fundamentales del lenguaje fílmico como son el montaje y el sonido suelen considerarse ajenos a la puesta en escena. Aunque existen muchas clasificaciones de montaje, mencionamos solo tres variantes en función de las manipulaciones que con su uso pueden efectuarse: «montaje continuo», en donde la acción progresa siguiendo una continuidad espacio-temporal; «montaje paralelo», en donde se alternan dos o más líneas de acción que se producen en diferentes lugares —sean o no simultáneos en el tiempo—; y «montaje intelectual», consistente en una yuxtaposición de imágenes para crear un significado abstracto (Bordwell y Thompson, 1995: 507).

Creemos pertinente incluir el montaje dentro de la puesta en escena ya que el crítico tiende a valorar las imágenes de la obra audiovisual y las interrelaciones que se producen entre las mismas dentro de un área común. Puesta en escena, guión, ritmo e interpretación constituyen los cuatro grandes enclaves del lenguaje cinematográfico que Fernández-Santos explora en sus textos. Por tanto, en esta investigación manejamos un concepto de puesta en escena que, reiteramos, se bifurca en una doble vertiente: por un lado, las propiedades del plano —las compartidas con el teatro y las que estrictamente cinematográficas—; por otro, el montaje. Este conjunto de procedimientos o técnicas y su interactuación en la obra cinematográfica origina lo que se llama el estilo, que suele asociarse al cineasta, pero también a un grupo de ellos (Bordwell y Thompson, 1995: 333-335). Lograr un estilo fílmico novedoso que procure los efectos y/o significados pretendidos constituye la cota más en el paradigma del periodista.

Evidentemente, debemos hacer algunas aclaraciones. La puesta en escena, entonces, suele ser acometida utilizando otros nombres como dirección, realización o visualización. Aunque de ellas se deduce que Fernández-Santos conoce todos los elementos que hemos asignando a la puesta en escena, en sus valoraciones predominan, sin embargo, las descripciones generales sin tecnicismos. Recurre, entonces, a una estrategia retórica muy habitual en la crítica cinematográfica: comunicar las características audiovisuales de una película evocando los efectos y/o significados que estas producen o pretenden producir. Así, sin necesidad de enumerar detalles técnicos —como el tipo de plano, de montaje, de iluminación,

etc.— se intenta indicar las cualidades expresivas que emergen de las técnicas cinematográficas (Bordwell, 2011). El crítico se interroga acerca de si sus funciones han fructificado o no, e intenta determinar cómo se cohesionan a partir de alguna clave o patrón estilístico. No obstante, existen muchas ocasiones en las que Fernández-Santos se detiene en el uso particular que determinadas películas hacen del color, la profundidad de campo, el fuera de campo, el plano secuencia, la cámara en mano, movimientos de cámara, el montaje paralelo, e incluso el tipo de lente, como el gran angular, etc.

3.2.2. Fundamentos y funciones de la puesta en escena

Ya nos hemos referido a cómo se pueden generar tratamientos diferentes de un mismo guión a partir de diferentes soluciones de puesta en escena. Fernández-Santos no solo no es ajeno a esta evidencia, sino que a menudo deja constancia de que en el cine el cómo se cuenta es más importante que el qué se cuenta. Sabe que una misma escena filmada por diez directores diferentes origina diez escenas completamente distintas. Un ejercicio que expone para corroborar este fenómeno consiste en cotejar *Un gran reportaje* (*The Front Page*; Lewis Milestone, 1931), *Luna nueva* (*His Girl Friday*; Howard Hawks, 1940) y *Primera Plana* (*The Front Page*; Billy Wilder, 1974), tres obras basadas en la misma pieza teatral de Ben Hecht y Charles MacArthur. Los diálogos, los personajes, las situaciones, la secuencia argumental y dramática son prácticamente idénticos, pero las diferencias entre los tres films son igualmente muy evidentes: la versión de Milestone constituye un tormentosos alegato sobre la condición social en el periodo de entreguerras; la de Hawks, un profundo juego sobre las relaciones humanas; la de Wilder, una sátira sobre los individuos gastados por la velocidad de la vida (Fernández-Santos, 1983h; 1999g).

Unos mismos contenidos pueden ser modelados con distintas formas. A lo largo de su trayectoria, Fernández-Santos seguirá reafirmando este principio. El guión de la película *Infiel* (*Trolösa*; Liv Ullman, 2000), cuya autoría pertenece a Ingmar Bergman, por ejemplo, es en esencia un monumento del pesimismo, un golpe de dolor; pero está visualizado con tanta energía solidaria que crea bienestar, y ello es así por la mirada con que Ullman filma los hechos, una mirada muy diferente a la que Bergman hubiera desplegado (Fernández-Santos, 2000f). La

mirada que desprende la obra cinematográfica es otra manera de referirse al estilo fílmico, el cual, cuanto más singular y pronunciado resulta, más entidad artística se le atribuye (Fernández-Santos, 1999g). Y el estilo, como hemos visto, se configura principalmente a través de la puesta en escena. Una película puede tropezar o errar en determinados tramos, pero también conservar las huellas de su personalidad (Fernández-Santos, 1988m).

Ya vimos en el primer capítulo cómo los primeros debates en la teoría cinematográfica, luego trasladados a los juicios críticos, giraron en torno a la búsqueda de la esencia expresiva del medio fílmico, y que hubo dos posiciones enfrentadas que se fueron flexibilizando con el paso de los años: por un lado, la teoría formalista, que encuentra en el montaje y los valores plásticos de la imagen —decorado, maquillaje, interpretación, iluminación y tipo de encuadre— la especificidad artística del cine; por otro, la teoría realista, que reivindica la capacidad del cine para registrar la realidad minimizando el resto de técnicas cinematográficas. Explicamos en su momento que, efectivamente, muchas películas inclinan sus elecciones expresivas hacia un lado o hacia otro, pero que existían tantas posiciones intermedias que tomar partido en exclusividad por un paradigma u otro resultaba empobrecedor.

La práctica crítica de Fernández-Santos es un buen ejemplo de cómo conciliar los presupuestos tanto de una teoría como de otra. Los fascinantes juegos con el tenebrismo y los claroscuros de *El gabinete del doctor Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*; Robert Wiene, 1920), *Nosferatu el vampiro (Nosferatu, eine Symphonie des Graunes*; F. W. Murnau, 1922), *La mujer pantera* (*Cat People*; Jacques Tourneur, 1942) o *Forajidos* (*The Killers*; Robert Siodmak, 1946) no solo poseen un marcado origen expresionista, sino que estas y otras articulaciones de luces y sombras en los decorados conforman una materia expresiva inherente al arte cinematográfico, no en vano su origen está relacionado con el teatro de sombras chinescas, uno de los antecedentes del cine (Fernández-Santos, 2000g: 123). Pensemos si no en cómo se "difumina" la condición humana, cada vez más sombría, del zar Ivan IV en una escena de *Iván el terrible* (*Ivan Groznyy*; Sergei Mijáilovich Eisenstein, 1944): el personaje avanza por los pasillos de su palacio y, mientras, su sombra, proyectada por una hoguera sobre el enorme muro lateral del salón, se va adueñando de la escena paulatinamente hasta el punto de desvanecer al personaje y su ámbito

(Fernández-Santos, 2000g: 123). Estas inclinaciones de carácter formalista en la puesta en escena han seguido y seguirán reditándose en propuestas tan abigarradas en su aparato formal como *Drácula de Bram Stoker* (*Dracula*; Francis Ford Coppola, 1992), cuyas incontables angulaciones, movimientos, puntos de vista, campos de luz, saltos de distancia y recursos escenográficos funcionan con precisión matemática (Fernández-Santos, 1993k).

Sin embargo, también es innegable que el cine manifiesta, igualmente, una predisposición hacia el registro de la realidad, hacia la documentación del mundo. Ya expusimos que la extrema complejidad del proceso de producción audiovisual siempre dificulta cualquier pretensión de objetividad y pureza. No obstante, lo cierto es que las imágenes cinematográficas se caracterizan por su fuerte impresión de realidad, y con la cámara, aún con todas las limitaciones que se quiera, se pueden efectuar registros de carácter espontáneo, despojados de artificio. Para Fernández-Santos (1999h: 123), esta dinámica resulta paradigmática en una toma no prevista que forma parte del metraje de *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1972), en donde el operador del film, Luis Cuadrado, atrapa, cámara en mano, un fugaz instante del rostro de Ana, la niña protagonista, cuando está viendo *El doctor Frankenstein* (*Frankenstein*; James Whale, 1931) en un cine rural. Inicialmente está previsto otro tipo de toma, pero la actriz Ana Torrent se siente tan conmovida por lo que está sucediendo en la pantalla que la cámara atrapa un gesto suyo natural: su levantamiento de la butaca y su rostro boquiabierto en un precipitado de emoción y espontaneidad. El registro espontáneo también forma parte de las cualidades intrínsecas del arte cinematográfico, no en vano, la tradición realista ha ido resurgiendo con mucha frecuencia en la Historia del cine. En la labor crítica de Fernández-Santos podemos apreciar la reivindicación de las diversas modalidades de realismo que frecuentan algunos de sus cineastas más admirados, como Ken Loach, Luc y Jean-Pierre Dardenne o Abbas Kiarostami.

En las disecciones críticas de Fernández-Santos tiene cabida, pues, tanto la vertiente formalista como la realista. Las obras cinematográficas a las que se enfrenta no son rechazadas tanto por el discurso teórico del que proceden sus imágenes como por la ausencia de una sistematización, ya sea de raíz realista o formalista (Fernández-Santos, 1982f). De lo que se trata es de valorar hasta qué punto la puesta en escena es formalizada para cumplir funciones específicas, de co-

rroborar si esas funcionas se ven satisfechas y de establecer si generan o no un estilo cohesionado. Pero, ¿cuáles son las funciones que habitualmente desempeña la puesta en escena? Una primera función, muy evidente, podríamos denominarla «descriptiva» o «espacial», que definimos como la intención de describir o construir el universo referencial en que transcurre la película, un mundo que ha de resultar verosímil —que no realista— al espectador. A menudo, el periodista alaba la capacidad de una obra cinematográfica para describir sus escenarios o localizaciones, ya sean reales o ficticios, como paso previo a algún tipo de análisis o disección.

De *Lejos* (*Loin*; André Techiné, 2001), Fernández-Santos (2002m) destaca cómo la cámara atrapa "con minuciosidad y agilidad apasionantes, el hormigueo de una ciudad profunda, Tánger, que es representada como una selva de vida y verdad humanas, como un laberinto paradójicamente luminoso de oscuras esquinas y de itinerarios secretos y enrevesados". En última instancia, lo que la puesta en escena nos descubre es la condición fronteriza de la ciudad, su punto de encuentro entre Europa y África, con su convergencia de razas, lenguas y culturas. Una función similar, acometida igualmente con acierto, es la que se desprende de *Sammy y Rose se lo montan* (*Sammy and Rosie Get Laid;* Stephen Frears, 1987), en donde la cámara realiza una indagación en un barrio londinense de inmigrantes, un lugar en el que predomina el infierno, el caos y la violencia, y en donde la vida y la muerte son las dos caras de una misma moneda. Todo ello para ofrecer una "admirable y feroz crónica de los estertores del Imperio británico" (Fernández-Santos, 1988m).

Cuando una obra cinematográfica presenta en su historia cierta complejidad argumental o está protagonizada por un personaje colectivo, llamábamos la atención en el apartado del guión de las dificultades de la escritura para ofrecernos un todo cohesionado. Pues bien, a idénticas dificultades se enfrenta la puesta en escena: escenas y secuencias pueden ir sucediéndose arbitrariamente y provocar en el espectador la sensación de desorden, confusión o embarullamiento. Por ello, en propuestas cinematográficas de tales características, Fernández-Santos suele aplaudir aquellas en las que aprecia un esfuerzo por no incurrir en esos desaciertos partiendo de la base de que, si bien el guión facilita el mantenimiento de la

claridad, también la realización puede poner de relieve procedimientos o recursos concretos para lograr ese propósito.

Lunes por la mañana (*Lundi matin*; Otra Iosseliani, 2002) nos ofrece un paseo descriptivo por una fábrica en la se cruzan un abultado número de personajes. Pues bien, Fernández-Santos (2002n) alaba la forma tan brillante cómo Iosseliani va trenzando la compleja acción a través casi exclusivamente de sus imágenes, ya que en el primer cuarto de hora de metraje apenas hay cabida para los diálogos, tan sólo unas cuantas palabras dispersas, un logro expresivo con reminiscencias del cine silente que atribuye al empleo de recursos como las elipsis y los saltos temporales. Por el mismo motivo también considera digna de alabanza *Keep Cool (Mantén la calma)* (*Keep Cool*; Zhang Yimou, 1997), una averiguación de la vida cotidiana china en donde la cámara se introduce en las calles de Pekín y ante la que desfila una gran riada humana. La película es considerada "fogosa, libérrima y trepidante" por unas imágenes "velocísimas, abruptas y duras" que están en continuo movimiento pero que desprenden una gran sensación de verdad al retratar "una franja social sin leyes, a mitad de camino entre el viejo salvajismo del estalinismo y el nuevo salvajismo del juego […] de un mercado libre embrionario, capitalismo de esquina" (Fernández-Santos, 1997f).

Sin embargo, el universo representado ante la cámara puede adolecer de elementos audiovisuales que dificulten la verosimilitud. *Total* (José Luis Cuerda, 1983) pretende recrear un clima de apocalipsis en su historia, pero los métodos utilizados para ello son tan rudimentarios —apenas dos o tres muros que se derrumban— que el espectador no se cree nada de lo sucedido (Fernández-Santos, 1983e). Habitualmente estos problemas suelen ser imputados, como es el caso, al bajo presupuesto de la producción. Pero la ausencia de verosimilitud también puede procede del capítulo interpretativo. Si, por ejemplo, varios actores de diferentes edades encarnan a un mismo personaje, el crítico puede aducir falta de credibilidad cuando los rasgos físicos de los intérpretes son demasiado dispares. Bien es cierto que críticos y espectadores suelen ser suspender la credibilidad en este punto, pero el crítico está en su derecho de llamar la atención si las diferencias físicas entre los actores son desmesuradas (Fernández-Santos, 1988n).

Por otro lado, como también hemos aludido en párrafos anteriores, el espectador puede sentirse desubicado o confundido con las coordenadas espacio-

temporales de la historia. Muchas escenas, para surtir las emociones deseadas, deben proveer al espectador de un conocimiento preciso sobre el emplazamiento de los personajes, sin embargo, la complejidad de la acción o el exceso de hilos narrativos pueden dificultar esa tarea de la puesta en escena. La escena inicial de la batalla de *Bailando con lobos* (*Dancing with Wolves;* Kevin Costner, 1990), una acumulación de tomas panorámicas circulares, es un buen ejemplo de lo que es una mala captura del espacio, algo que Fernández-Santos (1991b) considera un asunto primordial tratándose de un *western*. Por supuesto, el extravío del espectador puede producirse debido a problemas más generales, como cuando en una obra cinematográfica concurren escenas reales, soñadas, imaginadas, etc., y este no logra apreciar diferencias significativas entre unas y otras, lo que afecta a la inteligibilidad de la obra (Fernández-Santos, 1986h).

La segunda de las prestaciones que puede asumir la puesta en escena es la función «narrativa», pues en el medio fílmico existen muchos ejemplos de procedimientos que se convocan para ocasionar una transición espacio-temporal o para subrayar elementos de la trama que, posteriormente, van a desempeñar un papel importante. En el primer caso, están, lógicamente, recursos como las cortinillas o fundidos encadenados, que marcan las transiciones entre escenas o segmentos del relato audiovisual. Sin embargo, esas transiciones se pueden efectuar con métodos más elaborados. Un ejemplo clarísimo lo encontramos en el hueso que, en *2001: Una odisea en el espacio* (*2001: A Space Odyssey*; Stanley Kubrick, 1968), es lanzado al aire por un simio, transformándose, en el plano que viene a continuación, en un satélite que conserva una forma similar. Estamos, pues, ante una elipsis con la que la acción ha dado un salto temporal de millones de años y cuya especificidad reside en la semejanza visual buscada entre el hueso y el satélite, lo cual, dentro del contexto semántico en que tiene lugar la escena, nos sugiere la evolución de la inteligencia humana.

Sin embargo, la puesta en escena también cumple funciones narrativas en tanto llama la atención sobre algún elemento de la acción, a modo de presagio o anticipación visual. Martin Scorsese, siguiendo a Alfred Hitchcock, que era un especialista en este terreno, vertebra *Jo, ¡que noche!* (*After Hours*; 1985) sobre algunas imágenes —un billete de veinte dólares que vuela o unas llaves que caen misteriosamente a una acera—sobre las que gravita la inteligibilidad del galimatías

de la película (Fernández-Santos, 1986i). Pero, en ocasiones, la repetición de ciertas imágenes también es utilizada como señuelo, para generar unas expectativas narrativas que no se ven satisfechas, para despistar o distraer estratégicamente al espectador de los verdaderos conflictos o intereses de la historia. A este fenómeno Hitchcock lo bautiza como *MacGuffin*, y un ejemplo revelador lo hallamos en su película *Psicosis* (*Psycho*, 1960). En varios momentos, la cámara, abandonando incluso a los protagonistas, fija su atención en los cuarenta mil dólares que ha robado Marion Crane, uno de sus personajes principales, lo que empuja al espectador a considerarlo uno de los móviles de la trama. Sin embargo, con posterioridad descubrirá que su utilidad en el misterio que la película plantea es inexistente (Fernández-Santos, 1994n).

La tercera función de la puesta en escena es la «sentimental», una función importante si partimos de la base de que los dispositivos expresivos de las películas están configurados para, muchas veces, generarnos respuestas sentimentales o emocionales frente a la acción o los personajes. *Barton Fink* (Joel y Ethan Coen, 1992) nos sumerge en un hotel siniestro al que va a parar el escritor protagonista, pero las imágenes son al mismo tiempo burlonas y terroríficas, es decir, nos suscitan a la vez inquietud y humor (1992k). El cine, ciertamente, tiene una gran capacidad para engendrar emociones del más diverso signo en el espectador. En el primer capítulo abundamos en cómo los cineastas/teóricos rusos descubren en el montaje enormes posibilidades para manipular los procesos cognitivos y visuales del espectador. Particularmente, el concepto de montaje de atracciones de Eisenstein clarifica los efectos emocionales que se pueden despertar durante el visionado de la obra cinematográfica. Por ello, podemos afirmar que uno de los indicativos de calidad estética en la puesta en escena es, como de hecho sucede en ejemplo de *Barton Fink*, su complejidad sentimental.

En efecto, el mapa sentimental que despliega una película puede ser muy heterogéneo. Hay películas que canalizan sus efectos sentimentales hacia una sola dirección, como el hilarante humor que desprende *La fiera de mi niña* (*Bringing Up Baby*; Howard Hawks, 1938), "una locura ordenada por un aliento de humor mágico" (Fernández-Santos, 1986j). O el terror de *Psicosis*, que es graduado estratégicamente hasta desembocar en la violenta escena de la ducha, un mazazo cuya «resaca» emocional gravita, a partir de ahí, sobre nuestro ánimo en el resto del

film (Fernández-Santos, 1990h). La sensación de vértigo y mareo que invade al espectador durante el visionado de *Maridos y mujeres* (*Husbands and Wives*; Woody Allen, 1992) se va produciendo a través de los movimientos tambaleantes de la cámara, que va de un lado a otro "con la mirada de un borracho profundo que descubre la endeblez de las apariencias de celofán que envuelven a la verdad de las cosas" (Fernández-Santos, 1993l).

Pero también hay otras donde el mapa de sentimientos es más rico y variado. *Ed Wood* (Tim Burton, 1994) destila humor en algunos pasajes y también empatía con los esfuerzos del estrafalario director protagonista; pero, asimismo, al espectador le invaden sentimientos de tristeza por el fondo trágico que se otea más allá de las peripecias, no en vano la película no soslaya el destino trágico de Bela Lugosi, ni el hecho, sobre todo en la recta final, de que Ed Wood es un soñador frustrado, frustración que deja un sabor agridulce en el ánimo del espectador (Fernández-Santos, 1995m). Otras veces, sin embargo, los sentimientos que transmite la obra cinematográfica pueden ir sufriendo una progresiva transformación. *Tres colores: Azul* (*Trois couleurs: Bleu*; Krzysztof Kieslowski, 1993) arranca su relato con la tragedia de Julie, con la muerte accidentada de su marido y su hija, por lo cual, nos sumergimos en el sufrimiento y soledad de la protagonista; pero esta irá recuperando su decisión de vivir, su instinto de libertad, por lo que se va apoderando de la pantalla la emoción de quien poco a poco conseguirá reconstruir su identidad (Fernández-Santos, 1993m).

Las últimas películas citadas desencadenan reacciones emocionales muy marcadas, pero hay otras que buscan el extremo contrario, la frialdad, la ausencia de sentimientos. Utilizan técnicas de distanciamiento en la puesta en escena a menudo para desplegar visiones críticas de la materia argumental o dramática, concepto procedente del teatro de Bertolt Brecht. Los cineastas, en estos casos, tienden a filmar los hechos sin mostrar empatía hacia los mismos, más bien al contrario (Fernández-Santos, 1982g). Pero el distanciamiento, además de cualidades emocionales, suele llevar aparejado funciones semánticas. En *La noche* (*La notte*; Michelangelo Antonioni, 1961), sus imágenes evitan cualquier tipo de expresión sentimental porque los conflictos que pretenden desarrollar están relacionados con el aburrimiento, alienación, la angustia y la pasividad; con la deshumanización de las relaciones de los personajes con su entorno, de ahí que tiendan a

moverse dentro del encuadre con torpeza y descuido, de forma mecánica y, a veces, fantasmal (Fernández-Santos, 2007: 338-342). El distanciamiento, en este caso desolador, puede tener, sin embargo, otros acentos diferentes, como el irónico (Fernández-Santos, 1986k) que es el ángulo con el que se filma la historia de amor loco de *Sugarbaby* (Percy Adlon, 1985).

La cuarta función de la puesta en escena es la «dramática». Con ella los temas o conflictos dramáticos pueden remontarse a la superficie audiovisual y formalizarse a través de procedimientos como los decorados, la iluminación, el tipo de encuadre, la profundidad de campo, el plano-secuencia, etc. Como es lógico, la profundidad y el vigor con se apela a esa función dramática de las imágenes es muy variable. De *Juntos hasta la muerte* (*Colorado Territory;* Raoul Walsh, 1949), Fernández-Santos (1982h) valora la fuerza dramática que Walsh extrae de los desolados paisajes una cualidad característica de los *westerns* de este director. El crítico considera que la identidad entre la locura lunar del escenario y la de los dos amantes es absoluta. Si la película posee una condición extremadamente poética es debido al vínculo entre sentimientos, actos y lugares; asimismo, considera, incluso, que esa misma historia hubiera sido disparatada en otro escenario. La unidad aquí entre el cómo y el qué es absoluta.

Pero las prestaciones dramáticas de la puesta en escena pueden originar relaciones más complejas. *Lilith* (Robert Rossen; 1964) recurre a una fotografía en blanco y negro con una diversa gama de grises que se ajustan permanentemente a la materia fotografiada, pero para suscitar un efecto de oposición entre la alta definición de la imagen y lo indefinible de su contenido concreto, es decir, su materia argumental, que es la imprecisión misma: la luminosidad de la naturaleza y sus misterios (Fernández-Santos, 2007: 364-365). Y en *Deseos humanos* (*Human Desires*; Fritz Lang, 1954), el tren y las escenas de vías de ferrocarril que irrumpen en el metraje son el vehículo para predecir, desde su mismo comienzo, la fatalidad del romance de los personajes que interpretan Glenn Ford y Gloria Grahame (Fernández-Santos, 1982i; 1990i). Como vemos, en este caso — y como en tantos otros— un elemento de la puesta en escena, el tren, presenta varias funciones: descriptiva —pues forma parte de la faceta profesional del protagonista al ser maquinista—; narrativa —anuncia los trágicos derroteros del relato— y dramática —ofrece un rasgo definitorio del conflicto dramático—.

La utilidad dramática de las imágenes puede servir para plasmar significados más concretos. En *Crónica de Anna Magdalena Bach* (*Chronik der Anna Magdalena Bach*; Danièlle Huillet y Jean-Marie Straub, 1968), Fernández-Santos (2007: 384-385) relaciona un final casi exacto en dos escenas donde un personaje, Anna Magdalena, aparece sentada frente a un mismo clavicordio y frente a la misma ventana iluminada. Sólo hay una pequeña diferencia entre ambas escenas: en la primera el personaje está solo, mientras que en la segunda aparece rodeada de sus tres hijos. El objetivo es "visualizar un paso de tiempo que, sin embargo, conlleva idéntica situación. Nada ha cambiado mientras todo ha cambiado" (Fernández-Santos, 2007: 385). No estamos, pues, ante un simple tránsito temporal en la trama al incorporar una valoración semántica. Y en *El último samurai* (*The Last Samurai*; Edward Zwick, 2003) alaba la presentación del debate moral que hay en el fondo del film con un solo golpe visual. La entrada de Nathan Algren en la casa de la mujer japonesa de la que se acabará enamorando se produce manchando de barro el suelo de madera, lo que es una imagen prístina del ensuciamiento que trae consigo la mentalidad occidental del personaje, en oposición a la oriental, de mayor pureza (Fernández-Santos, 2004e).

Como es lógico, la crítica puede hacer consideraciones generales sobre las funciones dramáticas de la puesta en escena o, más en detalle, de componentes más específicos. Siguiendo la clasificación de la puesta en escena establecida por Bordwell y Thompson (1995) expuesta en páginas anteriores, Fernández-Santos (1994ñ), de entre los aspectos fotográficos, solía destacar la utilización de la profundidad de campo y la manera en que este recurso se convertía en una oportunidad para proporcionar hondura a la imagen, como sucede, por ejemplo, en *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*; Orson Welles, 1941) o, en general, en el estilo de Luis García Berlanga, pues en sus mejores obras recurre a este procedimiento para jerarquizar en el interior del plano la multitud de individuos que transitan como hormigas en un hormiguero (Fernández, 2007: 526-530). Además, el hecho de que la cámara permanezca inmóvil permite que su punto de vista se convierta en un personaje tan quieto, cohibido e indolente como muchos de los que se hallan entre esa multitud: "Hay en la cámara, y en su relación con cuanto capta, la idea de participación involuntaria en la acción de un personaje invisible, que asiste un

poco perplejo al desarrollo de un drama cómico y escéptico, al que observa con curiosidad no del científico, sino del mirón" (Fernández-Santos, 2007: 530).

Entre las cuestiones relacionadas con el encuadre, el fuera de campo también es un recurso al que adjudica una gran capacidad sugestiva, no en vano muchas grandes obras cinematográficas establecen un juego con la información que percibimos físicamente en la pantalla —dentro del encuadre— y con la que está fuera de la misma (Fernández-Santos, 1997a). El célebre «toque Lubitsch» identificativo del estilo del director vienés tiene que ver, precisamente, con escenas que transcurren en fuera de campo, en la imaginación de cada espectador, en la "escondida pantalla objetiva del suceso filmado y contemplado" (Fernández-Santos, 1999h: 122). En el estilo de un cineasta más cercano a nuestros días como Michael Haneke, también se trata de una técnica nuclear, hasta el punto de que llegamos a cuestionarnos si el fuera de campo es más nítido que lo que está sucediendo dentro de los límites de la imagen, si la alusión está sustituyendo a la descripción. El fuera de campo es, por tanto, una manifestación de los intrincados laberintos de las tripas del lenguaje cinematográfico (Fernández-Santos, 2001f). *Centauros del desierto* (*The Searchers*; John Ford, 1956) puede contemplarse como un poema insondable, entre otras razones, por ese plano final de la película en el que Ethan Edwards, el protagonista, se mantiene dentro del encuadre separado del interior del hogar, del que, a una poca distancia, solo vemos una pequeña parte que permanece en penumbra. El resto se encuentra en fuera de campo. Un gesto elocuente de puesta en escena que ilumina la trágica condición de Ethan (Fernández-Santos, 1999h: 122).

Siguiendo con las técnicas atribuidas por Bordwell y Thompson (1995) al encuadre, el plano-secuencia también posee grandes cualidades semánticas, aunque se trata de un procedimiento difícil de componer al caracterizarse por un encadenamiento de diferentes acciones dentro de un encuadre ininterrumpido, razón por la que Fernández-Santos (1995n) consideraba que cada vez se veían en la pantalla con menos frecuencia. Un ejemplo de utilización suprema del plano-secuencia lo hallamos en *La marsellesa* (*La Marseillaise*; Jean Renoir, 1938), en la escena, de cinco minutos de duración, del arranque de la caminata de los soldados marselleses revolucionarios. Renoir quiso rodarla en continuidad y no a través de tomas parciales enlazadas en el montaje para mostrar el carácter colectivo

de una piña humana portadora de un signo de identidad compartida: la génesis de la Francia libre. Se trataba de materializar en imágenes la médula del pensamiento jacobino, de representar la revolución como un instante de inspiración colectiva (Fernández-Santos, 1995l: 166-167).

Abandonando las propiedades cinematográficas del plano, otro de los puntos de referencia analíticos del crítico es el montaje. Fernández-Santos (1999h) conoce a la perfección las posibilidades dramáticas que encierra la yuxtaposición entre dos planos de diferente naturaleza, como el empalme que se produce entre la imagen de la luna y un ojo cortado por una hoja de afeitar en *El perro andaluz* (*Un chien andalou*; Luis Buñuel, 1929), uno de los iconos del cine surrealista de todos los tiempos. Este conocimiento sobre el alcance expresivo del montaje proviene de su admiración hacia algunos cineastas de la vanguardia rusa como Eisenstein, al que atribuye en *Octubre* (*Oktyabr*, 1928) una serie de innovaciones dialécticas en el uso del tiempo cinematográfico: los alargamientos reiterativos; las distensiones en forma de retroceso temporal dentro de la secuencia y mediante el montaje deliberadamente desincronizado de planos centrados en una misma unidad de acción; las aceleraciones sintéticas; los retrocesos bruscos en forma de falsos *raccord* sobre unidades de acción paralela; y las rupturas cronológicas violentas (Fernández-Santos, 2007: 272). Las múltiples articulaciones que, a través del montaje, pueden asumir las imágenes han dado lugar a sorprendentes efectos expresivos y semánticos. Una de las obras más admiradas de la Historia del Cine por Fernández-Santos es *Lilith* (Robert Rossen, 1964), que en algunas escenas

> "proporciona una enorme cantidad de datos visuales y después secciona rítmicamente esa acumulación con la aparición repentina, en forma de *leitmotiv*, de un dato «distinto», y finalmente distribuye dos factores combinatorios de tal manera que, en un momento indeterminado, provoca un salto dentro del desenvolvimiento, uniforme sólo aparentemente, de la secuencia" (Fernández-Santos, 2007: 368).

Lo que se pretende con esta estrategia de montaje no es tanto acelerar el ritmo como de crear lasitud, de provocar una poderosa sensación de disolución de las actividades mentales (Fernández-Santos, 2007: 368). Así pues, el montaje también posee las mismas facultades descriptivas, narrativas, sentimentales y dramáticas que hasta ahora hemos dado cuenta. En una escena *Luciano* (Claudio

Guerín Hill, 1965) vemos, en primer lugar, una cabina de control de una emisión de televisión con sus técnicos; y, en segundo, el objeto de dicha emisión —un documental sobre cómo viven millares de hombres españoles en los suburbios de las grandes ciudades—. Las imágenes del documental transmiten sequedad y dureza si bien se matizan con una música lírica que genera una actitud irónica tremendamente expresiva. A continuación, volvemos de nuevo a la cabina de televisión y, con el rostro y actitud que manifiestan los locutores y presentadores, descubrimos un sentido oculto: esos individuos, y más allá de ellos, el sistema moral y social que representan, se encuentran desentendidos de la realidad del documental, por lo que el contenido de la emisión se torna absurdo y engañoso aunque sea cierto (Fernández-Santos, 1965a: 58). En este caso, el encadenamiento de tres situaciones —cabina de control, contenido del documental y vuelta a la cabina— se engarzan estratégicamente para expresar visualmente un conflicto dramático.

El montaje es un área creativa nuclear para la consecución del ritmo narrativo, del cual hablaremos con más detenimiento más adelante. Existen películas y, en general, estilos fílmicos en los que se aprecia una escrupulosa ordenación de planos y secuencias que dan como resultado una progresión narrativa en constante crecimiento. En *Charlot inmigrante* (*The Inmigrant*; Charles Chaplin, 1917), apreciamos ese fenómeno en algunas escenas porque se van sobreañadiendo infinidad de detalles que las complican extraordinariamente. Chaplin modifica progresivamente el sentido de la escena a través de cada encuadre, de cada escena, de cada ocurrencia, de cada gesto (Fernández-Santos, 1984d). Un consumado especialista en la graduación del ritmo para generar suspense es Alfred Hitchcock. La escena del asesinato frustrado de Margot en su película *Crimen perfecto* (*Dial M for Murder*; Alfred Hitchcock, 1954) discurre por los cauces habituales, construyendo el suspense progresivamente a través de la dilación de la acción: la presencia oculta del asesino en el apartamento, la llamada telefónica que coge Margot, el silencio al otro lado del auricular y la aparición repentina del estrangulador, que se abalanza sobre ella. Pero Hitchcock va a trastocar las expectativas del espectador con un giro inesperado, cuando, sin haberlo previsto, la mano de la víctima, posicionada en el centro de la imagen, consigue hacerse de repente con unas tijeras y se las clava a su agresor (Fernández-Santos, 1983i).

Pero en la configuración del ritmo narrativo también concurren otras variantes. *Stop making the sense* (Jonathan Demme, 1984) es un documental sobre un concierto de *rock* del grupo *The Talking Heads*, un espectáculo que posee resonancias ceremoniales teatrales por la relación tan particular que se establece entre el escenario y los espectadores; posee asimismo unos ritmos interiores particulares, una escalada hacia la serenidad mediante el paroxismo, lo que no deja de ser una paradoja. Pero Demme consigue aislar con el montaje una maraña de tomas y perfilar los rasgos medulares de ese ritmo interior, ese ascenso a la serenidad a través de la compulsión (Fernández-Santos, 1987h). De otro modo, en el estilo de fílmico de Yasujiro Ozu predominan audaces saltos de cámara que vulneran los ejes de la relación de los personajes; pero estos saltos se efectúan con suma discreción, de tal forma que la fluidez narrativa y la quietud de la mirada no se ven alteradas, lo cual no disminuye ni un ápice la violencia soterrada de la escena (Fernández-Santos, 2007: 156-157). De esta manera, muchas obras cinematográficas incorporan un montaje oculto, esto es, un transcurso narrativo pausado, dosificando las dilaciones y aceleraciones hasta desembocar a una escena climática de mayor impacto, como en la escena de la separación definitiva de los dos amantes de *Los puentes de Madison* (*The Bridges of Madison County*; Clint Eastwood, 1995) (Fernández-Santos, 1995ñ).

En apartados anteriores, definíamos el punto de vista como un recurso del que se vale el guionista para filtrar las acciones y acontecimientos desde un prisma en particular, lo que ayuda a generar un enfoque o tratamiento. Pues bien, aunque este elemento narrativo empieza, en efecto, a decantarse en la escritura, es a través del montaje cuando alcanza su verdadera significación, sobre todo si en el film concurren no uno sino diferentes puntos de vista, lo que es muy habitual.

El arte cinematográfico, en efecto, es capaz de producir unas identificaciones muy intensas a partir de las asociaciones entre el punto de vista del espectador y el del objetivo de la cámara, véase, si no, el caso extremo de *La dama del lago* (*Lady in the Lake*; Robert Montgomery, 1947), rodada íntegramente en una perspectiva visual subjetiva, la del detective Philip Marlowe, donde se produce una coincidencia total entre la mirada de la cámara y la del personaje (Fernández-Santos, 1983j). Esta coincidencia puede canalizarse con el fin de suscitar reacciones emocionales muy intensas en el espectador. Una vez más, el periodista recu-

rre al magisterio de Alfred Hitchcock. Las relaciones de identificación entre personajes y espectadores constituyen la base expresiva de obras como el capítulo *Veneno* (*Poison*; Alfred Hitchcock, 1958), perteneciente a la cuarta temporada de la serie televisiva *Alfred Hitchcock presenta* (1955-1962). En ella encontramos a un individuo que se halla tendido en su cama sin poder moverse para no despertar a la serpiente de coral que hay sobre su vientre. En esta ocasión, no tiene lugar esa coincidencia entre la mirada de la cámara y la del personaje, pero Hitchcock, paso a paso, con una graduación matemática, va logrando mediante planos objetivos una transferencia al espectador de las sensaciones de impotencia que atraviesa el personaje (Fernández-Santos, 1984e).

Sin embargo, el virtuosismo en el empleo del montaje resulta más importante todavía en tanto entran en juego más de un punto de vista en una misma escena o secuencia. Una escena puede discurrir por cauces también objetivos y, de repente, algún elemento de la puesta en escena, introducido deliberadamente, puede efectuar un cambio en nuestra percepción de los hechos, o lo que es lo mismo, cambiar el punto de vista. En una escena de *El diablo sobre ruedas* (*Duel*; Steven Spielberg, 1971), el protagonista sostiene una conversación telefónica con su mujer no precisamente agradable. Durante la misma observamos al protagonista hasta tres veces a través del ojo de cristal del tambor de una lavadora automática que una mujer, por azar, ha abierto en la lavandería en que se encuentran. Pues bien, la introducción de esos tres planos cambia completamente el punto de vista de lo que estamos viendo. Ese ojo de cristal parece una réplica de los faros del siniestro camión que acecha al personaje, por lo que Spielberg nos obliga a hacer nuestro el punto de vista del perseguidor de una manera completamente sutil. Y a la vez nos hace interrogarnos también si la aventura exterior que sufre el protagonista no tiene su origen en una desventura interior, pues esta escena también refleja la mala situación que atraviesa su matrimonio (Fernández-Santos, 1994o). Pero el tránsito de un punto de vista a otro se puede utilizar con el propósito de generar un efecto sorprendente. El único encuadre «imposible» de *Fuego en el cuerpo* (*Body of Heat*; Lawrence Kasdan, 1981), es decir, aquel que no se puede corresponder con ningún personaje, es aquel en el que la cámara se desliza por encima del techo de las celdas de la prisión en que se encuentra Ned Racine, deteniéndose en la vertical del rostro del personaje y descendiendo hacia este hasta

capturar su rostro en un primer plano, ya que se encuentra reposando boca arriba en su camastro. Ned pronuncia dos palabras y el espectador es impelido a volver a ver de otra forma todo cuanto ha sucedido en la pantalla hasta ese momento.

Pero, además de estas escenas en las que se produce una transformación en la perspectiva de cuanto vemos, es gracias al montaje —y particularmente al montaje paralelo—como se pueden alternar líneas narrativas o puntos de vista. Esta cuestión ya la hemos analizado en páginas anteriores en películas como *Lunes por la mañana*, caracterizadas por su complejidad argumental. Destacábamos, entonces, la armonización de las imágenes al conferir cohesión e inteligibilidad a un trenzado de acciones, personajes y anécdotas. Esta prestación suele atribuirse al montaje. Siguiendo el ejemplo de *Lunes por la mañana*, hay una escena en *Justino, un asesino de la tercera edad* (Santiago Aguilar y Luis Guridi, 1994) en que el protagonista traslada el cadáver de su vecina metido en un saco de plástico. Se mueven cuatro líneas de acción —algunas de ellas en contrapunto— que se desarrollan simultáneamente mientras crece sin cesar el ritmo narrativo. Esas líneas de acción no se suceden, por tanto, de forma atropellada (Fernández-Santos, 1995e).

Sin embargo, la complejidad es todavía mayor cuando la trama se bifurca en varias direcciones ubicadas en diferentes coordenadas espacio-temporales, y más cuando tratan de generar puntos de vista divergentes. Tal complejidad puede resolverse con brillantez. *El viaje de Felicia* (*Felicia's journey*; Atom Egoyan, 1999) se compone argumentalmente de tres tiempos que se van intercalando, de tres tiempos que constituyen tres puntos de vista y que en el film equivalen a tres estilos visuales de los que Egoyan, a pesar de la fragmentación, obtiene una unidad secuencial, una misteriosa lectura rectilínea de cuanto sucede (Fernández-Santos, 1999i). Si en este caso la variedad de tiempos fílmicos es un rasgo de la estructura narrativa de la película, en el caso de *El extraño* (*The Stranger*; Orson Welles, 1946) lo es a un nivel más particular: una escena en la que uno de los personajes, el profesor Charles Rankin, ha preparado una trampa a su mujer en la torre de una iglesia y en torno a ese suceso confluyen cinco ejes del tiempo fílmico correspondientes a cinco personajes, separados espacialmente, con sus respectivas posiciones psicológicas. Y el espectador sabe en cada momento dónde, cuándo y cómo está cada uno de ellos a lo largo de la escena (Fernández-Santos, 1983k).

Como contrapartida, la mala conjunción de numerosos puntos de vista puede ocasionar la desubicación del espectador dentro la diégesis, como ya vimos en páginas anteriores. Obviamente un largometraje puede iniciar su recorrido poniendo de manifiesto una confusión espacio-temporal a través del desmenuzamiento de la acción para luego, de forma estratégica, hilar sucesos y personajes hasta alcanzar paso a paso la diafanidad (Fernández-Santos, 2004b). Una película que utiliza esta forma de proceder es *21 gramos* (*21 grams*; Alejandro González Iñárritu, 2003).

3.2.3. Valoración crítica de la puesta en escena

Una vez que hemos consignado las competencias que Fernández-Santos suele asociar a la puesta en escena —descriptiva o espacial, narrativa, sentimental y dramática—, podemos pasar a explicar los principios que sustentan la valoración crítica de la misma, si bien ya hemos esbozando algunos aspectos. Examinar la funcionalidad de la puesta es un medio para llegar a la sistematización o el tratamiento en particular que reciben en su totalidad las técnicas cinematográficas convocadas en un largometraje, esclareciendo patrones o pautas comunes en su empleo. Así es como el crítico trata de esclarecer el planteamiento general que subyace en la configuración de las imágenes.

Independientemente de la funcionalidad, un paso habitual para calibrar el alcance de la puesta en escena consiste en cotejar el diseño audiovisual con los contenidos argumentales del guión: con la trama, personajes, conflictos, etc. Se trataría de interrogarse acerca de si la realización consigue plasmar esos contenidos en imágenes consistentes. Porque, precisamente, es a partir de ese cotejo como pueden deducirse las prestaciones que desempeña la puesta en escena y, si las tuviera, qué tipo de efectos y/o significados pretende infundir. A menudo resulta difícil deslindar ambos componentes, sin embargo, en otras muchas ocasiones podemos localizar muy claramente una escisión entre escritura y realización, con dos posibles variantes: o bien la puesta en escena resulta cualitativamente superior al guión o viceversa.

En el primer caso, se trata de un reproche que Fernández-Santos imputa al cine de algunos directores-guionistas como Pedro Almodóvar o Julio Medem, en donde arguye que la inventiva u originalidad estilística rivaliza con guiones que

presentan deficiencias, como de hecho ya tuvimos oportunidad de consignar en el epígrafe concerniente al guión (Fernández-Santos, 1993h; 2001c). En el segundo caso, que es el que nos interesa en este punto de nuestra investigación, tendríamos aquellas obras en las que los componentes nucleares del guión no se encuentran escenificados con convicción. Un director debe aspirar a, como mínimo, situarse a la altura de la escritura, y desde su equilibrio con ella, a superarla para que predomine la imagen, de tal forma que consiga convertir en invisible al guión; que el espectador no distinga dónde acaba esta actividad y comienza la de la creación de imágenes (Fernández-Santos, 1992l; 1992m).

Sin embargo, la complementariedad entre guión y puesta en escena no siempre se produce. A lo largo de los trabajos críticos de Fernández-Santos es muy habitual encontrarnos con obras cinematográficas que son cuestionadas por la disparidad entre la calidad de lo que cuentan y la mediocridad del cómo lo cuentan, entre guiones que rayan la perfección y puestas en escenas que no trascienden las frías y mecánicas traducciones a imágenes; que demuestran poca inventiva visual o se mantienen en una cómoda neutralidad expresiva mientras es en el guión de dónde se origina toda la savia dramática (Fernández-Santos, 1982j). El análisis crítico de *Hechizo de luna* (*Moonstruck*; Norman Jewison, 1987), *La caja de música* (*Music Box*; Costa-Gavras, 1989) y *La pistola de mi hermano* (Ray Loriga, 1997), está construido sobre este desequilibrio guión-puesta en escena (Fernández-Santos, 1988g; 1990j; 1997p).

Adiós, pequeña (Imanol Uribe, 1986) parte de una trama en la que se desarrolla, sobre el papel, una desenfrenada historia de amor que el espectador deduce del argumento, pero no del discurso formal:

> "*Adiós, pequeña* discurre sobre imágenes y situaciones completamente arbitrarias, alicaídas y sin energía interior, en las que los dos amantes se tocan, se miran, se dicen banalidades, simulan que fornican y simulan que disfrutan fornicando, pero que no encarnan entre sí una relación mutua de flujos sentimentales y que no alcanzan a echar el uno sobre el otro esas llamaradas invisibles de atracción recíproca que justifiquen la existencia de esa terrible escena final" (Fernández-Santos, 1986a).

El periodista disecciona, así, la composición audiovisual según las claves argumentales y dramáticas que se deriva de la escritura fílmica. Pero la desarmo-

nía entre un apartado y otro puede surgir a tenor de unas diferencias cualitativas demasiado acentuadas. Se puede discernir un argumento muy original y, sin embargo, cuestionar su visualización. Es el caso de *Espérame en el cielo* (Antonio Mercero, 1988), cuyo guión propone un esquema esperpéntico realmente singular, que, según Fernández-Santos, debiera producir una película muy ágil. Sin embargo, esta se hace lenta e incluso morosa. Las imágenes rezuman solvencia, pero poco dinamismo: "La audacia de su concepción se frena en la timidez de la realización" (Fernández-Santos, 1988ñ); es decir, que ante un despliegue humorístico de grandes vuelos, la puesta en escena no se contagia de la extravagancia, el absurdo y la dureza que se intuye en el texto y, por el contrario, esta se caracteriza por "un exceso de cordura, de buen orden y de blandura: un asunto de los llamado *duros* tratado con guante de seda". En este film se produce, en fin, una brecha entre la audacia de la escritura y la timidez de su discurso audiovisual.

Es inevitable, pues, que el crítico se pregunte por las correspondencias y/o disparidades entre forma y contenido; que se plantee la plausibilidad de la configuración de la puesta en escena. Si una película como *Deseo* (Gerardo Vera, 2002) pretende contarnos "el relato de un amor febril en tiempos de fiebre histórica, […] un amor loco y contra natura entre una humilde muchacha comunista y un adinerado agente nazi en el Madrid de 1945" (Fernández-Santos, 2002ñ), se entenderá que la puesta en escena debe, si sus cometidos apuntan a esa dirección, representar esas emociones y no quedarse únicamente, como de hecho sucede, en la reconstrucción histórica de localizaciones, decorados, vestuario, etc. No se cuestiona la profesionalidad de Gerardo Vera, director, ni de Javier Aguirresarobe, fotógrafo, para la creación de espacios y volúmenes de luz, respectivamente. Sin embargo, una película es más que una conjugación plástica. Debe traducir en imágenes el meollo melodramático, el choque pasional de los personajes, con graduación y energía, y eso no sucede. El periodista, aquí, advierte una función sentimental en las técnicas cinematográficas concurrentes que no se ve satisfecha.

Pero, asimismo, a partir de los precedentes localizados en la composición de un film, el crítico puede ir más lejos y hacer objeciones acerca del enfoque de la puesta en escena con maniobras comparativas. *La edad de la inocencia* (*The Age of Innocence*; Martin Scorsese, 1993) es una película que bebe de melodramas clásicos como *La heredera* (*The Heiress*; William Wyler, 1949). Al reunir algunos de los ras-

gos estilísticos del género en su obra, Fernández-Santos (1994p) reprocha a Scorsese filmar los hechos con un distanciamiento premeditado que frena cualquier asomo sentimental, exceptuando el último encuentro de la pareja protagonista. Al considerar la sentimentalidad una de las notas predominantes del melodrama, se plantea que otros directores con una mirada menos fría habrían extraído lágrimas del guión, basado en la novela de Edith Warthon, que no logra conscientemente Scorsese.

Los precedentes, en efecto, fomentan expectativas, y más cuando conciernen a los géneros en particular. Si estas se ven trastocadas con aportaciones singulares, la película suele recibir el aplauso del crítico. Abordamos la cuestión de los precedentes y convenciones de los géneros en el próximo capítulo, pero sí podemos adelantar que, en lo relativo a la puesta en escena, como a cualquier otro elemento del lenguaje cinematográfico, las convenciones que esta ha ido adoptando en diferentes géneros influyen y mucho en la valoración. Un *western* como *Incidente en Ox-Bow* (*The Ox-Bow Incident*; William A. Wellman, 1943) presenta una paupérrima calidad técnica en sus decorados debido a su bajo presupuesto. Esta circunstancia obliga a Wellman a concentrar la cámara en los rostros y cuerpos de los actores, convirtiendo el largometraje en un hito del género por su sequedad estilística. Al no ser este un rasgo habitual del *western* —todo lo contrario, ya que el paisaje y los decorados suelen tener mucha relevancia— Fernández-Santos (1984f) la interpreta como un hallazgo expresivo digno de reseñar.

Del mismo modo, *Los contrabandistas de Moonfleet* (*Moonfleet*; Fritz Lang, 1955) está concebida desde las claves del género de aventuras, sin embargo, está rodada casi íntegramente en un estudio. Lo curioso es que Lang obtiene de estas limitaciones escénicas una fuente de riqueza visual inesperada, pues la aventura exterior deja paso a la aventura en interiores, e incluso a una aventura interior. A la imaginación visual de Fritz Lang se le abren horizontes ilimitados cuando rueda con limitaciones escénicas muy acusadas, como es el caso (Fernández-Santos, 1982k). Como corolario, tanto en *Incidente en Ox-Bow* como en *Los contrabandistas de Moonfleet*, el conocimiento de las convenciones de los respectivos géneros a los que se adscriben repercute en el juicio crítico. Como en cualquiera de las otras áreas del lenguaje cinematográfico en que Fernández-Santos suele detenerse, en el escrutinio de la puesta en escena resulta insoslayable el peso de la tradición y los

precedentes, aspecto en el que, insistimos, nos adentraremos en el próximo capítulo.

Uno de los reproches más habituales que observamos con respecto a la puesta escena es cómo algunas películas se valen de sus imágenes para hacer de ellas un vehículo de lucimiento en sí mismas; es decir, carecen, parcial o totalmente, de algunas de las funciones que hemos explicado anteriormente. Fernández-Santos aduce que, cuando así sucede, la puesta en escena presenta motivaciones «retóricas», fenómeno que se encuentra en las antípodas de lo que considera calidad estética. Sobre esta cuestión vamos a abundar con más detalle en un estadio más avanzado de nuestra investigación, pero podemos explicar cuáles son las modalidades de lo que nuestro autor considera retórica visual como fuente de valoraciones negativas.

La retórica es una disciplina que nace en la Grecia clásica y que, originariamente, hace referencia a la utilización del lenguaje con fines persuasivos. Su devenir semántico es muy extenso, pero tras la Edad Media toma un cariz peyorativo que se identifica con la declamación, el exceso, la ostentación, el engaño… con la, en definitiva, degeneración del estilo (vid. entre otros, Mortara Garavelli, 2000: 3). Pues bien, Fernández-Santos recoge esa acepción para reprender a aquellas películas en las que concurren procedimientos formales vistosos que en realidad poco o nada expresan. De retórica juzga, por ejemplo, a *Alguien voló sobre el nido del cuco* (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*; Milos Forman, 1975) porque su director abusa en ella de ópticas y encuadres que distorsionan la distancia entre cámara y el actor para producir unas imágenes astutas y resultonas, pero superficiales (Fernández-Santos, 1987i).

Una primera modalidad de retórica visual podríamos denominarla «explicitud comunicativa», es decir, la propensión de algunas películas a dejar excesivamente explicadas todos sus enunciados dramáticos, cuando no a reincidir machaconamente en la clarificación de determinados rasgos en particular. Cuando así sucede, la obra cinematográfica se vuelve discursiva y evidente. El espectador no dispone de margen de maniobra para interiorizar la película, para aprehenderla con ciertas dosis de libertad interpretativa. El lenguaje cinematográfico queda abocado a una esquematización y simplificación del todo ajena a los fines de la experiencia estética. Largometrajes como *Irreversible* (*Irréversible*; Gaspar Noé,

2002) o *Moulin Rouge* (*Moulin Rouge!*; Bazz Luhrmann, 2002), llevan al límite "el vicio de la mostración", es decir, "las capacidades despóticas de la imagen cinematográfica, su presión negadora de la libertad del espectador y neutralizadora de la respuesta crítica de éste a lo que ve en la pantalla" (Fernández-Santos, 2002o). El axioma de la «explicitud total» destruye las facultades sugeridoras o elípticas de la materia audiovisual.

Otra clase de retórica tiene más que ver con la idea de convertir el producto audiovisual en una borrachera de violentas emociones. Es la retórica «efectista», que podemos encontrar en aquellas obras concebidas de forma lúdica como espectáculos y entretenimientos. La retórica efectista aparece, de esta forma, en películas que encadenan pirotécnicas secuencias de acción, sustos por doquier en obras de terror, emociones a flor de piel en melodramas, o chistes y gracias fáciles en comedias superficiales, etc. Todos estos efectos no son censurables para Fernández-Santos en sí mismos, puesto que los considera incluso consustanciales a los géneros a los que pertenecen. Lo que sucede es que, de nuevo por saturación, se produce la clausura de toda pretensión comunicativa. Por ejemplo, el exceso de sentimentalismo de *Hecho en el cielo* (*Made in Heaven*; Alan Rudolph, 1987) da lugar a un film que es pura blandenguería,

> "a un empacho de azúcar, y el resultado es, lógicamente, puro almíbar […] a la postre estraga y empacha de tal manera que el buscado y rebuscado sentimentalismo de la película deriva hacia esa caricatura en cromitos del sentimentalismo que es la cursilería" (Fernández-Santos, 1989k).

Otras veces, las películas pueden evidenciar superficialidad en la realización si se limitan a ofrecernos paseos turísticos sin sustancia cuando su trama está jalonada por diferentes escenarios, como en *La casa Rusia* (*The Russian House*; Fred Schepsi, 1990) (Fernández-Santos, 1991h). Como es lógico, las alusiones a esta o cualquier otra modalidad de retórica en los textos críticos de Fernández-Santos encierran muchas posiciones intermedias. De *Lawrence de Arabia* (David Lean, 1962), por ejemplo, elogia su extraordinaria fuerza visual para narrar unas aventuras trepidantes y la tensión emocional que transmiten algunas escenas, si bien le reprocha unas servidumbres hacia lo ornamental derivadas de su altísimo presupuesto. También objeta la escasa entidad que desprende la inspección que el film desarrolla sobre la figura de T. E. Lawrence (Fernández-Santos, 1989l).

Los términos «esteticismo» o «preciosismo» también hacen referencia a cualidades de la puesta en escena relacionadas con esta modalidad de retórica: películas que ponen de relieve una destreza técnica que deviene pura ornamentalidad, exhibicionismo formal, preciosismo; las que ofrecen, por ejemplo, elegantes movimientos de cámara, bellos fondos musicales, buen gusto en el contenido de los encuadres, pero que, por saturación, no cumplen, ni parcial ni totalmente, cometidos descriptivos, narrativos, sentimentales o dramáticos. A menudo estas inclinaciones suelen apreciarse en, por ejemplo, superproducciones que llevan a cabo reconstrucciones históricas a través de grandes localizaciones y decorados que la cámara se obstina en capturar sistemáticamente, dejando en un segundo plano la historia, personajes, conflictos, etc. (Fernández-Santos, 1996l). *Volavérunt* (Bigas Luna, 1999), por ejemplo, se ambienta en la Andalucía de finales del siglo XVIII para narrarnos las relaciones entre Francisco de Goya y la duquesa Cayetana de Alba, alrededor de los cuales se mueven otros personajes. La película es un ejemplo de cine ornamental porque en ella apreciamos el holgado presupuesto para la reconstrucción histórica; sin embargo, la mirada del espectador resbala por encima de los ropajes y el terciopelo de los divanes, del vestuario y las doradas estancias. No encuentra ningún tipo de indagación, sólo una millonaria puesta en imagen y, todo lo más, una intrascendente aventura latifundista andaluza y, más adelante, una intriga palaciega (Fernández-Santos, 1999j).

La tercera modalidad de retórica es la «manierista». Manierismo o amaneramiento responde a la reproducción de un estilo fílmico ideado por su artífice o artífices en su filmografía anterior. Al aplicarse sin introducir ninguna variación se incurre en la repetición, en el mimetismo; podemos comprender manierismo, por tanto, como la elección de una plantilla formal con que escenificar el guión de la película sin servirse de ella para producir nuevos efectos y significados. A *Salomé* (Carlos Saura, 2002) Fernández-Santos (2002p) le achaca que ponga en escena una manera de hacer cine musical que su director, Carlos Saura, inventó; pero, al repetir el invento en un seco calco de sí mismo, origina "un film pobre, hecho con afinamiento técnico, pero seco, sin gracia, sin poema, aire, duende y alas". Y a *Oliver* (Carol Reed, 1968) que su director vuelva a

> "retorcer los encuadres con objeto de dar al espectador su marca personal, pero esta marca era ya en él, más que un sello de estilo y de identidad, sólo

> un manierismo impotente e inútil en el uso externo de la cámara. Por encima de estos retorcimientos, la superproducción resulta visible, brillante, agradable, y poco más" (Fernández-Santos, 1983l).

Por último, otro tipo de retórica es la que identificamos con cierta voluntad «pretenciosa», a partir de la cual, las imágenes de muchas películas parecen envueltas con el celofán del intelectualismo o el trascendentalismo (Fernández-Santos, 1988o). En estos casos, son evidentes las funciones de la materia fílmica, pero los resultados son extremadamente inferiores a tenor de las altas y constatables pretensiones con que son ideadas. Ejemplo para Fernández-Santos de película pretenciosa por sus ambiciones intelectuales es *Henry & June (El diario íntimo de Anaïs Nin)* (*Henry & June*; Philip Kauffman, 1990), una supuesta inmersión en la dura y transgresora memoria de la escritora norteamericana Anaïs Nin y que se queda en "nada, absolutamente nada, salvo una inclinación insalvable a mentir con la cámara y convertir grandes cuestiones que no admiten componendas en domesticados capitulitos del *Reader's Digest*" (Fernández-Santos, 1990b). La retórica pretenciosa suele ser, como corolario, sinónimo de altas ambiciones intelectuales e estéticas en donde prevalecen más las intenciones que los resultados.

Para finalizar este apartado, dos últimas consideraciones. En primer lugar, no podemos sustraernos al hecho de que el avance tecnológico en el que está siempre inmerso el medio cinematográfico es un factor que juega desfavorablemente en contra de la perennidad de algunas de las competencias atribuidas a la puesta en escena, lo que, asimismo, afecta de lleno a la perennidad de los juicios críticos. Los escenarios de un largometraje de, por ejemplo, ciencia ficción pueden ser recreados con efectos digitales muy brillantes y espectaculares en la fecha de su producción, pero, transcurrido el tiempo, estos efectos pueden muy fácilmente ser acusados de desfasados por los críticos y espectadores del presente. De esta forma, la función descriptiva de las imágenes de una película puede perder su vigor en el futuro. Lo mismo sucede cuando se introducen efectos especiales con algún tipo de función sentimental, es decir, con el propósito de que los espectadores manifiesten algún tipo de respuesta emocional, ya sea de terror, intriga, suspense, humor, etc. Igualmente, pueden perder vigor. En definitiva, las respuestas emocionales ante ese tipo de efectos variarán conforme el cine siga perfeccionán-

dose tecnológicamente. Lo que hoy es considerado un logro técnico puede muy bien perder su capacidad de sorpresa en futuros espectadores.

Este peligro no solo se encuentra asociado a los efectos digitales, sino también a otros componentes de la puesta en escena como el vestuario, el maquillaje, los decorados, etc. Tal vez no hayan sido diseñados para la ocasión por medio de procedimientos informáticos sino reales, pero lo cierto es que cuando son moldeados para tener una presencia visual muy activa e infundir estímulos sensoriales en el espectador, también estas funciones pueden mermar en el futuro. *Solaris* (Steven Soderbergh, 2002), por ejemplo, hace gala de envolventes espacios escénicos, pero están diseñados con tal mentalidad cosmética, con tal búsqueda de la limpieza y el pulimento, que se persigue más el efecto inmediato que plasmar la atosigante situación anímica que atraviesan los dos protagonistas (Fernández-Santos, 2003f). Este rasgo hace al largometraje vulnerable a nivel expresivo de cara al futuro.

Todo ello no hace sino poner más entredicho las propuestas audiovisuales que hemos definido como retóricas, pues, si en cualquiera de sus modalidades, la puesta en escena se convierte en un fin en sí mismo, es evidente que las fuertes impresiones y la espectacularidad tienen fecha de caducidad. De esta forma, convendremos en que el alcance expresivo de la puesta en escena tendrá más recorrido cuanto mayor sea su envergadura dramática. Por ello, resulta lógico que el crítico ponga en entredicho la futura longevidad de algunas propuestas que logran acaparar la atención por hallazgos visuales de laboratorio informático, como *El señor de los anillos: El retorno del rey* (*The Lord of the Rings: The Return of the King*; Peter Jackson, 2003). A su entender, este tipo de alicientes visuales se convertirán en arqueología en los años venideros (Fernández-Santos, 2004f).

En segundo lugar, no podemos tampoco sustraernos al hecho de que la función dramática de la puesta en escena, con la que se suele plasmar el tema, la tesis o los conflictos dramáticos de la obra cinematográfica, es susceptible a que pueda entrar en colisión con los valores y creencias del crítico, no en vano las imágenes, como ya vimos, pueden proveernos orientaciones de carácter ideológico, político, sociológico, moral, sexual, etc. En este punto, un crítico puede rebatir el discurso comunicativo de una película aunque encuentre elogiable su discurso formal. Fernández-Santos (2002q) considera *El triunfo de la voluntad* (*Triumph des Willens*;

Leni Riefensthal, 1935) una obra maestra absoluta en el empleo del montaje, una cumbre de la Historia del Cine, pero no por ello oculta su desprecio por la exaltación que destila hacia los comportamientos y signos distintivos de la ideología nazi. Como sucedía cuando analizábamos las implicaciones de los conflictos dramáticos en el guión, el crítico, en estos casos, tiene legitimidad para entablar una discusión con la obra y manifestar sus opiniones al respecto.

Lógicamente, en muchas ocasiones este tipo de confrontación entre crítico y obra cinematográfica se producirá a partir de unas formas audiovisuales más toscas y elementales, lo que, lógicamente, también es objeto de reproche. Sucede en *Cuando éramos soldados* (*We were Soldiers*; Randall Wallace, 2002), una película juzgada por Fernández-Santos (2002r) como deleznable estéticamente que, para más inri, pone en escena un discurso político que tacha de hipócrita, belicista y ridículo. En particular, comenta una escena en la que el coronel Hal Moore ametralla a una avalancha de soldados norvietnamitas y la cámara, en ese momento, salta a miles de kilómetros para mostrar a la esposa del personaje principal barriendo el suelo de la casa de ambos. Esa asociación constituye un juego sintáctico nada inocente con el que queda plasmada la condición salvadora del protagonista, señal que se une a otras esparcidas durante el metraje y que reflejan el carácter patriótico y la simpleza ideológica de la película. "La guerra es cuando en otro país hay una gente que quiere matar a otra gente y llaman a papá para impedirlo", es una frase que pronuncia uno de los personajes y que el crítico cita textualmente. Las discrepancias entre el crítica y la obra cinematográfica son a veces insalvables, ahora bien, la manera en que se abordan y se argumentan en el texto constituye uno de los alicientes de este género periodístico.

* * *

En resumen, en este apartado hemos definido puesta en escena como el proceso a través del que cual se plasma el guión en imágenes, lo que ofrece innumerables variables y articulaciones a la hora de ejecutar esta tarea, tantas que los resultados pueden ser diametralmente opuestos aun partiendo del mismo armazón textual. La puesta en escena es, así, una manera de disponer la realidad ante la cámara, y con ese propósito se despliegan las técnicas o procedimientos expresivos que se le atribuyen, esto es, las propiedades teatrales y las estrictamente cinematográficas del plano, siguiendo la clasificación de Bordwell y Thompson

(1995). Sin embargo, dentro del concepto de puesta en escena como uno de los enclaves analíticos de Fernández-Santos, también incluimos el montaje, puesto que, en sus textos críticos, se aprecia una tendencia a valorar las imágenes de la obra audiovisual y las interrelaciones que se producen entre las mismas como un área común.

Con respecto a los fundamentos de la valoración estética de la puesta en escena, el periodista trata de identificar las funciones que desempeña a partir de las cuatro que, en general, le suele atribuir en sus textos, esto es, la descriptiva y/o espacial, narrativa, sentimental y dramática. La función descriptiva y/o espacial resulta muy importante para caracterizar y definir el universo diegético en que se desarrolla la trama, que ha de ser verosímil; a la vez, en las obras cinematográficas con cierta complejidad argumental o que discurren a través de varios hilos narrativos simultáneos, las imágenes han de evitar la sensación de confusión o extravío en el espectador. Deben procurar su ubicación espacial. Por otro lado, además de un medio con el que producir saltos en la acción, la puesta en escena puede utilizarse con fines narrativos en el sentido de llamar la atención visualmente de elementos que tendrán su importancia en algún punto del metraje. Las dos últimas y cruciales funciones son, por un lado, la sentimental, es decir, la manera en que se va elaborando con recursos audiovisuales el mapa sentimental del film; y, por otro, la dramática, en donde el tema o conflictos dramáticos de la historia se remontan a la superficie audiovisual y quedan plasmados a través de elementos como los decorados, la iluminación, el tipo de encuadre, montaje, etc. La valoración de cualquiera de estas prestaciones tiene lugar al examinar si se han visto o no satisfechas.

El crítico se interroga, pues, por las prestaciones de la puesta en escena con el propósito de hallar algún tipo de sistematización o tratamiento subyacentes, y para ello busca patrones o pautas comunes en la disposición de las técnicas cinematográficas concurrentes. Habitualmente, una vía con que medir la consistencia de la puesta en escena consiste en cotejar la naturaleza y características del guión y la plasmación audiovisual del mismo, buscando las correspondencias, el grado de cohesión, la complementariedad, entre una y otra entidad. Esta confrontación tiene lugar, sobre todo, porque con frecuencia se enfrenta a películas en las que se pone de manifiesto un desequilibrio entre escritura y realización, entre guiones

notables y escenificaciones audiovisuales con evidentes deficiencias o limitaciones, por muy diferentes razones. Evidentemente, las peculiaridades con que la puesta en escena concreta sus funciones influyen en la consecución del estilo del film, pero a la hora de dictaminar su singularidad o su ausencia intervienen otros factores que analizaremos más adelante. Asimismo, hemos expuesto que, para Fernández-Santos, es sinónimo de calidad estética el empleo de la puesta en escena formalizando cualquiera de sus competencias mediante el uso de algún procedimiento que rompe con las convenciones del género o categoría de films al que pertenece la película. También esta cuestión la abordaremos en un estadio más avanzado de nuestro trabajo.

Lo que, desde luego, constituye la antítesis de la calidad estética en los textos de Fernández-Santos es la utilización de la puesta en escena con motivaciones retóricas: cuando las imágenes tienden a explicar y subrayar excesivamente sus enunciados dramáticos, incurriendo en la explicitud comunicativa; cuando tratan de provocar reacciones emocionales de manera incesante, fenómeno que llamábamos efectismo; cuando mimetizan un estilo fílmico como pose o impostura, manierismo; o, finalmente, cuando son configuradas con unas ambiciones intelectuales o artísticas que devienen en pura simulación, en pretenciosidad. Precisaremos estas cuatro modalidades más adelante.

3.3. RITMO NARRATIVO

3.3.1. Principios de la creación del ritmo en guión y puesta en escena

Hacer de una historia audiovisual una experiencia apasionante exige el dominio de muchas técnicas y recursos. Uno de ellos es el ritmo narrativo, cuya valoración desde una perspectiva estética resulta una de las operaciones más complejas del análisis crítico y de la que todavía no se ha investigado lo suficiente (Bordwell y Thompson, 1995: 170). Generalmente, el ritmo de una narración audiovisual es responsabilidad de las áreas creativas donde se establece la duración de cada uno de los planos que la integran, lo cual nos lleva a la puesta en escena: la composición del plano, primero; y al montaje, después, es decir, en el proceso de selección, ordenación y articulación del flujo de imágenes elaboradas durante el rodaje.

En efecto, corresponde a la figura del director no sólo la composición del plano sino también determinar su duración temporal, para lo cual es muy difícil partir de reglas fijas: su mayor o menor longitud dependerá de los objetivos expresivos que se pretendan obtener, objetivos estrechamente vinculados al tema, a la historia o a los personajes que definen la obra audiovisual. Pero la duración de cada plano precisada durante el rodaje no siempre se mantiene inalterable, sino que, luego, es en la sala de montaje donde finalmente adquiere su perfil definitivo; a la vez, es en esta fase cuando los planos obtienen su organización y estructura narrativa, de ahí la importancia capital del montaje en la gestación del ritmo. Ni qué decir que existen otros elementos que, a su vez, también se formalizan con perspectivas a generar ritmo, como la velocidad en la interpretación, los movimientos de cámara, la música, el sonido, etc.

Aunque hablar de ritmo narrativo consiste, antes que nada, en hablar de la manipulación del tiempo cronológico de cada uno de los planos que forman parte de una película —y también, por supuesto, de las articulaciones que se producen entre ellos—, la medición del tiempo comienza durante la escritura del guión, para lo cual los guionistas han de controlar respectivamente el ritmo y el *tempo*, dos conceptos diferentes aunque mantengan algunas conexiones, según McKee. En general, el ritmo se construye a partir de los principios del ritmo de la propia vida, que oscilan entre dos polos contradictorios: entre la serenidad, paz y relajación, por un lado; y el reto, la tensión y el peligro, por otro (McKee, 2004: 354-348).

De este modo, el ritmo narrativo es el arte de regular la velocidad de las diferentes secciones del relato cinematográfico con el fin de gestionar la atención del espectador. Por ello, el ritmo empieza entonces a ser controlado por el guionista mediante la extensión instaurada en cada una de las escenas en la fase de la escritura. En general, un largometraje tradicional incluye entre cuarenta y sesenta escenas, y no todas han de durar lo mismo: lo habitual es que por cada escena de un minuto haya otra de cuatro, y que por cada escena de treinta segundos, una de seis minutos. El guionista incurrirá en un error si en la relectura de su obra descubre una escena de dos páginas seguida de otras tantas con siete, tres, cuatro, seis o cinco páginas, por lo que, en este caso, el guión "tendrá el ritmo de un trabajador de correos que se haya atiborrado de Valium" y "si se hace con suficiente frecuencia se perderá al público para siempre" (McKee, 2004: 351). Si una escena

se extiende más tiempo de lo necesario, las tomas suelen volverse redundantes, pues "la mayoría de los cámaras de los cineastas se comerán todo lo que resulte visualmente expresivo en una localización antes de dos o tres minutos" (McKee, 2004: 351).

Pero a la extensión de las escenas del guión, se añade otra noción fundamental para generar ritmo narrativo, el *tempo*, que McKee (2004: 353) define como "el nivel de actividad que se desarrolla dentro de una escena por medio del diálogo, de la acción o de una combinación entre los dos". Así, por ejemplo, tendríamos un *tempo* sensiblemente diferente entre la plácida conversación de una pareja de amantes que hablan en voz baja de almohada a almohada y una acalorada discusión en un tribunal. Por tanto, la graduación del nivel de actividad entre escena y escena también determina el ritmo resultante. Al final, es con el control del *tempo* y de la duración de escenas y secuencias como el guionista trabaja la progresión de su narración, aumentando y disminuyendo la tensión hasta alcanzar la intensidad y el significado del clímax final (McKee, 2004: 349), de ahí también la estructuración del relato, generalmente, como vimos, en tres actos.

El narrador, en suma, entrena a los espectadores como si fueran corredores de maratón; en lugar de mantener siempre el mismo ritmo, deben acelerar, reducir, volver a acelerar, creando ciclos que les permitan llegar al límite de sus reservas (McKee, 2004: 349). Cualquier relato, ya sea literario o cinematográfico, persigue, en resumidas cuentas, alcanzar ese clímax, el colofón de una transformación que se ha ido produciendo paulatinamente. Pero para llegar a esa ansiada meta se debe aplicar la ley de las recompensas decrecientes: cuanto mayor sea la frecuencia con que se hacen las pausas, menor será el efecto de las mismas. Si las anteriores al clímax principal son largas y lentas, la gran escena en la que se acumula la tensión resultará átona (McKee, 2004: 353). Evidentemente, queremos insistir en que no existen reglas fijas y sí sólo principios orientativos que variarán de película a película.

Sin embargo, estas acepciones de ritmo y *tempo* resultan sensiblemente diferentes a como las aplican Bordwell y Thompson (1995: 170) en el plano estrictamente formal, esto es, en disciplinas como realización, sonido y montaje. Según este autor, el ritmo está determinado por hasta tres elementos: «compás» o «pulsación», *tempo* y un esquema de «acentos» o «compases» más fuertes o más débi-

les. Un movimiento que vemos en la pantalla puede tener un compás visual característico, como el destello de un anuncio de neón o el balanceo de un barco; asimismo, el movimiento puede estar presidido por un *tempo* marcado, como la aceleración de un coche en una escena de persecución; por último, el movimiento también puede generar instantes distintivos y acentuados. Esta tríada de elementos pueden combinarse entre sí y generar lo que usualmente designamos como ritmo narrativo. Evidentemente, las nociones de compás, *tempo* y acento proceden del lenguaje musical aunque sus adaptaciones específicas al lenguaje audiovisual no sean exactamente las mismas. Son, por ello, más fácilmente identificadas en este terreno, puesto que son rasgos compositivos básicos (Bordwell y Thompson, 1995: 304).

En una escena musical de *La calle 42* (*42nd Street*; Lloyd Bacon, 1933) encontramos que los anillos central y exterior de los bailarines circulan en una dirección, mientras que el segundo anillo lo hace en dirección contraria. Los movimientos son opuestos. Por tanto, tenemos un compás uniforme, un *tempo* rápido y fuertes acentos. Pero las relaciones pueden complicarse aún más. En otra escena de *Playtime* (Jacques Tati, 1967) encontramos movimientos a diferentes velocidades y con distintos acentos visuales, en planos espaciales diversos y trayectorias opuestas. Con ellos, Tati gusta de llenar las composiciones con *gags* que compiten por la atención del espectador. Si nos fijamos, Bordwell y Thompson (1995: 171-256) emplean esos conceptos en principio tomando como punto de partida los movimientos que se generan en el interior del plano, sin embargo, también atiende a las operaciones rítmicas que se declinan en la fase de montaje, donde, como anunciábamos anteriormente, existen dos aspectos nucleares: la duración del plano y las relaciones que se establecen entre el flujo de imágenes.

Pero, en realidad, el montaje y su potencial rítmico son objeto de mucho estudio durante las vanguardias cinematográficas de los años veinte. Como ya vimos, directores como Fernand Léger, Germaine Dulac, Hans Richter, Abel Gance pretenden romper con la representación mimética de la realidad para centrar sus esfuerzos creativos en la proliferación de composiciones visuales construidas con ritmos basados en la música, el sueño y la poesía. Del mismo modo, los cineastas/teóricos rusos del montaje también están motivados por idéntico impulso. El director Lev Kulechov, además de manejar estratégicamente los procesos cogniti-

vos y visuales del espectador a través del montaje, se cuestiona cómo generar una secuencia rítmica con significado a partir de materiales inconexos. Por su parte, las reflexiones del Vsévolod Pudovkin en torno al montaje están encaminadas hacia la gestión de la mirada, la atención y los centros del interés de una escena, y hacia figuras retóricas como el contraste, el paralelismo y el simbolismo entre las imágenes. Pero, evidentemente, hablar de montaje en la cinematografía de los años veinte es hablar, más incluso que los creadores mencionados, de Sergei M. Eisenstein, que utiliza, grosso modo, el concepto de montaje de atracciones para producir *shocks* en el espectador a partir *sketches*, giros sensacionales y momentos agresivos como el redoble de tambores, saltos acrobáticos y súbitos estallidos de luz. El legado teórico que deja Eisenstein al lenguaje cinematográfico sigue siendo muy influyente. Pensemos, si no, en los *videoclips* o *spots* publicitarios actuales.

En la producción más convencional, a menudo el montaje rítmico predomina en la construcción narrativa de muchos films. Las posibilidades rítmicas del montaje emergen en tanto la duración de varios planos forma una estructura perceptible e inteligible, como un compás uniforme, métrico, en donde todos los planos presenten más o menos la misma duración. Al mismo tiempo, el cineasta puede crear un *tempo* que crezca gradualmente, mientras que los planos cada vez más cortos pueden crear un *tempo* acelerado (Bordwell y Thompson, 1995: 256). Fijémonos, por ejemplo, en una escena de *Los pájaros* (*The Birds*; Alfred Hitchcock, 1963), en donde la protagonista, Melanie, advierte horrorizada que las llamas se extienden desde el aparcamiento hasta la gasolinera del pueblo que ha sido atacado por los pájaros; los diez planos siguientes sufren una intensificación rítmica hasta llegar al clímax, es decir, hasta la explosión de la gasolinera. Tras el plano de las llamas propagándose, los restantes decrecen en duración dos fotogramas (Bordwell y Thompson, 1995: 256-257).

Hemos indicado que los conceptos de compás, *tempo* y acento proceden del lenguaje musical, de ahí que también presenten múltiples alternativas en la banda sonora cinematográfica. Los actores se pueden identificar por las señales de sus voces, esto es, por las frecuencias y amplitudes de las mismas, pero también por diferentes modelos de ritmo y énfasis silábico. Los diálogos, por tanto, pueden ser modulados por el realizador según un determinado ritmo narrativo. Lo mismo sucede con los efectos de sonidos, cuyas cualidades rítmicas son variables, desde

los cascos ceremoniosos de un caballo doméstico a los de una compañía cabalgando a toda velocidad; desde el tono reverberante de una campana hasta un estornudo que proporciona un sonido breve (Bordwell y Thompson, 1995: 304).

En el caso de la música cinematográfica, también son más que evidentes sus variaciones rítmicas. La batalla en el hielo de *Alexander Nevski* (*Aleksandr Nevskiy*; Sergei M. Eisenstein, 1938) varía de *tempos* lentos a rápidos y de nuevo a lentos. En los doce primeros planos, vemos al ejército ruso preparado para atacar a los caballeros alemanes: su duración es moderada, contienen poco movimiento y la música está compuesta por acordes breves y diferenciados. Después, cuando el ejército alemán aparece en el horizonte, tanto el movimiento visual como el *tempo* de la música aumentan rápidamente y comienza la batalla. Por último, al final de la misma, Eisenstein crea otro contraste con un largo pasaje de música lenta, *travellings* majestuosos y un ligero movimiento de figuras. Como podemos ver, el cineasta puede establecer asociaciones más o menos pronunciadas, más o menos contrastadas, entre los movimientos internos del plano, la banda sonora y duración de los mismos, lo que origina efectos rítmicos muy particulares. A modo de ejemplo, en *Cuatro noches de un soñador* (*Quattre nuits d'un rêveur*; Robert Bresson, 1971) encontramos un enorme club nocturno flotante que navega por el río Sena. El movimiento del barco es lento y uniforme, pero la banda sonora consta de una animada música calypso. La combinación crea un efecto lánguido y misterioso (Bordwell y Thompson, 1995: 305).

3.3.2. La valoración crítica del ritmo narrativo

3.3.2.1. El ritmo narrativo: en la cresta de la ola, ascenso y graduación

La crítica cinematográfica de Fernández-Santos muestra una preocupación continua por la formalización del ritmo narrativo en el film, un área creativa que atribuye a la figura del director y que, lógicamente, considera trascendental para la gestión de la atención y participación emocional del espectador. Pero, a diferencia de los conceptos esgrimidos por Bordwell y Thompson (1995), Fernández-Santos siempre recurre a las nociones de ritmo, *tempo*, y en menor medida, a cadencia, un término procedente de la música y la danza que en sus textos pueden dar pie a cierta confusión.

Entraremos en ella en próximos epígrafes, pero podemos adelantar que cadencia es una declinación del *tempo* fílmico y que este, a su vez, se erige en un factor básico para el ritmo narrativo general de la obra cinematográfica. Sobre este último apartado, Fernández-Santos (1999h: 120) señala cuál es el grado sumo de excelencia en la gestión del ritmo narrativo:

> "Buscar lo imposible, el ir de más a más, comenzar por lo más alto, por la mismísima *cresta de la ola*, y no obstante lograr algo tan inimaginable como proseguir la trayectoria ascendente, yendo desde arriba del todo hacia un imposible (pero existente, y de ahí la sensación de vulneración de las leyes de la naturaleza, la impresión de milagro, cuando raramente ocurre) más arriba aún, en un acto de elevación que se desvela súbita e inexplicablemente real, es el signo distintivo del lenguaje del cine en su vertiente más refinada y elocuente".

Para Fernández-Santos, este axioma se cumple en algunas de las grandes obras cinematográficas, por muy diferentes que sean los estilos, géneros y épocas en que se inscriban. Así, es capaz de identificar estas cotas de intensidad narrativa en la carrera de Alfred Hitchcock y, particularmente, en *De entre los muertos* (*Vertigo*, 1958), *Con la muerte en los talones* (*North by Northwest*, 1959) y *Psicosis* (*Psycho*, 1960) (Fernández-Santos, 1982l), pero también en otras películas diametralmente opuestas como *Vacas* (Julio Medem, 1992), de la que afirma que, como poema trágico, comienza en la cresta de ola y, a pesar de la amenaza continua de su equilibrio, sigue ascendiendo con una seguridad y agilidad sorprendentes (Fernández-Santos, 1992n).

Entiende, pues, los comienzos en la «cresta de la ola» y sus ascensos narrativos posteriores como un fenómeno especial no exento de muchos riesgos, sólo al alcance de los grandes creadores cinematográficos, ya que, en estas ocasiones, la sensación que invade al espectador es la de asistir a un ritmo narrativo vertebrado sin escenas de descanso, lo que no es habitual. Fernández-Santos, de hecho, es consciente de que en la mayoría de las ocasiones los narradores cinematográficos tienden a dosificar la información, y ello queda patente en la construcción narrativa de las grandes comedias, cuya gracia suele ser dosificada estratégicamente, administrándola con cuentagotas para hacerla estallar en el instante oportuno. A cada golpe de efecto cómico le suele preceder una antesala para que la risa surja

inesperadamente. En los primeros cuarenta minutos de *Siete oportunidades* (*Seven Chances*, 1925), por ejemplo, Buster Keaton construye el umbral serio, casi inexpresivo, de los diez minutos finales, que son desternillantes (Fernández-Santos, 1997q).

Y, sin embargo, el crítico encuentra algunos ejemplos que transgreden esa regla de oro de la comedia, como *La octava mujer de Barba Azul* (*Bluebeard's Eighth Wife*; Ernst Lubitsch, 1938), en la cual el realizador sitúa al espectador en los primeros cinco minutos en una cima y en el resto de metraje no permite que baje de ella. Las sorpresas se van sucediendo, peldaño tras peldaño (Fernández-Santos, 1997q). Esa escalada impertérrita de intensidad narrativa la encuentra también en otra obra *mayor* como *La fiera de mi niña* (*Bringing up Baby*; Howard Hawks, 1938), una comedia loca mantenida con un ritmo endiablado, "un delirio en la cuerda floja atestado de dificultades" (Fernández-Santos, 1986j).

El cine que arranca en la cresta de la ola y no deja de ascender en términos narrativos es excepcional. Como ya hemos visto, lo habitual es que se produzca un *crescendo* gradual en el ritmo narrativo que no es sino el reflejo de una evolución o progresión de historias y personajes arrancando desde un «punto cero». La cresta de la ola suele producirse, entonces, en los fragmentos climáticos del relato audiovisual, aunque le antecedan otros tantos de menor intensidad, como explica en *El beso mortal* (*Kiss me deadly*; Robert Aldrich, 1955), cuya progresión dramática está jalonada por compulsivos estados de ferocidad (Fernández-Santos, 1986l). O en *El tercer hombre* (*The Third Man*; Carol Reed, 1949), que discurre sobre un ritmo de graduación ascendente hasta desembocar en la famosa secuencia de la persecución de Harry Lime por las alcantarillas de Viena, un virtuoso ejercicio de montaje a tenor de la combinación de luces, sombras, imágenes y sonidos (Fernández-Santos, 1983m).

La regla general, el mandato inexcusable del funcionamiento del mecanismo de la atención del espectador, consiste, por tanto, en ir siempre de menos a más, de hacer crecer la trama a medida que avanza, porque de incurrir en el "descenso de la línea de captura, del interés, la película resultante transcurrirá por fuerza de más a menos, y esto acaba decepcionando y desentendiendo al que se instala en una butaca" (Fernández-Santos, 1996m).

Y es que la narración conlleva implícitamente un itinerario o periplo compuesto con una serie de acciones o acontecimientos. En el texto crítico que dedica a *Nazarín* (Luis Buñuel, 1959), Fernández-Santos (1984g) destaca una escena crucial en la que el sacerdote Nazario (Francisco Rabal) interioriza su pasión y se explicita el fracaso de su cruzada moral, lo cual le lleva a recalcar que el protagonista, hasta alcanzar este momento de alumbramiento, es conducido a través de un penoso itinerario con un ritmo austero pero *in crescendo*, sin sobresaltos visuales ni "moderneces": a través de un auténtico calvario. De este modo, Buñuel va equiparando progresivamente a Nazario con la contradictoria figura de Cristo, contradictoria porque el espíritu de este se erige en la máxima expresión de un esfuerzo tan hermoso y desmedido como inútil, de ahí que los obstinados intentos por hacer el bien de Nazario sean contemplados, al final, con desconsolador pesimismo. He aquí todo un proceso, una transición hacia esta lectura en la que Buñuel, a través de Nazario, convierte a Cristo en una imagen surreal.

Si, desde la óptica de Fernández-Santos, narración es, en esencia, una graduación, evolución o transición hacia un estado que ha de ser administrado por el realizador con vistas a mantener la atención del espectador, el primer paso para lograr ese objetivo debe ser empezar por un ordenamiento y escalonamiento del contenido argumental, tareas que se ejecutan, como ya vimos, en las fases de guionización, primero, y montaje del filme, después. La valoración de esta doble tarea por Fernández-Santos es especialmente recurrente cuando se enfrenta a adaptaciones literarias, como la película *La rusa*. Alaba que de su novela original se extraiga un guión bien ordenado y escalonado para contar un asunto vivo y con muchas posibilidades visuales, particularmente los dos hilos narrativos contrapuestos, que son trenzados con soltura y fluidez, una historia de amor y un relato negro (Fernández-Santos, 1987a).

Soltura y fluidez que no encuentra, sin embargo, en *Wild Man Blues* (Barbara Kopple, 1997), un tipo de documental que clasifica como itinerante —puesto que narra la gira europea de la banda de jazz del cineasta Woody Allen— y que, precisamente por ello, debería seguir la dinámica del viaje, la vivencia del camino en cuanto tal, imprimiendo una sensación de traslación, de movimiento. Y, sin embargo, aun tratándose de una película itinerante, pese al trasiego de escenarios, no lleva a cabo sus implicaciones como vivencia del camino. El film salta de un con-

cierto en Nueva York a otro en París; de este a otro en Madrid, y luego a Milán, Venecia y Roma. Pero, pese a todos estos saltos, la cámara nunca logra salir de donde parte, Manhattan, porque no consigue producir esa sensación de traslación continua. Lo que, a fin de cuentas, Fernández-Santos (1998k) está reprochando a *Wild Man Blues* es la inexistencia de un itinerario narrativo, de las "auténticas imágenes del caminar", a pesar del derroche de agilidad en la filmación de los diferentes conciertos, si bien se intercalan siempre los mismos ingredientes: baños de multitud, ocurrencias más o menos chistosas de Allen, las réplicas y sonrisas de su mujer, las observaciones de su entorno y alguna improvisación de algún espontáneo.

Las limitaciones de la fluidez narrativa en *Wild Man Blues* pueden ser fácilmente achacadas al guión, pero otras veces emergen de la construcción misma de las imágenes, esto es, de la puesta en escena. Al analizar *Luna de lobos* (Julio Sánchez Valdés, 1987), que relata la aventura de un grupo de guerrilleros antifranquistas en una agreste zona montañosa del norte de España entre 1937 y el final de la II Guerra Mundial, es decir, abarcando casi una década. El inconveniente principal del filme es que sus imágenes muestran en todo momento un escenario sin transcurso, sin estaciones, por lo que se fractura la temporalidad del film; no hay reflejo del paso de los climas, de auténtico intervalo, de ahí que el itinerario de la aventura se estanque. Fernández-Santos (1987j) juzga que un largometraje de estas características debía rodarse en varias etapas, y al no permitirlo el sistema de producción, queda destruida la verosimilitud del transcurso temporal. El rodaje de este dilatado tiempo de aventura se lleva a cabo en el marco de una eterna visión otoñal de esa zona montañosa, de ahí la ausencia de transcurso, ausencia a la que contribuyen los autores de la película al no intentar compensar la uniformidad del paisaje con la mutación física y psíquica de las composiciones de los actores. El estancamiento del tiempo exterior se une, así, a la de las interpretaciones.

En un plano similar, aunque el argumento es más intrincado, se halla una de las deficiencias atribuidas a *Malena es un nombre de tango* (Gerardo Herrero, 1996), concretamente la que tiene que ver con el ritmo de sucesión de las etapas de la protagonista adulta, Malena, que se apelotonan de forma imprecisa y están mal marcadas. Asimismo, señala que el relato está concebido desde el punto sub-

jetivo de Malena, pero su visualización no aporta la dimensión del transcurso emocional del personaje. El espectador ha de deducir esa dimensión de aspectos de la puesta en escena, como el peinado, el vestido, etc., y no de la dinámica de la imagen. En resumen, en este caso, la falta de vigor de la puesta en escena vuelve a desencadenar una narración arrítmica (Fernández-Santos, 1996n).

Apuntalar las causas estéticas que hacen naufragar el ritmo narrativo de una obra audiovisual es, por tanto, el centro de interés de muchos de los trabajos críticos de Fernández-Santos. Y uno de los primeros aspectos para valorar su eficacia o ineficacia es la duración total de la obra audiovisual. Esta observación tiene toda la lógica del mundo puesto que si una película empieza alargar sus escenas reiteradamente, sin ninguna motivación expresiva, al final acabará generando un exceso de duración. Es lo que objeta a una producción como *Uno de los nuestros* (*Goodfellas*; Martin Scorsese, 1990) que, aunque lleva dentro cine de primera calidad, hace aguas por su desmesurada duración, dos horas y media. Lo que valora es la combinación entre documento social y ficción negra que contiene, que genera tiempos de ritmo frenéticos con otros de carácter más reposado, si bien considera que la excesiva reiteración de este vaivén acaba fatigando al espectador, que se ve desbordado por la velocidad y los repentinos frenazos de la secuencia (Fernández-Santos, 1990k). Esta reiteración de tiempos de ritmo frenético y tiempos de reposo se traduce en treinta minutos que bien podrían haberse eliminado.

Sin embargo, en ocasiones Fernández-Santos identifica otro fenómeno complementario: que algunas películas intentan ajustarse a un metraje convencional —una hora y media—, aunque salte a la vista que el argumento requiere una duración narrativa claramente inferior, lo que prolonga innecesariamente las secuencias, originando un ritmo narrativo defectuoso. Es de lo que adolece *La balada del Sad Cafe* (*The Balad of the Sad Cafe*; Simon Callow, 1991), basada en un relato corto de Carson McMullers. Fernández-Santos (1991i) aduce que guionista y director se ven forzados a imprimir un *tempo* demasiado lento para poder alcanzar la duración convenida, y cree que, ajustado el relato a una duración menor —una hora aproximadamente—, la película habría ganado en densidad. Pero, por desgracia, el film resulta moroso, estirado "como una goma elástica, en busca de su frenética secuencia final".

Fernández-Santos juzga el ritmo narrativo de una obra cinematográfica en función de los efectos y/o significados que presupone que cada escena o secuencia debe de incorporar, y en qué medida esta contribuye o no a impulsar la narración. Pero en muchas ocasiones se encuentra con fragmentos donde la dimensión expresiva o comunicativa es prácticamente nula, lo que supone una merma en el ritmo narrativo. Otra de las reservas que, en este sentido, manifiesta hacia la ya citada *Malena es un nombre de tango* es su imprecisión en la construcción del ritmo, particularmente en el tránsito de la infancia a la juventud de la protagonista:

> "Ocurrido ese salto, lo dejado atrás se hace irrelevante, casi innecesario —y en cine sobra todo lo que no es imprescindible—, pues de la infancia de Malena sólo son indispensables después dos objetos funcionales (un broche y un cuaderno), cuya función argumental posterior podía, y a mi juicio debía, representarse en *flash-back* (o retroceso) incorporado: salto atrás sin filmación de ese atrás" (Fernández-Santos, 1996n).

De estas palabras, podemos extraer que Fernández-Santos considera prioritario reconocer qué tipo de función expresiva o comunicativa desempeña cada pieza del aparato formal y narrativo del filme, de ahí, por ejemplo, que se cuestione el porqué de la inclusión de determinados recursos audiovisuales o fragmentos argumentales, como en *James Bond contra Goldfinger* (*Goldfinger*; Guy Hamilton, 1964), en donde pone en entredicho, entre otras escenas, la función de una en particular: aquella en la que Bond, su jefe y un alto funcionario discuten en una sala del departamento del Tesoro Británico acerca de las fechorías de Goldfinger, girando luego la conversación hacia la calidad del coñac que están bebiendo, un asunto totalmente vacío y sin funcionalidad. Y es que, para Fernández-Santos, el alargamiento innecesario de la acción por medio de esta y otras escenas traen como corolario una carencia en la dosificación narrativa de las aventuras del personaje. Mucho antes de que finalice, el film se desinfla porque las peripecias del protagonista se conciben como numeritos aislados con valor en sí mismos y no orgánicamente enlazados, por lo que no hay solución de continuidad entre unas y otras (Fernández-Santos, 1965b: 60).

El grado de denuncia del crítico se intensifica en aquellas propuestas retóricas que, como *Ola de crímenes… ola de risas* (*Crimewave*; Sam Raimi, 1985), discurren a través del ajetreo, el ejercicio casi circense del más difícil todavía en busca

de una acción en forma de vértigo. Así, el crítico disocia los conceptos manejados hasta ahora con una colección de trucos de puesta en escena, como la distorsión óptica, y la apariencia de construcción de personajes y situaciones con los que generar una acumulación vertiginosa de sucesos inesperados que no conducen a ninguna parte, solo al cansancio y el hastío (Fernández Santos, 1986m). Así pues, considera el ajetreo y la acumulación gratuita de sucesos inesperados en la línea argumental como la antítesis de una construcción narrativa envolvente.

Pero, en muchas ocasiones, esta discutible dinámica formal y narrativa se alterna con otra de intenciones más loables en una misma película, como en *55 días en Pekín* (*55 days in Peking*; Nicholas Ray, 1963). Si en ella Fernández-Santos (1982m) considera que el talento de su director, Nicholas Ray, puede apreciarse en algunas escenas por su hondura y sutiliza, no es menos cierto que estas se combinan con un ejercicio de retórica ornamental, consistente "en una pedestre traca de alardes de pirotecnia colosalista, que banalizan a las escenas anteriores, convierten al relato en un galimatías, rompen el ritmo" y "aniquilan la visión crepuscular de la rebelión de los *bóxers* que Ray quiso reflejar". En última instancia, argumenta que el desequilibrio es producto de la tormentosa relación que tiene lugar durante el rodaje del film entre Nicholas Ray y Samuel Bronston, el productor. A este no le está gustando el enfoque lírico de Ray, por lo que consigue apartarlo de la producción aprovechando su baja temporal por enfermedad. El rodaje es, así, concluido por Andrew Marton y Guy Green. Esta anécdota nos puede servir para esclarecer cuán diferentes pueden ser los enfoques en la filmación de la materia argumental.

Por supuesto, las deficiencias del ritmo narrativo en algunas etapas de la obra audiovisual son objetadas por Fernández-Santos cotejando el resto de los recursos del guión, puesta en escena e interpretación, aquellos que componen la naturaleza, funcionamiento y reglas internas de la película: en este caso, también presupone unas pretensiones en cuanto a ritmo narrativo que pueden o no verse materializadas. Aclararemos mejor este punto con el análisis de *El pecador impecable* (Augusto Martínez Torres, 1987), obra a la que recrimina unas decisiones en la planificación que cortocircuitan el ritmo narrativo debido al desajuste entre lo que ocurre en la pantalla y su filmación: escenas de humor muy trepidantes están capturadas por una cámara que abusa del plano largo y que no participa de ese di-

namismo, sino que se mantiene en la lejanía. La elección de un tipo de plano inadecuado para un guión con tonos de farsa es lo que, según entiende, frena el ascenso del ritmo narrativo (Fernández-Santos, 1987k). Fernández-Santos presupone, en primer lugar, que la película está intentando crear humor negro de forma trepidante, pero la elección de un tipo de planificación que considera inadecuada evita que esas pretensiones lleguen a buen puerto.

La valoración se produce confrontando objetivos, métodos y resultados. El mismo *modus operandi* subyace en un comentario acerca de la también citada película de Mario Camus, *La rusa*, a la que reprende por mantener el mismo ritmo del comienzo en la zona de desenlace, cuando debiera haber acelerado y otorgar mayor agilidad y trepidación a la puesta en escena desde el momento en que se produce la muerte del terrorista (Fernández-Santos, 1987a). Es interesante cómo el crítico utiliza la expresión "con toda evidencia, debiera haber acelerado los acontecimientos" en la zona del desenlace. Esta aseveración no surge del capricho acerca de cómo debería de transcurrir la película. Para llegar a esa conclusión, Fernández-Santos establece una hipótesis sobre los objetivos expresivos y comunicativos, y, en consecuencia, dictamina si existe una relación fructífera entre estos y los métodos audiovisuales formalizados. En el caso del tercer segmento de *La rusa*, construido con un ritmo juzgado como en exceso sosegado, Fernández-Santos cree que la introducción de la muerte del terrorista presiona inflexiblemente sobre todo lo que sucede después, lo que pide "una aceleración del ritmo que nunca se produce. Y la película, en el instante en que ha de forzar la marcha, desfallece".

El director es, según Fernández-Santos, el máximo artífice de la obtención o no del ritmo narrativo, o lo que es lo mismo, del ejercicio de fijar la duración final de cada una de los planos, escenas y secuencias que componen la obra audiovisual. Un ejemplo paradigmático de esta atribución reside en la crítica de *Armas de mujer* (*Working Girl*; Mike Nichols, 1988), obra de la que ensalza su buen guión, el cual "pone en la bandeja del lucimiento a tres intérpretes muy expertos e inspirados" (Fernández-Santos, 1989m). Pero ello no es impedimento para señalar que la película, pese a su corrección y buen diseño, podría haber accedido a cotas más elevadas de no ser por los vacíos de ritmo, que imputa a su director. En concreto, Fernández-Santos critica a Nichols una dilación imperdonable en la acción en su

zona arranque, pues lo que se narra en veinte minutos, que considera una eternidad, bien podría sintetizarse en unos pocos; pero las sutilezas temporales para la consecución del ritmo, el "hilo con el que se borda el buen cine", no son el punto fuerte del realizador norteamericano.

Este escrutinio de las sutilezas temporales con las que "se borda el buen cine" son, pues, denominador común en la prosa crítica de Fernández-Santos. No deja de llamar la atención con gran sentido del detalle de las arritmias en que incurren las narraciones cinematográficas, incluso en aquellas que rinden a un gran nivel. De *Cosas que nunca te dije* (Isabel Coixet, 1996), pese a su excelencia en otros apartados, aprecia algunos errores perfectamente subsanables, como su tendencia a ensanchar el tiempo innecesariamente en secuencias funcionales, o, por el contrario, a reducir drásticamente su duración en otras, "pues una cosa es la síntesis y otra la abreviatura; una cosa es la filmación minimalista y otra el montaje de píldoras visuales con mensaje encubierto (es decir, *spots*), cuyo uso es indicio de inclinación a rehuir la dificultad" (Fernández-Santos, 1996ñ). La alusión a estos desaciertos tiene lugar en un marco donde abunda antes en la capacidad de la realizadora para, con soltura y transparencia, alcanzar un emocionante flujo entre lo que cuenta y el cómo lo cuenta, entre lo que quiere decir y lo que dice (Fernández-Santos, 1996ñ).

Una vez más, se pone de manifiesto que los juicios estéticos del crítico acaecen en el interregno de la tríada objetivos-métodos-resultados. Examinemos otro ejemplo que resultará esclarecedor. En una de las primeras crónicas celebración de la edición 41º del Festival de cine de Valladolid, Fernández-Santos (1996o) destaca, entre otras películas presentadas a concurso, *Shine* (Scott Hicks, 1996), a la que califica como inteligente y penetrante. Cuenta que es una historia sobre las fronteras entre el genio y la locura y que esta se propone narrar el tortuoso itinerario mental del protagonista, un muchacho pianista de talento superdotado pero que vive ahogado por las agobiantes frustraciones de su padre. Sin embargo, acto seguido matiza que el film, en ocasiones, no logra expresar con nitidez algunos recodos de ese itinerario por, precisamente, varias inoportunas aceleraciones argumentales, juzgándolas como arritmias narrativas graves. El esquema anteriormente trazado vuelve a ser evidente: desde la perspectiva de Fernández-Santos, *Shine* pretende profundizar en las razones que arrojan a un pianista fuera de serie

al desequilibrio —objetivos—, pero considera que la empresa no está del todo lograda —resultados— por esa velocidad ocasional del ritmo narrativo —métodos—, difuminándose algunos recodos del periplo.

Paralelamente, cuanto más complejo y ambicioso es el discurso formal de una película, Fernández-Santos (2002s) entrevé mayores riesgos para la consecución del ritmo narrativo. A *800 balas* (Álex de la Iglesia, 2002) le reconoce inteligencia a raudales, y que, como en *El día de la bestia* (1995) y *La comunidad* (2000), se sitúa en un borde resbaladizo a mitad de camino del esperpento y el mito, entre la tragedia y el sainete. Aunque la describe como viva e intensa, cree que es víctima de un excesivo tiempo de desorientación inicial, que es largo e insatisfactorio. La película, además, avanza vertiginosamente pero a trompicones, entre zigzags de donde surgen ideas audaces e inesperadas pero cuya configuración resulta atropellada, sobre todo al comienzo (Fernández-Santos, 2002s).

Expongámoslo de otra forma: con respecto a *El tiempo de los gitanos* (*Dom za vesanje*; Emir Kusturica, 1988), podemos contemplar de qué forma Fernández-Santos (1990l) valora el acoplamiento entre el tiempo y los sucesos de ese tiempo dentro de una obra compleja por el vaivén de personajes. Sin embargo, el cineasta serbio sortea esta dificultad con una primera hora dominada por unos "personajes que entran y salen de la historia a toda velocidad, en ritmos alegres y vivaces, con contagiosa alegría" en unos ambientes de arrabal gitano que ponen de relieve la inclinación de Kusturica por el realismo mágico. Por desgracia, tras este primer tramo narrativo, *El tiempo de los gitanos* pierde fuerza a medida que avanza, justamente a medida que la aventura se individualiza un poco. Al final queda al descubierto la falta de vertebración de guión y puesta en escena durante el desarrollo del film, aunque esta carencia se compense con la soltura y brillantez del comienzo. Si bien la crítica de Fernández-Santos sugiere problemas en otras parcelas creativas, es indudable que los sucesos alargados inútilmente, los desenlaces aplazados y las dilaciones agolpadas en la parte final, se derivan de un ritmo narrativo mal construido.

3.3.2.2. Tempo fílmico

Hasta ahora, han quedado expuestos los principios y problemas estéticos de la configuración del ritmo narrativo cuando es examinado por Fernández-Santos

en sus trabajos críticos. Pero, si en páginas anteriores definíamos el ritmo como el arte de regular la velocidad de las diferentes secciones del relato cinematográfico para mantener constante la atención del espectador —definición que se amolda a la inferida en la labor del crítico—, convendremos en que esa regulación implica necesariamente un paso del tiempo que oscile entre la rapidez y la lentitud. De esas fluctuaciones de velocidad que imprimen estratégicamente los creadores cinematográficos en, como ya vimos, la fase de rodaje, primero, y en la del montaje, después, surge, para Fernández-Santos, el *tempo* fílmico. A diferencia del ritmo narrativo, el *tempo* suele ser evocado para designar la temporalización de una escena o segmento en particular, a diferencia del ritmo, que suele abarcar todo el conjunto. Esta acepción está muy próxima a la de Bordwell (1995), pero difiere de la que maneja McKee (2004: 353), para quien, recordemos, *tempo* consistía en "el nivel de actividad que se desarrolla dentro de una escena por medio del diálogo, de la acción o de una combinación entre los dos". Obviamente, *tempo* y ritmo para Fernández-Santos están estrechamente enlazados: las decisiones creativas sobre la particularización del primero repercuten en el segundo.

Aunque Fernández-Santos siempre parte de objetivos expresivos y/o comunicativos al escrutar el *tempo* de una obra cinematográfica o de una determinada escena, a menudo también es consciente de que en esa destreza a la hora de administrar velocidades concurren cualidades musicales escondidas. Es más, la evocación de las relaciones entre cine y música es una constante en su prosa crítica, especialmente cuando escribe sobre el melodrama. Partiendo de las explicaciones de uno de los grandes cultivadores del género, Douglas Sirk, sobre la esencia melodramática en el libro *Tiempo de vivir, tiempo de revivir. Conversaciones con Douglas Sirk* (1994), de Antonio Drove, Fernández-Santos asocia esas corrientes emocionales y sentimentales ritualizadas con una "música callada" que se oculta en la secuencia, o lo que es lo mismo, con una musicalidad subyacente con la que el tiempo queda convertido en *tempo* (Fernández-Santos, 1997r). No en vano, etimológicamente, el término melodrama procede de las palabras "música" y "drama". Veamos, pues, en este extracto de su crítica a *El espejo* (*Ayneh*; Jafar Panahi, 1997) de qué modo recurre a claves musicales para describir el desarrollo de diferentes *tempos* narrativos:

> "*El espejo* arranca parsimoniosamente, en un *tempo* de historia morosa y tristona sobre una niña perdida en el laberinto de una ciudad indiferente a su abandono. Pero bruscamente, el *adagio* se convierte en *scherzo*, la mortecina acción se hace trepidación, la niña a la deriva se adueña de su itinerario y, dando la vuelta como a un saco al arranque, crea ella sola una zona de desenlace de signo opuesto, convirtiendo una ficción sobre la tristeza y la soledad en un documento, o una metáfora, de absoluta veracidad, sobre la alegría, la desenvoltura y la libertad" (Fernández-Santos, 1998l).

El cambio de velocidad que experimenta la película, la transformación del *tempo*, aparece narrada en la crítica como un tránsito del término musical *adagio* al *scherzo*. Pero las referencias a los ritmos musicales para explicar las oscilaciones temporales de muchos filmes son habituales. En *No tengo miedo* (*Io non ho paura*; Gabriele Salvatores, 2003), Fernández-Santos (2003n) arguye que la cámara del director se mueve entre un viejo naturalismo de ambiente rural y una especie de realismo mágico que se inclina hacia el cine de terror. Los acontecimientos que tienen lugar están envueltos en una disposición ritualizada del *tempo*, jalonada con las idas y venidas del niño protagonista, las cuales, por su reiteración, se convierten un *leitmotiv*.

La declinación de los movimientos de una obra audiovisual como estructuras musicales se explicita con rotundidad en una crítica sobre *Herida* (*Damage*; Louis Malle, 1992), en la que cuatro personajes "dibujan un desconcertante y paradójico enredo amoroso triangular" (Fernández-Santos, 1993f). La película es contemplada por Fernández-Santos como un movimiento sobre cuatro encuentros en contrapunto con cuatro dilaciones

> "que se suceden como peldaños de un ascenso prodigiosamente graduado hacia la fusión de dos cuerpos en desordenada e invencible busca mutua. Hay tanta musicalidad en esta volcánica escala, que su evidencia se hace casta a causa de la pureza de su función dramática" (Fernández-Santos, 1993f).

De la misma manera, en un texto sobre *Una historia inmortal* (*Histoire immortelle*; Orson Welles, 1968) relaciona el *tempo* lento y su composición crepuscular (Fernández-Santos, 1983n), el cual, más incluso que un relato en sentido convencional, adquiere los visos de una composición sinfónica. Sentencia que, sólo si se captura la musicalidad secreta, el espectador podrá degustar la singularidad de la

película (Fernández-Santos, 1983n). Musicalidad, por otra parte, que salta a la vista en la elaboración de algunas escenas de la filmografía de Vincente Minelli, como en *Mi desconfiada esposa* (*Designing Woman*, 1957), como por ejemplo en la pelea entre Gregory Peck y el bailarín amanerado amigo de Lauren Bacall, que considera un extraordinario número musical encubierto bajo formas de comedia (Fernández-Santos, 1982n).

Sin embargo, Fernández-Santos muestra una inclinación especial hacia el término *tempo* en aquellas obras cinematográficas que manifiestan un alargamiento temporal especialmente acentuado, alargamiento que no hace sino poner de relieve de forma muy contrastada el sustrato temático o dramático de la película en particular. Probablemente, el ejemplo más clarificador sea la disección del *tempo* en la filmografía del director japonés Yasujiro Ozu. Fernández-Santos (2007: 156) explica que aparentemente nada sucede en sus películas, que todo es quietud en una inagotable sucesión de lentísimos vaivenes. Pero es esta desnudez o detenimiento límite del *tempo* narrativo, uno de los rasgos preminentes del estilo del cineasta japonés, con el que desvela pudorosamente la verdadera materia del film: el flujo de la temporalidad, la inexorable caducidad y fugacidad de la vida, de la existencia como perpetuo ocaso callado.

Hay una correa de transmisión entre la fugacidad de la vida y la existencia como perpetuo ocaso callado, temas nucleares que resuenan en la obra de Ozu, con la extrema relajación temporal que abunda en sus largometrajes. El *tempo* se convierte, así, en un procedimiento formal con el que canalizar esas dos vertientes temáticas. Pero se entenderán mejor las causas de la formalización de esta conjugación de *tempo*, si, como revela Fernández-Santos (2003ñ) en su artículo "Yasujiro Ozu, un genial poeta de su tiempo", partimos de que, entre sus fundamentos, se halla una mirada, de gran calma y hondura, hacia la moral subyacente de la vida cotidiana en el seno de una familia japonesa de la posguerra mundial, un grupo humano cuyas configuraciones y jerarquías se hallan inmersas en una lenta disolución. Sin embargo, lo que aleja a Ozu de ser un mero retratista de su época es, precisamente, la representación del tiempo en cuanto tal a partir de la familia y la angostura de su mundo de paredes adentro, una micro-ficción desde la que se puede entender lo humano en su totalidad (Fernández-Santos, 2003ñ).

La distensión del *tempo* es en muchas obras cinematográficas condición *sine qua non* para encauzar sus pretensiones expresivas. De la película *Pau y su hermano* (Mar Recha, 2001), Fernández-Santos (2001g) sostiene que de su *tempo* secuencial emana un delicado latido de vida. La naturaleza, el paisaje, la vida que rodea al personaje principal, se van adueñando de la historia, lo cual redunda en el tratamiento de la indagación en torno al vacío y al carácter desconcertante de un suicidio, premisa argumental del film. Estas corrientes temporales están muy próximas a las que impregnan nuestra cotidianidad, como acaecen en *La curva de la felicidad* (*Les femmes... ou les enfants d'abord...*; Manuel Poirier, 2002), obra que logra el prodigio de poner en escena flujo de la vida cotidiana, el tedio de la aventura, las miserias en el paso insustancial de los días (Fernández-Santos, 2002t).

La repercusión de un *tempo* edificado concienzudamente sobre los mimbres argumentales no es, para Fernández-Santos, un aspecto baladí. El *tempo*, como una variable del ritmo, es un componente decisivo en la idiosincrasia narrativa de la obra audiovisual. El cotejo que Fernández-Santos (1998m) emprende entre la novela *Frontera Sur*, publicada por Horacio Vázquez-Rial en el 1994, y su transposición cinematográfica del mismo título, estrenada en 1998, nos puede servir para percatarnos de ello. Describe que el precedente literario narra la vida y escalada hacia la fortuna de un gallego viudo que emigra hacia Argentina a comienzos de siglo, si bien puntualiza que dicha crónica está descrita con una minuciosidad realista y, al mismo tiempo, una atmósfera de irrealidad y ensoñación cuya confluencia da pie a un retablo histórico con aires de leyenda. En cambio, considera que el guión de la adaptación le arranca esa atmósfera, por lo que el relato carece de personalidad. Conclusión: el guión recoge los principales acontecimientos de la trama argumental pero no su *tempo* narrativo original, por lo que la película resultante no adquiere ninguna singularidad.

Pero continuemos con este ejercicio de juzgar como infructuoso un *tempo* secuencial, que es donde podemos ubicar el interesante análisis crítico que hace Fernández-Santos de *La casa de Bernarda Alba* (Mario Camus, 1987), transposición de la obra teatral que Federico García Lorca escribe en 1936. Fernández-Santos (1987l) cree que el drama del escritor granadino, que define como un ceremonial trágico, discurre sobre tiempos escénicos introceables que obedecen a un *crescendo* matemático, que rechaza la fragmentación secuencial del cine. Por ello, es de la

opinión de que para la traslación del ceremonial trágico al cine sólo existen dos alternativas: o filmar con un *tempo* en continuidad, a la manera de *Marat-Sade* (Peter Brook, 1967); o hacerlo con uno desritualizado, como *Campanadas a medianoche* (*Falstaff – Chimes at Midnight*; Orson Welles, 1965). El problema de la adaptación del director cántabro es que elige una vía híbrida de ambas opciones, que considera suicida. La buena graduación de sucesos y su disposición en diferentes espacios del film no evita que, al mismo tiempo que se desmiembra la estructura de tragedia, se pretenda conservar intactas las esencias del ritual destruido. Y esa dualidad hace que se obstaculicen y se destruyan mutuamente. Finalmente, Fernández-Santos concluye que esta discutible elección formal afecta a lo dos polos eléctricos de cuyo contacto salta el conflicto final: Bernarda y Adela, las piezas más nítidas del mecanismo del desencadenamiento trágico, si bien resultan ser los personajes más difusos, pues es sobre ellos donde más aprieta la quiebra de esa «misión imposible» en que el filme les embarca.

Tanto en este caso como en el anterior, Fernández-Santos no despliega la confrontación entre la película y su origen literario por el mero hecho de desplegarla. A nuestro parecer, intenta nada más que desentrañar las razones por las cuales queda mermado el alcance expresivo de los productos cinematográficos finales. El *tempo* de ensoñación y el *tempo* trágico ritualizado constituyen, para Fernández-Santos, la esencia de la novela *Frontera Sur* y el drama teatral *La casa de Bernarda Alba*, respectivamente. Quiere esto decir que si esos rasgos formales no se reconstituyen en la pantalla, la pérdida expresiva es insalvable, o al menos, arrojan unos resultados estéticos muy discretos, como de hecho ocurre. Evidentemente, este dictamen sólo es posible porque el crítico conoce las obras literarias precedentes. Pero también es posible que un espectador sin ese grado de conocimiento pueda llegar a una valoración estética similar, es decir, podrá advertir el mismo déficit expresivo aun sin recurrir a los mismos argumentos.

3.3.2.3. Un descanso en el camino: la cadencia

Mencionábamos en páginas anteriores que cadencia es un término procedente de la música y la danza, y que en los textos críticos de Fernández-Santos podía generar cierta confusión con el de *tempo* fílmico. Efectivamente, si bien es cierto que *tempo* recoge, dentro de la praxis de Fernández-Santos, la amplia gama

de las velocidades que se pueden plasmar en la composición de una secuencia, también lo es que Fernández-Santos tendía a frecuentar este concepto en aquellas ocasiones en las que prevalece cierta morosidad temporal para mejor reflejar los conflictos y naturaleza de la historia. En todo caso, cadencia es una variante de *tempo* fílmico aunque las formulaciones que vamos a analizar se asemejen a las de algunos de los ejemplos vistos en el apartado anterior.

Entre las acepciones de cadencia que ofrece el diccionario de la Real Academia Española (2001a), dos de ellas, de carácter genérico, nos pueden servir como una primera aproximación semántica. Cadencia está definida como la "serie de sonidos o movimientos que se suceden de un modo regular o medido", pero también como la "proporcionada y grata distribución o combinación de los acentos y de los cortes o pausas, en la prosa o en el verso". Paralelamente, el Diccionario también precisa que, en el ámbito musical, cadencia es una manera de terminar una frase musical, un reposo marcado de la voz o del instrumento; igualmente, y en el mismo ámbito, también se entiende como el "ritmo, sucesión o repetición de sonidos diversos que caracterizan una pieza musical".

Reparemos, ahora, en dos pasajes en los que Fernández-Santos invoca el término de cadencia. En una crítica sobre *Más allá del Missouri* (*Across the Wide Missouri*; William A. Wellman, 1951) señala que esta película, de igual forma que en otras del mismo director, como *Enemigo público* (*The Public Enemy*, 1931), *Incidente en Ox-Bow* (*The Ox-Bow Incident*, 1943) y *Cielo amarillo* (*Yelow Sky*, 1948), está narrada con gran singularidad precisamente por la cadencia de su relato, rompiendo el carácter convencional de una producción efectuada según las reglas y costumbres de los grandes estudios del cine clásico de Hollywood (Fernández-Santos, 1984h). En este filme, Wellman transforma una habitual clave dramática del género como es el concepto del territorio hostil "en un delicado idilio la hosca y desapacible lucha del pionero con su tierra" (Fernández-Santos, 1984h). La delicadeza en la exposición de este idilio está relacionada, según Fernández-Santos, con la ausencia de momentos cumbres, subrayados efectistas y golpes de emoción:

> "Por el contrario, todo transcurre linealmente, con suavidad, sin turbulencias ni accidentes narrativos de ningún tipo. Wellman narra lo excepcional como

> otros narran lo común, cuenta lo maravilloso como quien respira lo habitual, describe lo lejano con sorprendente cercanía" (Fernández-Santos, 1984h).

Podemos advertir nítidamente el concepto de cadencia derivado de este pasaje cotejándolo con dos de las definiciones enunciadas anteriormente. Si, desde el punto de vista musical, asociamos cadencia con un reposo marcado de la voz o un instrumento y con la repetición de los sonidos que caracterizan a una pieza musical, podemos colegir que Fernández-Santos emplea la palabra cadencia para referirse a un *tempo* muy específico en el que, en determinados segmentos del relato, predomina la suavidad, la delicadeza y la distensión desde una óptica narrativa, si bien en el caso de *Más allá del Missouri* la cadencia pasa a ser un estado narrativo generalizado con el fin vehicular ese aludido conflicto de raíz casi mítica y poética como es la lucha del pionero con su tierra.

La misma demarcación semántica se observa también en otro texto crítico, esta vez sobre *El intendente Sansho* (*Sanshô dayû*; Kenji Mizoguchi, 1954), una película definida justamente por su "cadencia lenta", en donde se advierte que puede representar un problema para el espectador no familiarizado con el cine japonés, en donde suele constituir un recurso narrativo muy acentuado (Fernández-Santos, 1983ñ). Podríamos considerar una redundancia el hecho de que Fernández-Santos alinee el adjetivo "lento" junto a la palabra cadencia, pues, como hemos explicado, este término recoge esencialmente un estado narrativo parsimonioso. Sin embargo, en el caso del cine de Mizoguchi y en esta película en particular, Fernández-Santos cree necesario remarcar esta cualidad intrínseca al hallarse especialmente agudizada, no en vano sostiene que la lentitud de la cadencia puede llegar a ser incluso irritante si no existe una aclimatación previa por parte del espectador en casos extremos como este o como el del director Ozu, del que ya hemos hablado.

En consecuencia, si cadencia, repetimos, se identifica con todas aquellas áreas de descanso distribuidas estratégicamente en una narración convencional, Fernández-Santos, al igual que en *Más allá del Missouri*, pero de forma más contrastada todavía, convierte este concepto en el rasgo narrativo más sobresaliente del filme, pues influye poderosamente en sus resultados expresivos. Si, en su opinión, *El intendente Sansho* es "un auténtico monumento lírico del cine japonés en su conjunto" y "una historia llena de dolor, amor y patetismo, cercana al más re-

finado filón de los melodramas miserabilistas tradicionales, pero narrado con una limpieza y una intensidad realmente conmovedoras", podemos inferir del texto que la cadencia desempeña en ello un papel privilegiado (Fernández-Santos, 1983ñ).

En ambos casos, estamos ante un reconocimiento de la cadencia que abarca la totalidad narrativa de los dos filmes, pero, generalmente, se suele localizar y valorar de una manera más aislada. Sirva como ejemplo el análisis del arranque de *La senda tenebrosa* (*Dark Passage*; Delmer Daves, 1947). En él, Fernández-Santos (1984i) subraya la identificación que se produce entre la mirada de la cámara y la del personaje principal, Vincent Parry, un prófugo de la cárcel de San Quintín que se somete a una operación de cirugía estética para cambiar su rostro y despistar a los policías que le persiguen. En tanto el protagonista se mira por primera vez al espejo, y con él, el espectador, Daves cambia de estilo, prescinde de la cámara subjetiva y objetiviza la acción, que se mantendrá incólume durante el resto del metraje. Sin embargo, la subjetividad, que relaciona con la "cadencia interiorizada del *tempo* fílmico", continúa como soporte oculto de los sucesos que transcurren, que adquieren la fluencia de una pesadilla. Su ritmo onírico es uno de los factores que convierte a *La senda tenebrosa*, de factura clásica y ortodoxa, en uno de los ejercicios de estilo más originales del género negro. En consecuencia, tenemos una escena inicial, vaciada de acción y ritmo, cuya cadencia va a promover que la aventura de Vincent Parry se convierta en la investigación de una interioridad, que el documento social pase a ser un denso itinerario introspectivo (Fernández-Santos, 1984i). La insignificancia de la escena es, por tanto, sólo aparente, ya que a través de lo que parecen unos minutos iniciales intrascendentes en los que coincide el espectador y la mirada de la cámara se está construyendo, en cierta manera, la recepción de las imágenes posteriores.

* * *

En resumen, a lo largo de estas páginas hemos definido el ritmo de una obra cinematográfica como el arte de regular la velocidad de las diferentes secciones que componen el relato audiovisual, cuyo fin es gestionar la atención del espectador. Generalmente, la consecución del ritmo es competencia de las áreas creativas en las que se establece la duración de los planos: la composición de estos en el rodaje, primero; y en el montaje, después, que es donde se seleccionan, ordenan y

articulan las imágenes finales de la película. Sin embargo, antes de estas dos etapas, es durante la fase del guión cuando empieza a tomar forma el ritmo fijando la extensión de cada una de las escenas que lo conforman. Evocábamos aquí la importancia del nivel de actividad que se desarrolla dentro de una escena por medio del diálogo, de la acción o de una combinación de ambas, que es lo que McKee (2004: 353) denomina *tempo*. La duración de las escenas y el *tempo* o nivel de actividad son, para este autor, los dos factores primordiales del ritmo, que ha de ir acelerando, frenando y volviendo acelerar el relato cinematográfico hasta desembocar en el clímax (McKee, 2004: 349). En cambio, este enfoque del ritmo difiere del de Bordwell y Thompson (1995: 304), para quienes está regulado por tres variables: el compás o pulsación, el *tempo* y el acento. Según estos autores, estos conceptos también se hallan en los diálogos y sonidos de un film, ofreciendo muchas alternativas.

El ritmo es, pues, uno de los vectores en los trabajos críticos de Fernández-Santos, pues se trata de una cualidad inherente al relato cinematográfico con la que gestionar la atención del espectador. De este modo, la regla inexcusable del ritmo consiste en crear un *crescendo* gradual, ir siempre de menos a más; en hacer progresar la trama a medida que avanza la narración, de otra forma irá desentendiendo al que se instala en una butaca (Fernández-Santos, 1996m). En la mayoría de las ocasiones, los narradores cinematográficos tienden a administrar la información, como en algunas grandes comedias, cuya gracia solía ser dosificada estratégicamente (Fernández-Santos, 1997q). Sin embargo, también existe el cine que arranca en la cresta de la ola y no deja de ascender en términos narrativos, un fenómeno que es excepcional y solo está al alcance de los grandes creadores cinematográficos.

Con estos principios esenciales, Fernández-Santos suele buscar explicaciones para esclarecer los problemas en la construcción del ritmo narrativo que encuentra en muchos largometrajes. A menudo comienzan por la mala ordenación y escalonamiento del contenido argumental, tareas que competen al guionista, primero, y al montaje, después (Fernández-Santos, 1987a). En estos casos no aprecia, parcial o totalmente, la sensación de traslación continua, un itinerario narrativo ascendente, lo que llamábamos, en definitiva, la ley de la progresión continua en el apartado concerniente al guión. Los problemas pueden proceder de la fase de la

escritura o de la puesta en escena, es decir, en tanto las imágenes no marcan visualmente la sucesión de las etapas del relato o no inducen a una traslación gradual.

Otras veces, los reproches hacia el ritmo narrativo provienen por un exceso de metraje, que es fuente de alargamientos innecesarios en escenas y secuencias; o por un intento de adaptarse a la duración narrativa convencional, lo que también lleva a prolongar excesivamente el tiempo de la acción o de imprimir a esta un *tempo* demasiado lento. Desde luego, las películas carentes de funciones expresivas y/o comunicativas y sí provistas de abundante carga retórica también suelen llevar aparejado el cuestionamiento del ritmo, como las que consisten en una acumulación circense de efectos del más diverso tipo. Fernández-Santos tiende, asimismo, a confrontar guión, puesta en escena e interpretación con el fin de valorar el ritmo narrativo, ya que con frecuencia las limitaciones que en él halla se derivan de un desajuste entre lo que ocurre en la pantalla y su filmación, entre la materia argumental y su aparato formal (Fernández-Santos, 1987k).

Si el ritmo narrativo para Fernández-Santos es el arte de regular la velocidad de las diferentes secciones del relato cinematográfico con el fin de mantener constante la atención del espectador, la noción de *tempo* suele ser evocada por el crítico para designar la temporalización de una escena o segmento en particular, a diferencia del ritmo, que suele abarcarlo todo. Para los cambios de velocidad que acaecen en la obra cinematográfica, cuando están presentes de una manera muy elaborada en el discurso, Fernández-Santos utiliza el concepto de *tempo*, es decir, cuando aprecia una disposición ritualizada del ritmo, de resonancias musicales. No obstante, el periodista muestra una evocación persistente hacia el término *tempo* en aquellas obras cinematográficas que manifiestan un alargamiento temporal para poner de relieve el sustrato temático o dramático de la obra en particular. La distensión del tempo es, de esta forma, una condición esencial para encauzar las pretensiones expresivas que se persiguen.

Por último, el concepto de cadencia, que procede de la música y la danza, a menudo parece que en los textos críticos de Fernández-Santos es intercambiable con el de *tempo*. Sin embargo, si este último término suele evocarlo para referirse a la ritualización del tempo narrativo, que conlleva imprimir en la obra cinematográfica una amplia gama de velocidades, cadencia es una particularización del

tempo fílmico en la que, en determinados segmentos del relato o de forma generalizada, suele predominar la delicadeza y la distensión desde una óptica narrativa con calculadas consecuencias dramáticas y/o expresivas.

3.4. INTERPRETACIÓN

3.4.1. Introducción

A diferencia de la interpretación teatral, que se erige en el núcleo dramático de la escena, la interpretación cinematográfica suele interactuar con el resto de los componentes del dispositivo audiovisual, hasta el punto de que, para muchos cineastas, la interpretación no es más que una materia flexible y moldeable a su antojo. En efecto, el tipo de plano, montaje, fotografía, iluminación, etc., son técnicas que pueden transfigurar por completo el carácter de una actuación. Tanto es así que, habitualmente, el ejercicio actoral no es tanto un «todo homogéneo» como una cadena discontinua en la pantalla (Nacache, 2006: 111). Esta nada desdeñable peculiaridad es lo que empuja al análisis fílmico a estudiar el capítulo interpretativo no tanto como una entidad generadora de sentido en sí misma sino como una pieza que se suma a otras de diferente naturaleza dentro de una estrategia formal preconcebida. Sin embargo, lo cierto es que a menudo la cadena discontinua se difumina en beneficio del todo homogéneo, por lo que el espectador no tiene más remedio que fijar su atención en el trabajo de los intérpretes como vía principal del discurso. Pensemos, si no, en la filmografía de John Cassavetes, director que emplaza a sus actores a concebir sus interpretaciones como un trabajo en construcción, de ahí la duración inhabitual del registro de las voces, el desorden de los gestos, el movimiento incesante de los cuerpos, el abundante uso de la palabra o el acoplamiento de la cámara en mano a sus desplazamientos (Nacache, 2006: 101). Por desgracia, resulta escasa —por no decir nula— la bibliografía existente sobre la interpretación como un área del lenguaje cinematográfico capaz de engendrar efectos dramáticos del mismo nivel e intensidad que otros procedimientos de la puesta en escena, pues la literatura al respecto se limita a técnicas para el trabajo del actor. No está de más recordar, como señalan Bordwell y Thompson (1995), que el actor y su disposición en el encuadre es uno de los cuatro aspectos que el cine comparte con el teatro; los otros tres serían los decorados, la ilumina-

ción y la caracterización —vestuario, maquillaje, peluquería, etc.—. El hecho de que el trabajo interpretativo esté sometido a la modulación de la puesta en escena no es impedimento para considerarlo una sección ineludible en la crítica cinematográfica.

En su libro *El actor de cine* (2006), Jacqueline Nacache se adentra en las dificultades aparejadas al análisis y a la crítica de una interpretación cinematográfica. Respecto al análisis fílmico, explica que, aunque puede consignarse el conjunto de gestos, mímicas o entonaciones que caracterizan a un ejercicio interpretativo en particular, este acaba conduciendo a una semiótica personal que, al escapar de cualquier codificación, escapa también al análisis: "describir un gesto, como describir una imagen, es hacer que se desvanezca en la transposición misma de lo visual a lo verbal" (Nacache, 2006: 189). Asimismo, el desglose del lenguaje gestual en unidades mínimas, discretas y dotadas de significación autónoma, que considera condición esencial para una semiología del gesto, no resulta posible en tanto en cuanto su significación está determinada por factores sociales, culturales y étnicos que varían de una época a otra. Y con respecto a la crítica de cine, la acusa de impotencia al abordar el trabajo de los actores, ya que su evaluación suele reducirse a "una interpretación a la sensibilidad común, difusa e intuitiva del espectador corriente" (Nacache, 2006: 170), evaluación, además, muy poco comprometida frente a otras parcelas del conjunto estético.

Dicho esto, la investigación de Nacache aborda algunos asuntos inherentes a la interpretación cinematográfica, que, por muy resbaladizos que resulten, son difíciles de orillar para cualquier análisis o crítica que se precie. La fotogenia es uno de estos asuntos, pues el cine sigue recurriendo a actores dotados de unos rasgos expresivos especiales que se transmiten a la pantalla, un fenómeno que, insistimos, no puede pasar desapercibido para el crítico o el analista visto el relieve que alcanza en algunas obras. Tampoco el realismo, la verosimilitud o la naturalidad, pues el comportamiento del actor ha de aproximarse lo máximo posible al de la gente en la vida real (Nacache, 2006: 73, 151). No obstante, como nos recuerdan Bordwell y Thompson (1995: 159), estas nociones se encuentran en constante mutación: las interpretaciones de Marlon Brando en *La ley del silencio* (*On the Waterfront*; Elia Kazan, 1954) y *Un tranvía llamado deseo* (*A Streetcar Named Desire*;

Elia Kazan, 1951), consideradas extremadamente realistas en los años cincuenta, no lo son en la actualidad, pues, aunque brillantes, resultan también exageradas.

Esta relatividad no nos permite, sin embargo, descartar la verosimilitud como una de las metas a las que aspira cualquier ejercicio interpretativo. Uno de los atractivos del arte cinematográfico reside en su poderosa impresión de realidad, en su capacidad para eliminar las huellas de la simulación o del artificio, de ahí los esfuerzos de directores como Roberto Rossellini o Robert Bresson por despojar a sus intérpretes de toda teatralidad expresiva. Cualquier espectador, crítico o analista necesita, pues, que la obra cinematográfica cumpla con unos ciertos niveles de verosimilitud si quiere experimentarla en plenitud. En este sentido, la calidad de los intérpretes influye, y mucho, en la consecución de este objetivo, de ahí que resulte lógico preguntarse por los factores que la propician o la dificultan. Aunque la naturalidad, insistimos, no puede protegerse de un inevitable proceso de envejecimiento por cuanto está ligada a variantes socio-culturales, tampoco podemos soslayar que los buenos actores reinventan la naturalidad con su repertorio de recursos, superando tics y gestos estereotipados.

Con todas sus limitaciones, no podemos, por tanto, sustraernos a la influencia de la credibilidad o a su ausencia en el trabajo de los intérpretes. De este principio se deducen otros razonamientos estéticos que parecen igualmente inevitables, como llegar a la conclusión de que un actor utiliza mecánicamente sus procedimientos expresivos no tanto en función de su personaje cuanto como medio para su propia exhibición. La labor interpretativa se concibe, entonces, bajo el signo de la esquematización: entonaciones, gestos y actitudes sentimentales proceden de un método de trabajo estereotipado (Grau, 1962: 55-57), y esto puede atribuirse tanto a las creaciones dominadas por la superexpresividad del gesto como a las que se sitúan en su polo contrario, la inmovilidad corporal. Como cualquier práctica artística, el ejercicio interpretativo es, indudablemente, un territorio susceptible a la reedición de fórmulas y convenciones huecas. Debido, por ejemplo, al Método del *Actor's Studio*, los actores norteamericanos descubren el potencial expresivo de su cuerpo, lo que desencadena que en muchas películas se confunda este fenómeno con la exposición complaciente de la piel y los músculos, a la manera de Marlon Brando en la citada *Un tranvía llamado deseo*. La muy antigua tradición del actor que convierte sus cualidades físicas en su principal susten-

to interpretativo, reaparece una y otra vez. Desde finales de la década de los setenta, muchas de las actuaciones que se desarrollan en las películas de acción, espectáculo o alta tecnología están basadas en el despliegue de las capacidades físicas y/o musculares (Nacache, 2006: 141-147). Difícil también que esta línea interpretativa no escape al comentario fílmico.

Sin embargo, la primera pregunta que debe formularse el crítico para juzgar debidamente una interpretación es si el actor se parece y se comporta de forma apropiada a la función que desempeña su personaje en el contexto de la película, de ahí que la valoración se efectúe atendiendo los otros componentes del lenguaje cinematográfico, que en nuestra investigación son el guión, la puesta en escena y el ritmo narrativo. De lo que se trata es de cotejar el estilo interpretativo con el estilo general del film, en el que intervienen, reiteramos, esos componentes (Bordwell y Thompson, 1995: 159). En *El gabinete del Dr. Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*; Robert Wiene, 1920), los gestos del intérprete principal, Werner Krauss, están en consonancia con los decorados retorcidos del film; e, igualmente, en la silueta de dibujo animado de Jacques Tati, con el cuerpo y la rígida nuca funcionando en paralelo, resulta igualmente idónea (Nacache, 2006: 64). Conociendo las funciones de la interpretación dentro del contexto en que se ubica, se puede proceder a la valoración estética tomando algunas de las cuestiones mencionadas, como la fotogenia, la naturalidad o credibilidad frente al artificio, el grado de tipificación o individualización, la dialéctica entre el énfasis y la sobriedad… todo con el fin de clarificar con precisión las técnicas concurrentes en un estilo interpretativo y qué tipo de efectos que genera. Acometer con rigor este tipo de análisis sigue siendo una de las grandes asignaturas de la crítica de cine, habitualmente inclinada hacia las valoraciones de guión y puesta en escena.

Afortunadamente, existen precedentes que nos pueden orientar en esta tarea. El libro *El actor y el cine* (1962), de Jorge Grau, ofrece un meritorio análisis de diferentes estilos interpretativos cuyas claves bien pueden servir para el ejercicio crítico, no en vano estas guardan bastantes parentescos con las que Fernández-Santos despliega en sus escritos. Más allá de reacciones impresionistas, las alabanzas o reproches están fundamentadas en datos razonablemente tangibles. En el estudio del estilo de un actor como Henry Fonda, Grau (1962: 229) sostiene que este desarrolla un modelo de sobriedad llevada al límite de lo expresivo, transmi-

tiendo los más profundos sentimientos por medio de los más pequeños gestos y actitudes comunes; sin embargo, su figura casi inexpresiva está modulada por unos ojos de tremenda intensidad que la transforman por completo. Del mismo modo, en lo concerniente al estilo de Marlon Brando, observa que, aunque resulta indiscutible su extraordinario talento, a menudo tiende a desplegar sus facultades interpretativas con una artificiosidad que le hace estar más en contacto consigo mismo que con sus personajes (Grau, 1962: 196-197). En las siguientes páginas, podremos comprobar la proximidad de las valoraciones de Fernández-Santos con estos enunciados.

3.4.2. Cine, teatro, fotogenia y recursos naturales

La concepción cinematográfica de Fernández-Santos se encuentra muy influida por el teatro, arte que conoce a la perfección y que constituye su auténtica pasión por encima incluso del cine, no en vano antes de empezar a escribir en la revista *Nuestro cine* es asiduo colaborador de *Primer Acto*, publicación especializada en el medio teatral donde escribe numerosos textos. Posteriormente, trabaja entre mediados de 1980 y finales de 1981 en *Diario 16* dedicándose por completo a seguir la escena española. Esta cultura teatral es básica para acometer uno de los pilares de su ejercicio crítico, la interpretación, que es donde identifica los elementos comunes entre el arte cinematográfico y el teatral. Sin embargo, es consciente de que desvincular una y otra actividad es una actitud predominante en los cineastas más esencialistas, como Robert Bresson, que en su libro *Notas sobre el cinematógrafo* (1975) acusa a la mayoría de sus colegas de hacer teatro filmado en contraposición a la pureza lingüística que él persigue con actores no profesionales —los denominados «modelos» —, de los que pretende extraer signos naturales y formas no simuladas (Fernández-Santos, 1997s). Aunque Fernández-Santos alaba la depuración formal del director francés, no resta méritos a otros cineastas que, al contrario, elevan al intérprete a la cumbre de la creación cinematográfica, lo que es un claro indicio de influencia teatral. Elia Kazan, Ingmar Bergman, Ernst Lubitsch, Charles Chaplin, Carl Theodor Dreyer, Theo Angelopoulos, Mike Leigh, Nicholas Ray, Kenji Mizoguchi, Billy Wilder y Akira Kurosawa son algunos de ellos. Y es que las raíces teatrales del cine resurgen con total evidencia una y otra vez, y no ya solo a través del juego expresivo de los intérpretes, sino, incluso, a

través de aventuras formales que reverdecen procedimientos más propios de la dramaturgia, como la radical supresión de los escenarios en *Dogville* (Lars Von Trier, 2003), que se inspira en el magisterio de Bertolt Brecht (Fernández-Santos, 2003d).

Fernández-Santos (1992ñ) sostiene que es la introducción de la «política de los autores» en las páginas de *Cahiers du Cinéma* lo que, a mediados de los años cincuenta, conduce a la sobrevaloración del director como autor supremo de la obra cinematográfica en detrimento del resto del equipo técnico y artístico, empezando por sus intérpretes. La política de los autores tiene efectos saludables para mejorar el conocimiento del cine, entre ellos el decisivo papel que desempeña la figura del realizador, a menudo por encima de la estrella de turno o del estudio al que el film pertenece. Sin embargo, esta inclinación a destacar su trabajo da lugar al engañoso mito del autor-director. En numerosas ocasiones, la hondura e intensidad de una película descansa en sus intérpretes y/o en la interrelación entre todos ellos, que es una tarea que compete al director, como explicaremos más adelante. De este modo, una buena actuación es capaz de crear un personaje inolvidable y encubrir, parcial o totalmente, la mediocridad de un film por muy convencionales o artificiosas que sean el resto de sus áreas creativas (Fernández-Santos, 1987m).

El actor es la expresión humana pura del dispositivo cinematográfico, el efecto humano que deja en evidencia lo que Fernández-Santos (1996p) llama "la peste del efecto especial", en el sentido de que son los intérpretes quienes generan autenticidad expresiva y no la profusión de imágenes generadas por ordenador que alimentan a tantas películas producidas en Hollywood. Durante *La tormenta perfecta* (*The Perfect Storm*; Wolfgang Petersen, 2000) asistimos a un alarde de virtuosismo técnico a través de sus efectos especiales, que aplastan la aventura humana de los protagonistas. Y, sin embargo, surge un instante de cine puro, un tú a tú entre los dos personajes principales, George Clooney y Mary Elizabeth Mastrantonio, que reduce instantáneamente al silencio todo el estruendo. El acoplamiento de los dos rostros en esa escena es lo más expresivo y veraz de todo cuanto en el film sucede. Fernández-Santos (2000h) destaca el triunfo del «efecto humano» sobre el «especial» en otros largometrajes con abundantes dosis de imágenes generadas por ordenador, como *Titanic* (James Cameron, 1997) o *Salvar al sol-*

dado Ryan (*Saving Private Ryan*; Steven Spielberg, 1998). El rostro humano, con sus gestos, miradas, palabras o silencios, es portador de un alcance expresivo que es incapaz de igualar por cualquier virguería informática. Es el misterio de la fotogenia, un concepto en el que aún existen dificultades para esclarecer el origen de la elocuencia de ciertos rostros (Fernández-Santos, 1998n).

Por eso, si el actor es la cúspide de las interioridades del teatro (Fernández-Santos, 1988p), no es menos cierto que en el cine a menudo desempeña esa misma función medular. Porque, pese a sus diferencias, la técnica interpretativa en el cine comparte con la teatral tres elementos esenciales: el dominio del continuo del actor en la toma larga; la precisión y velocidad en las réplicas, tanto en las interpelaciones como en las actitudes de escucha; y la posesión del gesto total, el adueñamiento de los planos generales mediante la expresión del cuerpo (Fernández-Santos, 1998ñ). Si el intérprete teatral se enfrenta al difícil desafió de atrapar la atención de los espectadores ininterrumpidamente, también al cinematográfico se halla en la misma tesitura cuando ha de recitar un monólogo de cierta duración frente a la cámara. Y a pesar de su inmovilidad, el actor o actriz debe expulsar la fuerza dramática suficiente y aguantar la mirada con toda su gama de registros (Fernández-Santos, 1991c).

A la hora de determinar los fundamentos teóricos que subyacen en las valoraciones interpretativas de Fernández-Santos, un primer asunto es el aprovechamiento expresivo de la fisonomía del intérprete, fenómeno muy habitual en el cine y en el teatro con el que, a partir de unas características físicas muy especiales, un actor se muestra más idóneo para encarnar determinados roles que otros. Pero, en muchos casos, esas peculiaridades físicas están tan agudizadas que conducen al encasillamiento del intérprete, a veces para siempre. Boris Karloff, el célebre Frankenstein de la película dirigida por James Whale en 1931, queda, por ejemplo, marcado por esta creación y la mayoría de los papeles que interpreta posteriormente están ligados al cine de terror. Este encasillamiento no tiene vuelta atrás porque su rostro es incapaz de infundir otras sensaciones que no sean las del terror; su expresión facial sólo ofrece un gesto cerrado en sí mismo (Fernández-Santos, 1998o). Es la misma dificultad que presenta Lee Van Cleef, villano por antonomasia de *spaguetti-westerns* como *El bueno, el feo y el malo* (*Il buono, il brutto, il cattivo*; Sergio Leone, 1966) con cuyo "rostro de buitre huesudo, hambriento y

cadavérico" convierte a sus personajes en caricaturas del bandido en la iconografía tradicional del oeste (Fernández-Santos, 1989n). Con un perfil más abierto que los ejemplos mencionados, Lee Marvin también es dueño de un aparato gestual que le empuja a las interpretaciones de individuos malvados, con la salvedad de que de su rostro, muy inquietante, brotan giros vertiginosos y réplicas gestuales violentas y veloces (1987n).

Sin embargo, también existen otros actores y actrices que, aun valiéndose de sus singularidades físicas, consiguen orillar el encasillamiento con composiciones de carácter más versátil. Audrey Hepburn, por ejemplo, inaugura en el cine de Hollywood un tipo belleza que se sale por completo de la norma debido a sus atributos físicos y a un estilo más directo, sencillo y cercano que va elaborando en sus trabajos para directores como William Wyler, John Huston, Stanley Donen y Billy Wilder (Fernández-Santos, 1993n). Alberto Sordi tampoco puede ocultar el aspecto "de hombre gris, un tipo humano casi demasiado común, de perfil huidizo e impreciso, vulgar e incluso con pinta de algo soso", lo que no es impedimento para efectuar imprevisibles transformaciones gestuales; con ellas, su ingenio cómico se ensombrece y su rictus adquiere una inesperada dureza, severidad y pesimismo (2003o).

Evidentemente, los acentos físicos con los que un intérprete dota de individualidad y densidad dramática a sus creaciones pueden pasar más inadvertidos. Greta Garbo sufre una desproporción congénita en las piernas, más largas entre la rótula y la pelvis, y, por consiguiente, demasiado cortas entre la rodilla y el tobillo, lo que le impide dar unos pocos pasos seguidos sin parecer que inicia una apresurada caminata. Al reducir la velocidad de sus pasos naturales, sus movimientos adquieren "la gracia que se descubre en el movimiento de una atleta filmada con cámara lenta" (Fernández-Santos, 1990m), lo que se convierte en uno de sus rasgos distintivos. Algo similar le sucede a Trevor Howard, poseedor de una casi imperceptible bizquera que proporciona a sus miradas una intensa sensación de peligro y amenaza, generando situaciones de tensión frente a su oponente. La bizquera contrasta, además, con un rostro enrojecido por el alcohol y agujereado por la viruela (Fernández-Santos, 1988q). Todos estos ejemplos corroboran que la fotogenia de algunos intérpretes no es un asunto ajeno a los efectos expresivos de una película.

Hasta ahora, hemos visto que el intérprete incorpora unos recursos naturales de los que el film se nutre. El cine, por su capacidad para el registro fotográfico, tiende a transferir, pues, esos recursos naturales independientemente de si sus artífices quieren valerse o no de ellos. Pero hay películas que testimonian de forma más contrastada esta captura de la realidad física del intérprete. *Vidas rebeldes* (*The Misfits*; John Huston, 1961) está protagonizada por Clark Gable, Marilyn Monroe y Montgomery Clift, un trío de intérpretes cuya salud se encuentra bastante mermada cuando ruedan el film, tanto es así que Gable cae fulminado por un infarto pocos meses después, Monroe tiene que someterse a una estancia psiquiátrica durante el rodaje, y Clift lo vive devorado por sus problemas psicológicos. Pues bien, la película, construida a partir de la libertad interpretativa de los tres actores, resulta una estremecedora mezcla de dolor y vitalidad, de violencia y delicadez. Sus imágenes emanan un clima enfermizo que hay que atribuir, en parte, a la situación personal que atraviesan (Fernández-Santos, 1987ñ). Como es obvio, para llegar a estas conclusiones, el crítico ha de proveerse de datos externos al texto fílmico —la maltrecha salud del reparto durante el rodaje—, sin embargo, lo que no va a cambiar es la percepción de ese clima enfermizo proveniente del apartado interpretativo. Igualmente, en su crítica de *El cartero (y Pablo Neruda)* (*Il Postino*; Michael Radford, 1994), Fernández-Santos (1995o) pone de relieve que la pasión interpretativa que desprende el actor protagonista, Massimo Troisi, se deriva de la agonía que está sufriendo durante el rodaje, de hecho, la muerte le sobreviene unas pocas horas después de finalizar las últimas tomas. Si bien es verdad que la crítica ha de fundamentar sus análisis a partir de datos extraídos de la materia del film, no es menos cierto que estas informaciones resultan admisibles para explicar las claves de aspectos formales considerados nucleares, aquí en particular, la intensidad interpretativa. Generalmente, al tratarse de un género periodístico, la crítica suele incorporar información ajena al contenido textual. En estos dos casos, la vertiente informativa está plenamente justificada.

Si mencionamos que los recursos naturales del intérprete pueden transferirse a la obra cinematográfica es porque el realizador se aprovecha de esta peculiaridad para buscar estrategias de naturalidad o espontaneidad expresiva. Esta búsqueda puede canalizarse a través de dos vías. La primera, a través de actores no profesionales, lo que facilita minimizar los ejercicios interpretativos, evitar el

teatro filmado y aumentar las semejanzas entre ficción y realidad. Robert Bresson, como ya hemos mencionado, es uno de los cineastas que abanderan este modelo de actuación, pero también hay muchos otros que siguen este principio con más o menos frecuencia: Roberto Rossellini, Ken Loach, Abbas Kiarostami, etc. Aunque, reiteramos, la crítica suele proveerse de datos externos a la textualidad del film para consignar la elección de intérpretes no profesionales, es posible reconocer aquellas composiciones de las que salen a flote signos inequívocos de transparencia. Las cualidades de esta modalidad de interpretación son más fáciles de identificar en tanto los actores o actrices son niños. Recordemos la anécdota del fugaz instante que el operador de cámara de *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1972) atrapa de la expresión desconcertada de Ana Torrent, la niña protagonista, de *El doctor Frankenstein* (*Frankenstein;* James Whale, 1931). Igualmente, *Mouchette* (1967) es una película en la que su actriz protagonista, Nadine Nortier, impresiona al espectador por su mirada magnética y por la severidad de su rostro, rasgos que son reacciones naturales a los acontecimientos que vive dentro del film, y que la cámara incorpora (Fernández-Santos, 1999h: 123).

Es difícil, pues, que los niños interpreten, de ahí que el cine pueda sacar rédito expresivo de su fotogenia y naturalidad. En la película *Ponette* (Jacques Doillon, 1996), la actriz Victoire Thivisol obtiene con cuatro años la Copa Volpi a la mejor intérprete en el Festival de Venecia de 1996, decisión que es cuestionada por la prensa especializada, que considera que una niña de tan mínima edad no es ni puede ser intérprete de nada. Fernández-Santos (1996d) recuerda, sin embargo, que aun no faltando verdad a ese comentario, la actuación de la pequeña merece tal distinción. Aunque se interpreta a sí misma, su actuación sirve para dar credibilidad al delicado asunto que se plantea en la trama: el rechazo de su personaje a considerar la muerte de su madre como una realidad y su firme creencia en la resurrección de esta como un fenómeno natural. Una manifestación de fotogenia y expresividad humana. Consciente o inconscientemente, Thivisol cumple con creces la función asignada a su trabajo interpretativo.

Pero la ausencia de interpretación también es motivo de elogio en otras obras, como *Osama* (Siddiq Barmak, 2003), en donde Marina Golbahari, la niña protagonista, no actúa sino que vive el terrible suceso dramático que la película recrea, el periplo de muchacha afgana que se corta el pelo, se viste con ropas de

varón y finge ser un chico para poder asistir a la escuela, a la que las mujeres tienen prohibido el acceso tras la llegada del movimiento talibán al poder (Fernández-Santos, 2003p). Partiendo, pues, de la imprevisibilidad infantil durante el rodaje, el cine puede incluso organizar todo su dispositivo para narrar historias que son puros ejercicios de libertad interpretativa. *El espejo* (*Ayneh*; Jafar Panahi, 1997) es una de ellas. Esta película sigue el itinerario de una niña perdida por las calles de Teherán. Lo curioso es que, a mitad de película, la actriz Mina Mohammad Khani, que interpreta a la chiquilla, se desentiende bruscamente de la ficción y empieza a recorrer de vuelta el camino iniciado, por lo que de actriz pasiva y obedecedora, pasa a ser la creadora de una nueva peripecia, creando la materia del relato. Su huida del rodaje guía, a partir de entonces, a la cámara, que la persigue incesantemente. Con estos mimbres, *El espejo* expresa el conflicto, tan propio del lenguaje cinematográfico, "entre la representación fílmica de la realidad en forma de ficción o bien en su revés formal de documento" (Fernández-Santos, 1998p).

La segunda vía para buscar la naturalidad o la espontaneidad es no contar tanto con intérpretes no profesionales como utilizar métodos de dirección en donde los actores acometan su trabajo con mayor libertad o improvisación. Un cineasta representativo que filma con estas pautas es John Cassavetes, pues se opone a los procedimientos que suelen emplear los realizadores de Hollywood con sus intérpretes, en donde estos se limitan a obedecer sin experimentar libertad creativa en su trabajo. El poderoso estilo de Cassavetes descansa en este principio: los actores no son los que se ajustan a la cámara sino que es esta la que sigue sus evoluciones. Para Cassavetes, cuando un intérprete trata de adaptarse a un movimiento de cámara, su comportamiento frente a ella se vuelve espasmódico y antinatural; si es al contrario, la sensación resulta más sencilla y suave (Fernández-Santos, 1989ñ). El comportamiento de los intérpretes en la filmografía del cineasta norteamericano adquiere un sello muy característico y es una de las notas predominantes en su cine.

Con este tipo de métodos, el intérprete tiene la posibilidad durante el rodaje de ofrecer unas emociones mucho más desarrolladas. Unas veces el crítico cuenta con datos externos que corroboran las impresiones de libertad creativa que desprenden los actores en el film, pero otras no. De una película de tanta resonancia

en los festivales internacionales como *Los idiotas* (*Idioterne*; Lars Von Trier, 1998) trascienden las más de 130 horas de imágenes que se ruedan originalmente, en parte porque Von Trier filma en vídeo y con cámara en mano a partir de las improvisaciones de sus actores, lo que sin duda se refleja en la película, luego reducida a 117 minutos. El frenético vaivén de la cámara y los actores —que forman parte de los «votos de castidad» que Von Trier y otros dos cineastas daneses se comprometen a obedecer a través del manifiesto Dogma 95— es síntoma de la libertad lingüística de un documento corrosivo y demoledor contra la realidad «no idiota» a la que se enfrentan los personajes, realidad presa de idioteces jurídicas, políticas, económicas y morales. Los gestos libérrimos de los intérpretes adquieren gran coherencia si tenemos en cuenta los horizontes dramáticos que la película persigue (Fernández-Santos, 1998e).

Pero los estallidos de espontaneidad interpretativa pueden surgir en rodajes con métodos de dirección más tradicionales, de forma más parcial, dando lugar a escenas en las que se percibe que los intérpretes se han dejado llevar por sus emociones en determinadas reacciones o comportamientos. *Los juncos salvajes* (*Les roseaux sauvages*; André Techiné, 1994) presenta una escena en donde contemplamos al personaje de Élodie Bouchez, que interpreta a una adolescente, presa de un desconcierto que le arrastra a abrazar y besar a su amigo François. La pantalla recoge una sola toma larga con dos cámaras que tiene todos los visos de ser la primera y única escena que se rueda, ya que es un gesto que desprende espontaneidad y elocuencia (Fernández-Santos, 1999h: 123). Asimismo, un intérprete puede también dar la impresión de ejercer la naturalidad cuando, en realidad, está siendo producida por una técnica muy elaborada, en las antípodas de la espontaneidad. Es el caso de Federico Luppi, cuyos trabajos están provistos de una falsa naturalidad con la que parece no escapar al comportamiento de los individuos comunes. Y, sin embargo, ese revestimiento de simplicidad extrema tiene lugar a través de una gran variedad de recursos expresivos, de abundancia casi barroca. Su mirada envolvente, y sin embargo penetrante, se articula con un juego orquestal de palabras, manos, gestos y movimientos (Fernández-Santos, 1996q: 4).

La naturalidad de los intérpretes puede, entonces, convertirse en un objetivo de la dirección de actores, en consonancia con puestas en escenas en las que se pretende reducir al mínimo cualquier atisbo de teatralidad o retórica. *La curva de*

la felicidad (*Les femmes... ou les enfants d'abord...*; Manuel Poirier, 2002), ya evocada cuando abordamos el ritmo narrativo, es una obra que trata de representar el flujo de la vida cotidiana, el tedio que lleva aparejado el paso insustancial de los días. Pues bien, para lograrlo también es necesario que en el trabajo de los intérpretes predomine la ausencia de énfasis o gravedad gestual. Sergi López, que encarna al protagonista, actúa siguiendo estos parámetros, de tal forma que incluso escenas en las que subyace un feroz patetismo son interpretadas con extrema naturalidad, valiéndose de su mirada (Fernández-Santos, 2002t).

Del mismo modo, Aki Kaurismäki, poseedor de un estilo fílmico muy personal, elige para *Contraté un asesino a sueldo* (*I Hired a Contract Killer*, 1990) a un actor de registros muy limitados, el francés Jean-Pierre Léaud, quien, sin embargo, funciona a la perfección. Léaud no incurre en una composición altisonante sino que se limita a mostrar su imagen de individuo común con mirada errática y sin adherencias gestuales. Con todo ello, Léaud lleva a cabo un prodigio de interpretación natural que se adapta como un guante a la austeridad general que rezuma la película, en la que la burla y la tragedia, el humor y el horror, se entrelazan con una delicadeza incomparable (Fernández-Santos, 1990n; 2007: 427-428).

3.4.3. Valoración crítica del arte interpretativo

Hasta el momento, hemos explicado algunas cualidades inherentes a la interpretación cinematográfica que son, paralelamente, la fuente de sus efectos expresivos y dramáticos. Dentro, toda vez, de los límites de la ficción, hemos visto que determinados intérpretes contribuyen de forma decisiva a las películas en las que intervienen, ya que sus atributos físicos desempeñan un factor esencial que confiere identidad a sus creaciones. La cámara registra, pues, las peculiaridades físicas del intérprete, sean cuales sean, y estás quedan impresas en las imágenes de la película, apoderándose de ellas en algunos casos de forma muy extrema, como hemos visto en *Vidas rebeldes* y *El cartero (y Pablo Neruda)*, en donde la maltrecha salud de sus artistas influye en el catálogo de sensaciones que, respectivamente, irradian ambas obras.

La transmisión de los recursos del intérprete a la pantalla es una especificidad lingüística del cine de la que algunos directores se valen para reducir al máximo las distancias entre realidad y ficción, de ahí la convocatoria de intérpretes

no profesionales o la formalización de estrategias de dirección durante el rodaje que favorecen la naturalidad o espontaneidad del intérprete, como también hemos visto. En todo caso, de lo analizado hasta ahora podemos colegir que un primer punto para valorar estéticamente el apartado interpretativo consiste en preguntarnos si las peculiaridades de los elementos que la moldean —voz, rostro, cuerpo, movimiento— se encuentran homogeneizados dentro del texto fílmico a partir del resto de apartados formales: guión, puesta en escena y ritmo narrativo. Es cierto que, para no incurrir en impresionismos, el crítico debe cuidar sus argumentaciones, y a menudo resulta muy complicado llegar a conclusiones incuestionables acerca de si los rasgos interpretativos de tal actor están integrados dentro del conjunto fílmico.

Sin embargo, el crítico no debe dejar de señalar las anomalías que encuentre en este apartado. Fernández-Santos (1989d) reprocha, por ejemplo, a la interpretación de Miranda Richardson en *El sueño del mono loco* (Fernando Trueba, 1989) que no genere inquietud ni misterio, que no infunda la fascinación maligna que deduce de su personaje a partir de la escritura. En la misma línea se halla una objeción hacia la interpretación de Didier Flamand en *La rusa* (Mario Camus, 1987). Afirma que su personaje, Juan Altamiro, atraviesa a lo largo del film una situación de duplicación, puesto que se trata del eje de dos historias paralelas que confluyen sobre él. Sin embargo, considera que el actor jamás da la sensación de encontrarse en medio de una escisión tan radical, por lo que el relato de una duplicidad choca con la uniformidad del intérprete:

> "Es, por el contrario, un monolito que usa siempre el mismo gesto, la misma mirada, la misma forma de estar ante la cámara, lo que le impide transmitir desgarro en su conciencia y su conducta. Es idéntico despachando ante un ministro que amando a su amante. Carece de sentido de la mutación y no ha sido dirigido para que la adquiera" (Fernández-Santos, 1987a).

Un ejemplo todavía más claro de cómo una doble vertiente argumental perfectamente diferenciada no acaba de concretarse en el área interpretativa se halla en *Two Much* (Fernando Trueba, 1995), con consecuencias nefastas para su solidez y credibilidad. Antonio Banderas encarna a dos hermanos gemelos cuya personalidad es claramente contrapuesta, sin embargo, su trabajo no desprende esa sensación de desdoblamiento. No logra crear dos composiciones que debieran tener

diferentes registros, a pesar de la sobreabundancia gestual del actor malagueño y de los apoyos del vestuario para disociar a ambos personajes. Pero la escasa credibilidad que rezuma la doble caracterización del actor malagueño afecta a la credibilidad de otros personajes del film que sí van a aceptar la existencia de los dos hermanos, factor esencial para poner en funcionamiento las peripecias de la trama. Uno de estos personajes es Liz, interpretada por Daryl Hannah, entre cuyos rasgos está la inteligencia y el no dejarse engañar fácilmente, por lo que el hecho de aceptar una duplicidad inverosímil convierte su comportamiento también en inverosímil (Fernández-Santos, 1995p). De esta forma, las deficiencias interpretativas de *Two Much* actúan como correa de transmisión y siembran de dudas el juego cómico en una parte de la película, de ahí la importancia de confrontar el aparato interpretativo con el guión, puesta en escena y ritmo narrativo.

Por el contrario, es digna de elogio la interpretación de Tatsuya Nakadai en *Harakiri* (*Seppuku*; Masaki Kobayashi, 1962), una película en la que se construye una parábola sobre el absurdo de la moral individual y el código de honor de los samurais y los clanes a los que pertenecen. El trabajo de Nakadai es fundamental porque el actor es, en parte, responsable de hacer visible esa crítica hacia la condición que él mismo representa, y que se irá desvelando de manera lenta pero soterrada. Esa transición se va produciendo con el estilo interpretativo de Nakadai: desde su inmovilidad, combinando gestos extraños y reposados con sus ojos tristes y magnéticos, se percibe cada vez con más nitidez un halo inquietante, unos destellos de burla y sarcasmo. Mezclando, así, ironía y pesadumbre, destilando cierta ambigüedad, el actor japonés no solo siembra de expectativas al espectador sobre los derroteros de la trama sino que va a introducir subrepticiamente esta dimensión crítica hacia el sinsentido de la moral del samurai (Fernández-Santos, 1966b: 63-65).

En apartados anteriores, sobre todo en los referentes a guión y ritmo narrativo, hemos dejado constancia de la importancia del concepto de progresión: la obra cinematográfica debe experimentar un crecimiento continuo en su línea de interés, lo que conlleva que los personajes estén sometidos a un arco de transformación. Pues bien, en estas cuestiones también están involucrados los intérpretes, pues es competencia suya infundir en sus personajes una mutación física, así la evolución queda plasmada en el ejercicio interpretativo además de en la trama.

La balada del Sad Café (*The Balad of the Sad Cafe*; Simon Callow, 1991) es un relato de carácter melancólico del que va aflorando poco a poco una suave alegría hasta hacerse estallido. Pues bien, el eje de esa transición desde un estado a otro, desde lo callado a lo explosivo, es la formidable interpretación de Vanessa Redgrave, que exterioriza por sí sola la naturaleza del relato (Fernández-Santos, 1991i). También es perceptible la mutación escénica paulatina, el gota a gota interpretativo, de Katherine Hepburn en *La reina de África* (*The African Queen*; John Huston, 1951), logrando una auténtica transfiguración en su personaje. Hepburn interpreta a una mujer madura, despótica y puritana inflexible, quien, durante las aventuras que le acaecen en el descenso de un río, logra una liberación interior que la cambia por completo. La actriz norteamericana acomete la interpretación de su personaje desde una sobreactuación barroca inicial que se va diluyendo hasta desembocar en la austeridad y contención gestual (Fernández-Santos, 2003q). Desde otra perspectiva, la composición que lleva a cabo Martina Gedeck en *Deliciosa Martha* (*Bella Martha*; Sandra Nettelbeck, 2001) también es un prodigio de graduación escénica. Al principio, la imagen inicial resulta un poco desconcertante a tenor del choque entre el carácter oscuro y taciturno del personaje y una belleza radiante, luminosa. Sin embargo, progresivamente, gesto a gesto, la composición adquiere una admirable verosimilitud, hasta el punto de que, una vez finalizado el film, es imposible disociar a la actriz de su criatura (Fernández-Santos, 2002u). Por el contrario, el trabajo de los dos intérpretes principales de *Master and Commander: Al otro lado del mundo* (*Master and commander: The Far Side of the World*; Peter Weir, 2003), Russel Crowe y Paul Bettany, exige una graduación que no tiene lugar. La película relata la larguísima persecución que emprende una fragata británica contra un buque de guerra francés hasta las costas de Brasil durante las guerras napoleónicas. Sin embargo, "este abismal recorrido pasa sin que se perciba en los rostros sensación de erosión, de deterioro, de tránsito, de gasto moral, de captura interior de tan descomunal itinerario físico y anímico" (Fernández-Santos, 2003m).

Ya hemos dicho que el análisis del apartado interpretativo es, en general, una de las áreas creativas más desatendidas en la crítica cinematográfica; que, habitualmente, se suele despachar con una ristra de adjetivos para alabar o reprochar el trabajo del actor o la actriz de turno. Por ello, a partir de aquí vamos a con-

cretar los fundamentos de aquellas técnicas interpretativas que, estéticamente, son dignas de elogio y las que no lo son, pues, como ya hemos señalado, se trata de una faceta del cine sumamente importante en la actividad crítica de Fernández-Santos. Para empezar, si tomamos como referencia recursos interpretativos de carácter concreto, un punto insoslayable sería la utilización de la mirada, es decir, la manera en que el rostro se convierte en vehículo para canalizar las emociones o rasgos del personaje.

Montgomery Clift crea, en este sentido, un estilo propio e intransferible, pues tiene la capacidad de expresar estados de ánimo a través de sus ojos sin necesitar la palabra como soporte, creando composiciones de gran carga introspectiva, como se aprecia en películas como *Río rojo* (*Red River*; Howard Hawks, 1948), *La heredera* (*The Heiress*; William Wyler, 1949), *De aquí a la eternidad* (*From Here to Eternity*; Fred Zinnemann, 1953), la comentada *Vidas rebeldes* o *Freud, pasión secreta* (*Freud*; John Huston, 1962) (Fernández-Santos, 1989o). Una habilidad similar le atribuye a Warren Oates, poseedor de una expresión facial capaz de oscilar entre la austeridad y el recargamiento. Con rapidísimas transiciones de un estado gestual a otro, Oates puede saltar de un solo golpe de la placidez a la crispación, o viceversa, mutaciones cuyo eje son fundamentalmente sus ojos (Fernández-Santos, 1982ñ). También Nastassja Kinsi forma parte de este tipo de intérpretes capaz de hacer gravitar una película sobre una mirada provista de gran magnetismo, en la línea de Greta Garbo o Gloria Swanson. En *Sinfonía de primavera* (*Frühlingssinfonie*; Peter Schamoni, 1983), por ejemplo, la actriz alemana, con su manera inquietante de mirar, desvela la ambigüedad de un personaje que se sitúa a mitad de camino entre la malicia y el candor, entre lo diabólico y lo angélico (Fernández-Santos, 1989p).

Siguiendo con recursos interpretativos de carácter particular, también es muy importante la utilización del cuerpo para caracterizar al personaje y exteriorizar sus estados de ánimo. Para Fernández-Santos (1984j) un actor que se sirve de su cuerpo con estos fines es James Dean, de hecho, hace suyas las declaraciones de Elia Kazan en las que manifiesta que Dean resulta mucho más expresivo en los planos generales que en los primeros planos. Es por ello que el intérprete de *Rebelde sin causa* (*Rebel Without a Cause*; Nicholas Ray, 1955) y *Al Este del Edén* (*East of Eden*; Elia Kazan, 1955) introduce en el cine una ambición por el gesto total que se

apoya en la elasticidad de sus movimientos corporales. Aunque en su opinión esta dinámica gestual carece de decantación y a menudo el actor incurre en tosquedades por sus excesos retóricos, no hay duda de que logra infundir gran personalidad a individuos con problemas identitarios.

En cuanto a tácticas interpretativas más genéricas, una de los rasgos muy valorados por el crítico es la «contención», la capacidad de un actor para conferir a sus personajes expresividad por medio de la economía gestual o una gama de recursos reducida a la mínima expresión. A menudo, el empleo de un discurso interpretativo cada vez más comedido para lograr la elocuencia es indicio de madurez y oficio por parte del actor. Fernández-Santos (1996q: 4) atribuye esta cualidad a Federico Luppi, quien, con el paso de los años, va restringiendo su vocabulario gestual sin que su potencial expresivo se vea menguado. Sin embargo, podemos identificar este fenómeno en películas más concretas. Anthony Hopkins en *El silencio de los corderos* (*The Silence of the Lambs*; Jonathan Demme, 1991) lleva a cabo una representación del Mal casi en estado puro, pero lo que llegamos a vislumbrar en la pantalla es una limitada articulación de gestos con los que el actor británico deja entrever toda la atmósfera de visceralidad e inteligencia que rodea a su personaje, Hannibal Lecter (Fernández-Santos, 1991i).

Así, la contención interpretativa está relacionada con la austeridad en el gesto, pero también con la mirada y el silencio. Montgomery Clift, al que ya nos hemos referido como especialista en la utilización de la mirada, lleva a cabo un monumento de contención interpretativa en la única escena que protagoniza en *Vencedores o vencidos* (*Judgment at Nuremberg*; Stanley Kramer, 1961), particularmente en el interrogatorio que sufre su personaje, Rudolph Petersen, un judío castrado por los nazis. En tan sólo siete minutos, Clift, sentado y casi totalmente inmóvil, con una expresión de inminente peligro, realiza un alarde de utilización del silencio, y con sus ojos expulsa dolor, estupor e inocencia (Fernández-Santos, 1984k). Del mismo modo, Alec Guinness, tendente a creaciones desmedidas y barrocas, es, sin embargo, otro actor prodigioso a la hora de otorgar expresividad a sus silencios y a sus actitudes de escucha (Fernández-Santos, 2000i). También el estilo interpretativo de Henry Fonda carece de toda retórica gestual. Por el contrario, se sustenta en una apariencia física bondadosa y en una quietud cercana a la pasividad, peculiaridades que son contrarrestadas con una penetrante mirada en

la que concurren abundantes destellos de ambigüedad, lo que le da la posibilidad de encarnar con gran poder de convicción a individuos tanto malvados como bondadosos. La dialéctica entre la inmovilidad corporal y una mirada de gran intensidad es la base interpretativa de muchos actores, entre ellos Harvey Keitel, que en este aspecto se inspira en John Wayne, Spencer Tracy y Humphrey Bogart (Fernández-Santos, 1995q). Más allá, pues, de todo código gestual extrovertido, el intérprete puede expresar un amplio catálogo de mutaciones expresivas recurriendo al sentido de lo indirecto (Fernández-Santos, 1983o).

Otra cuestión que suele ser fuente de elogio es la adopción de diferentes registros o roles por parte del intérprete. Evidentemente, para determinar la versatilidad de un actor es imprescindible conocer su filmografía anterior, un tipo de información que la crítica suele aludir para contextualizar la obra cinematográfica, y no sólo en función de categorías o géneros, sino también en los trabajos previos de quienes la ejecutan, entre ellos, lógicamente, los intérpretes. La crítica suele destacar el hecho de que intérpretes especializados en perfiles muy característicos decidan emprender un cambio de rumbo con la película abordada, por lo que en estos casos es habitual que se proceda a dictaminar si el intérprete está o no a la altura de las circunstancias. Fernández-Santos (2004g) no es una excepción. Ante una obra como *En carne viva* (*In the Cut*; Jane Campion, 2003), señala las divergencias entre el tipo de personajes e interpretaciones que suele frecuentar su actriz protagonista, Meg Ryan, y el registro tan diferente que acomete en la película que le ocupa. Señala que la protagonista de *Cuando Harry encontró a Sally…* (*When Harry Met Sally…*; Rob Reiner, 1989) parece estancada en un modelo de comedia dulce con actuaciones en las que se dedica a explotar su imagen de mujer risueña y aniñada por medio de sus deslumbrantes ojos azules y su sonrisa angelical. Pero, a continuación, arguye que su trabajo en la obra de Campion supone un vuelco arriesgado y comprometedor que saca adelante con valentía, sinceridad y talento. Desprendiéndose de los rasgos por los que se hace célebre en el terreno de la comedia, Ryan apuesta esta vez por el gesto duro, grave y gastado de una mujer a la deriva, que borda con brillantez.

Sin embargo, la diversidad de registros de un intérprete puede tener cabida en una misma obra cinematográfica, por lo que no son tan necesarios los conocimientos previos para efectuar la valoración. Más que de diversidad, deberíamos

hablar de procedimientos de signo contrario, de paradojas interpretativas, por lo que la técnica resultante adquiere mayor complejidad, refinamiento y elaboración. Pero, en ocasiones, el discurso de un actor está basado en una fusión de recursos y estrategias extremadamente sutiles que pueden pasar inadvertidos. En su papel de autista, la actuación de Dustin Hoffman convierte un largometraje como *Rain man* (*Barry Levinson*, 1988) en indispensable. Su interpretación se formaliza en torno a dos ejes: por un lado, una voz metálica y casi impersonal de la que surgen destellos de energía y profundidad; por otro, un aparato gestual aparentemente exagerado e histriónico que, sin embargo, contiene ráfagas de las que brota un sentido de lo indirecto y lo insinuado (Fernández-Santos, 1989q). Las sutilezas también suelen caracterizar el ejercicio interpretativo de Federico Luppi, de tal forma que, aunque muy elaborada, no se perciben huellas de artificio. Cuando, por ejemplo, tiene que recitar una larga parrafada, tiende a combinar los balbuceos del habla espontánea con rápidas sucesiones de frases hiladas a gran velocidad. A ello se suma una mirada en permanente quietud que se clava en su oponente (Fernández-Santos, 1996q: 4). Estamos, así, ante estrategias interpretativas muy medidas que, desde luego, no están a alcance de cualquiera.

Otras veces, los métodos interpretativos son más reconocibles. Los trabajos de Cary Grant frente a la cámara se sostienen con una serie de inimitables tránsitos irónicos entre gestos de seriedad y humor. Como Henry Fonda, Robert Mitchum o Spencer Tracy, el actor de *Me siento rejuvenecer* (*Monkey Business*; Howard Hawks, 1952) transmite un dinamismo que choca frontalmente con un estado de calma permanente. Asimismo, su aspecto amistoso y franco adquiere otro timbre a través de su mirada ladeada, lo que le convierte en portador de algo escondido e imprevisible, de ahí su idoneidad para interpretar personajes con comportamientos desdoblados (Fernández-Santos, 1982o; 1986n). Las dobles vertientes en la técnica interpretativa son, pues, indicio de talento. La actuación de Emma Suárez en *La blanca paloma* (Juan Miñón, 1989), que es considerado el aspecto más meritorio de la película, combina el hermetismo con la expansividad; sabe crear expresiones transmisoras de dolor y tristeza valiéndose de miradas alegres y sonrientes. También Holly Hunter en *Al filo de la noticia* (*Broadcast News*; James L. Brooks, 1987) demuestra su dominio de la técnica interpretativa con un trabajo de gran nervio cómico y dramático, a partes iguales (Fernández-Santos, 1988r).

Uno de los rasgos distintivos del buen intérprete es su destreza para alternar el estatismo con la explosividad, el domino de la pausa y el silencio como antesala de la velocidad y la energía, lo que Fernández-Santos suele denominar la «transfiguración». En un actor tendente a los estados agónicos como Jeremy Irons pueden irrumpir gestos frenéticos y desatados, de igual forma que de la expresión pétrea y dura de Robert Mitchum también pueden brotar ráfagas de fragilidad. La imagen de vulnerabilidad tan característica de James Stewart también se suele quebrar con terribles arrebatos de violencia (Fernández-Santos, 1989r; 1998q; 1997t). La peculiaridad en estos intérpretes en los que se produce un tránsito tan explícito desde la contención al desbordamiento es la agilidad y velocidad con que imprimen esos giros; son capaces de pasar de un gesto a su contrario sin romper estilísticamente la línea de su composición (Fernández-Santos, 1993ñ). Barbara Stanwyck, por ejemplo, alterna en sus personajes expresiones de atracción y repulsión, combinación que resulta imperceptible debido a la rapidez con que acomete esas transfiguraciones (Fernández-Santos, 1990ñ). El mismo fenómeno se identifica en los trabajos de Katherine Hepburn, germen de su energía expresiva: la velocidad de su gesto es enorme, pues es capaz de imprimir en un minuto más signos que cualquier otra actriz o actor, de ahí que su técnica tienda a empequeñecer a algunas de sus parejas interpretativas, sobre todo a aquellas que no están al nivel de su talento (Fernández-Santos, 2003q). Sin embargo, si existe un actor que hace de este recurso una marca personal ese es Toshiro Mifune, especialista en introducir una amplia red de mutaciones en su rostro a una velocidad asombrosa (Fernández-Santos, 1998r).

Habitualmente, uno de los fenómenos interpretativos que suele ser objeto de rechazo por parte de la crítica es la sobreactuación o histrionismo, es decir, el empleo exagerado de sus recursos, como hablar en un tono elevado, gesticular demasiado o proferir muecas. En estas ocasiones, el intérprete no busca tanto proporcionar densidad a su personaje como buscar su lucimiento personal. Obviamente, la sobreactuación o el histrionismo no es una técnica interpretativa que el periodista censura en todos los casos ni mucho menos, pues, como ya hemos explicado, el arte de algunos intérpretes consiste en alternar estratégicamente la contención en el gesto con estallidos de explicitud. Además, la idoneidad o no de la clase de interpretación hay que deducirla en función del contexto fílmico en

que se desenvuelve, esto es, en función de las peculiaridades del personaje y del resto de áreas formales. Errol Flynn es un actor que posee una técnica muy limitada y, sin embargo, es capaz de convertir en verosímiles sus dotes histriónicas (Fernández-Santos, 1983p).

El problema viene cuando el intérprete trata de acaparar la atención y provocar un efecto deslumbrador exacerbando todos sus recursos, como se puede observar en muchas películas que se sustentan alrededor del exhibicionismo de un actor o una actriz de renombre. Hay, en efecto, largometrajes en donde el intérprete o los intérpretes se encuentran desatados a juzgar por la indiscriminada profusión de gestos y muecas, por lo que desaparecen los fines comunicativos a los que aspira cualquier ejercicio interpretativo. La sobreutilización de la mueca es el rasgo predominante en los trabajos de John Malkovich en *Mary Reilly* (Stephen Frears, 1996) y de Brad Pitt en *Doce monos* (*Twelve Monkeys*; Terry Gilliam, 1995), origen de los reproches que el periodista profiere a ambos films (Fernández-Santos, 1996r; 1996s). La elección de un tratamiento cómico o paródico puede llevar a confundir la actuación con una amalgama de tics interpretativos. Este fenómeno tiene lugar, para Fernández-Santos (2003r), en *Piratas del Caribe. La maldición de la Perla Negra* (*Pirates of the Caribbean: The Curse of Black Pearl*; Gore Verbenski, 2003) con los trabajos de Johnny Depp y Geoffrey Rush, que llevan a cabo sendos retratos exagerados y barrocos. No hay en ellos asomo de finura ni sutileza y sí una redición de los estereotipos del pirata bueno y del malo a partir de un exceso de estímulos histriónicos.

Pero la sobreactuación también suele estar unida a obras cinematográficas que descansan sobre personajes enajenados o discapacitados, lo que se convierte en una oportunidad para que muchos actores den rienda suelta a recursos de carácter grandilocuente. Este tipo de caracterizaciones suelen generar alabanzas y reconocimientos bastante desproporcionados, pues "dan sutilmente el pego, […] deslumbran con composiciones perfectas pero aparatosas, que parecen muy difíciles (y lo son a la manera de un ejercicio circense) pero mucho menos de lo que parecen" (Fernández-Santos, 1990o). A lo largo de su historia, la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Hollywood contribuye a sobrevalorar este tipo de actuaciones premiando a cineastas como Cliff Robertson en *Charly* (Ralph Nelson, 1968), al mismo Dustin Hoffman en *Rain man* o a Daniel Day Lewis en *Mi*

pie izquierdo (*My Left Foot: The Story of Christy Brown*; Jim Sheridan, 1989), etc. Sin embargo, "la gestualidad propia del *caso clínico*, de lo excepcional biológica y mentalmente considerado" entraña menor dificultad que la sobriedad y la economía de medios, rasgos propios de lo que llamábamos contención. Para Fernández-Santos, el esfuerzo interpretativo de, por ejemplo, un Morgan Freeman en *Paseando a Miss Daisy* (*Driving Miss Daisy*; Bruce Beresford, 1989) es mucho mayor que el de Daniel Day-Lewis en la citada *Mi pie izquierdo*. Lo difícil al interpretar es elevar lo normal a excepcional, a singular y a terrible.

Una interpretación elaborada es aquella en la que se vislumbra una estrategia subyacente. Tienen cabida los brotes de sobreactuación, pero también acentos más sutiles. Los grandes actores son quienes en una misma actuación dominan el comedimiento, el sigilo y la cautela; pero también, llegado el momento, los estallidos histriónicos. Es lo que hemos llamado el poder transfigurador del intérprete (Fernández-Santos, 1993ñ). Sin embargo, el crítico también es consciente de que muchos intérpretes tratan de llevar a cabo este refinado procedimiento interpretativo sin conseguirlo, o bien fingiéndolo. Russell Crowe en *Una mente maravillosa* (*A Beautiful Mind*; Ron Howard, 2001), por ejemplo, finge que, con su interpretación, está moviendo registros de alta carga de profundidad a través del despliegue de actitudes hieráticas que, de pronto, se ven sacudidas por estallidos gestuales. Sin embargo, Crowe abusa de este método cultivado por tantos grandes intérpretes y, además, lo utiliza de forma atropellada y sin dominio de la pausa (Fernández-Santos, 2002v).

Por último, otra clase de sobreactuación igualmente censurable es aquella que concierne a la caracterización. A menudo, los intérpretes necesitan transformarse físicamente con la ayuda del vestuario, maquillaje, peluquería y otros elementos postizos. La caracterización suele ser muy habitual en géneros cinematográficos como las películas biográficas, donde el actor trata de asemejarse físicamente al individuo en que se inspira. Sin embargo, a menudo esta transformación física se convierte en el único atractivo del trabajo interpretativo y se desatienden el resto de las técnicas expresivas. Este tipo de sobreactuación es apreciable en una obra como *Hoffa* (Danny de Vito, 1992), que es una reconstrucción de la vida pública del célebre sindicalista norteamericano Jimmy Hoffa, interpretado por Jack Nicholson. Cierto es que el actor norteamericano logra un parecido físico

asombroso gracias a la caracterización que el equipo de maquillaje hace con su rostro para aproximarlo al de Hoffa. Asimismo, Nicholson trata de emular hasta el más pequeño de sus gestos. Sin embargo, el intérprete no trasciende la máscara que transfigura sus facciones, se convierte en una víctima de ella. Una actuación sin interioridad por las servidumbres hacia la apariencia externa: "Jimmy Hoffa se convierte, encarnado por Nicholson, en un muñeco que parece activado por pilas, en un alarde de gestualidad mecánica e histérica" (Fernández-Santos, 1993o).

Aunque, evidentemente, la caracterización es un elemento importante, el intérprete debe trascenderla y no quedar atrapado por ella, como también es perceptible en otros muchos trabajos alabados por el periodista. Michelle Pfeiffer compone en *Por encima de todo* (*Love Field*; Jonathan Kaplan, 1992) el retrato de una mujer anónima que, devota de la era política de John Fitzgerald Kennedy, adopta la imagen física de Marilyn Monroe. Pfeiffer trasciende esta caracterización con un ejercicio interpretativo muy elaborado y minucioso que, sin embargo, no se percibe, tal es la sensación de transparencia. Con él deja escapar la triste condición de una joven ama de casa perteneciente a la pequeña burguesía de Dallas, marcada por la muerte de su hija, la mediocridad de su vida cotidiana, un matrimonio infeliz y una sociedad sofocante que la encarcela (Fernández-Santos, 1993p). Del mismo modo, la caracterización también es un elemento de cierta importancia en *Primary Colors* (Mike Nichols, 1998), ya que las interpretaciones de John Travolta y Emma Thompson establecen un juego de parecidos con Bill y Hillary Clinton. Fernández-Santos cree que las similitudes son eficaces pero momentáneamente, ya que sólo con el mimetismo físico no hubiera sido suficiente para lograr dos trabajos tan esmerados. Por encima de los parecidos, Travolta y Thompson inyectan a sus composiciones una gran viveza irónica y, paulatinamente, conforme transcurre el metraje, un poderoso sabor amargo. Así pues, los intérpretes no quedan atrapados por la artificiosidad de sus máscaras sino que las trascienden por completo.

3.4.4. Cine de actor, duelo de rostros y dirección de actores

En páginas anteriores hemos dejado constancia de que, para Fernández-Santos, el intérprete a menudo se convierte en el principal asidero de la fuerza de

una obra cinematográfica, en el artífice de sus principales cualidades, por lo que, para estos casos, el periodista alumbra el concepto de «cine de actor». Partiendo de que en el análisis crítico de un film se localizan técnicas más elaboradas que otras, el apartado interpretativo es, en el cine de actor, un área que rebasa estéticamente a la escritura, la puesta en escena y al ritmo narrativo, monopolizándolas por completo. Y es que, para Fernández-Santos (1993q; 1993r; 1996q), no sólo existen films articulados para que brillen las interpretaciones, sino que abundan los directores a los que les son atribuidos los méritos de films que, en realidad, provienen del trabajo actoral. Efectivamente, es tanta la anchura dramática y expresiva que es capaz de dotar un actor a su personaje, que la nomenclatura de actor-autor resulta muy apropiada.

Una obra de referencia que plasma a la perfección este cine de actor es *Frenético* (*Frantic*; Roman Polanski, 1988), pues, aunque Fernández-Santos (1988s) denuncia un desequilibrio en la estructura del guión y el trabajo de dirección, considera que el film contiene resoluciones muy originales gracias al derroche de talento de Harrison Ford, que interpreta al personaje principal. El trabajo de Ford permite que un personaje inclinado hacia el estereotipo experimente una mutación interior cada vez más intensa desde la quietud exterior. El actor, así, trasciende la débil estructura fílmica de guión y puesta en escena y proporciona al individuo que encarna una profundidad inesperada. Por eso, Fernández-Santos insiste en su texto que *Frenético*, como tantos otros largometrajes, no es «cine de autor» sino de «de actor». La razón, pues, de que algunas películas menores consigan encaramarse en un lugar más alto que el que les corresponde se halla en las excelencias del área interpretativa. *Paseando a Miss Daisy* es otra clarísima manifestación de este fenómeno. Los verdaderos autores de este film no son ni su director, ni su guionista, ni su fotógrafo, ni cualquier colaborador otro del equipo técnico; los creadores genuinos son quienes interpretan a la pareja protagonista, Morgan Freeman y Jessica Tandy, pues de sus gestos recíprocos en la pantalla brota un rico entramado de estímulos que deja al descubierto la elementalidad del guión y la puesta en escena (Fernández-Santos, 1990p).

Obviamente, si en estos casos el reparto no rindiese a un nivel excepcional, la obra se derrumbaría. En *8 mujeres* (*8 femmes*; François Ozon, 2002) es muy evidente la condición indisimuladamente esquemática de un guión repleto de arti-

mañas; sin embargo, la frenética carrera de relevos que establecen sus primorosas ocho actrices es lo que hace de esta película una experiencia imprescindible (Fernández-Santos, 2002w). De esta manera, incluso una buena actuación puede resucitar personajes que, desde la escritura, o están muertos o resultan pobres, falsos o incongruentes. La trama de *Taxi* (Carlos Saura, 1996) consta de una infructuosa indagación de personajes complejos pero sin construcción dramática y sin una mínima precisión en la clarificación de sus conductas. Pues bien, uno de los intérpretes, Ingrid Rubio, "se escapa de la encerrona y […] se lanza a la aventura solitaria de crear por su cuenta y llenar con su talento la oquedad sobre la que sobrevuela" (Fernández-Santos, 1996t). A través del poder de irradiación de su mirada en los planos sostenidos y de su capacidad para graduar, contener y coordinar el gesto, Rubio da interioridad a su personaje y se erige en el rasgo más sobresaliente de un film que se resiente por su artificiosidad. Toda la inteligencia y delicadeza de un ejercicio interpretativo puede contrastar con el resto de apartados formales, de signo contrario.

Sin embargo, el cine de actor también surge en obras más equilibradas, con guiones y puestas en escena que rayan a gran altura, aunque también aquí el trabajo del intérprete vuelve a erigirse en su mayor sustancia expresiva. Basada en la novela homónima de Javier Cercas, *Soldados de Salamina* (David Trueba, 2003) cuenta con un guión muy inteligente, pero quien hace posible que la abrupta metáfora que se plantea en la película adquiera electricidad emocional es su intérprete principal, Ariadna Gil, que la adopta en la forma de un drama íntimo, de grandísima elocuencia. Hay en el film una conexión entre la Historia y su memoria —el desvelamiento del enigma en torno a Rafael Sánchez Mazas durante la Guerra Civil—, y la historia con minúsculas —el itinerario personal que recorre la protagonista—, pues Gil crea a una mujer en demolición, cuyo carácter errante y erosionado está secretamente relacionado con el sentimiento de orfandad de algunos españoles tras la Guerra Civil (Fernández-Santos, 2003s).

Hay veces, pues, en que resulta un hecho irrefutable la trascendencia que se concede al apartado interpretativo como eje expresivo del film, subordinando el resto de procedimientos formales. En *Teniente corrupto* (*Bad Lieutenant*; Abel Ferrara, 1992), la cámara de Ferrara se pega al cuerpo de Harvey Keitel, que encarna al protagonista; se limita a seguirlo, de ahí que Keitel se convierta en la máxima

creación del film. La escalada hacia la autodestrucción que, por lo droga y el juego, emprende el policía que representa, es toda una hazaña cinematográfica que el actor sostiene por sí solo con recursos de muy diverso signo: su rostro es capaz de pasar del tormento y la desesperación a la ternura y el amor más absolutos (Fernández-Santos, 1994q). Del mismo modo, *Mona Lisa* (Neil Jordan, 1986) es una obra que se apoya en un eficaz cruce de varios modelos argumentales, como el amor pasional, la acción policíaca e incluso el cine de terror. Asimismo, y a pesar de su extrema violencia, Jordan filma con evidente ternura e incluso humor a los dos personajes. Aun con estos méritos, para Fernández-Santos (1987o) la película gravita sobre la interpretación de uno de esos dos aludidos personajes, la de Bob Hoskins, un actor de tosca presencia pero un torbellino de expresividad, finura y capacidad de emoción. Seguir las peripecias del actor por los bajos fondos de Londres constituye un espectáculo profundo y emocionante a través del cual el espectador experimenta una intensa identificación, de tal forma que, cuando Hoskins no está en pantalla, la película baja muchos enteros.

Sin embargo, el cine de actor también entraña algunos riesgos que, al concretarse, son menos elogiables. Y es que la subordinación de todo el engranaje creativo hacia un único intérprete conlleva jugarse la calidad del film si este carece de talento, o trata de aprovechar la oportunidad no tanto para actuar como para convertirse en el principal foco de la atención, recurriendo a excesos histriónicos. Es el caso de Warren Beatty en *Bugsy* (Barry Levinson, 1992). Fernández-Santos (1992o) no solo denuncia que no haya una sola escena bien dirigida, sino que, lo que es peor, la interpretación de Warren Beatty se adueña de la película hasta el punto de que no hay plano donde este no aparezca. Además de llevar a cabo un trabajo muy efectista, un alarde divismo difícilmente superable, Beatty no sabe definir a su personaje, que carece de identidad.

Un problema similar se localiza en *Blow* (Ted Demme, 2004), que adolece, para empezar, de un guión provisto de personajes inverosímiles. Todos los hilos que tejen la trama están destinados a converger en un único personaje, un traficante de cocaína que interpreta deficientemente Johnny Depp, quien no incorpora a su personaje ninguna graduación expresiva. Pero el énfasis hacia su figura resulta tan abusivo y dañino para la construcción del film que sus compañeros de reparto pasan a ser insignificantes muletas puestas al servicio de su lucimiento

(Fernández-Santos, 2001h). Hay películas, en efecto, en donde la supeditación interpretativa del reparto a la estrella de turno es total, aunque trate de disimularse. En *La sonrisa de Mona Lisa* (*Mona Lisa Smile*; Mike Newell, 2003) la actriz Julia Roberts, protagonista absoluta del film, se encuentra rodeada por un reparto colocado con el único fin de favorecerla, sin embargo, la calculada estrategia de la película se pone en evidencia cuando su personaje adopta unos aires de solemnidad que son pura retórica (Fernández-Santos, 2004h).

Evidentemente, la inoperancia de una película queda más en entredicho en tanto el intérprete carece de talento para acometer el registro interpretativo que el tipo de film y el tipo de personaje le demandan. *Oscar ¡quita las manos!* (*Oscar*; John Landis, 1991) es otro largometraje a mayor gloria de su estrella, Sylvester Stallone, quien adopta un nuevo registro interpretativo en su trayectoria, el género de la comedia, y particularmente la comedia de enredo. Fernández-Santos (1991j) sostiene que guión, dirección y reparto están orientados para subrayar el trabajo de Stallone, y que, aun así, estas herramientas resultan solventes, todo lo contrario al ejercicio del actor, propietario de una sosería que lo dejan fuera de lugar en la clase de película en que se halla, una comedia.

Otra línea diferente que también se enmarca dentro del concepto de cine de actor es la vertebración de la obra cinematográfica sobre el juego interpretativo de una pareja de actores, lo que Fernández-Santos tiende a designar «duelo de rostros». Muchos films se sirven de la energía expresiva procedente de la confrontación de dos intérpretes para, a partir de personajes con diferencias de carácter muy agudizadas, establecer una red de interrelaciones por medio de técnicas interpretativas de diversa índole, creando una perfecta unidad de contrarios. La antítesis de personajes, formulada primero a través del guión y luego de la puesta en escena, facilita al duelo interpretativo, estrategia que brilla con luz propia en el género de la comedia, no en vano se trata de la premisa humorística de, por ejemplo, la dupla Stan Laurel-Oliver Hardy. La singularidad de esta inseparable pareja de actores proviene de dos tipos que son física y psicológicamente tan contrarios como indisolubles, tanto es así que su nervio cómico descansa en una desgarrada unión de contrastes: figuras, caracteres y comportamientos que se repelen a partir de los que toma forma un humor de condición violenta e incluso cruel. Pero a las diferencias físicas y psicológicas hay que añadir la complementariedad de sus

estilos interpretativos, uno tendente a la exterioridad y otro a la interioridad (Fernández-Santos, 1982p; 1982q).

Estos dúos interpretativos constituyen un fenómeno de muy larga tradición, núcleo de una gran cantidad de títulos clásicos, como la compenetración entre la exuberancia gestual de Jack Lemmon y la sequedad de Walter Matthau en *Primera plana* (*The Front Page*; Billy Wilder, 1974); los movimientos espasmódicos en el rostro de Walter Brennan y la economía de muecas de Humphrey Bogart en *Tener y no tener* (*To Have or Have Not*; Howard Hawks, 1944); o los tempestuosos encuentros entre la furia desatada de Charles Laughton y la mirada en reposo de Henry Fonda en *Tempestad sobre Washington* (*Advise & Consent*; Otto Preminger, 1962) (Fernández-Santos, 1993s). Pero las duplas interpretativas también se fundamentan en el hecho de que determinados actores o actrices extraen lo mejor de sí mismos frente a un oponente. Bette Davis, por ejemplo, saca a relucir mucho mejor sus condiciones expresivas frente a un contendiente. De esta forma, su veloz mutación de gesto, desde la ternura a la violencia e incluso ferocidad, se cierne sobre su pareja interpretativa (Fernández-Santos, 1982r). Hay intérpretes, en suma, que se crecen cuando han de hacer frente a compañeros de reparto de mucho talento. Al comienzo de su carrera, Tom Cruise es la piedra angular de películas que tratan de sacar partido a su impacto fotogénico aunque su gama de recursos es en realidad muy pobre y superficial. Sin embargo, lo cierto es que Cruise mejora posteriormente con réplicas muy profesionales a Paul Newman en *El color del dinero* (*The Color of Money*; Martin Scorsese, 1968) y Jack Nicholson en *Algunos hombres buenos* (*A Few Good Men*; Rob Reiner, 1992), es decir, en tanto no recae sobre él el protagonismo absoluto y tiene frente a sí oponentes de talento (Fernández-Santos, 1996u).

Tal vez la película más destacable bajo esta perspectiva es *La fiera de mi niña* (*Bringing up Baby*; Howard Hawks, 1938), un hito del género cómico cuyo endiablado ritmo no puede entenderse sin el juego interpretativo que lleva a cabo la pareja Cary Grant-Katherine Hepburn, uno de los dúos más asombrosos de la Historia del Cine. Las descargas expresivas que desprende el trenzado recíproco a base de miradas, palabras y movimientos tiene su origen en dos factores: en primer lugar, el carácter antagónico de dos individuos, uno precavido, otro avasallador; en segundo, dos estilos interpretativos contrapuestos que se solapan en

uno solo, pues la velocidad de gesto y réplica de Hepburn se sujetan con los arrestos más pausados de Grant (Fernández-Santos, 1986j). La pareja interpretativa como fuente de comicidad no constituye una experiencia esporádica sino una constante en la filmografía de Hawks, véase si no la dupla que forman Angie Dickinson y John Wayne en *Río Bravo* (Rio Bravo, 1959), John Wayne y Elsa Martinelli en *¡Hatari!* (1962) o Cary Grant y Ginger Rogers en *Me siento rejuvenecer* (*Monkey Business*; Howard Hawks, 1952). El emparejamiento de intérpretes como principal estrategia expresiva de un film surge una y otra vez en el ejercicio del periodista crítico.

Pero el duelo de rostros puede adoptar una subcategoría, y es aquella en donde los dos polos interpretativos llevan a cabo sus interrelaciones desde la distancia física, esto es, sin permanecer juntos en escena, con frecuencia embarcados en un juego persecutorio. En el film *En la línea de fuego* (*In the Line of the Fire*; Wolfgang Petersen, 1993), John Malkovich y Clint Eastwood desarrollan uno de estos duelos de rostros y solamente coinciden en una de las escenas finales; sin embargo, esta separación no es óbice para que la actuación recargada de gestos y muecas del primero se amolde a la quietud y la inexpresividad del segundo (Fernández-Santos, 1993s). También Richard Widmark y Jack Palance se encuentran en un único punto de encuentro al final de *Pánico en las calles* (*Panic in the Streets*; Elia Kazan, 1950). Hasta ese momento sus dos itinerarios transcurren con independencia, pero es fruto del vaivén entre ambas líneas narrativas, lo que produce un trepidante diálogo lleno de fisicidad, acción y talento interpretativo (Fernández-Santos, 1984l). Sin enfrentarse nunca, también bordan un dúo perfecto de antagonistas Harrison Ford y Tommy Lee Jones en *El fugitivo* (*The Fugitive*; Andrew Davis, 1993), hasta el punto de que no es fácil determinar quién de los dos lleva las riendas en la carrera persecutoria en que se embarcan, de gran potencia expresiva a partir del contraste entre la seriedad de Ford y la réplica irónica de Lee Jones (Fernández-Santos, 1993q).

Es innegable que los emparejamientos constituyen la esencia de muchos productos de Hollywood de nulas pretensiones comunicativas, de tal forma que la reunión de dos intérpretes populares se torna exhibición superficial en la que se exageran sus perfiles y técnicas interpretativas. *9 días* (*Bad Company*; Joel Schumacher, 2002) es, en este sentido, una película paradigmática, pues convoca a Chris

Rock y a Anthony Hopkins para representar un tipo de pareja bastante común en el género policíaco norteamericano, la que forman un detective negro y otro blanco, en la línea de *En el calor de la noche* (*In the Heat of the Night*; Norman Jewinson, 1967), *Límite: 48 horas* (*48 Hrs.*; Walter Hill, 1982), la saga de *Arma letal* (*Lethal Weapon*; Richard Donner, 1987), *Seven* (*Se7en*; David Fincher, 1995) u *Hombres de negro* (*Men in Black*; Barry Sonnenfeld, 1997). Para Fernández-Santos (2002x), en *9 días*, además de un bodrio infumable y confuso, la pareja Rock-Hopkins quiere ser "violenta y apuntarse a la réplica cínica, pero no alcanza violencia ni humor ni cinismo alguno, ni se beneficia de la fuerza liberadora de estos rasgos del viejo cine de detectives, que aquí se queda en anti cine de fantoches con placa".

Otras veces quizá el resultado no sea tan deficiente, pero el emparejamiento no produce la cohesión esperada. Uno de los alicientes de *El león en invierno* (*The Lion in Winter*; Anthony Harvey, 1968) está en el enfrentamiento entre Peter O'Toole y Katherine Hepburn, sin embargo, no tiene lugar un verdadero intercambio de estímulos y réplicas porque, aunque ambos contendientes poseen una técnica interpretativa tendente a la gesticulación, quedan demasiado en evidencia los limitados registros de O'Toole frente a la riqueza expresiva de Hepburn. El duelo es, por ello, desigual; y el pretendido contrapunto a veces chirría (Fernández-Santos, 1984m). El desequilibrio interpretativo también es la nota predominante en *La playa de los perros* (*Balada da Praia dos Cães*; José Fonseca e Costa, 1987), pues no hay complementariedad entre los dos intérpretes sobre los que descansa la parte pasional del film, fundamentalmente debido a la escasa magnitud que desprende Patrick Bauchau, hasta el punto de neutralizar el buen trabajo de su compañera de reparto, la actriz española Assumpta Serna. Debido entonces a esta falta de conjugación, a la ausencia de pulsión romántica entre los actores, la película discurre sin emocionar, a pesar de que el resto de procedimientos formales rinde a buen nivel (Fernández-Santos, 1987p).

Las fuertes disonancias entre los intérpretes de un duelo de rostros suelen dar lugar a que se genere un efecto comparativo entre el trabajo de uno y otro, pues con frecuencia las disonancias se derivan de la aplastante superioridad de una actuación frente a la otra. El relato de *La guerra de los Rose* (*The War of the Roses*; Danny de Vito, 1989) está concebido en función de la lucha sin cuartel entre el matrimonio que forman los personajes interpretados por Michael Douglas y Kath-

leen Turner, sin embargo, el trabajo de la segunda, dueña de una aparato expresivo propio y eficaz, arrolla con contundencia al del primero, mucho más discreto en términos interpretativos a pesar de que los personajes que encarnan uno y otro dan pie esas desigualdades: así como Turner representa a una mujer fuerte y segura de sí misma, Douglas encarna el extremo opuesto, un pelele de comportamiento ridículo (Fernández-Santos, 1990q). Esta desproporción entre los méritos de un actor y otro también aparece muy claramente en la ya citada *Rain man*, en donde la antológica actuación de Dustin Hoffman, repleta de sutilezas y matices dentro de una estrategia muy elaborada, arrastra a la de Tom Cruise a un muy bajo escalafón (Fernández-Santos, 1989q). Tampoco tiene suerte Cruise en el encuentro-choque que establece con la por entonces su mujer, Nicole Kidman, en el título póstumo de Stanley Kubrick, *Eyes Wide Shut* (1999), en donde encarnan a un matrimonio en crisis. Kidman le propina a su compañero una soberana lección interpretativa, pues Cruise exhibe un catálogo de gestos que subraya y enfatiza para lograr hacerlos visibles frente a la brillante naturalidad de la actriz australiana (Fernández-Santos, 1999l).

Las maniobras comparativas entre los intérpretes son inevitables hasta tal punto de que, como resultado, un actor secundario puede arrebatar el protagonismo al principal, como de hecho sucede en muchos films en donde los antagonistas absolutos acaban resultando más atractivos que los personajes principales. La interpretación de Jack Palance sobrepasa a la de Alan Ladd en *Raíces profundas* (*Shane*; George Stevens, 1953), de igual forma que la de Walter Brennan a la de Gary Cooper en *El forastero* (*The Westerner*; William Wyler, 1940), la de Lee J. Cobb a la de Robert Taylor en *Chicago, años treinta* (*Party Girl*; Nicholas Ray, 1958) o la de Humphrey Bogart a la de Leslie Howard en *El bosque petrificado* (*The Petrified Forest*; Archie Mayo, 1936). Particularmente, en *El prisionero de Zenda* (*The Prisoner of Zenda*; Richard Thorpe, 1952), James Mason, que interpreta a un malvado antagonista, desarrolla unos procedimientos más ricos que los de Stewart Granger, que encarna al personaje principal. Granger da muestras de su tosquedad y envaramiento interpretativo, su carencia del sentido de lo indirecto y su inclinación a las expresiones histriónicas. Por el contrario, Mason dota a su personaje de una sutil dimensión escéptica que se apodera de las imágenes del film, de tal forma

lleva a cabo "un ejercicio de maldad cinematográfica insuperable, de inolvidable garra, gracia y domino de la duplicidad" (Fernández-Santos, 1983q).

Hasta el momento, hemos enfocado la interpretación como un área del lenguaje cinematográfico que depende, lógicamente, del actor. Sin embargo, es evidente de que en la valía o en el demérito de una actuación también tiene su cuota de participación la dirección de actores, que es el proceso en el que el realizador, gestiona los recursos interpretativos según las peculiaridades temáticas y formales de la obra cinematográfica. Se trata, obviamente, de un asunto difícil de discernir en el ejercicio crítico, es decir, establecer los límites entre la dirección de actores y la interpretación. Las referencias a la dirección de actores surgen con más claridad en tanto el crítico conoce la filmografía previa de un intérprete o de un director y establece patrones o nexos de unión entre las obras que la configuran; o en tanto, partiendo de este conocimiento, lleva a cabo un cotejo entre los rasgos predominantes que atribuya a esa filmografía y la película que se dispone a analizar. Aun así se trata de una cuestión poco abordada en la labor de Fernández-Santos en comparación a las materias que hemos venido explicando hasta ahora. Sin embargo, sí podemos aproximarnos hacia la forma en que declina este concepto en su sistema valorativo.

Las alusiones a la dirección de actores empezarían cuando encuentra errores de reparto, es decir, cuando observa que un estilo interpretativo desentona o es inadecuado en función de las cualidades del resto de disciplinas formales; atribuye, entonces, esa deficiencia al realizador, que es el responsable de procurar la armonía o complementariedad de todas las partes. Aunque muchas veces carece de esta facultad decisoria, es el director quien debe determinar si la elección de un intérprete, con sus rasgos físicos y su técnica de actuación, se adapta al personaje que le han asignado. Ciertamente, es difícil que el crítico, cuando desconoce la trayectoria y la forma de trabajar del intérprete o del director, señale a este último como el responsable de la mala elección, entre otras razones porque en el texto fílmico sólo se observan los resultados interpretativos y no el proceso creativo que desarrollan las partes implicadas durante el rodaje. En estas ocasiones, el crítico tenderá a imputar los elogios u objeciones al trabajo del actor o actriz.

Estas dificultades no son impedimento para que en situaciones puntuales el crítico establezca que se producen clamorosos errores de *casting*. La coproducción

hispano-cubana *Gallego* (Manuel Octavio Gómez, 1988) presenta problemas de credibilidad debido a las diferencias físicas tan abruptas que se observan en los rostros de los dos actores que interpretan a un mismo personaje en distintas edades, Jorge Sanz y Sancho Gracia (Fernández-Santos, 1988t). Esta apreciación sobre la credibilidad de distintos intérpretes para un mismo personaje es, por el contrario, motivo de elogio en *Iris* (Richard Eyre, 2001), una película que narra la vida de la filósofa y novelista Iris Murdoch en la que cobra gran importancia la relación que esta establece con su marido en dos etapas diferentes, de ahí que en el film intervenga una pareja de intérpretes para cada periodo: Kate Winslet y Hugh Boneville en el de juventud; Judi Dench y Jim Broadbent en el de vejez. A pesar de sus diferencias, Fernández-Santos (2002y) sostiene que hay continuidad interpretativa en las composiciones de Winslet y Dench, y Boneville y Broadbent. La avidez de vida, conocimiento y libertad que transmite Kate Winslet en el papel de la Iris Murdoch veinteañera se prolonga en la calma y en los destellos de apagamiento que transmite Judi Dench cuarenta años después,

> "hasta el punto de que los comportamientos y las oscilaciones emocionales de la segunda parecen prolongaciones físicas de los de la primera, como si una y otra fueran no ya el mismo personaje, sino la misma persona. Y casi otro tanto puede decirse del exacto dúo masculino trazado entre Bonneville […] y Broadbent […]".

Con todo, lo cierto es que las alusiones a la eficacia o a la ausencia de ella en este tipo de correspondencias no abundan demasiado en el ejercicio del periodista. Tampoco son demasiado frecuentes los juicios en los que imputa a un director la responsabilidad de un estilo interpretativo inadecuado o la simple elección de un intérprete en tanto carece de conocimientos previos sobre su filmografía, como tiene lugar en la crítica de *Lluvia de otoño* (José Ángel Rebolledo, 1989), a la que achaca una elección desafortunada del actor protagonista, Kiel Martin, pues argumenta que hay disociación entre el personaje que da vida y sus peculiaridades interpretativas, "una estatua sin movimiento interior" (Fernández-Santos, 1989s), un actor de una sola mueca que no la suelta hasta que la película termina. La nula credibilidad que desprende Martin es grave porque todo el film se vertebra sobre sus emociones y estas no se exteriorizan. La pasividad que manifiesta hay que achacársela en última instancia a la dirección de actores por no percatarse de la

desconexión entre personaje y estilo interpretativo. Reservas parecidas encuentra en otra película de muy diferente condición, *La mancha humana* (*The Human Stain*; Robert Benton, 2003), particularmente en la designación de Nicole Kidman para interpretar a uno de los polos del relato: "Su piel de nácar casi transparente y su aspecto de mujer crecida entre algodones no da la imagen de una obrera zurrada por la vida; ni, por mucho y bien que se esfuerce en parecerlo, logra ser sombra de la hosca y tierna loba enamorada" (Fernández-Santos, 2003t). A diferencia del ejemplo anterior, aquí cuestiona, más que sus métodos interpretativos, la falta de idoneidad de la fisonomía de Kidman con su personaje.

Son más habituales, en cambio, los comentarios sobre buenas o malas elecciones interpretativas cuando los textos críticos dejan entrever un dominio de los antecedentes del cineasta. Cuando, por ejemplo, Fernández-Santos (1990r) considera que Clint Eastwood comete un error al reservarse el papel protagonista de *Cazador blanco, corazón negro* (*White Hunter Black Heart*; 1990), película que él mismo dirige, lo hace en función del cotejo entre el estilo interpretativo por el que Eastwood se distingue en su filmografía anterior y el tipo de personaje que representa. Pero para llevar a cabo esta confrontación también concurre otro tipo de información externa al texto fílmico, que son sus conocimientos acerca del personaje real en el que se inspira la película, John Huston. Con estos mimbres, dictamina que lo que impide a *Cazador blanco, corazón negro* ser una obra de grandes vuelos es la inadecuada elección de Eastwood para interpretar él mismo a Huston, pues aunque imita bien gestos y tics propios del director de *La reina de África*, no hay en su rostro elasticidad suficiente para expresar su quiebra íntima; se mueve monocorde en registros apáticos, pero no representa el histrionismo sarcástico del personaje.

Es probable que otro crítico pudiera llegar a una valoración similar aunque carezca de los conocimientos externos al texto fílmico en que se apoya Fernández-Santos —el estilo interpretativo de Eastwood en otros films y los detalles físicos y psicológicos de John Huston—, ya que, al fin y al cabo, el trabajo del actor sí trasciende a la pantalla. Sin embargo, no podemos negar que el bagaje que cada espectador incorpora en el visionado del film trae como resultado divergencias en el escrutinio final de una misma obra. Evidentemente, son bienvenidos todos los conocimientos que ayuden a enriquecer el visionado, pero hay que llevar cuidado

en su empleo porque una dependencia excesiva de ellos puede granjear prejuicios o falsas expectativas que van a entorpecer la aprehensión de la obra cinematográfica. Al comentario de Fernández-Santos sobre el estilo interpretativo de Eastwood se puede objetar que, aunque este no incorpore en su gesto el histrionismo de Huston, el actor puede haber querido componer su personaje alejándose de su identidad real, desarrollando un registro diferente que no tiene por qué colisionar con el personaje en la ficción.

Pero, al margen de procurar que la imagen y estilo interpretativo de un actor concuerden con un tipo, ¿en dónde se puede reconocer la dirección de actores en el ejercicio crítico de Fernández-Santos? En esta cita define con precisión las dos tareas principales del director a la hora de gestionar a sus actores:

> "Elevar al máximo la temperatura expresiva de los intérpretes y luego coordinar, uniformizar y finalmente interrelacionar los trabajos de cada uno de ellos, logrando de todos un conjunto ensamblado, una unidad, como si tres, seis o diez personas fueran caras de una única piedra tallada, es un milagro en el que el director no tiene sustituto posible: es asunto suyo. Y de que esté a la altura de esa compleja tarea depende ni más ni menos que una película logre ser un entramado de rostros y conductas vertebrados, imposibles de desgajarse recíprocamente, indisociables los unas de los otros y, por tanto, hilos del bastidor de una auténtica creación movidos por un auténtico creador de movimiento" (Fernández-Santos, 1994r).

Con respecto al primer asunto, elevar la máxima temperatura expresiva de los intérpretes, se está refiriendo a la búsqueda de la fusión entre el tipo de encuadre elegido y su contenido —en este caso, el actor—, como sucede en las grandes obras de Luis García Berlanga, en las que existe esa unidad, particularmente entre complejos planos secuencias y un hervidero de acciones, tipos y situaciones que se exponen veloz y torrencialmente. Esta seña estilística brilla en películas como *Plácido* (1961) o *¡Vivan los novios*! (1970), pero no en *Moros y cristianos* (1987), pues se trata de un acoplamiento artificioso y mal engarzado. El grupo cómico de personajes actúa, en efecto, para la cámara, pero no hay reciprocidad ni interrelación, de ahí la escasa gracia de la película (Fernández-Santos, 1987q).

Con respecto al segundo, el trabajo de interrelacionar a los actores, ya hemos ofrecido bastantes brochazos sobre su importancia, especialmente cuando

analizábamos los desequilibrios en los duelos interpretativos. No obstante, lo que el crítico está reivindicando es que las interpretaciones de un reparto no han de permanecer independientes entre sí, sino que, al contrario, deben manifestar signos visibles que pongan de manifiesto las conexiones entre ellas, como miradas, contactos, roces, gestos, réplicas o relaciones espaciales en el interior del encuadre.

Johnny Guitar (Nicholas Ray, 1954) tiene en su haber una decena de personajes que, "siendo cada uno un monumento de interpretación histriónica, personalísima y diferenciada, tienen tan férreo y matemático engarce recíproco que construyen uno de los ejercicios de interpretación colectiva más brillante que ha dado el cine" (Fernández-Santos, 1983r). Hablamos, entonces, de la predominancia de la unidad interpretativa del reparto por encima de técnicas heterogéneas particulares, que es el aspecto que destaca de una obra como *La caja de música* (*Music Box*; Costa Gavras, 1989), pues, por encima de la gran calidad individual de los dos contendientes principales, Jessica Lange y Armin Mueller-Stahl, existe unidad y coherencia en el acoplamiento de sus diferentes sistemas interpretativos (Fernández-Santos, 1990j). Las grandes obras cinematográficas se distinguen, en efecto, por preservar este ideal aun contando con estrategias interpretativas sumamente complejas. En *Historias de Filadelfia* (*The Philadelphia Story*; George Cukor, 1940), Katherine Hepburn lleva a cabo una interpretación en la que abarca desde los registros más sobrios a los más barrocos, desde los más cálidos y emotivos a los más hilarantes. Este rico mapa interpretativo se formaliza a través de sus interrelaciones con los miembros destacados del reparto, especialmente con Cary Grant y James Stewart, que a su vez se apoyan en técnicas interpretativas opuestas. Hepburn les da la réplica por igual a ambos y alcanza con ellos un ajuste que varía según con quién se encuentre. A pesar de la diversidad de sus registros interpretativos, el espectador sigue viendo a un único personaje, pues los engarces con sus respectivas parejas no producen disparidades en su trabajo actoral (Fernández-Santos, 1983s). El elogio a la unidad interpretativa resulta especialmente admisible en aquellas obras en las que concurren diferentes modelos de actuación, véase si no *Las cartas de Alou* (Montxo Armendáriz, 1990), cuyo reparto está formado por intérpretes profesionales y no profesionales. Fernández-Santos alaba este aspecto en la película porque la conjunción entre unos y otros alcanza tal

maestría que no hay manera de distinguirlos. De hecho, los actores profesionales trasvasan sus técnicas interpretativas a los que no lo son y estos naturalizan a los que fingen (Fernández-Santos, 1990s).

Sin embargo, la conjugación interpretativa se convierte en una empresa que entraña muchas más complicaciones en las películas corales, de ahí las alabanzas hacia obras como *Éxito a cualquier precio* (*Glengarry Glenn Ross*; James Foley, 1992), en la que aplaude la decisión que toma el jurado de la Seminci de Valladolid en 1992 al conceder a todo el reparto el premio a la mejor interpretación. Al Pacino, Ed Harris, Jack Lemmon, Alec Baldwin y Jonathan Pryce, entre otras, forman un heterogéneo grupo de actores que, sin embargo, alcanzan una sobresaliente unidad creadora gracias a la interrelación entre todos ellos (Fernández-Santos, 1992ñ). En este tipo de largometrajes, las idas y venidas del número de personajes entrando y saliendo del encuadre pueden sumir a la obra en el barullo, el caos y la confusión, como veíamos en los apartados concernientes al guión y a la puesta en escena. Por eso tiene tanto mérito el cine de Luis García Berlanga, y particularmente aquellas de sus obras en donde los sórdidos vaivenes de un grupo de personajes adquieren la condición de «piña humana». Y es que, por encima de las individualidades, subyacen unas leyes cómicas que les afecta por igual, de tal forma que la «piña humana» se torna entidad autónoma (Fernández-Santos, 1987q).

Alcanzar ese grado de cohesión implica haber acometido las líneas de mayor resistencia de un film, de ahí el aplauso a propuestas como *El abrazo partido* (Daniel Burman, 2004), un largometraje que introduce al espectador en el barrio judío de Buenos Aires, escenario donde se va trenzando el cruce de caminos de una decena de tipos y personajes. La película no sólo evita las limitaciones consignadas sino que muestra con claridad meridiana las leyes del comportamiento de este microcosmos a través de un juego de contrapuntos en las interpretaciones, aglutinadas bajo la mirada del joven protagonista. Entendemos que este juego de contrapuntos se inicia en la fase de la escritura, sin embargo, es en la parcela interpretativa donde adquiere su formalización definitiva (Fernández-Santos, 2004i).

Pero Fernández-Santos a menudo se encuentra con obras que, en esta misma categoría, presentan problemas de cohesión en sus repartos. *Magnolias de acero*

(*Steel Magnolias*; Herbert Ross, 1989) es una película de actrices que, a causa de su descoordinación, se queda en simple acumulación de rostros famosos. Cada intérprete deambula a su aire, no hay atisbos de entrelazamiento o reciprocidad en las composiciones, de ahí la ausencia de unidad (Fernández-Santos, 1990t). Estas carencias también se perciben, aunque de otra forma, en *Mary Reilly* (Stephen Frears, 1996). La dupla interpretativa que forman Julia Roberts y John Malkovich se resiente por dos cuestiones: en primer lugar, Roberts construye su personaje poniendo el énfasis sobre su mirada, pero genera una actitud contemplativa que deviene en pasividad. Las carencias expresivas de Roberts reverberan en el signo histriónico de la creación de Malkovich, que compone su personaje en las antípodas del de su compañera, a base de vacuos subrayados gestuales. Así las cosas, de una interpretación pasiva nos trasladamos a otra sobreactuada, razón por la que el dúo no logra compenetrarse (Fernández-Santos, 1996v). La dirección de actores es, en este sentido, responsable de no matizar las estrategias de ambos intérpretes no sólo para pulir sus deficiencias sino para lograr esa pretensión de unidad en el reparto.

* * *

A modo de síntesis de este apartado, hemos empezado señalando que el periodista se opone a adjudicar *per se* la autoría de un film a su director en detrimento del colectivo creador, empezando por sus intérpretes. Para Fernández-Santos, la hondura e intensidad de muchas películas descansa en el trabajo de sus intérpretes o de la interrelación entre todos ellos. Una buena actuación es capaz de originar un personaje inolvidable y encubrir, parcial o totalmente, la mediocridad de un film, por muy convencional o artificioso que sea en el resto de sus áreas creativas (Fernández-Santos, 1987m). El actor es la expresión humana pura del dispositivo cinematográfico, el efecto humano que deja en evidencia "la peste del efecto especial", en el sentido de que son los intérpretes quienes suelen generar la autenticidad expresiva y no las imágenes generadas por ordenador que alimentan a tantas películas producidas en Hollywood (Fernández-Santos, 1996p).

Dicho esto, uno de los fundamentos estéticos del medio fílmico estriba en el aprovechamiento expresivo de la fisonomía del intérprete, su fotogenia, puesto que las peculiaridades físicas siempre se transfieren a la pantalla. Esta transferencia conduce a muchos realizadores a buscar estilos interpretativos modelados con

la naturalidad o espontaneidad, que pueden canalizarse a través de dos vías: la primera, a través de actores no profesionales, reduciendo al mínimo los ejercicios interpretativos sofisticados y diluyendo las fronteras entre ficción y realidad; la segunda, con métodos de dirección en donde los actores profesionales tienden a interpretar con un mayor margen de libertad o improvisación durante el rodaje.

Un primer punto para valorar estéticamente el ejercicio interpretativo consistiría en preguntarnos si las características de los elementos que la moldean —voz, rostro, cuerpo, movimiento— se adecúan a las funciones del personaje; si se encuentran homogeneizados dentro del texto fílmico a partir del resto de entidades formales: guión, puesta en escena y ritmo narrativo. Asimismo, también resulta pertinente analizar la mutación expresiva que sufre el intérprete a lo largo de la obra cinematográfica, que no es sino el reflejo exterior del arco de transformación de su personaje.

Sin embargo, para efectuar cualquier valoración del arte interpretativo, Fernández-Santos suele fijar su atención en dos recursos expresivos muy particulares que generan diferentes técnicas o estrategias: el rostro y el cuerpo como vehículos con que canalizar las emociones o rasgos individuales. A partir de estos recursos se suelen emprender estrategias interpretativas más complejas, como la «contención expresiva», que hemos definido como la capacidad de un actor para conferir expresividad a su personaje minimizando su gama de procedimientos. Más compleja y elaborada todavía es otra estrategia consistente en convocar técnicas de signo contrario, como la fusión entre un empleo sutil de la voz y, a la vez, proveerse de un aparato gestual exagerado del que brotan matices insinuantes o indirectos. Uno de los rasgos distintivos del buen intérprete es su destreza para alternar el estatismo con la explosividad, la pausa y el silencio con la velocidad y la energía, lo que Fernández-Santos suele denominar la «transfiguración». Sin embargo, dos fenómenos suelen convertirse en objeto de rechazo: en primer lugar, la «sobreactuación» o «histrionismo», es decir, el empleo exagerado o afectado de los recursos actorales, como hablar en un tono elevado, gesticular demasiado o proferir demasiadas muecas; en segundo lugar, el abuso de los elementos que definen la caracterización —vestuario, maquillaje, peluquería…— como único aliciente del trabajo interpretativo.

Como hemos visto, el intérprete a menudo se convierte en el verdadero autor de una obra cinematográfica, en el artífice de sus principales cualidades, por lo que, para estos casos, Fernández-Santos alumbra el concepto de «cine de actor». El apartado interpretativo sería aquí un área que rebasa estéticamente a la escritura, la puesta en escena y al ritmo narrativo, galvanizándolas por completo. Otra variante del concepto de cine de actor es la vertebración del film en torno al juego interpretativo de una pareja de actores, lo que Fernández-Santos tiende a designar como «duelo de rostros». Muchos films se sirven de la energía procedente de la confrontación de dos intérpretes para, a partir de personajes con diferencias de carácter muy agudizadas, establecer una red de interrelaciones por medio de técnicas interpretativas de diversa índole, creando una perfecta unidad de contrarios. Pero el duelo de rostros puede adoptar, a su vez, una subcategoría, y es aquella en la donde los dos polos interpretativos llevan a cabo sus interrelaciones desde la distancia física, esto es, sin permanecer juntos en escena, con frecuencia embarcados en un juego persecutorio.

No obstante, el cine de actor contrae algunas variantes menos elogiables, pues la subordinación de todo el engranaje creativo hacia un único intérprete conlleva jugarse la calidad de un film si este carece de talento. Asimismo, esta subordinación puede convertirse en un vehículo para el lucimiento del mismo, incurriendo en excesos histriónicos. Igualmente, es innegable que los emparejamientos constituyen la esencia de muchos productos de Hollywood con nulas pretensiones comunicativas, de tal forma que la reunión de dos intérpretes populares se torna exhibición superficial en la que se inflaman sus perfiles y técnicas interpretativas. Otras veces quizá el resultado no sea tan deficiente, pero el emparejamiento no produce la cohesión esperada, por lo que tiene lugar un desequilibrio en el área interpretativa.

A pesar de que la interpretación depende, lógicamente, del actor, también la dirección de actores interviene en ella. En el análisis crítico, es difícil establecer los límites entre la dirección y el trabajo actoral, de ahí que sea esta una cuestión poco abordada por Fernández-Santos en comparación a otras materias. Particularmente, no son muy abundantes las alusiones a una parcela muy específica de la dirección de actores, el *casting*. Apenas encontramos juicios hacia la elección de un actor o a un estilo interpretativo cuando desentonan o son inadecuados en función

de las cualidades del resto de variantes formales, elección atribuida al realizador, responsable de procurar la armonía o complementariedad de todas las partes.

Además de los aciertos o errores en el *casting*, la dirección de actores comprende dos tareas más fáciles de reconocer en el texto fílmico: primera, el acoplamiento entre la interpretación y el tipo de encuadre elegido con el objetivo de elevar al máximo la temperatura expresiva de los intérpretes, como sucede en las grandes obras de Luis García Berlanga; segunda, la coordinación de todas las interpretaciones con vistas a generar un reparto ensamblado (Fernández-Santos, 1994r). Las dificultades de ambas tareas se ponen de manifiesto en las películas corales, en donde la unidad del reparto y el acoplamiento encuadre/personaje suelen ser elementos importantes para no incurrir en el embarullamiento, el caos o la confusión.

CAPÍTULO 4. VALORACIÓN CRÍTICA DE ESTRATEGIAS EXPRESIVAS: DE LA ORIGINALIDAD A LA RETÓRICA

4.1. COMPLEJIDAD GENÉRICA

4.1.1. Introducción

Hasta ahora, hemos definido y explicado las prestaciones de las cuatro áreas del lenguaje cinematográfico y su declinación en el ejercicio crítico de Fernández-Santos. Sin embargo, la crítica no puede tratar el texto fílmico como si fuera único. Cualquier valoración estética ha de efectuarse sobre ciertos antecedentes, esto es, sobre el corpus de aquellas obras paradigmáticas que definen a periodos históricos, movimientos o escuelas, estilos y géneros, que son las categorizaciones más recurrentes con que se suele sistematizar la Historia del Cine. Zunzunegui (2008a: 92) lo expresa a la perfección:

> "No existe una crítica que aun siendo rabiosamente actual no suponga una revisión de la tradición, aunque sólo sea por el hecho de que reflexionar sobre el presente y juzgarlo es abrirse a la posibilidad de modificar los parámetros que nos sirven para evaluar lo acaecido en tiempos pretéritos. Si la Historia no es sino un reajuste retroactivo del pasado, la crítica no se abisma en el pozo de la inmediatez sino que, de otra forma, vuelve la mirada hacia atrás para descubrir y señalar los antecedentes de lo que ahora haya podido parecernos radical novedad".

Aunque resulta imposible definir con precisión y de manera definitiva qué obras en particular componen el corpus de esas categorías, estas resultan, sin embargo, inevitables en cualquier ejercicio crítico. Como señala Bordwell (1995: 167), la percepción y el pensamiento dependen siempre de categorías: a la hora de reconocer un objeto o un suceso nos valemos de esquemas preconcebidos con el fin de intentar encuadrarlo como miembro de alguna clase. Lógicamente, al ser constructos o invenciones lingüísticas de difícil definición, este tipo de categorías están en permanente evolución y de ellas se pueden originar otras subcategorías. Además, cualquier campo semántico puede transformarse en el esquema de una cate-

goría si el crítico reúne casos prototípicos y pautas en común. No existen delimitaciones fijas, como tampoco en las tipologías que utilizamos de forma cotidiana. Pero, aun así, no podemos prescindir de ellas, insiste Bordwell (1995: 170).

Pues bien, Fernández-Santos suele invocar este tipo de categorías en sus críticas, particularmente los denominados géneros «canónicos»: melodrama, *western*, comedia, musical, terror, fantástico o ciencia-ficción, aventuras y cine negro (vid., entre otros, Sánchez Noriega, 2002: 99). Sin embargo, el melodrama, la comedia y el cine negro predominan en su periplo por encima del resto, de ahí que los hayamos seleccionado como objeto de estudio. Esta elección no responde, insistimos, a las preferencias personales del periodista —si así fuera deberíamos haber incluido el *western*, género que diseccciona en su ensayo *Más allá del oeste* (1988)—, sino a los géneros predominantes en su producción crítica como resultado de las tendencias del panorama cinematográfico en las décadas de los ochenta y noventa. Otro tipo de clasificación alejada de los géneros, pero también muy frecuente en los textos de Fernández-Santos, es la que disocia «ficción» y «documental», una de las parejas que integran los llamados formatos cinematográficos, donde también se hallan las siguientes duplas: cine mudo-cine sonoro, cine de animación-cine de referente real y cine figurativo-cine no figurativo (Sánchez Noriega, 2002: 97). A menudo, Fernández-Santos deduce valor estético en aquellas obras en las que tienen lugar estimulantes relaciones e intercambios entre elementos propios de la ficción y de los que pertenecen al documental. La evocación de los géneros y/o formatos en el ejercicio crítico de Fernández-Santos se efectúa con dos fines: por un lado, orientar al lector sobre el tipo de largometraje al que se enfrenta; por otro, señalar sus aportaciones o anomalías expresivas a partir de la confrontación con la tradición y precedentes del género al que pertenece dicho largometraje.

Como veremos en los siguientes epígrafes, el periodista dispone de unas nociones muy precisas sobre cada uno de los géneros seleccionados; de esas nociones se infieren una serie de esquemas conceptuales que se cotejan con cada nueva muestra. Aunque en sus escritos no suele particularizar cuáles son los factores que determinan un género, podemos aventurarnos a inferir tres líneas plausibles: «iconográfica»—decorados, objetos, vestuario, localizaciones, etc. —, «dramática»—arquetipos y funciones de personajes, desarrollo de situaciones,

conflictos, etc.— y «visual»—fotografía, iluminación, encuadres, ángulos, movimientos de cámara, etc.— (Heredero y Santamarina, 1993: 20).

En el análisis de las películas de género por Fernández-Santos subyace el parámetro de lo que Sánchez Noriega (2002) llama «dialéctica de la repetición y diferencia», es decir, el intento de consignar el grado de originalidad de estas obras con respecto al género que pertenecen a la vez que se revalidan ciertos rasgos definitorios. Hablamos, entonces, de "*ruptura* y *restauración*. Donde *restauración* no significa únicamente una vuelta al pasado, una repetición hueca de la tradición, sino que debe suponer una auténtica reescritura que no se quede prisionera de la repetición de lo que se reescribe" (Zunzunegui, 2008b: 139). Dicho esto, para Fernández-Santos, el carácter inédito de una obra cinematográfica no hay que buscarlo en historias, materiales temáticos o incluso convenciones formales desconocidas, sino, más bien, en la conjugación o en el ensamblaje de elementos a priori reconocibles, lo que, en definitiva, confiere un estilo o una mirada diferenciada al conjunto. Dos obras dirigidas por Stanley Kubrick como *Atraco perfecto* (*The Killing*, 1956) y *Senderos de gloria* (*Paths of Glory*, 1957) siguen al pie de la letra las leyes de los géneros a los que respectivamente pertenecen: cine negro, la primera; bélico, la segunda. Sin embargo, es "la formidable singularidad de la mirada de Kubrick", y las "construcciones poéticas derivadas de esa mirada" lo que convierte a cada film en creaciones sin equivalentes por muchos antecedentes estructurales o argumentales que tengan (Fernández-Santos, 1999l).

Sin duda, resulta difícil, cuando no imposible, sostener taxativamente que cualquier film sólo puede interpretarse cotejándolo con una única categoría. Existen, de hecho, obras que forman parte de «ciclos intergenéricos», catálogos de películas con identidad propia que pueden adscribirse al drama, la comedia o terror. Una película erótica puede ser drama, comedia o terror; una película de piratas puede ser considerada de aventuras, comedia o drama, por ejemplo. La superioridad de una interpretación en función de una categoría sobre otra descansa, exclusivamente, en la solidez de la argumentación del crítico. En este punto, conviene insistir una vez más en la lectura del film atendiendo esos indicadores textuales con que se configuran sus efectos y estructuras de sentido. Siguiendo a Anna-Marie Christine, Liandrat-Guigues y Leutrat (2003: 85) animan a «interrogar» la obra antes de «interpretarla», aunque exista, claro, una dimensión inter-

pretativa en la interrogación. Sin embargo, "corresponde a la eficacia de la interrogación el garantizar la rectitud de la interpretación" (Liandrat-Guigues y Leutrat, 2003: 85-86). La interrogación de las entidades formales básicas puede, entonces, decantar el análisis hacia un lado o hacia otro. Aun así, no podemos negar que una misma obra pueda generar dos interpretaciones desde diferentes perspectivas genéricas pero igual de plausibles. Por todo lo dicho, resultan insoslayables las limitaciones aparejadas a cualquier maniobra interpretativa cuando se trata de consignar su valor en relación a una categoría o género, sobre todo en aquellas obras de naturaleza más borrosa. Si, como hemos puesto de manifiesto, cualquier clasificación está en proceso de reajuste, convendremos en que ello dota al juicio crítico del mismo carácter inestable.

Pero, en lo que respecta a la actividad de Fernández-Santos, la alusión a los géneros también sirve para destacar aquellas propuestas o miradas que resultan inclasificables a tenor de sus diversas y antitéticas reacciones sentimentales: películas, por ejemplo, que llevan a cabo una sorprendente aleación de alegría (musical) y tristeza (melodrama) —como en *Bailar en la oscuridad* (*Dancer in the Dark*; Lars Von Trier, 2000)—, de humor (comedia) y miedo (terror) —como en *La comunidad* (Álex de la Iglesia, 2000)—. Este fenómeno, muy característico del cine de la Posmodernidad, lo denominamos «hibridaciones genéricas». Ocurre, sin embargo, que en ocasiones estas misceláneas genéricas se formalizan en algunos casos más con inclinaciones retóricas que con propósitos comunicativos, originando claros desajustes entre forma y contenido. Este problema también se localiza en las películas que se adscriben a un género en particular. Por tanto, no hay auténtica aportación genérica si guión, puesta en escena, ritmo narrativo e interpretación carecen de cierta consistencia, si no están canalizados los efectos y/o significados pretendidos. O cuando generan objeciones: *Los paraguas de Cherburgo* (*Les parapluies de Cherbourg*; Jacques Demy, 1964) es un largometraje francés que utiliza las claves del género musical dentro de un universo diegético definido sobre "los giros costumbristas del más casero cine francés". El resultado es formalmente brillante, pero la obra, tras su sorpresa inicial, no termina de cuajar debido a su efectismo, a su superficialidad, a la inclinación por "ese tipo de ingenua belleza menor que llamamos lo bonito", lo cursi (Fernández-Santos, 1987r). Así pues, una obra puede ser reseñada como un hito a nivel formal sin que la calidad estética

resulte especialmente memorable. Fernández-Santos (1982s) considera a Vincente Minelli un director innovador y heterodoxo en el género del musical porque, desviándolo de sus raíces luminosas y eufóricas, "introdujo en él las nieblas, la solemnidad, la gravedad, las sombras y el drama, incluso en sus variantes melodramáticas y rocambolescas". Esta concepción del musical sorprende en la época en que se estrena —finales de los años cuarenta—, pero no cuando el crítico revisa el film décadas más tarde. Perdido ese impacto formal, Fernández-Santos cree se está en mejor disposición de valorar películas como *El pirata* (*The Pirate*, 1948), de reconocer tanto sus excelencias como sus aspectos más discutibles.

Con todas estas apreciaciones no queremos desembocar en el relativismo, sino tan solo poner de relieve que deducir las aportaciones de un film a tenor de los precedentes de un género, formato o cualquier tipo de categoría de menor entidad, representa una operación sumamente delicada que reviste no pocas dificultades y limitaciones. Pero, dicho esto, si la crítica se desentendiera de este asunto, por peliagudo que resulte, se abocaría a la amnesia histórica y haría oídos sordos al peso e influencia de la tradición. Cualquier obra tendría validez estética aunque resultara una mímesis exacta de otra anterior; no estaríamos en disposición, en consecuencia, de valorar a aquellos cineastas que buscan fórmulas actuales para prolongar la tradición de manera creativa y "más allá del mero hacer funcionar en vacío una maquinaria de significación" (Zunzunegui, 2008b: 17).

4.1.2. Melodrama

Para Fernández-Santos (1986ñ) los orígenes del género melodramático están estrechamente ligados a los primeros espectadores que frecuentan el cine tras su primera exhibición pública. El cine comienza siendo un artilugio de circo que trata de nutrirse de la demanda de una clientela con un perfil muy específico, "los merodeadores de barracas de feria, de tabernas de candil y de humedades lacrimógenas de arrabal". Este último rasgo se refiere a la afición de este público por la piedad, al miserabilismo y el desgarro sentimental que caracteriza al dramón o folletín finisecular, arma ejemplarizante y balsámica de la burguesía para domesticar a las clases más desfavorecidas (Fernández-Santos, 1996w: 61). Etimológicamente, el término «melodrama» proviene de la fusión entre «melo» —música— y

«drama» —teatro—, un formato que empieza a cultivarse en el ámbito operístico de finales del siglo XIX por la inclinación de los libretistas a crear fábulas inspiradas en esa literatura folletinesca, doliente y miserabalista, adquiriendo un estatus estético más elevado a través de la partitura (Fernández-Santos, 1997r). Una mutación similar tiene lugar en el medio cinematográfico a partir de las mismas pautas, lo que desemboca en un nuevo género de mucha más envergadura estética que el de sus fuentes originarias. Lo que hace diferente a los grandes melodramas cultivados por directores como David Ward Griffith o Charles Chaplin no es tanto la presencia en pantalla de manifestaciones dolorosas, sino, más bien, de las emociones solidarias —y por ello gozosas— que laten silenciosamente bajo las imágenes mediante la representación ritualizada de esos padecimientos. El espectador, así, asume como propio lo que ve a través de una poderosa identificación (Fernández-Santos, 1994q). Partiendo de las explicaciones de uno de los grandes cultivadores del género, Douglas Sirk, sobre la esencia melodramática en el libro *Tiempo de vivir, tiempo de revivir* (1981), de Antonio Drove, Fernández-Santos asocia esas corrientes emocionales y sentimentales ritualizadas con una música «callada» que se esconde en la secuencia, o lo que es lo mismo, con una musicalidad subyacente con la que el tiempo queda transformado en *tempo*. Ni qué decir que el refinamiento y la depuración formal necesarios para llevar esta a cabo estas operaciones expresivas se sitúan en el polo opuesto del cine como vehículo para provocar las lágrimas del espectador a través de excesos sensibleros (Fernández-Santos, 1997).

Ciertamente, el melodrama se formaliza con "los escombros del sentimentalismo popular" (Fernández-Santos, 1999m) a partir de historias de amor loco o representaciones de relaciones familiares convertidas en aventuras o desventuras íntimas que adoptan la forma de tragedias del mundo cotidiano. Sin embargo, el gran melodrama fija estos movimientos sentimentales a modo de una escalada de sucesos hacia un clima de paroxismo final. A pesar de sustentarse en historias desmelenadas, el discurso resulta equilibrado y pudoroso hasta el susurro. Hitos melodramáticos como *Lirios rotos* (*Broken Blossoms or The Yellow Man and the Girl;* David Wark Griffith, 1919), *Amanecer* (*Sunrise: A Song of Two Humans;* Murnau, 1927), *Luces de la ciudad* (*City Lights*; Charles Chaplin, 1931), *¡Qué verde era mi valle!* (*How Green Was My Valley*; John Ford, 1940), *¡Qué bello es vivir!* (*It's a Wonderful*

Life; Frank Capra, 1946), *Imitación a la vida* (*Imitation of Life*; Douglas Sirk, 1959) o *Gertrud* (Carl Theodor Dreyer, 1960) reúnen dos cualidades esenciales: el dominio de las funciones sentimental y dramática de la puesta en escena y el del *crescendo* musical en el ritmo narrativo (Fernández-Santos, 1991k). En los más grandes melodramas del cineasta japonés Kenji Mizoguchi esta doble vertiente brilla con luz propia gracias al esfuerzo por la decantación de su estilo. Sus más bellas películas son ejercicios magistrales de lirismo, de austeridad narrativa y de conocimiento de los canales por donde discurren las corrientes sentimentales del cine, si bien esta dimensión sentimental tan a flor de piel se edifica a través de procedimientos empleados con extrema sutileza, como las miradas de los intérpretes o la cadencia del muy pausado ritmo narrativo. *El retrato de madame Yuki* (*Yuki fujin ezu*; Kenji Mizoguchi, 1950) es una de ellas (Fernández-Santos, 1983t).

Estos precedentes estilísticos pasan a integrarse, así, en los planteamientos del crítico, que se activan para valorar el alcance de las obras en las que predomina el formato melodramático. Una muestra que nos puede ayudar a identificar esa influencia es este fragmento de una crítica correspondiente a la película *Así como habían sido* (Andrés Linares, 1987):

> "Nada más comenzar […], salta de la pantalla la evidencia de que hay detrás de ella buen gusto, esmero, cuidado por los detalles, sentido del encuadre y un tono triste, premeditadamente moroso, que nos sitúa, apoyado en una banda musical contagiosa, en clave de melodrama. Vamos a asistir a un relato sobre sentimientos y Linares lo advierte con elegancia. La obertura del filme, en esta clave de *melo*, funciona bien, envuelve. Y llega a su desembocadura a través de un desenlace que cumple las expectativas iniciales, sobre todo en la escena final, que está concebida para hacer asomar las lágrimas, cosa que consigue sin artimañas, apoyada allí donde un cineasta que no quiere mentir con la cámara debe siempre apoyarse, que es en los rostros de los actores, que están bien dirigidos y que, sobre todo Juan Diego y Antonio Banderas, transmiten emoción" (Fernández-Santos, 1987s)

Evidentemente, es palmario que el periodista no considera *Así habían sido* una obra maestra del género, pero ya sabemos que entre el polo de la excelencia y el de la mediocridad discurren una gran cantidad de grados intermedios. A tenor de las palabras que reproducimos, se elogia de la película tanto la minuciosidad

de la puesta en escena como el *tempo* del ritmo narrativo, del que escapan sentimientos de tristeza. La utilización de los términos "buen gusto" y "elegancia" apelan a la ausencia de efluvios sentimentales exagerados y a lo que hemos mencionado como una de las premisas del género, la ritualización de los sentimientos, que en este relato cabalga hacia la escena final, que sí está concebida para hacer saltar las lágrimas, objetivo que se logra con buenas artes, recurriendo a la emoción que desprenden los rostros de los dos intérpretes principales.

Pero, como cualquier otro género, el melodrama no está caracterizado por reglas inalterables, sino que existe un margen de personalización dependiendo de las peculiaridades de películas, estilos y miradas. Los films de Yasujiro Ozu se mueven sobre un tejido de relaciones familiares del que emergen situaciones, personajes, comportamientos y ritos siempre en escenarios interiores y domésticos, ámbitos, como vemos, muy habituales en los relatos melodramáticos. Sin embargo, estas convenciones genéricas se trascienden con una dimensión sentimental muy implícita, limítrofe con la tragedia y, a veces, con el de la comedia (Fernández-Santos, 2007: 154). El precedente de Ozu y otros cineastas que desbordan los moldes del melodrama tradicional son fundamentales para que el crítico identifique el alcance de otras rupturas estilísticas. Durante su trayectoria periodística, tal vez sea el mexicano Arturo Ripstein el cineasta que, según Fernández-Santos (1996w: 61-62), ofrezca la más violenta inversión de las convenciones del melodrama. Efectivamente, la obra de Ripstein se asienta en unas bases argumentales melodramáticas con diferentes variantes, transitando desde el universo rural en *El imperio de la fortuna* (1986) hasta los escenarios urbanos de *Mentiras piadosas* (1989). Sin embargo, el sello diferenciador está en la complejidad con que se declina la ritualización musical propia de este género, no en vano, para Fernández-Santos, los films de Ripstein son narraciones fílmicas compuestas en partitura, en música visual. El tiempo cronológico de las imágenes deviene *tempo*, pero un *tempo* con unas características especiales, pues en él se alterna el *adagio* y el «rondó», es decir, los dos movimientos musicales que se aprietan en la idea de «lentitud circular»: lentitud vinculada a una morosidad, a un pausado alargamiento del ritmo narrativo; circularidad, al inexorable destino trágico que subyace en la lógica del relato. El melodrama de Ripstein y Alicia Garcidiego, su guionista habitual, no se repliega sobre la sentimentalidad sino que va más allá y trata de representar me-

diante un recorrido litúrgico "la ceremonia dramática inmemorial que llamamos tragedia" (Fernández-Santos, 1996w: 62).

Como es obvio, en la trayectoria crítica de Fernández-Santos desfilan otros cultivadores del melodrama aunque sus aportaciones no alcancen el nivel renovador de Ripstein. Steven Spielberg es el artífice de algunas obras que, aunque se ubican en los moldes del melodrama tradicional, se reeditan con un excelente derroche de talento y profesionalidad. *El color púrpura* (*The Color Purple*; Steven Spielberg, 1985) es una de ellas, pues "busca las raíces donde duerme el mecanismo del llanto, y lo despierta con armas nobles, tocadas de elegancia" (Fernández-Santos, 1986ñ). Varias son las razones por las que el periodista considera magistral esta película. En primer lugar, por la precisa utilización de la escalada dramática, desde las escenas «valle» hasta los instantes cumbre, que gravitan sobre nítidos estímulos sensoriales. En segundo, a través de una puesta en escena con un gran dominio de la elipsis, un recurso trascendental para hacer de la abundante materia argumental "agua mansa, ese tipo de cadencia, de desplazamiento temporal de los sucesos que es el cauce por donde el cine hace transitar los grandes flujos de la sentimentalidad, el pentagrama del buen llorar". De mayor envergadura artística resulta todavía *La lista de Schindler* (*Schindler List's*, 1993), por cuanto, en esta ocasión, Spielberg adapta la tragedia del exterminio de los judíos polacos por el nazismo nuevamente a esquemas melodramáticos. A partir de unas imágenes en blanco y negro de gran verosimilitud, la película contiene un lirismo arrollador gracias a la estructura de sucesos, en continuo *crescendo* emocional, con la que el horror gira y se hace signo de libertad. Como hemos explicado, en las grandes obras de este género —y para Fernández-Santos esta ostenta un capítulo especial—, la congoja melodramática no surge tanto por la presencia del dolor como por una fuente de alegría agazapada bajo ese dolor, de las emociones solidarias que desprende su representación ritualizada. Pues bien, *La lista de Schindler*, que indudablemente está hecha para, llegado el momento, suscitar las lágrimas del espectador, resulta "un juego de la geometría del sentimiento", pues vehicula un vaivén sentimental desde el encogimiento al desbordamiento sin fatigar la atención y el disfrute del espectador (Fernández-Santos, 1994s). La película, en definitiva, es la "quintaesencia de un melodrama de proporciones gigantescas,

pero con transparencia íntima e incluso intimista, amarrada a los cánones de la ortodoxia del glorioso género".

Sin embargo, dos películas más comparten con *La lista de Schindler* la condición de obras maestras dentro de la amplia cosecha de títulos melodramáticos de la época. La primera es *Memorias de África* (*Out of Africa*; Sydney Pollack, 1985), una obra engañosa a primera vista por cuanto tiene de transparencia y facilidad en su desarrollo. En realidad, los diversos hilos con que se entreteje la hacen más compleja de lo que aparenta. La película es, ante todo, una elegía en torno a la memoria sentimental de la protagonista, Isak Dinesen, en un tiempo y un lugar muy precisos, la África de entre 1914 y 1918, donde protagoniza una bella historia de amor. Por tanto, es una reconstrucción subjetiva y una indagación en los entresijos de la añoranza y la nostalgia. Sirviéndose de magníficos materiales sonoros y visuales, discurre sobre un tiempo dispuesto según las leyes de la armonía, de la música. Y a pesar del derroche de medios técnicos que hay detrás de las deslumbrantes imágenes, de su empaque… la película tiene la virtud de caminar sobre un ritmo cadencioso, ajeno al engolamiento (Fernández-Santos, 1986o). El otro gran título es *El paciente inglés* (*The English Patient*; Anthony Minguella, 1996), obra que parece escapada de su tiempo, tal es la fuerza de su empuje emocional, en la línea de films de amor desatado como *L'Atalante* (Jean Vigo, 1934), *Sueño de amor eterno* (*Petter Ibbetson*; Henry Hathaway, 1935), *La bella y la bestia* (*La belle et la bête*; Jean Cocteau y René Clément, 1946), *Duelo al sol* (*Duel in the Sun*; King Vidor, 1946), *Jennie* (William Dieterle, 1948) y *Abismos de pasión* (Luis Buñuel, 1954), todas ellas planteadas como matemáticas composiciones de cine-música. También, sin duda, *El paciente inglés*, de la que Fernández-Santos (1997u) destaca la facilidad con que se contempla su complejísimo entramado argumental, con un desmesurado metraje de casi tres horas de duración: la convocatoria de los recuerdos de un individuo agonizante se entrelazan con las experiencias de su enfermera, creando, entonces, un diálogo entre ambos personajes hasta fundirse en uno solo. Esta apasionante pero enrevesada materia argumental transcurre sin sensación de fatiga, indicio de cine elaborado y de asombrosa audacia formal; se hace liviana debido a la musicalidad interior con que está formalizada. El zarandeo emocional resulta tan asombroso que, para Fernández-Santos, la película tiene sabor de cine fundacional.

También el cine español da a luz magníficas obras melodramáticas durante la andadura del crítico. *La flor de mi secreto* (Pedro Almodóvar, 1995), que es un relato de corte sentimental muy sencillo, "casi con la premeditada elementalidad formal de una novela rosa" presenta también esa dimensión musical subterránea tan característica del género, una zona inaudible, un fondo oscuro, gracias, por un lado, al trabajo de su intérprete principal, Marisa Paredes, y a las zonas de respiro y dilaciones que el guión establece dentro del amargo periplo que atraviesa la protagonista (Fernández-Santos, 1995r). También se presta a incurrir en el patetismo más explícito *Mi vida sin mí* (Isabel Coixet, 2003), pues parte de la detección de un cáncer en una joven y humilde mujer que va acabar con su vida en unas pocas semanas. Sin embargo, no es el film de Coixet "un artificio de viejo dramón campanudo y vociferante, sino un relato apaciguado, aunque muy vivaz, que está filmado a media voz, con magnífico verismo y con pudor y elegancia, sin escapar nunca de las fronteras de lo verosímil" (Fernández-Santos, 2003u). La directora catalana conduce, pues, el trágico destino de esta mujer con gran sentido del tacto y de la contención, sin incurrir en exageraciones, y manifestando un amor desbordado hacia un personaje que afronta su desdicha con encomiable entereza, que lleva su dolor a un estado de serenidad que se transmite prodigiosamente al espectador. *Cuando vuelvas a mi lado* (Gracia Querejeta, 1999) también parte de claves típicamente melodramáticas al desarrollar una historia de amor loco, sin embargo, es "cine muy complejo resuelto con el don de la simplicidad, con el trazo transparente y enérgico de un circunloquio paradójicamente rectilíneo" (Fernández-Santos, 1999m), un cine en donde predomina el sentido de lo indirecto, la sencillez y la ejemplaridad de las obras maestras. Aunque de menor relevancia que estos tres títulos fundamentales en el cine español de las últimas décadas, Fernández-Santos (1997v) aplaude la singladura melodramática iniciada por José Luis Garci con *Canción de cuna* (1994) y continuada con *La herida luminosa* (1997) y *El abuelo* (1998). Con respecto a la segunda, aplaude en particular la sencillez y concisión máxima con que está plasmado el conflicto íntimo de la relación paterno-filial que interpretan Fernando Guillén y Cayetana Guillén-Cuervo, padre e hija también en la vida real. Así, "con dominio de la mirada y aires de patetismo bien aguantado, en casi susurro, la película alcanza delicados, suaves momentos conmovedores", sobre todo durante los encaramientos entre sus dos principales

contendientes. Elegancia, pudor, contención, tacto, sensibilidad… son, pues, los valores primordiales que Fernández-Santos destaca en estos títulos de estirpe melodramática.

Sin embargo, como en cualquier género, las convenciones del melodrama también pueden utilizarse de forma rutinaria y exagerada, no en vano, la repetición mecánica *ad nauseam* de obras de éxito es un fenómeno muy habitual en el cine. Una película como *A luz del fuego* (*Firelight*; William Nicholson, 1997) constituye un exponente de esas tendencias genéricas que se crean a rebufo de otras producciones de gran aceptación popular. Fernández-Santos (1998s) considera esta obra un "brillante pero falsario y repulido dramón de laboratorio" que se suma a la epidemia de melodramas que están sufriendo las carteleras españolas del momento. En la crítica que le dedica no está ninguno de los acentos loables del género y sí un apreciable y costoso diseño de producción que no oculta su falta de inventiva y su condición mimética. Pero los esquemas del melodrama pueden degradarse incurriendo en la exageración, el exceso, la elementalidad y la zafiedad de los culebrones. Como *A la luz del fuego*, *Hijos de un dios menor* (*Children of a Lesser God*; Randa Haines, 1986), posee una notable factura técnica, pero tampoco logra encubrir que se trata de un film vacío, ternurista y descaradamente sensiblero, "que pretende conmover fibras sentimentales muy epidérmicas con el uso […] de viejos esquemas y trucos de la peor escuela del peor melodrama" (Fernández-Santos, 1987t). La interpretación de William Hurt también se ve influida por la naturaleza de la película, pues lleva a cabo una composición tramposa, hábil y amanerada, indigna de su valía. En esta línea de perseguir la sentimentalidad con medios pocos ortodoxos también sitúa a *Amistad* (Steven Spielberg, 1997), pues su director convierte un grave genocidio esclavista en un conjunto de imágenes relajantes y empalagosas. Al contrario que en *El color púrpura* y *La lista de Schindler*, Spielberg no consigue dotar al film de un ritmo musical ni tampoco representar con hondura un sufrimiento humano. Ni la fuerza de la materia argumental, ni un reparto encabezado por intérpretes del prestigio de Anthony Hopkins o Morgan Freeman, ni la esmerada producción, "nada redime a Spielberg de su incapacidad para encontrar para este aterrador asunto un enfoque formal con fuerza de enganche, que atrape y conmueva" (Fernández-Santos, 1998t).

No obstante, también hallamos largometrajes en la trayectoria del periodista que se encuentran a mitad de camino entre la excelencia y la mediocridad. Para Fernández-Santos, *Tacones lejanos* (Pedro Almodóvar, 1991) resulta una obra polémica por cuanto su director la presenta como un melodrama en el sentido noble y no un culebrón televisivo. Entrando de lleno en esta polémica, el crítico considera que, desde luego, el film no es "un folletín televisivo de mala muerte", pero no es menos cierto que el punto de referencia para su valoración tampoco es el cine de Douglas Sirk, padre del gran melodrama norteamericano. *Tacones lejanos* es una película hábil y correcta, muy bien interpretada por sus dos actrices principales, pero Almodóvar, para ocultar su falta de dominio en el continuo dramático, recurre a resoluciones en clave cómica de escenas patéticas; es decir, utiliza muletas cómicas para que el espectador no perciba los altibajos del drama, donde a escenas interesantes le suceden otras de nivel más discutible e incluso bajo. El periodista recuerda que el gran melodrama se caracteriza por una graduación en el desarrollo narrativo y una maestría en las leyes de la identificación sentimental que el film de Almodóvar no posee. También de obra que sigue las premisas del género pero con resultados solamente discretos califica a *Nell* (Michael Apted, 1994). Este largometraje tampoco tiene nada que ver con la exageración o la elementalidad. Es un melodrama agradable y de suaves maneras, pero sin duda sus intenciones son las de provocar dulcemente el llanto, "de modo que convierte la sal del lagrimón en almíbar y lo que habitualmente pide un pañuelo que lo dejen caer hacia los labios como una golosina" (Fernández-Santos, 1995s).

4.1.3. Comedia

Si la comedia es uno de los géneros predilectos de Fernández-Santos (1982t) se debe a que, a pesar de su apariencia ligera e intrascendente, es capaz de poner de manifiesto una mirada caracterizada por la intensidad, la lucidez, el trueque paradójico, la ironía e incluso el escepticismo, pero siempre en dosis sutiles y en misteriosas configuraciones. El humor es, en realidad, un asunto serio para el periodista, algo que infiere de los directores que más admira en este terreno: Charles Chaplin, Buster Keaton, Preston Sturges, Ernst Lubitsch, Howard Hawks, Billy Wilder, Mitchel Leisen, Fernando Fernán-Gómez y Luis García Berlanga. Estos y

otros cineastas desarrollan en sus películas asuntos de gran hondura y seriedad con la peculiaridad de que son presentados al espectador bajo los rieles de la risa. En el cine de Howard Hawks, Fernández-Santos (1988u) cree, por ejemplo, que la diversión se encuentra tan enteramente fundida con la reflexión, que esta pasa desapercibida y, a primera vista, todo el entramado argumental parece poco menos que intrascendente. Pero no lo es, pues Hawks se vale del humor para despiezar con un afiladísimo bisturí las zonas más conflictivas de la conducta humana. En este mismo plano también sitúa a Charles Chaplin, puesto que detrás de su humor descansa un preciso sistema de representación de la crueldad en sus formas más despiadadas. Pese al carácter ternurista y los excesos sentimentales atribuidos a su cine, encierra una tremenda dureza (Fernández-Santos, 2007: 111).

Así pues, los materiales argumentales en la comedia pueden ser corrosivos y sugerir visiones muy subversivas de la realidad. Para Fernández-Santos (1989t; 2007: 286), una de las grandes películas cómicas de la Historia del Cine es *Un marido rico* (*The Palm Beach Story*; Preston Sturges, 1942), una locura casi demente, un desorden ético delirante pero narrado con austeridad, sencillez y un orden casi convencionales; surge así una fábula feroz y cáustica, de despiadado cinismo, sobre las contradicciones, irracionalidades y violencias implícitas en la lógica capitalista del matrimonio, pero discurre como la cosa más normal del mundo. De forma similar, *El apartamento* (*The Apartment*; Billy Wilder, 1960) también ofrece una visión muy sombría de la realidad laboral del oficinista C. C. Baxter que interpreta Jack Lemmon. Pese a las muy divertidas peripecias de la película, estamos ante la radiografía de una humillación en la medida en que el protagonista, para alcanzar un puesto más elevado en la jerarquía de su empresa, cede sistemáticamente su piso a sus superiores para sus deslices amorosos (Fernández-Santos, 1987u). Con su genio cómico, Wilder penetra sin piedad en los más oscuros rincones del comportamiento humano, y la película resulta una tragedia en forma de comedia, que es, por otro lado, uno de los capítulos de extraordinaria riqueza en la Historia del Cine, como aprecia en *Los viajes de Sullivan* (*Sullivan's Travels*; Preston Sturges, 1941), *Ser o no ser* (*To Be or Not to Be*; Ernst Lubitsch, 1942), *Monsieur Verdoux* (Charles Chaplin, 1947), *Me siento rejuvenecer* (*Monkey Business*; Howard Hawks, 1952), *Rufufú* (*I soliti ignoti*; Mario Monicelli, 1958), *Ensayo de un crimen* (Luis Buñuel, 155) o *Todos a casa* (*Tutti a casa*; Luigi Comencini, 1960). La dimen-

sión ética en la comedia puede cobrar, en consecuencia, un poderoso relieve, como sucede en otra de las grandes obras maestras del género, *Ser o no ser*, donde Lubitsch explicita la condición subversiva y comprometida del arte, ya que

> "los comediantes que protagonizan el filme, pésimos actores cuando están en un escenario, se convierten en maestros de su oficio cuando, para defender sus vidas, se ven obligados a interpretar una ficción en la realidad, de tal manera que, cuando introducen en esta las leyes de la imaginación, la subvierten y generan un acto revolucionario, que es siempre un acto de humor: la muerte de esa muerte de la imaginación que es el fascismo" (Fernández-Santos, 1984n).

Desde otro prisma, también la sátira sobre la guerra fría y la carrera nuclear que propone *¿Teléfono rojo?, volamos hacia Moscú* (*Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*; Stanley Kubrick, 1964) alcanza momentos enormemente terroríficos por el grado de alucinación que desprende la locura y excepcionalidad de uno de sus personajes principales, el general Ripper, responsable de una acción nuclear que puede conducir a un desastre universal. Pero las estructuras mentales y los razonamientos delirantes que subyacen en los personajes apelan a algo más conceptual, a un pensamiento político belicista y, en general, al enrarecimiento de las ideologías bajo la presión de la Guerra fría. Comedia y pesadilla van unidas en este largometraje en el que no hay medio de distinguir dónde está el terror y dónde el humor, dónde la ironía y dónde la seriedad (Fernández-Santos, 2007: 347-351).

Si bien es cierto que, para Fernández-Santos (2002z), el cine norteamericano fija las bases del género cómico, no lo es menos que en España adquiere unos rasgos muy singulares gracias a las trayectorias de algunos cineastas, como Luis García Berlanga, Juan Antonio Bardem, Fernando Fernán-Gómez y Rafael Azcona. A partir de la década de los cincuenta, estos cineastas adoptan el formato de la comedia esperpéntica para burlarse de las miserias de la vida bajo el franquismo. *Bienvenido Mister Marshall* (Luis García Berlanga, 1953) es un "estallido de inventiva y de gracia absoluta" que destila un "libre y sutil ácido escéptico" a pesar de su aspecto de sainete candoroso, simpático y alegre. No es cine explícitamente intelectual o de compromisos ideológicos, pero posee un innegable sustrato de escepticismo, un humor negro y una visión amarga de la vida española que la

censura es incapaz de detectar (Fernández-Santos, 1982u). Para el periodista, estos cineastas fundamentales en la historia del cine español siguen dando, décadas más tarde, notables muestras de un instinto crítico sin salirse de los moldes de esa comedia típicamente hispana. En *El mar y el tiempo* (Fernando Fernán Gómez, 1989), Fernández-Santos identifica un suave pero demoledor desprecio hacia un mundillo de oportunistas y simuladores que no son sino "míseros despojos de una etapa desértica y cobarde de la España contemporánea, el último capítulo del franquismo" (Fernández-Santos, 1989u), sin embargo, esta materia trágica se amolda dentro de un sainete inocente, de una comedia de viejo estilo madrileño. La dimensión trágica que, como hemos sugerido, llevan a veces aparejadas las grandes comedias brilla con luz propia en *El viaje a ninguna parte* (Fernando Fernán Gómez, 1986), representación de la agonía del teatro en los años de posguerra española, un film amargo pero también un monumento de amor que, entre risas, aborda la lenta extinción de un grupo de artistas —también prototipos españoles— y ofrece ráfagas incisivas sobre el contexto histórico (Fernández-Santos, 1986b). No obstante, sólo cineastas esporádicos como José Luis García Sánchez —con la inestimable colaboración de Rafael Azcona en algunos de sus guiones— parecen mantener viva la tradición de la comedia esperpéntica en las décadas de los ochenta y noventa. Películas como *Pasodoble* (José Luis García Sánchez, 1988) son motivo de elogio por Fernández-Santos, pues se trata de una comedia que transforma los materiales de derribo con que está construida: "el sainete populachero, el libreto de revista licenciosa, el mugriento chiste aldeano, la almoneda de la irreverencia ibérica, el humor soez de taberna rural, el regusto por el susurro desvergonzado, el folclor de prostíbulo y colmado" (Fernández-Santos, 1988v). Sin embargo, todos estos recursos procedentes de la miseria española son conjugados como un batiburrillo de personajes y situaciones perfectamente ordenado. Film compuesto a la manera habitual del director, con aparente desaliño y soltura, contiene, en realidad, auténtica dinamita.

Una vez explicadas las razones por las que Fernández-Santos concibe la comedia como un género de indiscutibles posibilidades dramáticas y expresivas, pasamos a describir cuáles son las pautas formales más características que le atribuye. Resulta importante referirlas porque el periodista suele evocarlas para argumentar tanto los valores como los problemas de las obras analizadas. De entre

esas pautas, una esencial está muy relacionada con el ritmo narrativo, por lo que ya tuvimos la oportunidad de enunciarla en páginas anteriores. Como explicamos, Fernández-Santos parte de que hay que dosificar el ritmo para lograr un ascenso gradual en la intensidad narrativa. Este principio lo extrae de las grandes comedias, cuyos *gags* suelen estar administrados con cuentagotas con el fin de hacerlos estallar en el instante oportuno, siempre sin perder el sentido del *crescendo* narrativo en dirección al clímax. También vimos que, excepcionalmente, existen obras cómicas que empiezan en la «cresta de la ola», en una cima narrativa, y a continuación siguen sucediéndose las escenas cumbres, logrando un ritmo narrativo tan vertiginoso como inusual. *La octava mujer de Barba Azul* (*Bluebeard's Eighth Wife*; Ernst Lubitsch, 1938) y *La fiera de mi niña* (*Bringing up Baby*; Howard Hawks, 1938) son dos claros ejemplos de cine que comienza en la cumbre y continúa ascendiendo narrativamente.

Por ello, para Fernández-Santos, la comedia es un género que exige un gran rigor en su formalización a pesar de que, luego, en la pantalla, el frenético trasiego de acciones y acontecimientos parezca fluir con naturalidad. Quiere esto decir que, en efecto, una obra cómica debe seguir las leyes del *crescendo* narrativo para evitar desfallecimientos y tiempos muertos en la secuencia, pero ello no debe conducir al caos del transcurso ni a la falta de cohesión en la materia argumental, por enrevesada que sea (Fernández-Santos, 1982v). Así,

> "la comedia es, de entre todas las formas genéricas, la que requiere más exactitud en el goteo de los desarrollos, la que pide más tacto y tino en el uso de la gradualidad, del paso a paso hacia una conquista expresiva, que a su vez sea el arranque de otra y esta de otra" (Fernández-Santos, 2001i).

En consecuencia, tanto el dinamismo narrativo como la complejidad de la trama han de trenzarse "con hilos de seda invisible, sin que se produzca ningún chirrido o malsonancia en su acoplamiento recíproco, en su discurso, que es el propio de esas inefables obras menores que de vez en cuando hacen los cineastas mayores" (Fernández-Santos, 1989j). El perfecto acoplamiento entre dinamismo narrativo y una trama enrevesada es la nota predominante en películas como *Un, dos, tres* (*One, Two, Three*; Billy Wilder, 1961), repleta de situaciones que se invierten y giros hacia variantes inesperadas, y *Las tres noches de Eva* (*The Lady Eve*; Preston Sturges, 1941), un largometraje de envidiable equilibrio en sus dos planos de

representación: por un lado, el cruce de diálogos entre la pareja protagonista, protagonizada por Barbara Stanwyck y Henry Fonda; por otro, el conjunto de personajes de apoyo, convertidos en coro a una sola voz (Fernández-Santos, 1989v).

Estos y otros grandes títulos del género dan la impresión de desarrollarse con improvisación, pero nada más lejos de la realidad, pues lo que subyace es una construcción muy precisa con que se hilvanan el ingenio, la velocidad e, incluso, el desmelenamiento; o lo que es lo mismo: una equilibrada combinación entre agilidad y exactitud. Otra de las grandes pautas de la comedia es la interrelación de los actores, que, como ya comentamos en lo concerniente al apartado interpretativo, es una de las tareas de la dirección de actores: el conjunto de interpretaciones deben estar cohesionadas a través de miradas, contactos, roces, gestos, réplicas, etc., por diferente que sea la técnica cada actor o actriz. En las comedias abundan los personajes que entran y salen del encuadre, lo que puede sumir a la película en el caos o la confusión, de ahí el mérito de un cineasta como Luis García Berlanga. Aludíamos a que, en las mejores obras del cineasta valenciano, los vaivenes de su variopinto grupo de personajes adquieren la condición «piña humana», y que, por encima de las individualidades, subyacen unas leyes cómicas que les afectan por igual, creando una entidad autónoma (Fernández-Santos, 1987d).

Los tres ejes de la comedia abordados —*crescendo* narrativo, equilibrio entre complejidad/naturalidad y cohesión del reparto— suelen surgir en la praxis crítica de Fernández-Santos como argumentos con los que calibrar las virtudes o limitaciones de las obras escrutadas. *Desafinado* (Manuel Gómez Pereira, 2001) es, por ejemplo, un film ambicioso que quiere contar vertiginosamente muchas cosas, pero no cumple sus objetivos debido a sus imprecisiones al intentar concretar esos tres principios: no existe *crescendo* narrativo y sí un agolpamiento informe de situaciones, choques y réplicas que carecen de vigor; la acumulación de arbitrariedades argumentales no logra convertirse en un azar invertido; y hay evidencias de que falta electricidad entre los tres protagonistas, por lo que los destellos interpretativos permanecen aislados y no engarzados (Fernández-Santos, 2001i).

Sin embargo, en el ejercicio del crítico se encuentran obras cómicas de muy diferente naturaleza en las que se declinan con maestría esas pautas esenciales. *Crueldad intolerable* (*Intolerable Cruelty*; Joel y Ethan Coen, 2003) es una magnífica

comedia de corte clásico que bebe, pero sin mimetismos, del cine de algunos de los autores clásicos que hemos mencionado, como Preston Sturges, Mitchell Leisen y Howard Hawks. Fernández-Santos (2003v) considera esta película un trabajo formal de gran vuelo, exacto y trazado con tiralíneas donde sobresale la dupla interpretativa George Clooney-Catherine Zeta-Jones, que establecen un duelo lleno de recovecos retorcidos, canallas y agresivos pero, según mandan los cánones, de apariencia amable. El ritmo narrativo y la interrelación del resto del reparto son dos aspectos que en esta película están indisolublemente unidos pues la confrontación entre los dos intérpretes principales está dispuesta con "pausas y respiraderos, descansos entre *round* y *round*, que ocupan personajes menores pero magníficamente construidos con un solo trazo grueso", conjugándose con la finura con que están dibujados los dos protagonistas. También discurre por cánones clásicos *Embriagado de amor* (*Punch-Drunk Love*; Paul Thomas Anderson, 2002), particularmente por los de la *screwball comedy*, sin embargo, Fernández-Santos se apresura a señalar que se trata de cine libre y rompedor gobernado por una mirada incatalogable y sumamente original. Anderson crea un humor oscuro y frío con *gags* y escenas tan locas como desoladas, y camina sobre una cotidianidad y personajes limítrofes con el absurdo. El despliegue formal de las escenas y de la estrategia narrativa resulta sumamente singular, pero esta singularidad es deudora de la comicidad del dúo Laurel y Hardy, Buster Keaton o Harry Langdon (Fernández-Santos, 2003w). Menos original pero primorosamente compuesta según las leyes de las grandes comedias es *El otro lado de la cama* (Emilio Martínez Lázaro, 2002), donde se hilvanan con mucha fluidez situaciones y números musicales movidos por un reparto excelentemente interpretado y homogeneizado (Fernández-Santos, 2002aa).

Las bases creativas de la comedia no son propiedad de la cinematográfica norteamericana, sino que se reconocen con vigor en otras latitudes. *Vete a saber* (*Va savoir*; Jacques Rivette, 2001) esclarece, una vez más, el carácter trágico exento de solemnidad que se agazapa a menudo tras las formas de este género. La película gira alrededor de la representación teatral de la obra *Cómo tú me deseas* (1929), de Luigi Pirandello, y del juego de situaciones que se establece entre un grupo de parisinos a caballo entre dos territorios, el del escenario y el de la vida real. Con estos mimbres, Rivette ejecuta un "severo, intrincado y riquísimo trenzado de

personajes, situaciones, comportamientos e imágenes de estirpe trágica en el celuloide libre y escurridizo, ágil, ligero e inundado por el flujo incontenible del humor de una comedia clásica de rara, extraordinaria pureza" (Fernández-Santos, 2002ab). El crítico alaba el *crescendo* narrativo y el equilibrio en la evolución de las enrevesadas relaciones de los cuatro hombres y las cuatro mujeres que se dan cita en el film, pero siempre desde la simplicidad, con mínimas y eficaces pinceladas y sin abandonar el divertimento, el gozo y la ironía. Hay mucha hondura en esta "joya del cine moderno", pero desde de la transparencia y la sencillez, evitando el gran gesto, la retórica noble, el patetismo o la abstracción.

Pero en la comedia, también lo hemos comentado, es posible hallar una dimensión crítica bajo la aparente trivialidad de la materia argumental. Pues bien, durante su trayectoria, Fernández-Santos encuentra obras cómicas presididas por el esfuerzo de plantear asuntos difíciles y comprometidos a través de la vía de la risa. Los primeros títulos de Nanni Moretti son un buen ejemplo, un cine de apariencia menor pero cargado de sugerencias y reivindicaciones sociales. Para el periodista, *La misa ha terminado* (*La messa è finita*, 1985), siguiendo las transparentes tradiciones del sainete italiano heredero del neorrealismo, es un relato costumbrista de la vida cotidiana transalpina provisto de una gracia y desenvoltura más que notables, sin embargo, de sus imágenes se deducen también "una buena dosis de vitriolo libertario" y "la imaginación de un genuino agitador social" (Fernández-Santos, 1992c). La sagacidad del director sigue creciendo en obras posteriores hasta llegar a *Caro diario (Querido diario)* (*Caro diario*, 1993), que Fernández-Santos (1994t) considera un hito en la comedia europea. En esta película, Moretti es un individuo común cuya imperturbable seriedad, a la manera de Buster Keaton, le confiere una fuerte comicidad involuntaria. Sin embargo, lo que hace tan especial a la película es una sencillez formal de tal calibre que el espectador cree estar ante un producto de aficionado, cuando no es así. El crítico afirma que hay que apretar la mirada para descubrir el alcance corrosivo de las gracias que se concitan, pues, de hecho, la película no hace sino formular una metáfora sobre la desmemoria política en una Italia enferma.

Otras comedias de muy diverso signo también son ensalzadas por la intensidad de su mirada crítica: *Riff-Raff* (Ken Loach, 1991), dura radiografía social de la Inglaterra de Margaret Thatcher a través una cuadrilla de albañiles de Liver-

pool servida con humor incendiario; *Suspiros de España (y Portugal)* (José Luis García Sánchez, 1995), metáfora sobre el inmovilismo y el carácter arcaico español que discurre sobre una leve trama picaresca; *Mars Attacks!* (Tim Burton, 1996), sátira sobre una invasión alienígena con la que se caricaturiza la sociedad norteamericana; *El Dr. T y las mujeres* (*Dr. T and the Women*; Robert Altman, 2000), nueva muestra de la mirada iracunda, sarcástica y envenenada de Altman, esta vez a partir del mundo de la alta burguesía de Dallas; y *Goodbye, Lenin!* (Wolfgang Becker, 2003), que abunda en la persistencia de las contradicciones y absurdos derivados de la Alemania escindida tras la caída del Muro de Berlín (Fernández-Santos, 1991l; 1995j; 1997w; 2000j; 2003x). También merece la pena destacar el caso excepcional de *La vida es bella* (*La vita è bella*; Roberto Benigni, 1997), obra recibida con una fuerte polémica por cuanto, según sus acusadores, trivializa el holocausto judío, pues la historia narra los esfuerzos de un padre por hacer creer a su hijo pequeño que, encerrados en un campo de concentración, todo forma parte de un juego con sus carceleros, a los que han de ganar. Sin embargo, para Fernández-Santos (1998u), la película pone de relieve, desde la comicidad, un enfoque serio, delicado y humano hacia el espinoso asunto que aborda. Porque, en su opinión, la risa puede tener la misma relevancia que un drama o un documento.

Como es obvio, en la práctica del crítico también proliferan las comedias cuyo humor no está sustentado en una mirada provista de lucidez, ironía, amargura, escepticismo, denuncia… y otros elementos que convierten a este género en algo que más que un simple entretenimiento. Son en estas películas donde la gracia experimenta una transformación y adquiere cartas de una naturaleza superior, mucho más consistente. Pero, para Fernández-Santos, también existe un cine cómico que, distanciándose de estas altas pretensiones, se dedica a concatenar chistes y situaciones humorísticas de consumo fácil, elemental y hasta burdo a partir de fórmulas y convenciones estereotipadas, como las comedias del «landismo» de la España predemocrática, en las que Mariano Ozores es uno de sus principales artífices y antítesis del humor más elaborado e inteligente. *Dos chicas de revista* (1972) es uno de sus muchos sainetes donde la fórmula consiste en extraer la imagen graciosa del amplio reparto, compuesto por Rafaela Aparicio, José Luis López Vázquez, Lina Morgan y José Sacristán, entre otros, quienes, en realidad, se interpretan a sí mismos. Este tipo de films pueden hacer gracia, pero no crean verda-

dero humor para el periodista (Fernández-Santos, 1982t). Esta simplificación de un tipo de comedia muy particular también es apreciable en *Me gusta mi cuñada* (*Peccato veniale*; Salvatore Samperi, 1974), un intento de adaptar el viejo estilo de la comedia tradicional italiana de los años cincuenta y primeros de los sesenta que se queda en pura y simple degradación a tenor de su zafio erotismo (Fernández-Santos, 1984ñ). Pero dentro de las degradaciones también existen diferencias de nivel, y el de *Dos tontos muy tontos: Cuando Harry encontré a Lloyd* (*Dumb & Dumber: When Harry Met Lloyd*; Peter y Bobby Farrelly, 1994) resulta especialmente bajo, de ahí que sea juzgada como un producto infumable. Bebe este título de la tradición de las parejas cómicas norteamericanas y de la *screwball comedy*, pero el film es solo una concatenación de una tontería tras otra (Fernández-Santos, 2003y).

Con frecuencia, existen las comedias compuestas por ingredientes escatológicos o de mal gusto que son trascendidos por una mirada que, a partir de esos materiales de baja estofa, logra crear una lectura de mayores ambiciones. Sin embargo, es difícil establecer una separación entre las obras que se recrean en esos elementos y las que se sirven de ellos para originar una sustancia nueva. *La marrana* (José Luis Cuerda, 1992) es una película que, durante su estreno en la Semana Internacional de Cine de Valladolid de 1992, recibió reproches por su propensión hacia la escatología, lo grosero y los arcaísmos coloquiales, recursos extraídos de la literatura popular castellana de los que se nutre la trama. Aunque inclinada hacia la estética del mal gusto, Fernández-Santos (1992p) le reconoce, sin embargo, soltura y originalidad en el guión a la hora de desarrollar "una historia premeditadamente paleta, garbancera y bellotera". También *Torrente, el brazo tonto de la ley* (Santiago Segura, 1998) es, en cierto modo, un hundimiento en la procacidad más elemental y, además, presenta torpezas en la escritura y la filmación, pero el periodista arguye que se trata de un film disparatado y divertidísimo que recupera el humor negro ibérico de las primeras aportaciones de Rafael Azcona. Con él, Segura saca a la luz la gracia escatológica oculta en la España de sus días (Fernández-Santos, 1998v).

Como ya hemos comentado, el periodista recurre a los entresijos creativos que atribuye a la comedia para explicar el origen de sus virtudes, pero también de ciertas deficiencias o imprecisiones. Los problemas de *Paradies* (Doris Dörrie,

1986) radican en dos cuestiones esenciales: en sus altibajos en el ritmo narrativo, que discurre de forma alocada unas veces, pero en otras se frena sin que exista una línea de continuidad entre ambos polos; y en su exceso de artificiosidad, que le hace seguir un recorrido narrativo excesivamente mecánico, recordando que la comedia necesita "una combinación equilibrada entre la idea de precisión y la sensación de ligereza" (Fernández-Santos, 1988w). Por otro lado, *Salsa rosa* (Manuel Gómez Pereira, 1992) presenta una clara falta de cohesión en sus cuatro intérpretes principales, pues cada uno actúa con registros diferentes que no se complementan recíprocamente. Cada actor representa bien su papel a su manera, pero no hay juego interpretativo porque no hay trabazón en el diálogo de rostros y de comportamientos, lo que suele ser un fenómeno bastante habitual en muchas comedias de enredo, esto es, que sus muy buenos ingredientes no lleguen a estar ensamblados. Como venimos insistiendo, la apariencia de ligereza y facilidad asignada a la comedia no es tal, pues hilar todos los ingredientes no es tarea sencilla (Fernández-Santos, 1986e).

Asimismo, en la andadura del periodista también es frecuente hallar largometrajes cómicos cuya densidad crítica no termina de estar apuntalada. *El milagro* (*Le miraculé*; Jean-Pierre Mocky, 1987) ofrece reminiscencias del cine de Luis García Berlanga y de Billy Wilder, pero carece de la fuerza libertaria del cineasta español y del instinto del vienés para extraer el lado ridículo de la sociedad francesa. Así pues, sus pretensiones se van desinflando poco a poco, y la sorna y causticidad del argumento se neutralizan con un guión y una puesta en escena que transcurren con demasiada blandura (Fernández-Santos, 1988x). También *No puedes comprar mi amor* (*Can't Buy Me Love*; Steve Rash, 1987), bajo los tópicos de una comedia norteamericana sobre adolescentes norteamericanos, pretende ofrecer una radiografía social, pues el microcosmos del *college* en que se ambienta reproduce los aspectos más negativos de la sociedad. Sin embargo,

> "la dureza, veracidad, autenticidad y acidez del filme, que lo convierten a ratos en una genuina comedia del estilo del Hollywood clásico, se viene poco a poco por los suelos en la azucarada zona del desenlace, que recubre con ramas de color rosa un tronco de la mejor estirpe crítica y un escueto y jugoso tono negro" (Fernández-Santos, 1988k).

4.1.4. Cine negro

El tercer género que aparece con más continuidad en la trayectoria crítica de Fernández-Santos es el cine negro, surgido en Estados Unidos a finales de los años veinte pero consolidado en las décadas de los treinta y cuarenta. Este cine se desarrolla, pues, en el periodo de entreguerras y tiende a reflejar, a través de films de policías, detectives, criminales y gánsteres ambientados en suelo urbano, los tiempos de convulsión marcados por la Gran Depresión tras el crack del 29 y el consiguiente desmoronamiento del sueño americano. En esencia, las grandes películas de este género son sombrías radiografías de los bajos fondos urbanos, de ahí que puedan concebirse como documentos sociales que expresan el malestar latente en la sociedad norteamericana (Fernández-Santos, 1982w; 1987v; 1995t). Sin embargo, el origen del cine negro proviene de los relatos policiacos concebidos para revistas baratas, las llamadas revistas *pulp* debido al papel de estraza con que están editadas. Inspirados en el reportaje periodístico, estos relatos reúnen los componentes más sombríos y violentos de la jungla capitalista. De las páginas de una de las revistas más populares, *Black Mask*, se da a conocer el escritor Dashiell Hammet, uno de los grandes escritores de literatura negra. Otros cultivadores de este género como Raymond Chandler, Jim Thompson y James M. Cain también se forman en las publicaciones *pulp*. Todos ellos llevan a cabo una purificación estilística sin precedentes que bebe de las intrigas policiacas de la literatura británica y, como ya hemos mencionado, del reportaje periodístico. En las obras de Hammet, por ejemplo, la intensidad de la acción y la violencia se multiplica hasta lo insoportable debido un estilo extraordinariamente conciso y depurado, ajeno a toda retórica, y a la introducción de un íntimo malestar sobre la realidad social (Fernández-Santos, 1983u; 1995u).

Ese malestar está estrechamente relacionado con un aspecto primordial en el cine negro: la representación de la violencia. A menudo estas películas iluminan los mecanismos que engendran la delincuencia profesional, donde la violencia es una de sus consecuencias más directas. Una de las cumbres del género como *Los sobornados* (*The Big Heat*; Fritz Lang, 1953) lo es por la manera de captar y reproducir la violencia física y moral de la historia, filmada con métodos indirectos que aumentan su capacidad de estremecimiento. De esta forma, esta obra sobre el exterminio, la venganza, y el Mal con mayúscula, profundiza en la violencia

sin recrearse en sus aspectos sangrientos (Fernández-Santos, 1988y). También otra producción perteneciente al género negro del mismo director, *Furia* (*Fury*; Fritz Lang, 1936), funciona como el desvelamiento de una violencia típicamente americana, el linchamiento, cuyos signos definitorios son los de un comportamiento fascista (Fernández-Santos, 1986p). Para el crítico, el cine negro adquiere un aura romántica en tanto el submundo reflejado se convierte, a medida que se ahonda en sus arcaicas leyes de vida y muerte, en una réplica brutal del mundo, alcanzando una forma poética superior, próxima a la tragedia (Fernández-Santos, 1984o). Existe, pues, una dimensión social e incluso política en este género que algunos films abordan incluso con más explicitud, como *Pánico en las calles* (*Panic in the Streets*; Elia Kazan, 1950), un *thriller* —un término equivalente al cine negro para el periodista— que constituye un estudio del submundo urbano norteamericano del que emergen denuncias políticas explícitas (Fernández-Santos, 1984p). Estas posibilidades críticas en el cine negro son, de hecho, lo que empuja a muchos cineastas de ideología izquierdista a cultivar este género para poder reflejar su inconformismo, como Robert Rossen, Abraham Polonski, Joseph Losey, Elia Kazan, Jules Dassin o Arthur Penn (Fernández-Santos, 1995v).

Pero los rasgos genéricos del cine negro no son, para el periodista, un corsé, sino una forma elástica que se presta a las aportaciones estilísticas más innovadoras. Hemos mencionado *Los sobornados*, una muestra del estilo de Fritz Lang en el que converge la escuela expresionista alemana y la realista propia de Hollywood (Fernández-Santos, 1988y). El contrastado juego de luces y sombras se termina convirtiendo, de hecho, en una convención del género. Sin embargo, entre las aventuras formales más audaces de todo el cine norteamericano de los años cuarenta se halla la de *La dama del lago* (*Lady in the Lake*; Robert Montgomery, 1947), que está rodada íntegramente con planos subjetivos, de tal forma que el espectador adopta el punto de vista visual del detective Philip Marlowe (Fernández-Santos, 1983j). Desde otro ángulo, también *La senda tenebrosa* (*Dark Passage*; Delmer Davis, 1947) es un inclasificable hito del cine negro, pues su representación de la realidad adopta una perspectiva onírica con el fin de narrar una pesadilla exterior. Del mismo modo que en *La dama del lago*, la correspondencia entre la mirada del espectador y la de la cámara obliga, en el arranque del film, a definir a un personaje no con su rostro —que no contemplamos— sino a través de signos

indirectos: movimientos, objetos, sombras, etc. Posteriormente, la película abandona el punto de vista subjetivo, pero ya está configurada una cadencia interiorizada del *tempo* fílmico que continúa como soporte oculto de todos los sucesos posteriores, factor que la convierte en uno de los ejercicios más originales de todo el cine negro norteamericano (Fernández-Santos, 1990u). El documento social se transforma, así, en un denso itinerario introspectivo. También, para Fernández-Santos, poseen un valor incalculable las incursiones de Orson Welles en el cine negro, fundamentalmente *La dama de Shanghai* (*The Lady From Shanghai*, 1947) y *Sed de mal* (*Touch of Evil*, 1958): en la primera localiza "vuelos formales incatalogables por ningún corsé genérico" (Fernández-Santos, 1984q), como, por ejemplo, la cadencia lírica que impregna la historia; en la segunda, entre otros elementos, ángulos visuales tan inéditos de situaciones y tipos convencionales que la convierten no solo en una de sus obras más personales sino, incluso, en una de las más singulares de la Historia de Hollywood (Fernández-Santos, 1987w). Sin embargo, la condición elástica del cine negro es más perceptible todavía en largometrajes que se alejan de sus décadas de mayor auge, como *A quemarropa* (*Point Blank*; John Boorman, 1967), que recoge la tradición negra fundacional del cine norteamericano, pero incorpora improntas estilísticas de la *nouvelle vague* francesa y de algunos autores modernos. Tres son sus singularidades expresivas: una concepción visual del espacio derivada de la idea arquitectónica con que Michelangelo Antonioni establece la relación encuadre/decorado; un montaje heterodoxo, con sorprendentes aceleraciones, zonas de intenso reposo y saltos temporales que recuerdan a las de *Hiroshima, mon amour* (Alain Resnais, 1959); y el trabajo interpretativo de Lee Marvin, que da un vuelco a los patrones interpretativos de las escenas violentas, con un sentido de la crispación física que no tiene parangón (Fernández-Santos, 1983v).

Según el crítico, las convenciones del cine negro norteamericano pueden amoldarse tanto a obras experimentales como a las tipificadas como «de autor». Particularmente, cree que cineastas como Francis Ford Coppola y Martin Scorsese contribuyen a renovar el género en Estados Unidos a partir de los años setenta con títulos como, entre otros, *El Padrino* (*The Godfather*, 1972), *La ley de la calle* (*Rumble Fish*, 1983) y *Cotton Club* (1984), el primero; y *Malas calles* (Mean Streets, 1973), *Taxi driver* (1976) y *Uno de los nuestros* (*Goodfellas*, 1990), el segundo. Poste-

riormente, otros directores se suman a esta predilección por el cine negro, como Bob Rafelson, Spike Lee, Roman Polanski, David Lynch, Arthur Penn y Walter Hill (Fernández-Santos, 1991m). Así pues, a finales de los ochenta, el crítico disocia dos tipos de acercamientos en el cine negro norteamericano que se consolidan en los años noventa: uno en el que se actualizan convenciones visuales y argumentales de las décadas fundacionales del género, como *Los intocables de Elliot Ness* (*The Untouchables*; Brian de Palma, 1987) o *Muerte entre las flores* (*Miller's Crossing*, Joel Coen, 1990); otro, el *thriller* de gran espectáculo, que se escora hacia persecuciones, intrigas, suspense, misterio, etc., como *Instinto básico* (*Basic Instinct*; Paul Verhoeven, 1992), *El fugitivo* (*The Fugitive*; Andrew Davis, 1993) o *En el punto de mira* (*Another Stakeout*; John Badham, 1993), si bien una gran parte de estas producciones suelen adulterarse por la aparatosidad de los efectos especiales y el sentido desmedido de la acción. Ya sea en una dirección u otra, el periodista reconoce que en esas fechas la oferta negra es muy abundante, y no sólo en Estados Unidos, sino también en Europa, con Reino Unido, Francia e incluso España a la cabeza, aunque no acierta a explicarse si ello se debe a la simple demanda de "violencia balsámica" o la búsqueda de diagnósticos sociales (Fernández-Santos, 1987v). Esta tendencia continúa con un ímpetu incluso mayor a comienzos de la década de los noventa. Algunos de los mejores títulos proceden del cine independiente norteamericano: *Reservoir Dogs* (Quentin Tarantino, 1992), *Teniente corrupto* (*Bad Lieutenant*; Abel Ferrara, 1992), *Simple Men* (Hal Hartley, 1992), *Posibilidad de escape* (*Light Sleeper*; Paul Schrader, 1992), y *Amor a quemarropa* (*True Romance*; Tony Scott, 1993), constituyen una buena muestra. Para Fernández-Santos (1995v) no es casualidad que este repunte coincida con la gran crisis mundial que surge en esos años. El estreno de *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994) a mitad de década pone de relieve, todavía más aún, la fecundidad del cine negro y el *thriller* en la industria norteamericana.

Entrando de lleno en cómo el periodista afronta el análisis crítico de las obras categorizadas como cine negro, lo primero que debemos señalar es que, como punto de partida, establece una diferencia: las obras que rehacen mecánicamente las fórmulas y convenciones del género, por lo que sus verdaderos méritos deben atribuirse a los cineastas forjadores de esas fórmulas y convenciones; y las que, aun partiendo de las mismas pautas, las reconstruyen de una manera

personal y diferenciada. A propósito de su crítica de *Código del hampa* (*The Killers*; Don Siegel, 1964), Fernández-Santos (2007: 362) utiliza esta frontera para discernir el alcance entre dicha producción y *La ley del hampa* (*The Rise and Fall of Legs Diamond*; Budd Boetticher, 1960). Así como considera que lo que más vale de esta última es lo que tiene de sugeridora de otras películas más importantes que ella, el estilo de *Código del hampa*, aun siendo de origen clásico, es, sin embargo, evolucionado: un ejercicio de estilo que sigue las líneas maestras del género casi al pie de la letra, con quizá pocas variantes realmente originales, pero deslumbrante por la inteligencia y el vigor con que están elaboradas. *Últimos días de la víctima* (Adolfo Aristaráin, 1982) es también, para el periodista, una de estas películas, un relato negro de gran pureza estilística que se caracteriza por su sequedad y dureza. Su historia de violencia en espiral incorpora a la par tonalidades realistas y terroríficas que crean una parábola sobre los entresijos de la violencia urbana (Fernández-Santos, 1986q). El sello genuino del cine negro también se aprecia en *Ajuste de cuentas* (*City of Industry*; John Irvin, 1997), pues se atiene a sus reglas sin caer en el mimetismo, lo que le proporciona en parte su modernidad y su solvencia. La película actualiza los "escenarios rituales urbanos" y los "personajes genéricos" propios de la tradición negra, pero con una capacidad de concreción rebosante de credibilidad. Sobresale la interpretación de Harvey Keitel en "una de sus inimitables creaciones de despojo humano a la deriva, […] dueño de una oscura nobleza que le embarca en la tarea […] de sobrevivir a zarpazos en los vericuetos de su hábitat natural, que es el artificio escénico de las junglas de asfalto" (Fernández-Santos, 1997x). Las fuentes que subyacen en el personaje de Keitel son claras, sin embargo, su plasmación en la pantalla adquiere una gran excepcionalidad.

Durante el periplo del crítico encontramos, sin embargo, tres largometrajes de una categoría estética superior cimentados en estructuras de cine negro clásico. Son la citada *Muerte entre las flores*, *L.A. Confidential* (Curtis Hanson, 1997) y *Camino a la perdición* (*Road to Perdition*; Sam Mendes, 2002). De la primera, el periodista advierte la sombra de algunos de los grandes creadores de este género, como Dashiell Hammet, Raymond Chandler, Ernest Hemingway, Raoul Walsh, William Wellman, Howard Hawks, Nicholas Ray y un largo etc.; pero afirma que, pese a esas reminiscencias, la obra es completamente singular, pues los elementos y convenciones están conjugados de forma totalmente inédita. Se trata de una

"maquinaria de relojería cinematográfica", con un "endiablado ritmo en las secuencias" y "alardes de libertad formal dentro de los corsés genéricos" (Fernández-Santos, 1990v). También *L.A. Confidential* es un relato negro "químicamente puro" (Fernández-Santos, 1997y): ambientado en Los Ángeles de los años cincuenta, el crítico alaba su potencia expresiva y su trepidante ritmo narrativo aun partiendo de una trama urdida con muchos y enrevesados hilos narrativos. Pero el film es, sobre todo, el desvelamiento de un sombrío enigma por los vericuetos del crimen y la corrupción institucional, temas habitualmente adheridos al cine negro clásico, como hemos visto. Del mismo modo, la factura visual de *Camino a la perdición* también nos retrotrae a semejante tradición, pues argumentalmente está vertebrada en torno al descubrimiento por un niño del verdadero oficio de su padre, un asesino a sueldo que trabaja en una organización criminal en el Chicago de 1931. Pero, con estos mimbres, Mendes trasciende la historia criminal y crea una "singular y hermosa tragedia de la cara y la cruz del amor de dos padres, [Tom] Hanks y [Paul] Newman, a sus respectivos, y totalmente opuestos, hijos" (Fernández-Santos, 2002ac). El periodista destaca el duelo interpretativo entre los dos actores principales: así como Hanks, "con un golpe de expresividad grave y muy complejo", explota el lado inquietante y oscuro de un individuo lacónico y agazapado tras una visión ascética de la vida, Newman hace gala de una interpretación de otra naturaleza, pero también concisa y de acentuada economía gestual con la que vierte abundantes descargas de energía moral. En las tres películas, no estamos ante una hueca reelaboración de precedentes, sino ante declinaciones de señas genéricas reconocibles que generan productos novedosos.

Sin embargo, también existe para el crítico otro cine negro que, si bien sus puntos de referencia están tan ligados a la tradición clásica, sigue conservando su esencia aun transcurriendo en escenarios contemporáneos. Es el caso de *Uno de los nuestros*. Pese a su desmesurada duración, Fernández-Santos (1990w) sostiene que se trata de uno de los experimentos formales más brillantes del cine estadounidense del momento, una singular aportación al género negro por su "explosiva combinación de elegía y ferocidad, de lirismo y violencia, de ternura y crueldad, es decir, de poema y documento". Destacan, por un lado, su peculiar ritmo narrativo, con el que se alternan sistemáticamente tiempos frenéticos y tiempos de reposo; y, por otro, las composiciones del grupo de actores, pues, aunque cada uno

posee su acento distintivo, no pueden desvincularse, tal es el esmero en la homogenización de todos ellos. Igualmente se muestra alejado del clasicismo *Fargo* (Joel e Ethan Coen, 1996), que narra una historia verídica extraída de la crónica criminal de un pueblo de Minnesota: el secuestro de una mujer que está organizado, en realidad, por su marido con el fin de extraer al padre de esta una importante suma de dinero. Se trata, pues, de un asunto negrísimo, sin embargo, su verdadera originalidad reside en el punto de vista que adoptan los hermanos Coen para contarla. La película discurre con extrema sencillez, sin despojarse de sus rasgos costumbristas, pero el humor y el sarcasmo son tan corrosivos que la sucesión de delirantes crímenes se acaban transformando en un brutal y absurdo esperpento. El crítico valora la precisión con que está apuntalada esta mirada oblicua de los hechos, el carácter diáfano de las imágenes y la exactitud de un guión en el que nada sobra y nada falta (Fernández-Santos, 1996x; 1996y). De modo similar, la formalización de una mirada propia —e incluso de varias simultáneas— es la cualidad más contrastada de *Los ladrones* (*Les voleurs*; André Techiné, 1996). Desde el molde del cine negro, el film, sin embargo, descoloca al espectador debido a los vaivenes en las reglas del juego con que se hilvana su intrincada trama. Una vez más, parte de la audacia formal procede del tejido de interrelaciones que bordan los tres intérpretes principales, Catherine Deneuve, Laurence Côte y Daniel Auteuil. De lo visto deducimos que, para Fernández-Santos, existe un margen muy amplio para generar configuraciones originales de esquemas genéricos. Esta originalidad se halla en la mirada, el punto de vista o el estilo adoptado.

De entre los componentes intrínsecos al cine negro, la representación de la violencia y el esclarecimiento de sus raíces es un asunto que tiende a resurgir con enorme vigor en algunas películas. Las manifestaciones de violencia explícita que acaecen en la pantalla funcionan, así, como las consecuencias trágicas de turbias realidades sociales o humanas. El fuerte impacto emocional que la violencia suscita en el espectador adquiere, de esta forma, una nueva dimensión: edificante, moral, social, de denuncia, etc., pues la dureza de los hechos empuja al espectador a querer resolver las causas o razones que la suscitan. Pese a su carácter turbador, este tipo de violencia es, en realidad, engendradora de paz en tanto conduce a una liberación. Las atrocidades representadas se transforman en "balsas de emoción confortadora" o en "turbadores estallidos que pacifican la pantalla" (Fernán-

dez-Santos, 1996z). Para el crítico, este sentido de la violencia tiene su origen en la dramaturgia de Eurípides, Shakespere o Fernando de Rojas, sin embargo, continúa viva en el medio fílmico y, particularmente, en el cine negro. Obras como la ya referida *Los sobornados*, de Fritz Lang, pero también *El beso de la muerte* (*Kiss of Death*; Henry Hathaway, 1947), *Al rojo vivo* (*White Heat*; Raoul Walsh, 1949) y un largo etc. se adscriben a esta forma de abordar la violencia.

Si hay una película en el periplo crítico de Fernández-Santos que ejemplifica mejor que ninguna otra esta concepción de la violencia cinematográfica, es *El funeral* (*The Funeral*; Abel Ferrara, 1996), una minuciosa indagación en los vericuetos de la autodestrucción en un hogar de gánsteres italianos de Nueva York tras el asesinato de uno de ellos. Ferrara desvela la miseria íntima de este nido de criminales, y, en especial, penetra en la conciencia de unos personajes escindidos entre sus impulsos delictivos y sus profundas creencias católicas. El film presenta una inquietante graduación hasta el arrebato de violencia final. Un escenario, por tanto, moralmente terrible en el que se salta de la ternura a la repulsión, de la fraternidad a la violencia (Fernández-Santos, 1996z; 1996aa). Sobre un eje común transcurren, asimismo, dos películas que pertenecen a las dos mencionadas vías con que, respectivamente, se actualiza el cine negro contemporáneo: la aludida *L.A. Confidential* como deudora de la tradición negra clásica; y *Funny Games (Juegos divertidos)* (Michael Haneke, 1997), que, a pesar de su complejo dispositivo formal de inspiración centroeuropea, presenta una historia cercana a este género, pues trata del secuestro de una familia de elevado estatus social dentro de su propia casa a manos de dos jóvenes que les obligan a participar en un macabro juego. Si, como hemos expuesto anteriormente, *L.A. Confidential* se sumerge en la violencia policial y política de la ciudad de Los Ángeles de los años cincuenta a través de un enrevesado laberinto narrativo, *Funny Games*, ubicada en la actualidad, es un relato que pone de relieve una violencia de signo neonazi incrustada en los hogares opulentos y civilizados de la sociedad europea. El crítico, impresionado, no recuerda una película tan brutal y dura como esta, pero, a la vez, provista de un discurso político-social con tanta clarividencia a la hora de abrir en canal el oscuro subsuelo del estado del bienestar. Parte de la singularidad de *Funny Games* se la atribuye al modo con que está concebida, pues se trata de una ficción muy comprometida cuya puesta en escena adopta el distanciamiento de estirpe *brechtiana*.

De esta forma, "la representación de la más atroz violencia no crea emoción alguna ni transmite calor de aventura, sino una fría y áspera incomodidad que permite al espectador entender, y por ello repudiar, lo que está viendo" (Fernández-Santos, 1998f). También divisa resonancias políticas y sociales, aunque circunscritas a Norteamérica, en la oscura trama de *Mystic river* (2003z), ya que, si un episodio de violencia sexual marca la infancia de los tres protagonistas, veinticinco años después vuelven a recomponer sus relaciones luego del brutal asesinato de la hija de uno de ellos. La causticidad, la negrura y el pesimismo de alto voltaje que la película ofrece son, en realidad, un implícito testimonio acerca de la era política de George Bush (Fernández-Santos, 2003z).

Sin embargo, la revitalización del cine negro a finales de los años ochenta y principios de los noventa conduce a que una parte de esas producciones se inclinen a simplificar y exagerar los rasgos más comerciales de esas convenciones. Evidentemente, no se trata de un fenómeno nuevo, pues esta tendencia está presente en cualquier género de cualquier época. La famosa serie televisiva *Los intocables* (*The Untouchables*, 1959-1963) contiene, por ejemplo, horas y horas de correctas y hábiles historias de policías y ladrones sin mayor trascendencia estética (Fernández-Santos, 2007: 355). Pero, lógicamente, dentro de estos entretenimientos sin pretensiones —también denominados *thrillers* de gran espectáculo, recordemos— existen diferentes grados de jerarquía estética, de tal forma que es posible encontrar films tan encomiables como *El fugitivo*, una producción sustentada en uno de los filones del *thriller* clásico: el violento desencuentro entre dos hombres embarcados en una larga persecución que conduce a un cruce de sus destinos. Dos líneas de acción que, para Fernández-Santos (1993t), se entrecruzan admirablemente gracias al acoplamiento interpretativo entre Harrison Ford y Tommy Lee Jones. Si Ford interpreta a un individuo duro del que brotan muestras de fragilidad y ternura, Lee Jones desprende ironía e inteligencia, y, desde la lejanía, le proporciona una formidable réplica. Film impecablemente realizado en el que no se concede al espectador ni un instante de respiro, y lejos también de trucos visuales, *El fugitivo* nos cuenta un argumento archiconocido, pero está elaborado de tal forma que parece completamente inédito.

A lo largo de la década de los noventa, el periodista identifica una oleada de *thrillers* con unos niveles de simplificación y exageración que le resultan censura-

bles. Si hemos explicado que la violencia explícita es, incluso, inherente al género negro, las producciones de esta oleada multiplican su presencia, pero, en cambio, reducen al máximo su alcance dramático, de ahí que los productos resultantes constituyan una tramposa y a veces deleznable epidemia de cine negro fingido, dentro y fuera de los Estados Unidos. Obras, por tanto, sangrientas, o muy sangrientas, pero despojadas de las inquietudes sociales o humanas aludidas hasta el momento. Es lo que denomina «género rojo» o *pseudothriller*, que surge a rebufo de títulos como *Henry, retrato de un asesino* (*Henry: Portrait of a Serial Killer*; John McNaughton, 1986), *Seven* (*Se7en*; David Fincher, 1995) y el cine de Quentin Tarantino (Fernández-Santos, 1996x; 1997x; 1997y).

La película que con más claridad pone de manifiesto tanto la denuncia de la violencia gratuita como las contradicciones de su uso frívolo en el cine de la Posmodernidad es *Asesinos natos* (*Natural Born Killers*; Oliver Stone, 1994). Este título da lugar, de hecho, al texto crítico en el que Fernández-Santos (1994u) se muestra más beligerante. En principio, el periodista admite que este "ejercicio de gran guiñol sobre la violencia desatada y llevada al paroxismo" no pretende ser una exaltación del crimen sino una parodia del sensacionalismo que rodea a los *reality shows* televisivos. El problema es que "el tiro le sale a Stone por la culata". El crítico recuerda que dos vías de acceso a la violencia son la de la tragedia o la del sentido del humor, pero el film no se adentra ni una ni en otra, pues se trata de "un amasijo de carne sin vértebra, un engendro amorfo y artísticamente insignificante". El espectador es bombardeado con "un torrente de imágenes despóticas, que exaltan con maña rastrera lo que dicen combatir e incapacitan a quien las ve para dar una respuesta propia". La acumulación de muertes y asesinatos suplanta, entonces, al sentido de la violencia como materialización de un horror anidado en las sociedades o como resultado de los mecanismos mentales del asesino vocacional. No hay atisbo, en consecuencia, de visión crítica en *Asesinos natos*, y sí una sofocante representación de la violencia en clave grotesca. Los reproches se extienden a esa nueva avalancha de cine negro o *thriller* que se vale de ella con fines exclusivamente lúdicos. Para Fernández-Santos (1998f), estas películas no tienen, sin embargo, nada de divertido, pues se trata de un cine déspota, de un "jugueteo fascista de la violencia por la violencia".

4.1.5. Hibridaciones genéricas

Hasta el momento, hemos dado por sentado que las tradiciones y convenciones de los tres géneros desglosados pueden reelaborarse de tal forma que las películas resulten completamente inéditas. La labor crítica de Fernández-Santos está determinada por el esfuerzo sistematizador con que suele cartografiarse la Historia del Cine, con sus principales tendencias, escuelas, movimientos, categorías y géneros. Pero el periodista es consciente de que, aunque existen películas con planteamientos creativos muy próximos a estos esquemas conceptuales, la originalidad estética del cine consiste también en entrecruzar esos antecedentes. Habiendo desarrollado su trabajo como periodista en las décadas clave de la Posmodernidad —años ochenta y noventa—, Fernández-Santos es testigo de las conquistas expresivas que trae consigo la mezcolanza de géneros por la que se caracteriza este periodo. De hecho, en su ejercicio no solo quedan patentes las múltiples combinaciones que pueden producirse entre los géneros, sino las dificultades para encuadrar a estas películas en una sola etiqueta. El crítico, de hecho, descubre a través de este cine las sinergias desconocidas entre algunos géneros, sinergias a veces sorprendentes y arriesgadas por el carácter antitético que reconoce en tal fusión. De todo ello se desprende una concepción de los géneros más flexible que, sin embargo, no tiene por qué clausurar esa otra línea consistente en reeditar con vigor esquemas prestablecidos. En sus críticas, Fernández-Santos intenta desentrañar las categorías o géneros concurrentes como vía de acceso para comprender los mecanismos de tan singulares miradas.

Los trasvases entre géneros constituyen, entonces, aventuras de gran originalidad estética en la medida en que, más allá de cualquier experimentalismo o artificiosidad, fructifican los efectos y/o significados pretendidos. Obviamente, esta estrategia estética no es propiedad del cine posmoderno ni mucho menos. Para el periodista, aunque *Bonnie y Clyde* (*Bonnie and Clyde*; Arthur Penn, 1967), por ejemplo, toma una historia proveniente del cine negro —las fechorías de una pareja de delincuentes en los años treinta, el periodo histórico de la Gran Depresión—, sin embargo, Penn incorpora a las imágenes un aliento trágico propio del *western* adulto (Fernández-Santos, 1985b), por lo que la película, aun con otros ropajes, se acaba transformando en un exponente de este último género. Así, afirma que el film abre una puerta para la supervivencia del *western*, pues a fina-

les de los años sesenta se halla en una etapa de extinción. Asimismo, llega a la conclusión de que este género posee un lenguaje tan universal que puede aplicarse a otras historias y escenarios. Del mismo modo, a propósito de *El diablo sobre ruedas* (*Duel*; Steven Spielberg, 1971) percibe que, así como escasea cada vez más en las pantallas la iconografía del *western* tradicional —desiertos, aldeas de madera, cantinas, trenes, jinetes cabalgando en escenarios solitarios, etc.—, es posible reconocer algunos de sus ritos más característicos. Desde este ángulo, concibe la obra de Spielberg como un *western* de gran pureza, pues en ella subyace un esquema argumental muy común en este género: "la caza del hombre por el hombre, desplegada sobre las rutas esquinadas del itinerario homicida de una pesadilla" (Fernández-Santos, 1987x).

A lo largo de su trayectoria, es habitual que el crítico observe bases temáticas propias de un género pero trasladadas a otro. Como es obvio, la mención de este tipo de estrategias no sólo se refleja para destacar una película sino también para orientar al lector, a título informativo. Localizada durante el enfrentamiento ruso-germano en la II Guerra Mundial, con el inminente estallido de la crucial batalla de Stalingrado, *Enemigo a las puertas* (*Enemy at the Gates*; Jean-Jacques Annaud, 2001) es un film que puede catalogarse dentro del género bélico, pero con la peculiaridad de que se vertebra argumentalmente sobre el imperecedero rito del duelo, procedente del cine del Oeste. La historia desarrolla el enfrentamiento entre dos francotiradores de uno y otro bando. Toda esta información sirve para proveer al lector de las presuntas claves de la película. Pero, a continuación, Fernández-Santos pasa a alabar la propuesta por la manera en que, a partir de la reconstrucción de unas referencias históricas reconocibles durante el metraje, se pone en juego un planteamiento dramático con una larga tradición en el *western*. El crítico recuerda que existen documentos audiovisuales que ofrecen retazos de lo que sucede durante la batalla de Stalingrado, y que el mérito del film no es tanto volver a recrear históricamente este episodio como de filtrarlo a partir de los resortes de una convención genérica sin perder la credibilidad. De ahí proviene la singularidad estética de *Enemigo a las puertas* (Fernández-Santos, 2001j).

Una de las vetas creativas del cine de los ochenta y noventa consiste, pues, en mezclar esquemas o convenciones consolidados de diferentes géneros en un mismo film, que generan miradas de gran singularidad, de ahí que Fernández-

Santos tienda a definir las categorías o géneros concurrentes como vía de acceso para comprender esa singularidad. Ambientada en Los Ángeles, año 2019, *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) se adscribe al género de la ciencia-ficción, pero su argumento sigue los patrones de las películas del cine negro: un detective se ve obligado a salir de su retiro para embarcarse en la búsqueda de un grupo de robots humanos fugitivos que se hallan en paradero desconocido. Además de trazar una fábula pesimista sobre un futuro opresivo, temática propia de la ciencia-ficción, el largometraje muestra al personaje principal adentrándose entre las multitudes de la impenetrable y sofocante ciudad, de ahí la cercanía con el género negro. Pero el film, incluso, se abre también a los derroteros del terror al mostrar algunos de los robots humanos, los «replicantes». Para el crítico, uno de los grandes baluartes expresivos de *Blade Runner* está en el equilibrio de los modelos genéricos empleados (Fernández-Santos, 1987y). Como muy a menudo estas aleaciones entre géneros y categorías se van produciendo paulatinamente, el periodista valora aún más tanto el *crescendo* narrativo de este tipo de obras como la capacidad para desactivar expectativas. *Homicidio* (*Homicide*; David Mamet, 1991) es calificado como un *thriller* intelectual sobre la evolución psicológica de un joven policía de raza judía. Con varias escenas típicas del género policiaco —algunas de ellas muy violentas—, estas son, sin embargo, galvanizadas por el tono discursivo de las restantes. Por tanto, bajo la aventura policiaca convencional, se va desarrollando "un relato secretamente intimista e incluso introspectivo, en el que predomina la imagen y la especulación sobre la acción" (Fernández-Santos, 1991n). En la parte final gira, incluso, hacia un alegato político inconformista. *The Boxer* (Jim Sheridan, 1997) también tiene la apariencia de un *thriller* ágil y simplificador. Sin embargo, al estar su guión compuesto con escenarios propios del mundo del IRA, la puesta en escena de Sheridan extrae de ellos intensidad y, poco a poco, se deshace de las convenciones para crear una obra política de gran envergadura sobre la tragedia del pueblo irlandés, sitiado por el terrorismo radical, en un lado, y por la política represora del gobierno inglés, en otro (Fernández-Santos, 1998w).

Pero, dentro de estas yuxtaposiciones, existen diferentes niveles de originalidad que varían según las dificultades a la hora de ensamblar géneros especialmente opuestos o de naturaleza antagónica. Cuando esto sucede, Fernández-Santos no deja pasar la oportunidad para advertir de la complejidad que entraña

esta empresa estética. *Jo, ¡qué noche!* (*After Hours*; Martin Scorsese, 1985), por ejemplo, está definida como una "deliciosa y emocionante pesadilla narrada en forma de comedia" (Fernández-Santos, 1986i), que, aunque posee esquemas reconocibles, los transgrede de tal forma que se resiste a ser cotejada con sus antecedentes, de ahí su contundente originalidad. El film de Scorsese es cine tenso y relajado pero "con una punta de horror en su regocijo". En un plano similar pero con una diversidad genérica más contrastada todavía, *La comunidad* (Álex de la Iglesia, 2000) resulta "una rara y magistral fusión entre horror y humor", "una arriesgadísima aventura estilística" y un "vuelo plenamente libre de arrolladora inventiva" que procede del modelo que forja el mismo cineasta con *El día de la bestia* (1995) (Fernández-Santos, 2000c). Terror y humor son dos componentes indisociables en la vida diaria española contra la que el director vasco arremete de forma corrosiva; el ámbito cotidiano pasa a transformarse en un lugar pesadillesco en el que, además, se instala el absurdo, la sordidez y la truculencia.

Sin embargo, si hay una película en la andadura de Fernández-Santos que ejemplifica mejor que ninguna otra las facultades expresivas de este tipo de estrategias es *Bailar en la oscuridad* (*Dancer in the Dark*; Lars Von Trier, 2000), en la que tiene lugar una inaudita fusión de géneros contrarios, la comedia musical y el melodrama, que juzga como una aventura estilística destinada al fracaso. A partir del calvario de una mujer que va perdiendo paulatinamente la vista y que sufre una injusta condena a muerte, la película consiste en la representación de una historia de extremo sufrimiento mediante claves asociadas a la expresión pura de la alegría, esto es, mediante números musicales. Por tanto, Trier consigue conciliar dos géneros opuestos que, de pronto, se convierten en las caras complementarias de una misma obra. El crítico alaba el talento del cineasta danés para llevar a cabo esta interacción formal sin precedentes. Pero este choque de contrarios se realza todavía más con otra interacción entre guión y puesta en escena: una materia argumental que, en el fondo, nos remite al "sacrificio bíblico del cordero", a la agonía de Cristo, se plasma a partir de un punto de vista audiovisual "con inmediatez de documento hecho a ras de tierra, cámara en mano, que no invita a volar sino a clavar los pies en el suelo" (Fernández-Santos, 2002ad). La hazaña estética de *Bailar en la oscuridad* sirve al periodista para percatarse de la capacidad de al-

gunos directores para ensanchar las fronteras de los géneros y para trazar puentes entre aquellos aparentemente irreconciliables (Fernández-Santos, 2000k).

Obviamente, este tipo de estrategias estéticas pueden complicarse sobremanera en tanto son múltiples los géneros y categorías de menor entidad que conviven en una misma película. Ello no trae consigo necesariamente una calidad estética superior frente a propuestas más sencillas, ni siquiera calidad estética en sí misma; pero es sin duda signo inequívoco de gran ambición formal, aunque luego haya que comprobar cómo están materializadas esas altas pretensiones. En todo caso, debemos precisar que de un guión con variedad temática no se deduce diversidad genérica, sino que estaríamos ante películas con mayor complejidad argumental, como *Luna nueva* (*His Girl Friday*; Howard Hawks, 1940), una comedia cuyo embrollo está trenzado con flecos argumentales del cine negro, melodrama, y hasta de tragedia cínica (Fernández-Santos, 1984r). En esta misma línea se sitúan producciones como *El último samurai* (*The Last Samurai*; Edward Zwick, 2003), que empieza con elementos propios del *western*, y, poco a poco, abarca con desparpajo otros componentes argumentales procedentes del melodrama o del cine de acción (Fernández-Santos, 2004e). También explicamos en su momento que, ante este tipo de propuestas, el crítico valora si existe cohesión en sus ingredientes argumentales: una de las claves de *¡Ay, Carmela!* (Carlos Saura, 1990) estriba en que, aunque la película presenta violentas transiciones de un estilo a otro en el que tiene cabida la comedia, la farsa arrevistada, el esperpento, el documento y la epopeya trágica, estas se producen sin «chirridos» en su engarce, pues Saura "da una lección de encadenamiento armonioso de elementos dispares" (Fernández-Santos, 1990x).

Por tanto, el periodista tiende a observar el grado de ajuste o equilibrio en aquellas producciones donde aprecia una estrategia evidente a la hora de trenzar diferentes géneros. *La bamba* (Luis Valdez, 1987) está analizada partiendo de la base de que en ella se distinguen tres vertientes genéricas: un documento realista sobre una minoría racial en la California de los años cincuenta; un film musical sobre la vida de un pionero del *rock and roll*, Ritchie Valens; y un melodrama con una historia sentimental perfectamente graduada. Fernández-Santos (1987z) elogia el acoplamiento entre estas tres vertientes sin el más mínimo desfallecimiento, la combinación entre realismo, ritmo musical y sentimentalidad. Igualmente, va-

lora que, a pesar de su complejidad genérica y de la densidad de la puesta en escena, la película discurra con un *tempo* distendido y sin la menor crispación ni violencia. El crítico recalca las dificultades aparejadas en el guión de este tipo de obras, pero también en la consecución de un ritmo en constante *crescendo*, que no incurra en altibajos en su línea de interés. *Guantanamera* (Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, 1995), por ejemplo, engarza comedia sentimental, sainete costumbrista, humor negro, melodrama onírico, didactismo político, documento realista y pura farsa. Pero es cine cuya intrínseca complejidad se resuelve con unos episodios argumentales que se entrecruzan de forma trepidante gracias al divertido juego del montaje paralelo (Fernández-Santos, 1995w).

Así pues, parece obvio que, dentro de la trayectoria del crítico, es en este cine donde se identifican muchos títulos ensalzados por su condición inclasificable, sinónimo de una mirada o estilo propio maduro. Fernández-Santos (1986r) interpreta, por ejemplo, *Mona Lisa* (Neil Jordan, 1986) como un cruce entre cine de terror, cine de amor pasional y cine policíaco frenético, cruce que transpira autenticidad: la historia, a pesar de los horrores que acumula, tiene un fondo de delicadeza e incluso de buen humor; asimismo, su extrema violencia está matizada por la rebosante ternura hacia sus dos personajes. También señala que, a pesar de sus arritmias, la película resulta trepidante y a veces muy divertida. El resultado es, sin duda, una obra que escapa a cualquier clasificación y que está provista de un encanto difícil de describir. Sin embargo, desde esta perspectiva, la obra más indefinible a la que se enfrenta el periodista es *Corazón salvaje* (*Will at Heart*; David Lynch, 1990), planteada como un revoltijo de múltiples géneros: terror, melodrama, *thriller*, *road-movie*, porno… Su fuerte personalidad estriba en valerse de materiales estéticos de derribo para, adoptando una distancia irónica, desvelar las miserias del subsuelo moral de las sociedades occidentales (Fernández-Santos, 1990z). Lynch trasciende la perversidad, el mal gusto, la barbaridad, la estética de la basura, etc., por medio de una forma extrema de ironía, el sarcasmo, de ahí que Fernández-Santos (1991ñ) la defina como "el estallido en carcajadas sarcásticas de la brutalidad y la irrisión que se genera en los sucios arrabales del bienestar".

Dicho esto, lo cierto es que, así como en la obra del periodista se encuentran producciones ensalzadas por su diversidad genérica, también abundan muchas otras en las que los comentarios no son tan positivos. Como hemos apuntado, de

esta estrategia se deducen grandes ambiciones formales pero también muchos riesgos y dificultades a la hora de ejecutarlos. En estos casos, Fernández-Santos insiste reiteradamente en que es necesario mucho oficio y precisión en las áreas expresivas del film para originar una obra sólida. Cuando así no sucede, los resultados saltan más a la vista que en una película menos ambiciosa. *Libertarias* (Vicente Aranda, 1996) está codificada con elementos de drama, sainete, comedia, esperpento, epopeya, tragedia histórica, aventura bélica… lo que da lugar a un relato con una multiplicidad de ramificaciones que en ocasiones se traduce en buenas situaciones, personajes y ocurrencias, pero no existe sentido de la unidad ni continuidad narrativa/dramática: las escenas "se mueven a saltos", el conjunto está insuficientemente vertebrado, pues resulta "un revoltijo de buenos ingredientes ligados entre sí de manera excesivamente visible y, por tanto, tosca. Es más una suma de partes que un verdadero todo" (Fernández-Santos, 1996k). Existe, por tanto, el peligro de convertir esta estrategia multi-genérica en un barullo o en una sucesión de modelos sin cordura. Lógicamente, a la hora de establecer las causas del fracaso de este tipo de propuestas, son necesarias valoraciones más precisas sobre el guión, la puesta en escena, el ritmo narrativo o la interpretación, como ya hemos dejado entrever. *Conexión tequila* (*Tequila Sunrise*; Robert Towne, 1988), *Siete mil días juntos* (Fernando Fernán-Gómez, 1994) y *Esperanza y gloria* (Hope and Glory; John Boorman, 1987) son obras completamente diferentes que, sin embargo, tienen en común el no condensar satisfactoriamente su carácter híbrido. Las razones varían según el caso.

Conexión tequila (*Tequila Sunrise*; Robert Towne, 1988) es un *thriller* con unos esquemas bastantes ortodoxos y un juego de amor triangular. Estas dos líneas argumentales funcionan como entidades independientes: Fernández-Santos (1989w) aduce que "las escenas líricas y las escenas de acción se suceden sin que las unas contagien a las otras". La responsabilidad de esta falta de interacción recae fundamentalmente en la realización y en el ritmo narrativo: Towne, en lugar de acentuar con técnicas audiovisuales la doble faceta de la película, formaliza un mismo tono de principio a fin; del mismo modo, el ritmo tampoco se encuentra sometido a las variaciones y rupturas necesarias para abundar en tales diferencias. Igualmente, aunque por otras razones, en *Siete mil días juntos* (Fernando Fernán-Gómez, 1994) también se percibe una doble escalada entre horror y humor

por completo infructuosa. Los motivos para ello son tres: el guión, primero, no gradúa los componentes de una y otra vertiente, por lo que "lo truculento se enreda con lo ligero y no orienta [al espectador] cuándo sonreír o cuándo poner cara de circunstancias"; segundo, la dirección, que no se siente concernida con lo que pretende contar; y tercero, la dirección de actores, puesto que los intérpretes, sin interrelación entre ellos, cambian de registro según la escena, pero este tránsito sólo hace confundir al espectador (Fernández-Santos, 1995k). Por último, *Esperanza y gloria* (*Hope and Glory*; John Boorman, 1987), presenta un relato de guerra tamizado con la mirada del niño protagonista, siguiendo los precedentes de *Juegos prohibidos* (*Jeux interdits*; René Clement, 1952), *El puente* (*Die Brücke*; Bernhardt Wicki, 1959) o *Masacre (Ven y mira)* (*Idi i smotri*; Elem Klimov, 1985). No obstante, la singularidad del film de Boorman reside en incorporar a esa mirada un insólito tono de comedia, que, sin embargo, solo funciona a medias. En su crítica, Fernández-Santos (1987aa) elogia el choque de contrarios que se deriva entre la dureza de los hechos y la mirada cómica con que se filtran en la pantalla. Sin embargo, también es de la opinión de que la metáfora que el guión pretende desarrollar con esa confrontación formal se queda corta, no está bien desarrollada. Tres producciones, en definitiva, ante las que el crítico ofrece hipótesis para explicar el fracaso de sus estrategias genéricas.

4.1.6. Ficción y documental

Hemos pospuesto para este último epígrafe las relaciones entre el cine de ficción y el documental porque, en este caso, no estamos abordando géneros sino formatos. Como anunciamos en la introducción, con formato nos referimos a un tipo de clasificación de la obra cinematográfica "en función de la forma artística, esto es, de la naturaleza del material expresivo y su relación con la realidad". Los principales formatos cinematográficos estarían formados por las siguientes parejas: cine mudo-cine sonoro, cine de animación-cine de referente real, cine figurativo-cine no figurativo y cine argumental/documental (Sánchez Noriega, 2002: 97). Esta última dupla es la que nos interesa, pero preferimos utilizar «ficción» y «documental» al ser los términos más frecuentes en los textos de Fernández-Santos. Ciertamente, en su labor crítica se aprecia, cuantitativamente hablando, un peso

superior de las películas de ficción sobre los documentales, pero este dato no tiene tanto que ver con elecciones personales como con el mercado cinematográfico. En este punto conviene rememorar que en su ejercicio crítico aúna postulados tanto de la teoría formalista como de la realista —dónde se sitúa el documental—. Lo relevante consiste, sin embargo, en aproximarnos a los complejos y estimulantes intercambios que, entre ficción y documental, se establecen en algunas producciones, lo que a menudo se traduce en valor estético para Fernández-Santos.

Los documentales propiamente dichos suelen escasear dentro de la trayectoria del periodista, pero podemos establecer que, dentro de las muchas subcategorías que del mismo se derivan, Fernández-Santos es sensible a dos factores esenciales en su dispositivo analítico: la impresión de realidad que ciertas obras producen, esto es, el fuerte sesgo documental que desprenden los hechos representados; y las estrategias de montaje con que se hilvanan esos hechos, causantes de las bondades de la narración y el ritmo narrativo. Por tanto, para empezar, el crítico es plenamente consciente de que no existen documentales intrínsecamente puros por cuanto, por mucho que estos estén registrados sin apenas intervención, siempre se ven abocados a un proceso de formalización con el que adquieren su configuración definitiva. Evidentemente, según la envergadura del proceso de formalización, el grado de pureza será mayor o menor. Dicho esto, no es menos cierto que, para el crítico, la materia medular de la expresión cinematográfica es ese registro de la realidad —también lo hemos visto—, de la que procede su enganche emocional, algo de lo que vuelve a reafirmar con la emisión en directo de los actos terroristas del 11 de septiembre, un acontecimiento que le impresiona poderosamente. El terrible plano-secuencia que captan las televisiones de todo el mundo constituye un suceso trágico, pero visualmente hipnótico, que vuelve a poner de relieve la raíz documental del cine. Cuando, en su artículo "A ras de suelo", el periodista, profundizando sobre la experiencia audiovisual del 11-S, alude "a la superioridad en la captura viva de lo real sobre el amaño de la real" (Fernández-Santos, 2001k), hay que tomar estas palabras como una reivindicación de la potestad del cine para situar la cámara a ras de suelo y así extraer de la realidad formas o acontecimientos inéditos, pues un importante volumen del cine de ficción —y se refiere al de signo más comercial— se empeña en reproducir sin cesar las fórmulas y clichés más exitosos.

Títulos como *Nanouk, el esquimal* (*Nanook of the North*, 1922), *Hombres de Arán* (*Man of Aran*, 1934), de Robert J. Flaherty, *Octubre* (*Oktyabr*; Sergei M. Eisenstein, 1928), *Tabú* (*Tabu: A Story of the South Seas*; F.W. Murnau, 1931) o *Las hurdes* (Luis Buñuel, 1933) no pueden entenderse sin la vocación documental con que son concebidas, la mismo que reconoce, con diferentes ropajes, en *Los niños de Rusia* (Jaime Camino, 2001), *Asesinato en febrero* (Eterio Ortega, 2001) o *El caso Pinochet* (Patricio Guzmán, 2001) (Fernández-Santos, 2001l). Por ello, reseñar la impresión de realidad de algunas obras le resulta difícilmente eludible, como *Microcosmos* (*Microcosmos: Le peuple de l'herbe*; Claude Nuridsany y Marie Pérennou, 1996), que, con lentes microscópicas, penetra en el mundo de diferentes clases de insectos y lo que muestra es, como su título indica, unas imágenes tan insólitas como sorprendentes. Otras veces, sobre todo en los documentales de estructura más heterodoxa, configurados con recursos muy heterogéneos, se aplaude más el trabajo del montaje. Relatado por el mismo personaje que lo protagoniza, el productor Robert Evans, *El chico que conquisto Hollywood* (*The Kid Stays in the Picture*; Nanette Burstein y Brett Morgen, 2002) es una autobiografía que destaca por el buen trabajo de montaje a la hora de interrelacionar el material original con el prexistente (Fernández-Santos, 1996ab; 2004j).

Pero en la Historia del Cine, el crítico conoce aquellos fenómenos precedentes donde los vínculos entre realidad y ficción resultan especialmente estrechos. El neorrealismo italiano, por ejemplo, es un movimiento que extrae argumentos de la devastadora situación del país transalpino tras la II Guerra Mundial, contextualizándolas en sus escenarios naturales, de ahí que, en este caso, el objetivo consiste en reconstruir historias verídicas y mostrar con fidelidad los ámbitos y resortes sociales donde se producen. Pero este cine esencialmente de ficción que incorpora retazos de la realidad no es propiedad de escuelas o movimientos al margen de las películas de signo más convencional, sino que se observa también en el cine de Hollywood (Fernández-Santos, 1984s). Fernández-Santos (1989x) sostiene que la llegada de Jean Renoir al cine norteamericano sirve, entre otras cosas, para que los grandes estudios se abran al rodaje en exteriores, lo que constituye uno de los rasgos estilísticos más acentuados del director francés. De modo similar a los cineastas neorrealistas, el responsable de *La regla del juego* (*La règle du jeu*; Jean Re-

noir, 1939) convierte la exterioridad en una marca estética, esto es, la transformación en decorados de calles, caminos o bosques.

Este mapa se complica más aún con el surgimiento de la *Nouvelle Vague* y el *New American Cinema* de los años sesenta. En la filmografía de John Cassavetes, por ejemplo, a partir de la fundacional *Shadows* (1959), el impulso realista se encauza a través de métodos de filmación y de actuación, de tal forma que se minimiza la rigidez del armazón dramático de las historias, dando lugar a abundantes circunloquios y tiempos muertos (Fernández-Santos, 1997z). Este esfuerzo de decantación con el que algunas ficciones audiovisuales parecen rodadas con espontaneidad documental, es una estrategia que el periodista reconoce en algunas obras especiales que surgen durante su trayectoria, muy especialmente las dirigidas por Eric Rohmer, uno de sus cineastas más admirados. En su crítica, los argumentos con que desentraña las virtudes de *Cuento de verano* (*Conte d'été*, 1996) sirven para describir la complejidad de todo un estilo que da la impresión de ser todo lo contrario. En la trama del largometraje se agazapa un conflicto identitario, un tránsito de la edad juvenil a la adulta que, sin embargo, transcurre

> "sin que la pantalla expulse sensación de esfuerzo, como si se fuera ideando al mismo tiempo que proyectando. Rohmer crea otro relato algebraico, pero organizado de manera que parece no elaborado, que la cámara se mueve en él con la comodidad de quien respira territorios tan familiares que en ellos puede caminar a ciegas" (Fernández-Santos, 1996ac).

Lo que destaca el crítico es el hecho de que el realizador francés trate de incorporar a la imagen, lográndolo, "la captura física de la fluencia del pensamiento" a través de unos vaivenes secuenciales que son pura diafanidad. De igual modo, pueden reconocerse estos métodos de filmación y de actuación, aunque las diferencias con Rohmer son abismales, en *Los idiotas* (*Idioterne*; Lars von Trier, 1998). Como ya tuvimos ocasión de tratar, la película está filmada en vídeo y con cámara en mano a partir de las improvisaciones de su reparto. Los abruptos movimientos de la cámara y de las interpretaciones funcionan como un intrincado juego lingüístico a la hora de demoler la realidad «no idiota» a la que se enfrentan los protagonistas, presas de idioteces jurídicas, políticas, económicas y morales. El aparente caos y las precariedades de la imagen se convierten, así, en señuelos de una corrosiva dimensión crítica (Fernández-Santos, 1998e).

Pero este despojamiento formal y dramático empieza a convertirse en piedra angular del cine social europeo de los años noventa, y en particular de las trayectorias de dos de sus más ilustres representantes: el británico Ken Loach, especialmente, y los hermanos belgas Luc y Jean-Pierre Dardenne. Con respecto al cineasta británico, sus films presentan un carácter documental y desdramatizado al enhebrarse con imágenes aparentemente toscas y descuidadas; al mismo tiempo, guión, dirección de actores e interpretaciones parecen negar cualquier acceso a los rasgos psicológicos de los personajes. Estamos ante las formas de un documento registrado a pie de calle, que, sin embargo, no se detiene ahí, pues la verdadera intención de Loach es penetrar esas apariencias y arrojar luz sobre las injusticias sociales y políticas latentes en los ámbitos y clases más desfavorecidas de la sociedad británica post-Margaret Thatcher. En consecuencia, debajo de ese estilo didáctico y documental, late "una poderosa voluntad de ficción, en el sentido más noble del término, […] y acaba por apoderarse de él […]: su aparente descuido formal es un recurso para que el espectador absorba los fondos y trasfondos sin enmarañarse en la telaraña de las formas" (Fernández-Santos, 1992a). Se utilizan, pues, "armas estéticas del puro documento (destinado a mover) para alcanzar con ellas resultados de pura ficción (destinada a conmover): una indagación visual orientada a proporcionar al mismo tiempo razón y emoción".

El crítico sostiene, incluso, que la radical coherencia entre forma y contenido que observa en los largometrajes de Loach es incluso moral, como también sucede en los de Luc y Jean-Pierre Dardenne, cineastas que emprenden un vuelo estilístico con muchos puntos en común con el del británico. Obras como *La promesa* (*La promesse*, 1996) despiden también una "fortísima sensación de verdad" sustentada en un riguroso modo de filmación documental, muy directo e inmediato, en este caso con el propósito de ofrecer un testimonio sobre el tráfico de inmigrantes ilegales y las terribles condiciones laborales a que se ven sometidos, una poderosa metáfora que deja al descubierto la «necesidad» de la pobreza para el sostenimiento del bienestar de las sociedades europeas (Fernández-Santos, 1996ad). Ajenos a cualquier tentativa de evasión, emoción o sentimentalidad, el periodista estima que los directores belgas buscan "una ascética conversión de la pantalla en un áspero territorio del conocimiento" (Fernández-Santos, 2002ae). El ímpetu rea-

lista y el despojamiento ornamental constituyen, entonces, la plataforma para impulsar al espectador y conducirlo a lecturas más comprometidas.

Como hemos mencionado, este *modus operandi* es reconocible en otros films europeos de inclinaciones sociales, pero quizá sea *Ley 627* (Bertrand Tavernier, 1992) el que cala más hondo en el crítico. Su título hace referencia al artículo del código de salud francés, que autoriza a la Policía Judicial a retener en sus dependencias durante cuatro días a infractores del negocio de los estupefacientes. Pues bien, Fernández-Santos deja patente su admiración hacia el tratamiento documental con que se esculpe el infierno cotidiano de un departamento policial parisiense de narcóticos, cuya frialdad expositiva encierra, al contrario, un relato muy pasional, pues lo que se muestra es "la rutina de un trabajo ejercido en el filo de la tragedia". No existen dualidades en el grupo humano que desarrolla este oficio, sino múltiples aristas. Juzga, además, de fascinante el ritmo interior de esta representación fílmica en la que los personajes son "gente humana sometida a las leyes de un oficio o las infraleyes de la opresión de una sociedad fracasada" (Fernández-Santos, 1992q; 1993u). También considera apasionante el encuentro entre documento y ficción de *Las cartas de Alou* (Montxo Armendáriz, 1990), obra de una pasmosa naturalidad a la hora de conjugar las interpretaciones de los actores naturales con los profesionales, pues no hay medio de distinguir los unos de los otros. Pero la auténtica singularidad de la producción estriba en proponer un "suave documento", "de apariencia epidérmica" (Fernández-Santos, 1990s), sobre las miserables condiciones de vida de unos inmigrantes africanos en España. Se trata, por tanto, de un "film delicado, pudoroso, apacible y no por ello, complaciente" que desprende solidaridad con la condición humana de sus personajes y que penetra en los entresijos de una situación sin incurrir en el maniqueísmo panfletario o la soflama ideológica.

Este vuelo estilístico donde las fronteras entre ficción y documental empiezan a estar difusas cobra gran relevancia con la irrupción del cine iraní en los años noventa, que sigue la estela estética del neorrealismo con mayor radicalidad aún. Con Abbas Kiarostami, Jafar Panahi y Mohsen Makhmalbaf como representantes más destacados, estas producciones, habitualmente filmadas con rudimentarios presupuestos, argumentos minimalistas de carácter local e intérpretes no profesionales, ostentan, para Fernández-Santos, una insólita inmediatez documental

sobre el pueblo, costumbres, y naturaleza iraní. La aparente liviandad formal y dramática no es, en realidad, tal, puesto que, además de ofrecer un testimonio sobre las difíciles condiciones de vida en diferentes regiones iraníes, estas narraciones rebosan un humanismo y un aliento expresivo que las convierte en poemas de alcance universal en las que tienen cabida el drama, el humor y el lirismo. Obras como *El viento nos llevará* (*Bad ma ra khahad bord*; Abbas Kiarostami, 1999) son elogiadas porque, a partir de un sucinto punto de partida sobre el viaje de un reportero de televisión de Teherán a una remota aldea de las montañas del norte de Irán, rostros, paisajes y palabras componen unos ritmos interiores por los que se filtran cuestiones imperecederas sobre la vida de cualquier gente y de cualquier lugar (Fernández-Santos, 1999n). Del mismo modo, *El globo blanco* (*Badkonake sefid*; Jafar Panahi, 1995) también parece un fragmento de vida arrancado directamente de las calles de Teherán, sin embargo, el itinerario emocional de la niña protagonista resulta tan conmovedor como insólito, pues "la mirada documental de la cámara parece diluirse en algo soñado, casi irreal de puro verdadero" (Fernández-Santos, 1995x). Incluso en films de mayor dureza como *Kandahar* (*Safar e Ghandehar*; Mohsen Makhmalbaf, 2001), que narra la travesía de una mujer en busca de su hermana inválida tras el estallido de una mina en la ciudad que da nombre a la película, el rigor documental es la antesala de una radiografía sobre el terrorismo talibán donde la tragedia adquiere una entonación disparatada y surreal, de tal forma que "las feroces, a veces hirientes y sardónicas imágenes del mundo del desierto, y las de la desolación, la mutilación, la miseria y el desarraigo absolutos […] no tienen precedentes" (Fernández-Santos, 2001m), como tampoco los destellos de comedia y ternura que, ocasionalmente, escapan de este sombrío marco.

El crítico se muestra asombrado ante el alcance poético y humanista de estas historias ubicadas en lugares tan remotos para la mirada occidental, y más teniendo en cuenta la austeridad expresiva y pobreza de medios técnicos con que están confeccionadas. Pero algunas de estas películas van, incluso, más allá, y efectúan reflexiones metalingüísticas sobre la dialéctica ficción/realidad en el arte cinematográfico. *A través de los olivos* (*Zire darakhatan zeyton*; Abbas Kiarostami, 1994) cuenta, en formato de falso documental, una historia procedente del anterior largometraje del cineasta iraní, *La vida continúa* (*Zendegi va digar hich*; Abbas

Kiarostami, 1994), que a su vez recrea argumentalmente el rodaje de *¿Dónde está la casa de mi amigo?* (*Khane-ye doust kodjast?*; Abbas Kiarostami, 1987). La relación de *A través de los olivos* con los dos films previos del autor iraní sirve para exponer visualmente los intercambios entre ficción y realidad y viceversa, ya que la ficción que representa surge del impulso documental precedente. El largometraje acaba adoptando una perspectiva en la que realidad y ficción generan una única sustancia donde ambos componentes se entremezclan indisociablemente. Kiarostami se adentra, en definitiva, en el muy manido asunto del cine dentro del cine desde "una vertiente inédita, que sabe a descubrimiento" (Fernández-Santos, 1994v; 1994w). De otra forma, también se observa una asombrosa fusión entre ficción y documental en *El espejo* (*Ayneh*; Jafar Panahi, 1997), una representación de una historia imaginaria que, de pronto, se detiene y se torna en un inesperado documento: la actriz que interpreta a la niña protagonista se desentiende de la película en un momento dado y empieza a recorrer a su antojo las calles de Teherán, perseguida por la cámara.

* * *

En conclusión, en este apartado hemos explicado que el ejercicio crítico no puede renunciar a los antecedentes de la obra analizada, es decir, al corpus de obras más relevantes que configuran periodos históricos, movimientos, estilos y géneros. Aun así, hemos puesto de relieve las dificultades aparejadas a esta operación: resulta imposible definir de manera definitiva qué obras en particular componen el corpus de esas categorizaciones; igualmente, resulta difícil, cuando no imposible, sostener taxativamente que cualquier film sólo puede interpretarse en función de una sola categoría, y más en aquellas obras en las que habitan diferentes géneros. Si, además, cualquier clasificación está en proceso de reajuste, convendremos en que ello dota al juicio crítico de un cierto carácter inestable. Con todas estas apreciaciones no queremos desembocar en el relativismo, pues si la crítica se desentendiera de esta maniobra interpretativa, por peliaguda que resulte, cualquier obra tendría validez estética aunque resultara una duplicación exacta de otra anterior.

Pues bien, Fernández-Santos suele invocar con dos fines este tipo de categorías en sus textos críticos: por un lado, orientar al lector con el tipo de largometraje al que se enfrenta; por otro, señalar sus aportaciones o anomalías expresivas a

partir de la confrontación con los precedentes del género al que pertenece. Particularmente, suele evocar los denominados géneros «canónicos»: melodrama, *western*, comedia, musical, terror, fantástico o ciencia-ficción, aventuras y cine negro (vid., entre otros, Sánchez Noriega, 2002: 99). Sin embargo, el melodrama, la comedia y el cine negro predominan en sus críticas por encima del resto, de ahí que los hayamos seleccionado como objeto de estudio. En general, el carácter inédito de una obra cinematográfica procede de la conjugación o en el ensamblaje de elementos a priori reconocibles, lo que, en definitiva, confiere un estilo o una mirada diferenciada al conjunto.

El melodrama es un género cinematográfico proveniente de la literatura folletinesca del siglo XIX. En las grandes obras melodramáticas, los padecimientos se transforman en emociones solidarias que laten silenciosamente bajo las imágenes mediante una representación ritualizada: una musicalidad subyacente con la que el tiempo queda esculpido en *tempo*. Ni qué decir que el refinamiento y la depuración formal necesarios para llevar a cabo estas operaciones expresivas se sitúan en el polo opuesto del cine orientado a provocar las lágrimas del espectador a cualquier precio (Fernández-Santos, 1997). A partir de estos rasgos, el crítico extrae dos parámetros esenciales para escrutar las obras analizadas: el dominio de las funciones sentimental y dramática de la puesta en escena y el del *crescendo* musical en el ritmo narrativo (Fernández-Santos, 1991k). Pero las convenciones del melodrama también pueden utilizarse de forma rutinaria y exagerada; o pueden también degradarse incurriendo en los excesos sensibleros y ternuristas de culebrones y telenovelas.

La comedia es el segundo de los géneros abordados, pues, para Fernández-Santos (1982s), es capaz de engendrar miradas caracterizadas por la lucidez, el trueque paradójico, la ironía e incluso el escepticismo, pero siempre en dosis sutiles y en misteriosas configuraciones. Entre sus factores creativos más importantes está el gran rigor necesario para su formalización, a pesar de que, en la pantalla, el frenético trasiego de acciones y acontecimientos parezca fluir con naturalidad y ligereza. Además, una película cómica debe seguir las leyes del *crescendo* narrativo para evitar desfallecimientos y tiempos muertos en la secuencia. Otro gran factor creativo en este género es la interrelación de los actores: las interpretaciones deben estar ensambladas a través de miradas, contactos, roces, gestos, réplicas,

etc., por diferente que sea la técnica de cada actor o actriz. Estos tres ejes —*crescendo* narrativo, dialéctica complejidad/naturalidad y cohesión del reparto— suelen surgir en la praxis crítica de Fernández-Santos para calibrar las virtudes o limitaciones de las obras escrutadas.

El tercer género que aparece con más continuidad en la trayectoria de Fernández-Santos es el cine negro, surgido en Estados Unidos a finales de los años veinte pero consolidado en las décadas de los treinta y cuarenta. En esencia, las grandes películas de este género son sombrías radiografías de los bajos fondos urbanos (Fernández-Santos, 1982w; 1987v; 1995t), y, a menudo, tienden a retratar los mecanismos de la delincuencia profesional, con la violencia como una de sus consecuencias más directas. Los rasgos de este género no son, para el periodista, un corsé, sino una forma elástica que se presta a nuevas aportaciones estilísticas. Durante su andadura profesional, el crítico encuentra algunos largometrajes que rehacen mecánicamente las fórmulas y convenciones del género; otros, en cambio, cimentados en unas convenciones clásicas, ofrecen grandes resultados expresivos. Sin embargo, también existe otra vertiente que, despegada de la tradición clásica, conserva la esencia del cine negro aun transcurriendo en escenarios contemporáneos. De hecho, la representación de la violencia y el esclarecimiento de sus raíces es un asunto que tiende a resurgir con enorme vigor en algunas películas. Pese a su carácter turbador, este tipo de violencia es, en realidad, generadora de paz en tanto conduce a una liberación. Pero, a lo largo de la década de los noventa, el periodista identifica una oleada de *thrillers* con unos niveles de simplificación y exageración que le resultan intolerables. Si la violencia explícita es, incluso, inherente al género negro, algunas producciones suelen incrementar *ad nauseam* su presencia, pero, en cambio, reducen al máximo su alcance dramático, de ahí que los productos resultantes constituyan una tramposa y a veces deleznable epidemia de cine negro fingido, dentro y fuera de los Estados Unidos.

Pero el periodista es consciente de que, aunque existen films con planteamientos creativos derivados de los géneros canónicos, la originalidad estética del cine consiste también en entrecruzar esas categorías, lo que denominamos «hibridaciones genéricas». A través de este cine descubre las sorprendentes y arriesgadas sinergias entre algunos géneros a priori antitéticos. Por ello, en estas producciones tiende a observar el grado de cohesión en su ensamblaje. Pero, así como se

ensalzan obras por su diversidad genérica, también abundan muchas otras en las que los comentarios no son tan positivos: obras con grandes ambiciones formales pero también muchos problemas a la hora de ejecutarlas.

Al margen de los géneros, también son recurrentes en los textos de Fernández-Santos las categorías de «ficción» y «documental», una de las parejas de los llamados formatos cinematográficos. El crítico conoce los fenómenos precedentes en la Historia del Cine donde los vínculos entre realidad y ficción resultan especialmente fecundos, como el neorrealismo italiano, la *Nouvelle Vague* o el *New American Cinema*. Es cierto que los documentales propiamente dichos suelen escasear dentro de la trayectoria del periodista, pero podemos establecer dos constantes en su dispositivo analítico: la impresión de realidad que ciertas obras producen, esto es, el fuerte sesgo documental que desprenden los hechos convocados en la pantalla; y las estrategias de montaje con que se hilvanan esos hechos. El crítico es plenamente consciente de que no existen documentales intrínsecamente puros por cuanto siempre están abocados a un proceso de formalización con el que adquieren una configuración definitiva.

Sin embargo, Fernández-Santos aprecia el esfuerzo con que algunas ficciones audiovisuales tratan de mimetizar la espontaneidad documental, es decir, adoptando una estrategia estilística consistente en reducir el aparato formal a la mínima expresión. Este despojamiento se convierte en piedra angular del cine social europeo de los años noventa. Se trata de un cine revestido con formas documentales y desdramatizadas e imágenes aparentemente toscas y descuidadas. El objetivo es, sin embargo, arrojar luz sobre las injusticias sociales y políticas en el panorama europeo. Este vuelo estilístico donde las fronteras entre ficción y documental empiezan a estar difusas cobra gran relevancia con la irrupción del cine iraní de los años noventa. Estas producciones, habitualmente filmadas con rudimentarios presupuestos, argumentos minimalistas de carácter local e intérpretes no profesionales, arrojan una insólita inmediatez documental sobre el pueblo, costumbres, y naturaleza iraní. La aparente liviandad formal y dramática no es, en realidad, tal, puesto que, además de ofrecer un testimonio sobre las difíciles condiciones de vida en diferentes regiones iraníes, estas narraciones rebosan un humanismo y un aliento poético que las convierte en poemas de alcance universal.

4.2. COMPLEJIDAD ESTILÍSTICA

4.2.1. Superación, actualización y mimetismo de precedentes estilísticos

4.2.1.1. Introducción

A lo largo de esta investigación venimos reiterando, que, siguiendo a Bordwell, toda obra cinematográfica pretende generar un conjunto cohesionado de imágenes y sonidos para producir unos efectos y/o significados en el espectador. Explicamos en el capítulo anterior que estos efectos y/o significados se canalizan a través de las cuatro áreas básicas del lenguaje cinematográfico: guión, puesta en escena, ritmo narrativo e interpretación. Una de las tareas del crítico consiste, así, en descubrir cuáles son las funciones de estas áreas en un film —qué tipo de efectos y/o significados pretenden crear— y evaluar si están o no satisfechas. Empero, si las tareas de la crítica se redujeran a esta fase, su trabajo estaría incompleto. Como veíamos en el epígrafe anterior, la crítica no puede enfrentarse al texto fílmico como si fuera único, pues no podríamos discriminar diferencias cualitativas entre una película y sus hipotéticos *remakes*, suponiendo que estos presentaran idénticos efectos y/o significados. Una de las ocupaciones básicas de la crítica es, por consiguiente, "descubrir y señalar los antecedentes de lo que ahora haya podido parecernos radical novedad" (Zunzunegui, 2008a: 92), y clarificar en qué medida esos antecedentes están mimetizados, actualizados o superados. Huelga decir que la gama de tonos intermedios entre el polo de la originalidad y el del plagio es infinita y, muchas veces, inescrutable. Siguiendo nuevamente a Bordwell (1995: 167), decíamos también en páginas anteriores que la percepción y el pensamiento humano dependen de categorías, es decir, de esquemas preconcebidos con que advertir las similitudes y diferencias de un objeto o suceso con respecto a las experiencias acumuladas por cada individuo. En el cine, las categorizaciones más utilizadas para efectuar ese reconocimiento son los periodos históricos, movimientos o escuelas, géneros y estilos, siempre en permanente evolución dada su naturaleza lingüística.

A pesar de las limitaciones inherentes al cotejo de un film con unos precedentes o categorías —de las que ya dimos buena cuenta—, juzgábamos inevitable esta maniobra en cualquier ejercicio crítico. Y así como los géneros constituyen la

referencia más señalada en el germen de muchas obras cinematográficas, también creemos que goza del mismo parangón lo que suele designarse como «estilo fílmico», que, en esta investigación, definimos como el resultado de la interactuación entre el guión, puesta en escena, ritmo narrativo e interpretación, definición procedente de Bordwell y Thompson (1995: 333-335). Para estos autores el estilo es, esencialmente, una forma de sistematizar las técnicas cinematográficas concurrentes. En la Historia del Cine, algunas interactuaciones adquieren el estatus de referentes estilísticos, bien en forma de movimientos o escuelas —el cine clásico de Hollywood, el Neorrealismo italiano, la *Nouvelle Vague*, el Dogma 95, etc.—, bien en trayectorias individuales de gran singularidad —el estilo de Robert Bresson, Ingmar Bergman, Andrei Tarkovsky, etc.—. Como es obvio, no existen límites fijos entre ambas demarcaciones: Roberto Rosellini, por ejemplo, atesora un estilo propio, pero, al mismo tiempo, una vertiente de su filmografía participa de las pautas estilísticas nucleares del Neorrealismo. A la hora de caracterizar los estilos, existe, pues, un amplio margen de concreción: si bien podemos aludir a los rasgos más importantes de un movimiento, también podemos particularizar más y referirnos al estilo individual de uno de sus autores imprescindibles. Sin embargo, podemos ir todavía más lejos y evocar no sólo una de las etapas que jalonan el estilo de ese autor, sino una de sus obras en particular.

Queremos subrayar una vez más lo arduo que resulta asignar originalidad estética en función de unos parámetros estilísticos externos al texto fílmico remozados o transformados, propios o ajenos. A diferencia de evaluar los efectos y/o significados de una obra cinematográfica, que tienen existencia «material» al articularse en una red de imágenes y sonidos contemplados durante el visionado, los referentes poseen, al contrario, un carácter evanescente al desprenderse del bagaje y la memoria del crítico de turno. Además, como ya explicamos, el profesional de la crítica apenas suele disponer de tiempo para corroborar sus impresiones. Huelga decir que nos hallamos en la parcela profesional menos fidedigna de la institución crítica. O, al menos, la más proclive a errores e imprecisiones. En este sentido, el análisis fílmico se revela una herramienta de mayor fiabilidad que, a posteriori, sirve para reparar este déficit.

Puesto que, en un film, se pueden inferir muy diversos lazos de filiación a través del estilo de un movimiento, director, película u obra de otra disciplina

artística como la música, el arte o la literatura —con el tan habitual cotejo entre la adaptación cinematográfica y su obra originaria—, conviene, sin embargo, hacer un advertencia contraria al subjetivismo tan en boga en corrientes interpretativas como la deconstrucción o los Estudios Culturales. Si toda articulación de imágenes y sonidos en un film establece un proceso de significación que debe ser leído operativamente por el crítico y que conlleva, a la vez, una restricción semántica (Company, 2009: 93), entonces convendremos en que esa misma restricción se extiende a los hipotéticos antecedentes que el crítico pudiera identificar en el film. Compartimos con Zumalde Arregui (2008: 226) la dimensión polisémica, pero no infinita, que subyace en la exégesis del dispositivo formal de la obra cinematográfica:

> "las significaciones de un texto no pueden ser ilimitadas, cualquier formulación expresiva no puede funcionar como vehículo de cualquier significado, determinadas formas nunca serán portadoras de determinados significados, hay cosas que una película no dirá bajo ningún contexto".

En consecuencia, es cierto que las confrontaciones estilísticas pueden acometerse desde diferentes ángulos de aproximación a la hora de cifrar los precedentes de un film; pero ello no debe aminorar el rigor en la tarea de determinar cuál o cuáles resultan más razonables. Como en el epígrafe anterior, reafirmamos la importancia de la interrogación de la obra como paso previo a su interpretación, pues "corresponde a la eficacia de la interrogación el garantizar la rectitud de la interpretación" (Liandrat-Guigues y Leutrata, 2003: 85-86). Creemos necesario resaltar esta advertencia porque, insistimos, una de las debilidades congénitas de la institución crítica consiste en evocar personalidades y filmografías pretéritas con bastante laxitud. Del mismo modo, también debemos afirmar en su descargo que los espacios cada vez más reducidos destinados a la crítica en la prensa generalista dificulta esta labor.

Dicho esto, en la actividad crítica de Fernández-Santos, las confrontaciones estilísticas poseen, en efecto, una naturaleza muy heterogénea desde una perspectiva global: el periodista no solo invoca en sus textos estilos individuales y movimientos, sino también los que se deducen de determinadas obras o sagas que títulos posteriores convierten en referentes. Se trata, entonces, de establecer "de qué manera ciertas obras cinematográficas de hoy iluminan el cine del pasado, y com-

probar, de paso, cómo este último no deja de hacerse patente en los films del presente más rabioso" (Zunzunegui, 2013: 15). Al igual que con los géneros, el principal vector analítico en estas maniobras interpretativas es la «dialéctica de la repetición y diferencia» (Sánchez Noriega, 2002), donde cualquier reescritura estilística no debe ser "una repetición hueca de la tradición" ni quedar "prisionera de la repetición de lo que se reescribe" (Zunzunegui, 2000b: 139). Aunque existen casos de excepcional originalidad, el crítico suele insistir en que el carácter inédito de un film hay que buscarlo en la conjugación o ensamblaje de recursos estilísticos pretéritos. Frente al *remake* o al plagio más descarado, se encuentran las miradas que extraen rasgos estilísticos del cine del pasado con el objeto de crear nuevas y fértiles imágenes (Fernández-Santos, 1987ab). Por tanto, el periodista suele mostrarse escéptico ante las "trascendentales innovaciones formales", proclama recurrente en el ejercicio de su profesión y, sobre todo, en la publicidad de los festivales internacionales, pues la mayor de las veces suele encubrir un "diluvio de amaneramientos". Fernández-Santos cree que la vitalidad del cine no está tanto en los hallazgos revolucionarios del lenguaje cinematográfico, sino, más bien, en las "largas y pausadas miradas hacia atrás por los ojos bien abiertos de unos cuantos hombres identificadores del cine de ahora" (Fernández-Santos, 1999h).

4.2.1.2. Hibridaciones de múltiples movimientos y estilos

Como hemos declarado, los entrecruzamientos estilísticos suelen ser objeto de reflexión por parte del crítico, algo que ya se observa en las críticas y análisis efectuados a finales de los años sesenta en la revista *Nuestro cine*. Retrospectivamente, considera, por ejemplo, que algunas películas del cine clásico norteamericano de los años treinta y cuarenta resultan especialmente modernas porque incorporan elementos estilísticos habituales en los «nuevos cines». *Un marido rico* (*The Palm Beach Story*; Preston Sturges, 1942) es una de ellas. Autores como Jean-Luc Godard, Joseph Losey, Luis Buñuel o Michelangelo Antonioni suelen introducir de una manera aparentemente gratuita elementos «intrusos» en el cauce natural de la historia, si bien más adelante se revelan como claves fundamentales. Las funciones de esta intrusión, matiza, varía según el estilo de cada director. El humor implícito en el desenlace de *Pierrot, el loco* (*Pierrot le fou*; Jean-Luc Godard, 1965) descansa en una imagen que aparentemente perturba las normas de la

transparencia narrativa y dramática, esto es, la imagen de un loco sentado junto al mar en un muelle, sobre la que Godard se recrea para abrir la vía de la destrucción del protagonista. Pues bien, *Un marido rico* posee dos escenas «intrusas» que la acercan a los modos estilísticos del cine moderno: el arranque, en primer lugar, con la aparición gratuita y absurda de un personaje, el millonario texano, cuya irracionalidad el crítico vincula con el exacto reflejo de unos mecanismos morales, sociales y políticos, también irracionales; el falso *happy end*, en segundo lugar, con la increíble aparición de los hermanos gemelos del matrimonio protagonista, un truco grueso con el que Sturges deja en evidencia la verdadera dimensión de los personajes, su carácter intercambiable, de ahí que Fernández-Santos (2007: 282-285) perciba una resolución realmente amarga pese a su aparente jovialidad. Así pues, las hibridaciones estilísticas sirven para deducir la relevancia de determinadas obras o filmografías. Una de las razones que explican la excepcionalidad del cine de Fritz Lang reside en su esfuerzo por unir la transparencia del cine clásico norteamericano con el aliento poético del expresionismo alemán (Fernández-Santos, 1982w). Del mismo modo, arguye que un autor como Samuel Fuller consigue, en un punto de su trayectoria, sobreponerse a las constricciones de los sistemas de producción característicos del clasicismo norteamericano cuando introduce en sus relatos las libertades formales de la *Nouvelle Vague*, como en *Calle sin retorno* (*Street of No Return*; Samuel Fuller, 1989). Bajo este impulso, el cineasta experimenta una encomiable evolución estilística (Fernández-Santos, 1990c).

Fuera de los análisis retrospectivos, uno de los títulos estilísticamente más intrépidos que el crítico halla durante su trayectoria es *Europa* (Lars Von Trier, 1991), que interpreta como un lúgubre poema visual sobre los orígenes trágicos, todavía latentes, de la Europa actual. La película bebe del cine de Alfred Hitchcock, Carl Thedor Dreyer y Fritz Lang, pero Trier declina esas influencias con tal maestría que el resultado no es ya sólo una nueva mirada, sino la gestación de nuevas rutas formales en de un territorio ya explorado. Las imágenes de estos predecesores, aquí reelaboradas, parecen inéditas. No existe asomo de plagio o mimetización mecánica. El crítico admite, además, el desparpajo del director danés para transgredir convenciones establecidas, de ahí que le adjudique el rango de obra pionera a la altura de clásicos imperecederos como *Un perro andaluz* (*Un chien andalou*; Luis Buñuel, 1929), *Ciudadano Kane (Citizen Kane; Orson Welles,*

1941) u *Ordet (La palabra)* (*Ordet*; Carl Theodor Dreyer, 1955). Pese a que, no obstante, *Europa* contiene eventualmente excesos retóricos, innecesarios derroches de inventiva, y una búsqueda del deslumbramiento del espectador, a Fernández-Santos (1991o; 1991p) no le cabe la menor duda de que se trata de un film de largo alcance y el inicio de una carrera destinada a dejar huellas. De menor envergadura estética pero igualmente espléndida juzga a *Cyclo* (*Xich lo*; Tran Anh Hung, 1995), otra fecunda declinación en el manejo de los lazos de filiación, una metáfora sobre la orfandad de la sociedad vietnamita cuya violencia hace desaparecer a infinidad de hombres debido a la lucha por la supervivencia en un escenario urbano marcado por la pobreza. El periodista sostiene que la película busca en la Historia del Cine inflexiones para la representación de ese horror. Y que las encuentra, porque, además de *El ladrón de bicicletas* (*Ladri di biciclette*; Vittorio De Sica, 1948) —evocada en el título del film y en el detonante de la trama—, se distinguen destellos del cine de Luis Buñuel, Robert Bresson, Georges Franju, Roberto Rossellini, Louis Malle, e incluso del cine negro clásico. Fernández-Santos cree, por tanto, que *Cyclo* es cine sobre cine, pero que es mucho más que esa simplificación, pues Anh Hung logra reflejar en la pantalla una "violencia fulminante, desatada, absoluta: un crimen alimenticio continuado en un encadenamiento sin final, como el engranaje de una bicicleta de carga" (Fernández-Santos, 1995y).

Una vez más, vuelve a cobrar importancia en estos ejercicios de hibridación estilística el concepto de cohesión, principal virtud de un largometraje como *Platoon* (Oliver Stone, 1986) a la hora de sintetizar la amalgama de herencias recibidas: *La colina de los diablos de acero* (*Men in War*; Anthony Mann, 1957), de la que es deudora en su planteamiento argumental; el cine de Samuel Fuller, en las relaciones de sus personajes; *Objetivo Birmania* (*Objective, Burma!*; Raoul Walsh, 1945) y *Apocalypse now* (Francis Ford Coppola, 1979), en su puesta en escena. Fernández-Santos (1987ac) afirma que la originalidad de esta producción estriba en aunar estos modelos con un excelente ritmo narrativo, de ahí que sea una vibrante película de aventuras; y en su trasfondo ideológico: una denuncia de la crudeza y el salvajismo de la Guerra de Vietnam a través de un pelotón destinado a la frontera con Camboya.

Estas llamadas a los lazos de filiación se utilizan, en última instancia, con el fin de orientar al lector acerca de la clase de película que se va a encontrar. En

Desmontando a Harry (*Deconstructing Harry*, 1997), obra de plenitud de Woody Allen según el crítico, se observan tres grandes vertientes estilísticas: la *screwball-comedy* del Hollywood de los años treinta y cuarenta, el expresionismo centroeuropeo y el surrealismo de Luis Buñuel. La identificación de estos precedentes sirve al periodista para enmarcar la trama: el derrumbamiento de un escritor neoyorquino y la concatenación de sus vertiginosas aventuras que, en conjunto, componen una odisea existencial desoladora y desternillante (Fernández-Santos, 1997aa). Claro que, todavía dentro esta línea, también encontramos otros ejercicios de síntesis estilísticos que son denunciados sin medias tintas. *Jade* (William Friedkin, 1995h) es calificada como una «película pudin» donde sus artífices se auto-imitan con zafiedad. Se trata de un producto que pone de relieve la inclinación de Hollywood por los refritos predirigidos, pero, eso sí, con un lustroso acabado técnico: Friedkin, director, vuelve a elaborar, aunque con peor fortuna, las trepidantes persecuciones automovilísticas que atraviesan su obra *Contra el imperio de la droga* (*French Connection*, 1971); Joe Eszterhas, guionista, fabrica un tramposo juego de enigmas y despistes argumentales emulando su trabajo en *Instinto básico* (*Basic Instinct*; Paul Verhoeven, 1992); Linda Fiorentino, actriz principal, retoma sin matices su inquietante registro de *femme fatale* en *La última seducción* (*The Last Seduction*; John Dahl, 1994). Como consecuencia, el crítico concluye que, ante estas circunstancias, *Jade* resulta una "falsa película o, endureciendo la gramática, una película falsaria, indigna de quienes la hicieron" (Fernández-Santos, 1995).

4.2.1.3. Obras particulares y estilos individuales

Pero en el ejercicio del periodista también concurren propuestas en las que este cree advertir una transformación de precedentes estilísticos más localizados, de algún autor o película en particular. Desde este punto de vista, por el riesgo de su empresa estética, *Rompiendo las olas* (*Breaking the Waves*; Lars Von Trier, 1996) quizá sea el trabajo que más valora de todos cuantos analiza. Fernández-Santos (1996p) cree que el largometraje de Trier presenta una clarísima filiación con *Ordet* (*La palabra*), de Carl Theodor Dreyer, una cumbre indiscutible en la Historia del Cine que versa, ni más ni menos, sobre "el milagro de la materialidad del espíritu y la espiritualidad de la materia". El crítico sostiene que ningún film o ci-

neasta posterior se ha atrevido a roturar el territorio de una obra de tanta complejidad, de ahí la dificultad de la aventura estilística de Trier. No es *Rompiendo las olas*, por tanto, una obra mimética, sino un ejercicio formal sin precedentes: una de las más decisivas aportaciones del cine de su época y un título de muy difícil prolongación en la Historia del Cine. El film narra una historia de amor de tanta intensidad emocional que, como *Ordet*, la irrupción del milagro deviene en acontecimiento plenamente lógico. Sin embargo, el estilo de Trier a la hora de plasmar esta historia se encuentra en las antípodas del de Dreyer. Por medio de tomas en continuidad, brillantes movimientos panorámicos y el uso constante de la cámara en mano, el cineasta danés imprime un ritmo interno que se digiere con extrema facilidad; al mismo tiempo, la cámara en mano despide "una vivísima sensación de inmediatez, llegando a dar vibración de reportaje a una composición lírica tan sutil que no hay manera de narrar". Así pues, con las hechuras formales de un reportaje, la película crea una arrebatadora historia de amor sustentada en el concepto de pasión o sacrificio en el sentido bíblico.

Rompiendo las olas responde a la quintaesencia de la prolongación estilística de un precedente que termina adquiriendo autonomía. Como es lógico, en la carrera del crítico también abundan las películas que llevan a cabo este tipo de continuaciones estilísticas sin llegar a la cumbre estética de Trier, pero que son igualmente ensalzadas al introducir ciertas novedades. En *El eslabón del Niágara* (*Last Embrace*; Jonathan Demme, 1979), un *thriller* policíaco y psicológico, Fernández-Santos (1987ad) afirma que en algunas secuencias "la sombra de Hitchcock se alarga y llega a parecerse mucho a una inspiración directa", pues se encuentran elaboradas siguiendo su magisterio, casi "arrancadas de alguna esquina inédita dé los papeles del autor de *Vértigo*, en la primera secuencia, y de *Con la muerte en los talones*, en la segunda". No obstante, el crítico se apresura a señalar que la película alberga algunas aportaciones propias: un guión que dosifica hábilmente las diferentes etapas de la intriga; una puesta en escena con soluciones visuales a veces muy vigorosas; y una magnífica interrelación entre los intérpretes, que se van relevando dentro de una línea de interés ascendente. En consecuencia, no se trata de una película dedicada exclusivamente a homenajear a Hitchcock, pues ofrece giros y apuntes que denotan identidad. Desde luego, resulta inevitable es-

tablecer una comparación con el cine del director británico, pero Demme sale airoso de la misma, de ahí su mérito.

Sin embargo, otras películas ponen de relieve un tipo de hibridación estilística que empieza a aproximarse a los ejercicios manieristas de carácter más discutible. *Lejos del cielo* (*Far From Heaven*; Todd Haynes, 2002) constituye una mímesis al pie de la letra del estilo melodramático de Douglas Sirk, con la única diferencia de que, allí donde predomina una dimensión implícita con el fin de difuminar los contenidos sexuales de sus historias, aquí, sin embargo, se abordan asuntos similares con total explicitud. De esta forma, Fernández-Santos (2003aa) interpreta el film como un nuevo melodrama de Sirk pero con "licencia de explicitud". Desde este punto de vista, juzga de sagaz la producción de Haynes en la medida en que remonta a la superficie las zonas aletargadas de los largometrajes del realizador alemán. Ciertamente, así contemplada, estamos ante una hibridación estilística que se aleja de la reproducción mecánica. Sin embargo, Fernández-Santos (2003aa) considera que

> "en esta victoria formal se esconde paradójicamente la derrota de fondo de *Lejos del cielo*, porque lo inexplícito del cine de Sirk es susurrado detrás de los ojos por ricas y elegantes elipsis, y la fuerza sugeridora de estos susurros alcanza elevaciones de la elocuencia que está lejos de alcanzar el recurso a la explicitud de Haynes".

El film de Haynes tiene "un delicado sabor a fruto probado, a reminiscencia", de ahí que pueda discutirse como conjunto, aun con el talento interpretativo de Julianne Moore, de gran altura. Idénticas sensaciones le despierta una película muy diferente, *Chicago* (Rob Marshall, 2002), donde también son cuantiosas sus deudas con otro film, *Comienza el espectáculo* (*All that Jazz*, 1979), y, en general, con la obra cinematográfica de su director, Bob Fosse. *Chicago* es un trepidante y brillante largometraje musical, pero "la usurpación por Marshall de ideas visuales de Fosse devalúa la película, porque fatalmente toda imitación deja un rastro de endeblez y, si se conoce lo imitado, de decepción" (Fernández-Santos, 2003ab).

Pero incluso en este terreno existen jerarquías. De hecho, si existe un caso excepcional para el crítico, ese es el de Brian de Palma, un director habituado a inspirarse en el cine del pasado, rodando y montando secuencias enteras mediante plagios no disimulados. Fernández-Santos (1987b) cree que esto, así formulado,

sería disuasorio para recomendar el trabajo de cualquier otro director, pero no el del realizador norteamericano, puesto que, al «delinquir» tan ostentosamente, borra todo rastro de culpa. *Los intocables de Eliot Ness* (*The Untouchables*; Brian de Palma, 1987), por ejemplo, lo considera un ejercicio plagiario, pero el film resulta trepidante de principio a fin, e incluso, su gran momento de plagio constituye "un juego de prestidigitación tenso e inesperado" consistente en calcar casi plano a plano la secuencia de las escalinatas de Odessa en *El acorazado Potemkin* (*Bronenosets Potemkin*; Sergei M. Eisenstein, 1925). Por todo ello, la película de Brian de Palma —y esta afirmación puede extenderse a una parte de su filmografía— resulta una divertida miscelánea de circo y cine que funciona perfectamente en la pantalla, lo que no siempre ocurre: otros títulos del mismo autor como *Doble cuerpo* (*Body Double*, 1984), un cruce entre *Vértigo. De entre los muertos* (*Vertigo*; Alfred Hitchcock, 1958) y *La ventana indiscreta* (*Rear Window*; Alfred Hitchcock, 1954), resultan mediocres e insulsos. Así pues, para Fernández-Santos, insistimos, existen jerarquías dentro de estas obras de carácter epigónico. Su calidad varía según la conjugación de los apartados del lenguaje cinematográfico que venimos mencionando: guión, puesta en escena, interpretación y ritmo narrativo. *Lágrimas del sol* (*Tears by the Sun*; Antoine Fuqua, 2003), por ejemplo, pretende emular algunas escenas a *Objetivo Birmania* (*Objective, Burma!*; Raoul Walsh, 1945), pero las diferencias entre un título y otro resultan brutales por la tosquedad e incompetencia de la primera: mientras la obra de Walsh se rueda en un jardín botánico que, en la pantalla, se transforma en el verosímil marco de una aventura donde el espectador cree realmente que los personajes están atravesando de punta a punta el continente surasiático, en la de Fuqua, filmada en la selva ecuatorial, la sensación es totalmente opuesta, de jardín botánico. Si a la pobre función descriptiva de la puesta en escena añade un candoroso discurso propagandístico acerca de la conducta heroica y pacificadora del Ejército de los Estados Unidos, la mediocridad del film es todavía mayor (Fernández-Santos, 2003k).

De lo que no duda es de que, por el éxito cosechado, algunas películas se convierten en prototípicas y ocasionan una avalancha de títulos que se dedican a remodelar su legado con mejor o peor fortuna. Pero no siempre estos largometrajes-prototipo resultan ejemplares, de ahí que las obras que a posteriori surjan a su imagen y semejanza difícilmente pueden ser fecundas. *Rebelde sin causa* (*Rebel*

Without a Cause; Nicholas Ray, 1955) aborda los conflictos generacionales entre padres e hijos desde una nueva perspectiva que consiste en reflejar un estado de ánimo colectivo y, a la vez, un cambio de mentalidad en la juventud norteamericana (Fernández-Santos, 1967a: 55-56). El problema es que el film de Ray está lastrado por un "barniz de hondura" que encubre la estructura del peor de los melodramas, por tanto, no existe en realidad una disección de enjundia acerca del conflicto abordado. Sin embargo, a partir de su éxito, se produce una invasión en las pantallas de todo el mundo con «rebeldes sin causa» que afrontan el mismo asunto con idéntica superficialidad, de ahí que la "inmensa mayoría de las películas de «rebeldes» son patrañas en las que se da una mercancía bastante averiada en nombre de una supuesta problemática «muy de nuestro tiempo»" (Fernández-Santos, 1967a: 56). Estas precariedades se hallan en *Falso ídolo* (*The Idol*; Daniel Petrie, 1966), un folletín elaborado con el mismo barniz culto, pero que no es sino una tramposa y superficial reedición de la película de Ray.

4.2.1.4. Referentes estilísticos propios

Hasta el momento, hemos sacado a colación prácticas interpretativas donde la obra analizada se contempla como el producto de uno o varios estilos preexistentes. Pero, muy habitualmente, el crítico también coteja la obra cinematográfica con las líneas medulares del estilo fílmico del autor cuya obra se dispone a analizar, algo que ocurre con aquellos que arrojan muestras inequívocas de su gran personalidad a lo largo de su filmografía. En estos casos, los méritos estéticos no sólo se confieren en función de la evolución estilística observada ahora, sino también en función de los méritos estéticos recabados hasta entonces. Este hábito interpretativo puede detectarse en los textos dedicados a segundas películas de realizadores que ya habían demostrado su competencia en su ópera prima. *Abre los ojos* (Alejandro Amenábar, 1997), por ejemplo, resulta muy alabada por Fernández-Santos (1997ab) porque el director madrileño demuestra una profesionalidad como cineasta mucho mayor que en la de su debut, *Tesis* (1996), considerada una "brillante y ágil jugarreta de terrores y sustos" pese a sus balbuceos finales. El mérito de Amenábar no estriba, pues, en "dar la vuelta a la tortilla de *Tesis* y hacer lo mismo al revés", sino en emprender una propuesta estilística de mucho mayor calado. Pero insiste en que, sin la habilidad de la que hace gala, "la jugada

de alta profesionalidad" se habría convertido en "el cólico que acompaña a las empanadas mentales indigeribles". Así pues, las segundas películas suelen recibirse en la crítica planteándose si estas logran o no estar a la altura de sus antecesoras; también si ofrecen una continuidad estilística o, lo que suele ser más valorado, si experimentan algún tipo de transformación: *27 horas* (1986), segunda película de Montxo Armendáriz, parece una película menos rica que *Tasio* (1984), sin embargo, para Fernández-Santos (1986s), esa impresión es solo un espejismo en tanto se trata de un ejercicio de decantación narrativa de mayor rigor, precisión e intensidad que su antecesora.

Un caso diametralmente opuesto lo constituye *Morir todavía* (*Dead Again*, 1991), segundo largometraje del director Kenneth Branagh tras su exitoso debut, *Enrique V* (*Henry V*, 1989). Aunque Fernández-Santos (1992r) no participa del entusiasmo que rodea a este título, sí reconoce que es un trabajo avalado por la frescura y novedades del apartado interpretativo. Pero todo lo que en *Enrique V* es desenvoltura, en *Morir todavía* es agarrotamiento. La materia que acomete esta última es completamente diferente y más complicada que las de su primera obra, de raíz eminentemente *shakesperiana*. El guión aúna melodrama e intriga policiaca con dosis de suspense y terror psicológico próximos al Alfred Hitchcock de *Recuerda* (*Spellbound*, 1945) y *Vértigo*. Pero, a diferencia de lo apuntado en *El eslabón de Niágara* —que resiste la comparación con el estilo del cineasta británico—, la sombra de las dos obras maestras mencionadas "pesa mortalmente sobre *Morir todavía* y la daña, pues el recuerdo de su perfección pone en evidencia la torpeza de ésta". Considera que la intrincada trama del film puede llegar a ser apasionante en cineastas del talento de Hitchcock u Orson Welles para mezclar ingredientes contrapuestos. Sin embargo, la pobreza de recursos de Branagh es absoluta: "Su melodrama no emociona. Su intriga no tensa. Sus incursiones en imágenes surrealistas y expresionistas son confusas. No hay hilazón en la secuencia. Tampoco poema. No hay, en realidad, película". Los reconocimientos artísticos tempraneros suelen generar, por tanto, unos alicientes que en algunos casos ya nunca vuelven a quedar satisfechos. Son directores, entonces, «de una sola película». Ante *Queimada* (Gillo Pontecorvo, 1969), Fernández-Santos (1986t) afirma que es otra muestra de la impotencia de su director para llegar a la altura de *La batalla de Argel* (*La battaglia di Algeri*; Gillo Pontecorvo, 1966), segunda y mejor obra del autor

italiano. Como este último título, *Queimada* también es cine político, pero la diferencia entre uno y otro es muy significativa, pues resulta mediocre además de no aportar nada al subgénero.

No obstante, el hábito de confrontar la segunda película con un precedente inmediatamente anterior comporta una limitación que no podemos obviar: debido a las carencias de la distribución —y en ocasiones, lo que es peor, a la ignorancia del crítico— la crítica suele llevar a cabo esta maniobra ciñéndose a la filmografía de un autor/es estrenada en su país, y, por tanto, haciendo caso omiso a las obras desconocidas de este/estos, lo que deslegitima su valoración. Este fenómeno sucede a veces en el ejercicio de Fernández-Santos (1995z), pues, por ejemplo, para valorar *Exótica* (*Exotica*; Atom Egoyan, 1994), afirma que esta persiste en el "estilo cerrado y elíptico, inclinado al hermetismo y al torcimiento esotérico" de la primera obra estrenada en España del director egipcio, *El liquidador* (*The Adjuster*, 1991). El crítico aduce que la mirada del cineasta da ahora muestras de mayor madurez, puesto que si *El liquidador*, a pesar de los indicios de talento que atesora, se resiente por su carácter impenetrable, *Exótica*, aun con el nuevo trazado de tenebrosos paisajes introspectivos, incorpora diafanidad en la comprensión de los mecanismos que subyacen en los comportamientos de los personajes. La película despliega una enigmática y enrevesada estructura narrativa que, gradualmente, termina esclareciéndose. El problema que subyace en este razonamiento es que *El liquidador* no es la primera película de Egoyan —sí la primera estrenada en España— y, en consecuencia, tampoco es *Exótica* la segunda, de ahí que el juicio acerca de la evolución del cineasta carezca de exactitud, pues los signos de su presunta madurez podrían estar hipotéticamente ya materializados —o no— en sus tres largometrajes anteriores: *Next to Kin* (1984), *In This Corner* (1985) y *Speaking Parts* (1989). Este problema resulta muy común en el ejercicio crítico.

Pero, volviendo de nuevo a la forma en que Fernández-Santos escruta el estilo fílmico general de un autor con su nueva obra, hay casos especiales donde los cineastas se definen por su esfuerzo renovador, por afrontar cada nuevo proyecto como un desafío estilístico que en nada se asemeja a los anteriores. Evidentemente, este juicio sólo puede desplegarse con autores en un punto relativamente avanzado de su filmografía, como es el caso de Shôhei Imamura. A colación de *Agua tibia bajo un puente rojo* (*Akai hashi no shita no nurui mizu*, 2001), y en vistas a

la vasta filmografía que le respalda, el crítico reafirma que se trata de un hombre de cine que "no deja adivinar por qué vericuetos del alma va a mover a la pantalla" (Fernández-Santos, 2002af). El estilo del cineasta japonés es calificado como un "vendaval de inventiva libre, fresca y llena de asombrosa audacia y desenvoltura", de ahí su capacidad para vulnerar, e incluso pulverizar, los lugares comunes. El mismo elogio le dispensa a Michael Winterbottom, pues, con ocasión de *El perdón* (*The Claim*, 2000), afirma que en cada nueva película se vislumbra un paisaje humano y una manera de contemplarlo que no existen en sus títulos anteriores. Le atribuye la virtud de roturar terrenos inexplorados y de emprender cada nuevo trabajo como si fuera su primera película. En esta ocasión particular, esto sucede porque el cineasta británico funde sin forzamientos su voluntad de estilo con su pasión por la transparencia, de ahí que su obra abarque tan gran variedad de materias y formas. Por ello, no le sorprende su desplazamiento desde la prosa urbana de *Wonderland* (1999) a la incursión en el *western* de *El perdón* (Fernández-Santos, 2002ag). No obstante, el caso de estos cineastas es limitado, porque, en general, la gran mayoría suele posicionarse dentro de unas coordenadas estilísticas más acotadas.

Por ello, determinadas películas se reciben en la crítica como hitos especiales que sobresalen en las trayectorias fílmicas de sus autores, dando lugar a especulaciones acerca del inicio de una nueva etapa. *Hable con ella* (Pedro Almodóvar, 2002) es ensalzada por el periodista porque contiene los momentos más intrépidos del cine del director manchego desde *La ley del deseo* (1987) y porque su inconfundible estilo experimenta una mutación, indicio de un cambio de rumbo en su filmografía. Evidentemente, estamos ante hipótesis que análisis de obras posteriores deben confirmar. Lo que sí parece innegable es que, conociendo de antemano los precedentes de un autor, se pueda llegar a la conclusión de que una nueva obra adquiere un estatus especial por su calidad, madurez o novedades estilísticas. Dos títulos como *Ed Wood* (1995) y *Una historia verdadera* (*The Straight Story*, 1999) son recibidos por Fernández-Santos como las cumbres fílmicas de Tim Burton y David Lynch porque, respectivamente, se alejan de la hueca retórica visual que lastra algunas de sus películas anteriores. Retórica visual entendida como degradación de la idea de vanguardia, es decir, como la confusión de la originalidad con el originalismo y con el prurito de la innovación a cualquier precio (Fer-

nández-Santos, 1995m; 1999ñ). *Vidas cruzadas* (Short Cuts, 1993) también constituye otro ejemplo de obra culminante en la trayectoria de Robert Altman, cineasta poseedor de "un estilo libre y sencillo, en ocasiones algo desaliñado, a veces incluso destartalado" (Fernández-Santos, 1994w) con el que crea obras de gran calidad, muy ágiles e incisivas. Aunque irregular, no incurre "en la muerte del estilo, que es su encerrona en el manierismo". Con *Vidas cruzadas*, el crítico cree que vuelve a remontar las a priori inalcanzables cotas expresivas de su película anterior, *El juego de Hollywood* (*The Player*, 1992), pues sigue abriendo camino en su mismo territorio —una compleja hibridación genérica—, pero llega más lejos: allí donde predomina un juego sarcástico, aquí adquiere un timbre más grave y severo, pues la libérrima farsa se transmuta en tragedia: una mirada irónica hacia la vida cotidiana de un grupo de ciudadanos de Los Ángeles que deviene en metáfora acerca del dolor que anida bajo la opulencia del mundo occidental. Esta película se erige en hito en la filmografía de Altman, pero también en una prolongación, aunque más depurada, de sus rasgos estilísticos medulares.

La misma conclusión vale para *La linterna roja* (*Da hong deng long gao gao gua*; Zhang Yimou, 1991), tercera película estrenada en España y cuarta en la filmografía del director chino luego de obtener el reconocimiento de la crítica internacional con sus dos primeras películas, *Sorgo rojo* (*Hong gao liang*, 1987) y *Semilla de crisantemo* (Ju Dou, 1990). Pues bien, Fernández-Santos (1992s) considera que gran parte de sus obras posteriores continúan rindiendo a un muy alto nivel de calidad. *La linterna roja* presenta, en particular, una conexión argumental y estilística muy acentuada con los dos títulos mencionados, pues insiste en retratar la condición trágica de la mujer en la China tradicional, un procedimiento para establecer una parábola sobre "las viejas formas tribales de la tiranía soterrada de donde procede el sistema político que hoy aplasta a China". El crítico argumenta que se trata de una obra bella, honda y transgresora: Yimou no evade representar la exquisitez de las tradiciones culturales chinas, pero tampoco el dolor y el horror que subyacen en ellas desde tiempos inmemoriales. Por tanto, una película puede presentar cierta proximidad estilística con sus precedentes y aun así resultar elogiable si el estilo se concibe como medio para acceder a otros asuntos no explorados. *La mala educación* (Pedro Almodóvar, 2004) alarga los caminos formales abiertos en el anterior largometraje del director manchego, *Hable con ella*, pero

la materia argumental es completamente diferente en uno y otro film: del "poema sobre la santidad" y el "cálido y dolorido idilio" de *Hable con ella*, se decanta ahora por una incursión por los signos de la perversidad a través de media docena de personajes "que esquinan sus vidas en una enormidad inabarcable de retorcidos sucesos íntimos, turbios y tenebrosos" (Fernández-Santos, 2004d). Habitualmente, el crítico suele reprender los ejercicios estilísticos que transitan por esquemas previos sin nuevas aportaciones, pero, lógicamente, existen casos especiales. *La vida es un milagro* (*Zivot je cudo*; Emir Kusturica, 2004) es analizada por Fernández-Santos como una obra que sintetiza los dos títulos de mayor reconocimiento internacional del cineasta bosnio, *Papá está en viaje de negocios* (*Otac na sluzbenom putu*, 1985) y *Underground* (1995). Kusturica conjunta con astucia los elementos distintivos de ambos films, propósito que "ni con tiralíneas se puede rotular más nítidamente" (Fernández-Santos, 2004k). Del mismo modo que en ellas, brilla la capacidad del director para sacar partido a la exageración y a la paradoja, siempre dentro de un estilo inclinado a la retórica, pero, eso sí, ajustado aquí al entrecruzamiento de las líneas argumentales del guión. El crítico afirma que la película resulta "una obra maestra de síntesis", pero ello no impide soslayar su condición de "autoplagio encubierto" a causa de la excesiva deuda con esos films anteriores.

Fernández-Santos entiende los patrones estilísticos, reiteramos, como un vehículo con el que el cineasta pretende generar en su obra nuevos efectos y/o significados, o bien matizar o enriquecer los enunciados en otros films. Pero no siempre esas prolongaciones estilísticas consiguen tales objetivos. En *Pret-a-porter* (*Prêt-à-porter*, 1994), Robert Altman reemprende el carácter demoledor de *El juego de Hollywood* para satirizar el mundo de la alta costura y el sensacionalismo periodístico circundante. Pero el crítico reprende la indefinición de su enfoque y la endeblez en un guión donde la vertiente satírica carece de hondura. Las subtramas colaterales, en forma de contrapuntos, resultan superiores, de ahí su corolario de que el guión no está suficientemente equilibrado (Fernández-Santos, 1995aa). Desde otro prisma, en *Ararat* (Atom Egoyan, 2002) persiste la compleja estructura narrativa de sus films anteriores y el esfuerzo del director egipcio por esclarecer la oscuridad del comportamiento humano. Pero a diferencia de *Exótica* y de otros de sus films que sortean la amenaza del hermetismo y la confusión, en *Aratat* carecen de unidad interior las diversas líneas narrativas del abanico de

personajes relacionados con el genocidio armenio, perpetrado por el ejército turco en 1915. El film se organiza a partir de una sucesión de saltos espaciales y temporales para sugerir las huellas de ese trágico acontecimiento histórico en el presente, pero el crítico no aprecia un marco "lo bastante bien construido y continuado que permita un desarrollo dramático convincente" (Fernández-Santos, 2003ac). No obstante, en una obra cinematográfica pueden brotar más explícitamente constantes estilísticas de signo polémico ya avistadas en las películas anteriores de su autor o autores. Según Fernández-Santos (1996ae), Bernardo Bertolucci es el artífice de películas tan admirables como *Antes de la revolución* (*Prima della rivoluzione*, 1964), *El conformista* (*Il conformista*, 1970), *La estrategia de la araña* (*Strategia del ragno*, 1970), *El último tango en París* (*Ultimo Tango a Parigi*, 1972) y *Novecento* (1976). Sin embargo, ya en ellas aprecia una inclinación hacia los excesos solemnes y ornamentales. Esos asomos retóricos predominan con más rotundidad en films posteriores como *La luna* (1979), *La historia de un hombre ridículo* (*La tragedia di un uomo ridicolo*, 1981), *El último emperador* (*The Last Emperor*, 1987), *El cielo protector* (*The Sheltering Sky*, 1990) y *Pequeño Buda* (*Little Buddha*, 1993). Pues bien, a este grupo de largometrajes adscribe *Belleza robada* (*Stealing Beauty*, 1996), donde todo en ella resulta "artificioso, hueco, falso y mediocre" salvo los últimos quince minutos del metraje con el duelo interpretativo entre Liv Tyler y Jeremy Irons.

4.2.1.5. Remakes, versiones y secuelas

En este estudio acerca de la conjugación de los lazos de filiación debemos atender, por último, las obras cinematográficas que se erigen en *remakes* de títulos anteriores; en nuevas versiones de historias, personajes u obras literarias; y en secuelas o continuaciones de sagas. En estos casos, el análisis crítico se ve forzado a consignar las aportaciones o reincidencias en función del estilo que generan esas películas pretéritas, individual o globalmente. Huelga decir que esta clase de cotejo estilístico puede convivir en el texto crítico con otros que hemos comentado, como la confrontación con el estilo del realizador, escuela, movimiento, etc. Este doble cotejo tiene lugar en *El cabo del miedo* (*Cape Fear*; Martin Scorsese, 1991), *remake* de *El cabo del terror* (*Cape Fear*; J. Lee Thompson, 1962). Fernández-Santos (1992t) sostiene que la nueva producción del director norteamericano es un impecable pero frío ejercicio de género. Scorsese actualiza la obra de Thompson con

enorme vigor, pero el crítico echa en falta la enorme enjundia dramática de los films anteriores del cineasta: "Aquí calcula con cabeza fría un trabajo distante, cuyo fondo le tiene sin cuidado", a pesar de algunas escenas cercanas al corpus dramático del director de *Malas calles* (*Mean Streets*, 1973), como el acoso sexual a la hija del matrimonio protagonista, resuelto en forma de violación psicológica.

Otros *remakes* son ensalzados, sin embargo, por su originalidad, como *Ladykillers* (Joel e Ethan Coen, 2004), "un plagio singular, personalísimo, lleno de gracia, de osadía y de irreverencia, pues en él los Coen hacen diabluras con un filme sagrado en la tradición de la comedia británica, la legendaria *El quinteto de la muerte* [*The Ladykillers*; Alexander Machendrick, 1955]" (Fernández-Santos, 2004l; 2004m). Ciertamente, para el crítico, el trabajo de los Coen no resulta ni mucho menos superior al de Machendrick, pero sin duda resiste la comparación. Entre otras razones, por el dúo interpretativo entre Irma P. Hall y Tom Hanks, creando momentos "de gran farsa guiñolesca, rompedora, macabra y, sobre todo, libre". Hanks se mueve en unos registros totalmente diferentes a los de Alec Guinness, intérprete principal de la comedia de Machendrick, pero también resiste la comparación con la antológica caracterización del actor británico: así como este sustenta su trabajo en "un deslumbrante juego de truculencias", la elección de Hanks es antagónica, pues compone "un delincuente atildado, un ambiguo caballero de salón, de afectada elegancia adornada con toques de hortera sureño". Los hermanos Coen siguen, ciertamente, las líneas argumentales de *El quinteto de la muerte*, pero este material encaja dentro de su universo personal, habitualmente nutrido con las torpezas y necedades de individuos de pocas luces sobre los que vierten su mirada vitriólica. Por consiguiente, *Ladykillers* resulta un *remake* alejado del plagio burdo y mimético, y, a la vez, una loable prolongación del estilo de los hermanos Coen.

En el extremo contrario, es decir, en el terreno de las repeticiones sin señas de identidad propias se hallan películas como *El arpa birmana* (*Biruma no tategoto*; Kon Ichiwaka, 1985), *remake* del título homónimo que el mismo director dirige en 1956. La nueva película está provista de mejores recursos técnicos que su original, como el acabado plástico y el sonido. Sin embargo, Fernández-Santos (1986u) no duda en tachar de delirante este *remake*, puesto que no solo se vale del mismo guión, sino incluso de las más pequeñas particularidades de la puesta en escena,

como el tipo de encuadres y la duración de los planos: "Una copia casi al milímetro, un enloquecido autoplagio. ¿Para qué, pues, hacer esta película, si ya estaba hecha de manera inmejorable?".

Pero, en su carrera periodística, también proliferan obras que no son exactamente *remakes*, sino nuevas versiones de obras literarias, historias o personajes reales ya llevadas a la pantalla con anterioridad. En el capítulo anterior evocábamos las diferencias que el periodista pone de relieve entre las tres versiones de *Primera plana*, obra teatral del dramaturgo Ben Hecht, aun valiéndose del mismo texto literario: *Un gran reportaje* (*The Front Page*; Lewis Milestone, 1931), tormentoso alegato sobre la condición social en el periodo de entreguerras; *Luna nueva* (*His Girl Friday*; Howard Hawks, 1940), un profundo juego sobre las relaciones humanas; y *Primera Plana* (*The Front Page*; Billy Wilder, 1974), una sátira sobre los individuos gastados por la velocidad de la vida. Por tanto, argumento, diálogo, personajes y situaciones pueden ser exactamente los mismos, pero siempre existe un amplio margen para su escenificación en imágenes (Fernández-Santos, 1983h).

Este planteamiento subyace en la valoración de los nuevos enfoques o aproximaciones hacia materias argumentales ya tratadas en el celuloide. *Pequeño gran hombre* (*Little Big Man*; Arthur Penn, 1970) es una incursión en la figura de George Armstrong Custer, fundador del Séptimo Regimiento de Caballería. A diferencias de los numerosos *westerns* clásicos que glorifican sus hazañas, Penn lo trata, sin embargo, desde una dureza fría e irónica, en virtud de su responsabilidad en el exterminio de varias tribus indias a finales de 1870 (Fernández-Santos, 1982d). Por otro lado, *Poodle Springs* (Bob Rafelson, 1998) supone una nueva aparición en pantalla del detective Philip Marlowe, personaje creado por el escritor Raymond Chandler. Gracias a la interpretación de James Caan, este Marlowe es, a diferencia de los anteriores, un héroe crepuscular, envejecido y que se sabe al borde del retiro (Fernández-Santos, 1998x). También *Wyatt Earp* (Lawrence Kasdan, 1994) ofrece una nueva aproximación del célebre personaje a diferencia de obras como *Pasión de los fuertes* (*My Darling Clementine*; John Ford, 1946) o *Duelo de titanes* (*Gunfight at the O.K. Corral*; John Sturges, 1957). La película de Kasdan aborda zonas inéditas de la vida de Earp —el antes y después de su estancia en Tombstone—, lo que le infunde más veracidad que sus antecesoras. La irrupción en la trama del personaje de Doc Holliday —con una creación sublime de Dennis Quaid— rom-

pe, sin embargo, ese impulso realista y el film revalida con vigor el aura mítica de la versión de Ford, esto es, la visión trágica del personaje (Fernández-Santos, 1994x).

No obstante, incluso las películas de naturaleza mimética obtienen cierta coartada por Fernández-Santos cuando advierte algún tipo de destreza en la manera de conjugar esos elementos imitados. Volvemos de nuevo al caso de Brian de Palma, un director, repetimos, habituado a proveerse del cine del pasado. Poníamos como ejemplo *Los intocables de Eliot Ness*, pero aquí sacamos a colación la película *El fantasma del paraíso* (*Phantom of the Paradise*, 1974), una transposición al ámbito de una discoteca de rock de *El fantasma de la ópera*, la novela de Gastón Leroux adaptada al cine por, entre otros, Rupert Julian, Arthur Lubin y Terence Fisher. El éxito de la versión de Brian de Palma está, pues, en hallar recovecos inexplorados en esta actualización del mito. Pero la película del cineasta norteamericano descansa en una colección de ideas y métodos ajenos —las reminiscencias al cine, una vez más, de Alfred Hitchcock y Jean-Luc Godard, por ejemplo— cuya principal virtud es su capacidad de ordenación y síntesis. Como es obvio, esta excesiva dependencia convierte a *El fantasma del paraíso* en una obra que, por todo lo dicho, despide cierta "frialdad formularia", pues la cultura cinematográfica se confunde con la verdadera inspiración y el talento (Fernández-Santos, 1982x).

Sin embargo, de Palma sale peor parado con la resurrección de otro insigne personaje literario con numerosas apariciones en el cine. Hablamos de *El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde*, de Robert Louis Stevenson, como referencia de *En nombre de Caín* (*Raising Cain*, 1992). El crítico sostiene que el mito del Doble, del Otro, del Espejo, etc., es un asunto inabarcable que obsesiona no solo a Stevenson, sino también a otros grandes escritores como Edgar Allan Poe, Fiódor Dostoyevski, Franz Kafka o August Strindberg debido a la inquietante relatividad que se desprende en la conceptualización de las categorías morales del bien y del mal. Sin embargo, de Palma "reduce este arsenal de ideas a un escaparate de diseños de truquerías", trivializando la metáfora del terror. Vuelve a revalidar el magisterio de Hitchcock, con la diferencia de que "el maestro inglés empleó siempre los trucos para, a través de ellos, decir verdades terribles […] acerca de la ambigüedad de los comportamientos de los hombres comunes: esa otra cara innombrable

de lo socialmente admitido" (Fernández-Santos, 1992u). No existe, por consiguiente, consistencia en este nuevo acercamiento a la doble figura e Jekyll y Hyde. Igualmente desafortunada, pero por otras razones, resulta *Mary Reilly* (Stephen Frears, 1996), concebida como una vuelta de tuerca al material literario de Stevenson a partir de la novela de Valerie Martin, concebida desde el punto de vista de la criada de Jekyll. Sin embargo, tampoco este nuevo ángulo de aproximación a los hechos se traduce una perspectiva sólida, pues el personaje de Mary Reilly resulta demasiado pasivo y apenas participa en la trama, lo que da lugar a una actitud meramente contemplativa que no remedia Julia Roberts con una interpretación igualmente inexpresiva. La frialdad de la actriz encuentra, en cambio, una contestación abusiva en el trabajo de John Malkovich, que, para representar la dualidad Jekyll-Hyde, recurre a un ejercicio de hipergestualidad que desequilibra el duelo entre ambos. Las limitaciones de este film quedan más entredicho al cotejarlo con la mejor versión del clásico de Stevenson, *El testamento del Dr. Cordelier* (*Le testament du Docteur Cordelier*; Jean Renoir, 1959) (Fernández-Santos, 1996v).

Pero, además de *remakes* y nuevas transposiciones de obras literarias, en el ejercicio crítico de Fernández-Santos aparecen asiduamente tanto secuelas como películas que forman parte de sagas con identidad propia. Las secuelas, por supuesto, no constituyen para el crítico un fenómeno condenable en sí mismo. Existen ejemplos que superan a su predecesor, como *La novia de Frankenstein* (*Bride of Frankenstein*; James Whale, 1935), una obra mucho más compleja e imaginativa que *El doctor Frankenstein* (*Frankenstein*; James Whale, 1931) al deshacerse de su visión esquemática del complejo asunto que aborda y creando un poema en imágenes de estremecedora belleza (Fernández-Santos, 1984t). A continuación, se situarían aquellas películas que quizá no supongan una superación de la calidad estética de su antecedente, pero están cerca de las cotas alcanzadas. *El color del dinero* (*The Color of Money*; Martin Scorsese, 1986) es, en cierta manera, una continuación del clásico *El buscavidas* (*The Hustler*; Robert Rossen, 1961). Pero el film de Scorsese no se convierte en un acto parasitario sino en una prolongación del de Rossen con el fin de crear una película muy distinta, también excelente a tenor del oficio del realizador americano al hilvanar cambios de encuadre, desplazamientos de cámara y bruscos saltos de ópticos, que constituyen "insuperables ajustes entre lo que la mirada de la lente encuentra y lo que la del espectador busca" (Fernán-

dez-Santos, 1987ae). Por tanto, "el antiguo acto creador ha engendrado una nueva ambición creadora". Más allá de la brillantez de Scorsese para componer y unir imágenes, estas se ponen al servicio de un universo propio, muy diferente al ideado por Rossen.

Obviamente, en las secuelas o continuaciones siempre se produce una recuperación o prolongación de materiales argumentales previos, pero los grandes cineastas como Scorsese suelen edificarlas con otras claves dramáticas o formales. Es también el caso de Ricardo Franco en *Después de tantos años* (1994), que retoma los personajes de *El desencanto* (Jaime Chávarri, 1976), la familia del poeta Leopoldo Panero. La película explora las huellas de la erosión, la locura y la muerte que sobreviene tras veinte años de aquel desencanto generacional transformado ahora en melancolía y desolación (Fernández-Santos, 1995ab). La agilidad de *El desencanto* deja paso aquí a una "suave fluencia de imágenes y […] exquisito ritmo narrativo", notas estilísticas de un poema de altísima pureza. *Las invasiones bárbaras* (*Les invasions barbares*; Denys Arcand, 2003) resulta, igualmente, muy apreciada por Fernández-Santos, pues incluso supera en parte a su film desencadenante, *El declive del imperio americano* (*Le déclin de l'empire américain*; Denys Arcand, 1986). Persiste la radiografía agridulce, no exenta de humor e ironía, de cierta élite intelectual post-mayo 68 ahora convertida en conciencia burguesa de una sociedad capitalista sometida al "estruendo de las bárbaras invasiones de sus burdos epígonos, un *gang* medieval de rapaces atrincherados detrás del mascarón de proa de un imbécil llamado Bush". Pese al exceso de citas intelectuales que sacuden el metraje, se trata de una obra llena de sagacidad e inteligencia, y en su último tramo, la certera representación de la agonía del protagonista y el abordaje de un asunto de tanta complejidad como la eutanasia (Fernández-Santos, 2004n). Como vemos, estas cuatro películas pueden ser visionadas con independencia de sus hermanas mayores. No están limitadas a los espectadores que las conocen.

Las pretensiones de este cine varían sustancialmente con respecto a otro que está concebido como un producto de consumo y que se dedica a imitar y/o dilatar las esencias de sus obras precursoras con nulas novedades y/o matices. Secuela de *Harry Potter y la piedra filosofal* (*Harry Potter and the Sorcerer's Stone*; Chris Columbus, 2001), *Harry Potter y la cámara secreta* (*Harry Potter and the Chamber of Secrets*; Chris Columbus, 2002) vuelve a estar orientada hacia al público infantil, de ahí

que sus peripecias resulten "cosquilleos a su memoria, ecos y sombras y resonancias y alargamientos de lo que les hizo salir sonriendo, y con ganas de más de lo mismo". Fernández-Santos (2002ah) explica que este cine convierte el calco en cálculo, pues reposa sobre lo ya visto y otorga "a sus giros y variantes condición de rito, de misa, de juego de azares conjugados de antemano". La materia argumental del guión está, de esta forma, trufada de «calcos calculados», aunque algunos sean graciosos y sagaces. La ausencia de inventiva también es la nota predominante en *Terminator 3: La rebelión de las máquinas* (Jonathan Mostow, 2003), sombra vulgar e imitativa de los dos film anteriores, *Terminator* (James Cameron, 1984) y *Terminator 2: El juicio final* (*Terminator 2: Judgment Day*; James Cameron, 1991). El periodista juzga esta tercera continuación de inútil y necia al emprender un rumbo argumental a base de luchas y persecuciones sin otro objeto que la violencia. Para colmo, el largometraje está repleto de un humor elemental y zafio (Fernández-Santos 2003ad).

También son muy abundantes las secuelas que proceden de películas mediocres, por lo que no es difícil que eleven la calidad, aunque sea mínimamente. *El mundo perdido (Jurassic Park)* (*The Lost World: Jurassic Park*; Steven Spielberg, 1997), presenta una trama más ramificada que su film inspirador, *Parque jurásico* (*Jurasssic Park*; Steven Spielberg, 1993), pero vuelve a ofrecer un entretenimiento tosco y vulgar, pues si los efectos especiales ocupan ya un considerable espacio en la primera entrega, aquí las criaturas digitales multiplican su presencia (Fernández-Santos, 1997j). Por otra parte, *Stuart Little* (Rob Minkoff, 1999) es una película sustentada en un chocante y surreal punto de partida: las peripecias de un ratón adoptado formalmente por una familia neoyorquina. El crítico limita su interés cinematográfico —por llamarlo de algún modo— a la recreación digital del animal protagonista, de ahí que no conceda demasiadas expectativas a su continuación, *Stuart Little 2* (Rob Minkoff, 2002). Sin embargo, en el texto crítico aduce que, a partir del mismo punto de partida, se introducen algunas variantes argumentales recogidas en un guión hábil y bien construido, variantes que, además, poseen cierto nervio narrativo. Obviamente, considera que estos nuevos ingredientes argumentales no son excepcionales, sin embargo, "puesto que lo previsible era que fueran decepcionantes, resulta agradable descubrir que no lo son, al menos del todo, y que esta vez puede hablarse de que segundas partes fueron mejores"

(Fernández-Santos, 2002ai). Dicho esto, no se olvida de matizar que este elogio tampoco entraña gran cosa dada la insignificancia de la primera parte.

Otras secuencias no mejoran sino que empeoran los ya cuestionables méritos de las primeras entregas. Archisabida y de ostentosa producción, *Arma letal 2* (*Lethal Weapon 2*; Richard Donner, 1989), segundo capítulo de *Arma letal* (*Lethal Weapon*; Richard Donner, 1987), es paradigma de la decadencia en que a menudo incurre el cine norteamericano de vocación más comercial al prolongar éxitos pretéritos con las más mediocres artimañas. La película vuelve a sustentarse en el juego de contrarios de la pareja de policías protagonista de la primera entrega, para, acto seguido, llenar el metraje con

> "una tortilla informe de difuntos de cartón piedra rociados de salsa de tomate a causa de tiroteos, bombardeos desde helicópteros, ametrallamientos, desnucamientos, asfixias, ahorcamientos y accidentes de tráfico, pero ninguna verdadera violencia en cuanto signo de un tiempo y de sus hedores" (Fernández-Santos, 1989z).

Por último, también en la andadura periodística de Fernández-Santos se analizan obras que están integradas en ciclos o sagas de películas. Por consiguiente, el crítico no puede dejar de ponderar en sus juicios críticos las obras integrantes de esos conjuntos. Algunos de estos ciclos o sagas presentan la excepcionalidad de que cada película, aun compartiendo patrones estilísticos y/o argumentales con sus predecesoras, se adentra con vigor en nuevos paisajes dramáticos, borrando las reminiscencias pasadas. Como es obvio, este planteamiento se da en aquellos cineastas que ejecutan su trabajo desde la exigencia y la seriedad artística, como, por ejemplo, Krzysztof Kieslowski y Eric Rohmer en, respectivamente, "La trilogía de los colores" y "Los cuentos de las cuatro estaciones", desarrolladas a lo largo de la década de los noventa. Ambos directores tienen en común, aun con sus divergencias, una concepción estilística extraordinariamente ajustada a las nuevas materias argumentales abordadas. De esta forma, se cuidan muy mucho de no incurrir en la retórica «manierista», es decir, en la reproducción de un estilo fílmico prexistente sin obtener nuevas significaciones. Así, cada película adquiere independencia.

Recibida como una obra maestra, *Tres colores: Rojo* (*Trois couleurs: Rouge*; Krzysztof Kieslowski, 1994) es la tercera entrega da la trilogía del director polaco, iniciada con *Tres colores: Azul* (*Trois couleurs: Bleu*; Krzysztof Kieslowski, 1993) y *Tres colores: Blanco* (*Trois couleurs: Blanc*; Krzysztof Kieslowski, 1993), también muy ensalzadas por el crítico. *Rojo* es definida como una obra compleja y de gran belleza que se puede contemplar con autonomía de esos dos títulos, aunque subraya que los espectadores que los conozcan tienen razones para recomponerlas como unidad gracias a los sutiles puentes que se divisan entre ellos. En todo caso, de *Rojo* destaca, entre otros asuntos, el exquisito ceremonial trágico de su armazón dramático, ese que consiste en "la representación ritualizada de un infortunio, pero de forma que su contemplación resulta reconfortante y crea optimismo" (Fernández-Santos, 1994y). Del mismo modo, *Cuento de verano* (*Conte d'été*, 1996) es el tercer capítulo de la tetralogía "Los cuantos de las cuatro estaciones", compuesta, además, por *Cuento de primavera* (*Conte de printemps*, 1990) y *Cuento de invierno* (*Conte d'hiver*, 1992), estrenadas con anterioridad, y *Cuento de otoño* (*Conte d'automne*, 1998), producida dos años después. A diferencia de los títulos anteriores, Fernández-Santos observa que *Cuento de verano* no es el largometraje "que indaga con lupa más gruesa dentro de los […] recovecos del comportamiento" de los personajes, sin embargo, su diafanidad estilística es todavía más acusada, pues en el devenir de las secuencias se desprende ese lado inefable de la vida que con tanto ahínco el director francés pretende plasmar. La película narra los vericuetos del proceso identitario de un joven a través de su relación con tres muchachas que resultan tres imágenes diferentes de sí mismo. El tránsito de un estado a otro está desarrollado por Rohmer con su ya mencionada transparencia y ligereza formal pese a la densidad dramática subyacente, por lo que en la pantalla se produce en un libérrimo flujo de escenas y personajes.

Pero estos esquemas nada tienen que ver con las películas que pretenden extender el éxito de las sagas a las que pertenecen con pedestres, cuando no chabacanos, argumentos cinematográficos, generando versiones corregidas y aumentadas de los títulos anteriores. Es el caso de *Astérix y Obélix: Misión Cleopatra* (*Astérix & Obélix: Mission Cléopâtre*; Alain Chabat, 2002), segundo episodio de las adaptaciones en imagen real del popular cómic de Alberto Uderzo y René Goscinny tras *Astérix y Obélix contra el César* (*Astérix et Obélix contre César*; Claude Zidi,

1999). Indudablemente, estas transposiciones parten de una servidumbre hacia los elementos más célebres de los tebeos originales, de ahí la indulgencia con que podrían acogerse. Sin embargo, a poco que se contemple con un poco de exigencia, es probable que la indulgencia se trueque en sensación de estafa. La película reposa en una comicidad abiertamente rudimentaria por medio de las interpretaciones de Christian Clavier —Astérix— y Gérard Depardieu —Obélix—, que repiten *ad nauseam* sus *tics* caricaturescos de la película anterior. La persistente inclinación al *gag* acaba estragando el humor del film (Fernández-Santos, 2002aj).

Con frecuencia, la sobrexplotación de las sagas conduce inexorablemente a un deterioro cualitativo que nuevos títulos no hacen sino ratificar. *007: Alta tensión* (*The Living Daylights*; John Glenn, 1987) es, para Fernández-Santos (1987af), prueba fehaciente de la decadencia de la saga del mítico agente de los servicios de inteligencia británicos, James Bond, surgido de la imaginación del novelista Ian Fleming en 1952. Esta película consiste, en particular, en un aburrido refrito de las anteriores y, al mismo tiempo, en un elemental juego con el espectador sobre los clichés de la saga. Para el crítico, el personaje de Bond y quienes le rodean en sus peripecias están manoseadas hasta la saciedad; los esquemas de intriga y acción se repiten sin apenas variaciones; y la ironía cínica del protagonista da lugar a insustanciales soserías, de ahí su corolario de que *007: Alta tensión* sea el escalafón más bajo de una saga con ya abundantes pruebas de empobrecimiento. Cuando estos grupos de películas arrojan resultados tan negativos, es fácil apreciar elementos positivos si sus exponentes posteriores dan muestras de cierta dignidad. *Muere otro día* (*Die Another Day*; Lee Tamahori, 2002) es la vigésima película de James Bond y, según Fernández-Santos (2002ak), vuelve a poner de manifiesto su transformación en una "necia y tosca estrategia del estruendo y de la truculencia (o truquería) digital". Pero, al menos, la interpretación de Pierce Brosnan intenta retomar el humor más socarrón de las primeras entregas, faceta que solo sale a relucir en algunos fragmentos del metraje debido a la presencia ominosa de los efectos especiales. Podemos deducir, en consecuencia, que *Muere otro día* se aleja de la abyección de *007: Alta tensión*, pero su relevancia es escasa con respecto a los mejores títulos de la saga y, por supuesto, como obra cinematográfica autónoma.

Por ello, pueden ser engañosos los méritos atribuidos a algunas producciones seriales, de ahí la importancia de entender el contexto en que se enuncian. *Star*

Trek: Nemesis (Stuart Bird, 2002) es, como reza el título de la crítica que le dedica el periodista, la "enésima vuelta a una vieja tuerca". Resultan evidentes la erosión del tiempo y el alargamiento hasta el absurdo de la imperecedera serie espacial. Cada nuevo exponente de la saga sigue sin perder la condición de rito o ceremonial, que se fundamenta en la reincidencia de una serie de convenciones argumentales y visuales. Sin embargo, y pese al carácter rutinario de la trama, la película cumple estos objetivos sin incurrir en el ridículo. Además, los espectadores conocedores de su cosmogonía pueden establecer conexiones con los eslabones anteriores. Los alicientes de esta producción hay que interpretarlos a sabiendas de que se extraen dentro de un delimitado corpus de films y que, fuera de él, pierden su razón de ser: los atractivos de *Star Treck: Némesis* se circunscriben a la saga, sin embargo, del texto crítico se deduce que este título en nada contribuye al género al que pertenece, el de la ciencia-ficción. Estamos ante uno de los obstáculos usuales en el ejercicio crítico, esto es, las limitaciones lingüísticas aparejadas a la calificación. Con frecuencia, los comentarios evaluativos, positivos o negativos, no están lo suficientemente ponderados a tenor del marco fílmico en que se profieren. No está de más insistir en este punto que los conceptos de excepcionalidad y mediocridad —polos de la escala en cuyo interregno la crítica suele ubicar los films que analiza— poseen una amplia variedad de grados. Sin las indicaciones precisas acerca de sus obras originarias o sagas como referentes, *Star Treck: Némesis* —como *Stuart Little 2*— podría interpretarse como película elogiada por Fernández-Santos, si bien, en realidad, su verdadero logro consiste en dignificar su alcance con respecto a su predecesora.

* * *

En síntesis, en este apartado hemos explicado cómo Fernández-Santos analiza la transformación, actualización y mímesis de precedentes estilísticos en su ejercicio crítico. Empezábamos definiendo estilo como el producto de la interactuación entre guión, puesta en escena, ritmo e interpretación. En la Historia del Cine, algunas interactuaciones adquieren el estatus de referentes estilísticos, bien en forma de movimientos o escuelas, bien en trayectorias individuales de gran singularidad. Como veíamos en el epígrafe anterior, la crítica no puede enfrentarse al texto fílmico como si fuera único, pues si así fuera no podría discriminar diferencias entre una película y sus hipotéticos *remakes*, suponiendo que presenta-

ran idénticos efectos y/o significados. Una de las ocupaciones básicas de la crítica es, por consiguiente, "descubrir y señalar los antecedentes de lo que ahora haya podido parecernos radical novedad" (Zunzunegui, 2008a: 92), y clarificar en qué medida esos antecedentes están mimetizados, actualizados o superados. Sin embargo, asignar originalidad estética en función de unos parámetros estilísticos externos al texto fílmico, resulta una muy ardua tarea. A diferencia de evaluar los efectos y/o significados de una obra cinematográfica, que tienen existencia «material» al articularse en una red de imágenes y sonidos contemplados durante el visionado, los referentes poseen, al contrario, un carácter evanescente al desprenderse del bagaje y la memoria del crítico de turno. Nos hallamos en la parcela profesional menos fidedigna de la institución crítica. O, al menos, la más proclive a errores e imprecisiones.

Los lazos de filiación de un film pueden ser diversos: puede deducirse el estilo de un movimiento, director, película u obra de otra disciplina artística como la música, el arte o la literatura. No obstante, si toda articulación de imágenes y sonidos en un film establece un proceso de significación que debe ser leído operativamente por el crítico y este proceso de significación conlleva, a la vez, una «restricción semántica» (Company, 2009: 93), entonces convendremos en que esa misma restricción se extiende a los hipotéticos antecedentes. Dicho esto, en la actividad crítica de Fernández-Santos, las confrontaciones estilísticas poseen, en efecto, una naturaleza muy heterogénea desde una perspectiva global: el periodista no solo invoca en sus textos estilos individuales y movimientos, sino también los que se desprenden de determinadas obras o sagas que títulos posteriores convierten en referentes. Aunque existen casos de excepcional originalidad, el periodista suele insistir en que el carácter inédito de un film hay que buscarlo en la conjugación de recursos estilísticos pretéritos.

A partir de la hibridación de los estilos de diferentes directores o movimientos precedentes, algunas películas generan tratamientos independientes y originales, a veces muy valorados por la disparidad de los elementos sintetizados. Por ello, vuelve a cobrar importancia en estos ejercicios el concepto de cohesión para aunar la amalgama de influencias recibidas. La originalidad está, por tanto, en la manera de moldear los precedentes estilísticos, aunque cada uno de ellos pueda reconocerse indistintamente. Estas llamadas a los lazos de filiación también se

utilizan, en última instancia, para orientar al lector acerca de la clase de película que se va a encontrar. Pero, otras veces, estos largometrajes híbridos se lleva a cabo con zafiedad, duplicando escenas o elementos sin aportaciones novedosas. Resultan refritos predirigidos, películas falsarias.

Pero en la trayectoria del periodista también concurren propuestas en las que este cree advertir una transformación de precedentes estilísticos más localizados, de algún autor o película en particular. Como es lógico, también proliferan las obras que llevan a cabo un tipo de prolongación estilística de menor entidad, pero que son igualmente ensalzadas al introducir ciertas novedades. Sin embargo, otros largometrajes ponen de relieve un tipo de hibridación estilística que empieza a bordear los ejercicios manieristas o plagiarios. Pero incluso en este terreno, existen jerarquías. Algunos elementos o escenas mimetizadas, de hecho, pueden estar incardinados en los largometrajes con solvencia.

Muy habitualmente, el crítico también coteja la obra cinematográfica con las líneas medulares del estilo fílmico del autor cuya obra está analizando, algo que ocurre con aquellos que arrojan muestras inequívocas de su gran personalidad a lo largo de su filmografía. En estos casos, los méritos estéticos no sólo se conceden en función de la evolución estilística observada ahora, sino también en función de los méritos estéticos recabados hasta entonces. Este hábito interpretativo puede detectarse en los textos dedicados a segundas películas de realizadores que ya habían demostrado su competencia en su ópera prima. En estos segundos trabajos la crítica suele plantearse si logran o no estar a la altura de sus antecesoras; también si ofrecen una continuidad estilística o, lo que es más valorado, si experimentan algún tipo de mutación. Al escrutar el estilo fílmico general de un autor con su nueva obra, Fernández-Santos reconoce casos especiales donde los cineastas se definen por su esfuerzo renovador, por afrontar cada nuevo proyecto como un desafío que en nada se asemeja a los anteriores. Evidentemente, este juicio sólo puede desplegarse con autores en un punto relativamente avanzado de su filmografía.

No obstante, el caso de estos cineastas es limitado, porque, en general, la gran mayoría suele maniobrar en unas coordenadas estilísticas más acotadas. Por ello, determinadas películas se interpretan en la crítica como hitos que sobresalen en las trayectorias de sus autores. Conociendo de antemano los precedentes de un

autor, se pueda llegar a la conclusión de que una nueva obra adquiere ese estatus especial por su calidad, madurez o novedades estilísticas. Por tanto, una película puede presentar cierta proximidad con sus precedentes y aun así resultar elogiable si el estilo se concibe como medio para acceder a otros asuntos no inspeccionados. Fernández-Santos entiende los patrones estilísticos como un vehículo con el que el cineasta pretende engendrar en su obra nuevos efectos y/o significados, o bien matizar o enriquecer los enunciados en otros films. Pero no siempre esas prolongaciones estilísticas consiguen sus objetivos. Con frecuencia, el crítico suele reprueba los ejercicios estilísticos que transitan por esquemas previos sin nuevas aportaciones, si bien a veces se encuentra con obras especiales cuyo autor se dedica a plagiar otras obras suyas con evidente desparpajo.

En este estudio acerca de la conjugación de los lazos de filiación también atendemos producciones que se erigen en *remakes* de títulos anteriores; en nuevas versiones de historias, personajes u obras literarias; y en secuelas o continuaciones de sagas. En estos casos, el análisis crítico parece obligado a consignar las aportaciones o reincidencias en función del estilo que generan esas películas pretéritas, individual o globalmente. Hay *remakes* ensalzados por su originalidad, que siguen las líneas argumentales de su precedente, sin embargo, consiguen generar un universo fílmico completamente diferente. En el extremo contrario, están las repeticiones sin señas de identidad propias. Pero en la carrera periodística de Fernández-Santos también abundan títulos que no son exactamente *remakes*, sino nuevas versiones de obras literarias, historias o personajes reales ya llevadas a la pantalla con anterioridad, donde se valoran los nuevos enfoques o aproximaciones. Lo mismo sucede con las secuelas, donde algunas de ellas logran superar a sus films desencadenantes. Obviamente, siempre se produce una recuperación de elementos argumentales previos, pero los grandes cineastas suelen edificarlos con nuevas claves dramáticas o formales. Sin embargo, en el polo opuesto está el cine concebido como un producto de consumo que se dedica a imitar y/o dilatar las esencias de sus obras precursoras con nulas novedades y/o matices. También son numerosas las continuaciones que proceden de películas mediocres, por lo que no es difícil que eleven la calidad, aunque sea mínimamente.

Por último, hallamos obras que están integradas en ciclos o sagas de películas. Por consiguiente, Fernández-Santos no puede dejar de ponderar en sus juicios

críticos las obras integrantes de esos conjuntos. Algunos de estos ciclos o sagas presentan la excepcionalidad de que cada película, aun compartiendo patrones estilísticos y/o argumentales con sus predecesoras, se adentra con vigor en nuevos paisajes dramáticos, borrando las reminiscencias pasadas. Como es obvio, este planteamiento se da en aquellos cineastas que ejecutan su trabajo desde la exigencia y la seriedad artística, cuidándose muy mucho de no incurrir en la retórica «manierista», es decir, en la reproducción de un estilo fílmico prexistente sin obtener nuevas significaciones. Así, cada película adquiere independencia. Pero estos esquemas nada tienen que ver con las películas que extienden el éxito de las sagas a las que pertenecen con pedestres, cuando no chabacanos, argumentos cinematográficos, generando versiones corregidas y aumentadas de los títulos anteriores. Con frecuencia, la sobrexplotación de las sagas conduce inexorablemente a un deterioro cualitativo que nuevos exponentes no hacen sino ratificar. Cuando estos grupos de películas arrojan resultados tan negativos, es fácil apreciar elementos positivos si sus nuevas entregas dan muestras de cierta dignidad. Por ello, pueden ser engañosos los méritos atribuidos a algunas producciones seriales, de ahí la importancia de entender el contexto en que se enuncian.

4.2.2. Estrategias expresivas transversales

4.2.2.1. Introducción

A partir de aquí nos adentramos en tres estrategias expresivas que, por su dificultad y complejidad cuando se llevan a cabo, suelen estar asociadas a calidad estética en los presupuestos críticos de Fernández-Santos: la dicotomía transparencia/profundidad, las paradojas expresivas y la poesía visual. Las entendemos como «transversales» porque se identifican en películas de diferentes géneros, periodos históricos, estilos, sensibilidades, etc. La dicotomía transparencia/profundidad hace referencia a un discurso caracterizado por la invisibilidad o aligeramiento de las técnicas cinematográficas, de las que emanan, sin embargo, elevados niveles de profundidad en cuanto a efectos y/o significados.

El término «transparencia» es una acepción procedente de lo que Nöel Burch (1987) denomina «Modo de Representación Institucional» (M.R.I), un conjunto de parámetros formales que le sirven para definir el clasicismo cinematográ-

fico norteamericano. La transparencia es, en cierta forma, la esencia misma de ese conjunto de parámetros, que podríamos sintetizar así: ocultación de las marcas enunciativas, causalidad narrativa, identificación del espectador con la historia y personajes, ubicación privilegiada en la diégesis y final cerrado. La narrativa «transparente» responde, entonces, al uso de un número limitado de recursos técnicos como vehículo para transmitir la información de la historia; de esta forma, el estilo fílmico queda supeditado a la construcción de un tiempo y espacio coherentes (Bordwell, 1996: 163-164). Zunzunegui (1996: 121) destaca que la supervivencia de este modo de expresión se produce en tanto permite a sus cultivadores valerse de unos convencionalismos en un contexto extremadamente flexible. Pero el salto conceptual que algunos cineastas operan dentro de los límites del M.R.I consiste, como adelantábamos, en incorporar una densidad emocional y semántica que trasciende esa transparencia. O expresado con la tipología de los significados establecidos por Bordwell (1995: 24-25): algunas autores no sólo construyen un «significado elaborado o referencial» —la historia que transcurre dentro de la diégesis— y un «significado explícito» —la resolución conceptual de esa historia— sino que arrojan un nivel de abstracción mayor, es decir, en un «significado simbólico o implícito». John Ford, Howard Hawks, Fritz Lang, Otto Preminger y un largo etc. serían algunos de esos autores.

A este modelo hegemónico Burch se opone el «Modo de Representación Moderno» (M.R.M), el cual, como su nombre indica, hace referencia a la Modernidad cinematográfica y a los «nuevos cines» que surgen a partir de la segunda mitad del siglo XX. No obstante, como señala Gómez Tarín (2004), es difícil que esa denominación represente a todas las derivas del cine moderno en tanto la filmografía de muchos realizadores se resiste a su alojamiento en cualquier tipo de taxonomía. No obstante, lo que es evidente es que en el M.R.M empieza a ser reconocible "la aparición de un gesto semántico inscrito en el significante de los filmes capaz de desvirtuar —o transgredir, o revelar, o combatir — alguna o algunas de las características del viejo modelo hegemónico" (Gómez Tarín, 2004). Peter Wollen traza un esquema muy útil para exponer los contrastes entre cine convencional y lo que denomina «contracine»: frente a la otrora ocultación de las marcas enunciativas, evidenciación; frente a la causalidad narrativa, ruptura sistemática del flujo de la narración; frente a la identificación, extrañamiento; frente

a la unicidad de la diégesis, multiplicidad; frente a la ubicación privilegiada del espectador, distanciamiento; frente a la clausura del final, apertura. Además de estas pautas, añade las complejas misceláneas entre ficción y realidad que se declinan con más fuerza en este modelo (Stam, 2001: 126).

Dicho esto, lo cierto es que la diferenciación entre el M.R.I y el M.R.M. en la crítica y el análisis fílmico acarrea muchas complicaciones a tenor de la naturaleza híbrida de muchas producciones. En la actualidad, el M.R.M no es el común denominador del cine de autor; tampoco lo es el M.R.I. con respecto al cine de consumo. Existen numerosos autores modernos, como veremos, que parten de los principios transparentes del cine clásico norteamericano. Los entrecruzamientos de una expresión y otra son recurrentes. Dicho esto, ambas expresiones nos pueden servir como punto de partida, aunque cada obra ofrezca, lógicamente, sus propias particularidades. En las siguientes páginas descubriremos que el concepto de transparencia adquiere diferentes conjugaciones para Fernández-Santos, las cuales no están vinculadas exclusivamente con el cine clásico.

La segunda de las estrategias transversales que abordamos son las paradojas expresivas, es decir, el juego de conciliaciones que se producen entre categorías o cualidades expresivas a priori antagónicas a través de las áreas creativas del film, lo que constituye una clara señal de complejidad estilística. Frente a la rígida univocidad expresiva y los esquemas binarios de orden lingüístico que a menudo se reproducen en las prácticas artísticas, el cine de mayor ambición estética aspira a reflejar, en palabras de Andrei Tarkovsky, una difícil contradicción: que en la vida lo terrible suele estar encerrado en lo bello, lo mismo que lo bello en lo terrible:

> "La vida está involucrada en esa contradicción, grandiosa hasta llegar al absurdo, una contradicción que en el arte aparece como unidad armoniosa y dramática a la vez. La imagen posibilita percibir esa unidad, en la que todo se halla contiguo al resto, todo fluye y penetra en lo demás" (Tarkovsky, 1997: 62).

El realizador ruso saca a colación a Leonardo da Vinci para afirmar que en sus cuadros se puede reaccionar con dos posturas contradictorias. Con respecto particularmente al *Retrato de mujer joven ante un enebro* (1474-1476) —conocido también como *Retrato de Ginebra de Benci*—, el realizador de *Sacrificio* (*Offret*, 1986)

sostiene que es imposible determinar si a uno le gusta o le disgusta la mujer retratada, si le resulta simpática o desagradable, porque atrae y repele al mismo tiempo. Considera que hay algo inexplicablemente bello y algo declaradamente diabólico en ella: "Algo que, simplemente, está más allá del bien y del mal. Una magia de signo negativo, que encierra algo casi degenerado y, sin embargo..., bello" (Tarkovsky, 1997: 131). Y remata su argumento con estas palabras tan esclarecedoras: "Una idea auténtica en una imagen lleva al espectador a una vivencia simultánea de sentimientos tremendamente complejos, contradictorios y en algunos casos que se excluyen mutuamente" (Tarkovsky, 1997: 132). La claridad unívoca del sentido da paso, así, a un proceso semántico/expresivo de una enrevesada gama de matices. Fernández-Santos reconoce durante su ejercicio crítico esta pugna de elementos contrarios en algunas obras especiales, de ahí su reconocimiento estético. Conviene recordar en este punto que este fenómeno resulta especialmente fecundo en el cine posmoderno, pues, como recuerda Imbert (2010: 17), más allá de la hibridación de formas, la ruptura con los códigos realistas y la estanqueidad de los géneros, se produce una continua difuminación de fronteras entre lo que llama «categorías simbólicas»: "La identidad se ve confrontada con la alteridad, la realidad con la fantasía, el placer con el dolor, la pulsión de vida con la de muerte". Ello se traduce en películas que se sitúan bien en los límites de los códigos dominantes, bien en los márgenes: "entre un *entre-deux* frágil, entre la vida y la muerte, el placer y el dolor" (Imbert, 2010: 97).

La tercera de las estrategias expresivas que acometemos es la poesía visual, término que Fernández-Santos acuña para designar aquellas películas de especial exaltación lírica al representar sentimientos o reflexiones de contrastada hondura intelectual. Cine, por tanto, tendente a la introspección y al estudio de los estados de ánimo con minuciosidad, desplazando al espectador a territorios abstractos. La acepción de poesía visual tiene un largo recorrido en la Historia del Cine. Recordemos que el empeño de algunos cineastas pertenecientes a las vanguardias de los años veinte, como Luis Buñuel, Fernand Léger, Germaine Dulac, Hans Richter o Abel Gance, consiste en distanciarse de la reproducción mimética de la realidad y en generar composiciones visuales a partir de ritmos basados en la música, el sueño o la poesía. Con diferencias y matices, Fernández-Santos reconoce todavía este empeño en algunos directores y obras de su tiempo. Sin embargo, lo cierto es

que el concepto de poesía visual suele resistirse a investigadores y analistas a la hora especificar cuáles son las pautas estilísticas preponderantes. Bordwell y Thompson (1995: 103), por ejemplo, ubican el cine poético dentro de los «sistemas formales no narrativos», y en particular, dentro de la «forma abstracta» y la «forma asociativa»: la primera efectúa una organización libre de las cualidades visuales y sonoras de aquello que se representa; la segunda, una yuxtaposición de imágenes de diferente naturaleza con el fin de generar conceptos o emociones. Esta clasificación es, desde luego, útil para definir aquellas obras más experimentales o de arte y ensayo, como las de Stan Brakhage, Oskar Fischinger, Norman McLaren, Dudley Murphy, etc.; pero no contempla—aunque las mencionan—las cualidades poéticas del «sistema formal narrativo» —por seguir las terminología de Bordwell y Thompson (1995)—, que es donde se encuadrarían los largometrajes más habituales en el ejercicio del periodista.

En este sentido, un interesante análisis a un cine que sin duda podríamos calificar de poético es el que el director Paul Schrader dedica al estilo trascendental de Yasujiro Ozu, Robert Bresson y Carl Theodor Dreyer, cineastas que, grosso modo, presentan el común denominador de representar lo inefable a través del desnudamiento formal de la realidad, poniendo el énfasis en el tedio, el silencio y la quietud. En estos cineastas, la escenificación audiovisual de la cotidianidad aparece carente de emociones, pero sólo exteriormente, porque a través de muy sutiles señales van emergiendo los asomos de lo que Schrader (2008: 63) llama una «disparidad», una tensión sin resolver, "una grieta que amenaza la monótona superficie de la realidad cotidiana". En esas disparidades subyace la densidad humana, que deviene en densidad espiritual en tanto se trata de los destellos de una emoción que entra en contacto con el ámbito trascendente del ser humano. Dichas grietas van generando progresivamente una herida abierta que conduce a una «acción decisiva», a "una explosión de emoción espiritual totalmente inexplicable dentro del contexto de lo cotidiano" (Schrader, 2008:64). A menudo, Fernández-Santos vincula las galerías poéticas de muchas obras eminentemente narrativas a la gestión de un proceso formal similar, ritualizado con pequeñas pero certeras indicaciones. En todo caso, se entrevén en su ejercicio crítico dos vías formales en la conjugación de ese cine poético: una que parte de la dicotomía transparencia/profundidad, a veces con ejercicios de desnudamientos argumenta-

les y formales muy pronunciados; otra de enrevesadas articulaciones de imágenes y sonidos. La primera vía estaría más cerca del M.R.I, mientras que la segunda del M.R.M., e incluso, de la «forma abstracta» y de la «forma asociativa».

A partir de estas dos opciones formales tan opuestas en la tarea de edificar un universo poético, a menudo suele surgir en la crítica una diatriba esencialista acerca de cuál de los dos resulta estéticamente más legítima. Esta confrontación está perfectamente ilustrada en la polémica que, a medidos de los años sesenta, protagonizan los cineastas Pier Paolo Pasolini y Eric Rohmer, reunida en el libro *Cine de poesía contra cine de prosa* (1970). Ante la eclosión de los «nuevos cines», Pasolini sostiene que se está forjando una nueva lengua poética: el cine debe abandonar su sustrato literario/teatral y asumir una modalidad estilística más idónea para canalizar su esencial vocación poética, la que denomina "subjetiva libre indirecta", donde el realizador mimetizaría formalmente el "estado de ánimo psicológico dominante en el film" para alcanzar así una "libertad estilística anómala y provocadora" (Pasolini, 1970: 35). Esta nueva modalidad se traduce en un código técnico liberado de la transparencia: la cámara empieza a notarse a través de recursos como la alternancia de objetivos, el *zoom*, los contraluces, los movimientos de cámara a mano, los *travellings* exagerados, "los montajes equivocados por razones expresivas", "los empalmes irritantes", etc. (Pasolini, 1970: 38-39). Michelangelo Antonioni, Bernardo Bertolucci y Jean-Luc Godard son tres cineastas que el director de *Teorema* (1968) adscribe a esta nueva corriente técnico-estilística.

Sin embargo, Eric Rohmer responde a estos presupuestos teóricos mostrando su disconformidad en lo tocante a la vinculación del cine moderno con la visibilidad de la cámara, un fenómeno que no es patrimonio de este cine y que, desde luego, no ayuda a esclarecer las verdaderas diferencias entre lo clásico y lo moderno. El director francés sostiene que existe "una forma moderna de cine de prosa y de cine «narrativo», donde la poesía está presente, pero no buscada de antemano: aparece por añadidura, sin que se la solicite expresamente" (Rohmer, 1970: 43). A diferencia de Pasolini, Rohmer aboga, entonces, por un cine donde la poesía surja de la materia filmada, pero de una manera subrepticia y espontánea, sin recurrir a técnicas novelísticas. El creador de la serie "Los cuentos de las cuatro estaciones" se siente más cercano a aquellos cineastas menos preocupados por las

técnicas expresivas en sí mismas que por la «cosa filmada»: "Para ellos, el cine es un medio de hacernos conocer, de revelarnos los seres, mientras que para los «modernos», el cine sería fundamentalmente un medio de hacer revelar el propio cine" (Rohmer, 1970: 44).

Aunque creemos que se trata de un debate superado, lo cierto es que resulta inevitable que, aun sin afanes normativos, se sigan esgrimiendo movilizaciones al respecto. En la actividad periodística de Fernández-Santos no se distingue una toma de postura tajante, pues existen alabanzas a producciones de inclinaciones poéticas ajustadas tanto a una como a otra demarcación, sin embargo, a menudo el barroquismo expresivo corre el peligro, a su entender, de desembocar en el exceso de evidencias y en un culto superficial a los fetiches visuales de la Modernidad. Además, el crítico subraya una y otra vez la dificultad estética que conlleva la máxima elaboración formal a través de la máxima sencillez.

Se trata, pues, de una diatriba estética que no desaparecerá nunca. En su crítica de *El árbol de la vida* (*The Tree of Life*; Terrence Malick, 2014), el crítico de *Caimán Cuadernos de cine* —anteriormente *Cahiers du cinéma España*— Àngel Quintana evoca esta doble vía estética a partir de los enunciados de Eric Rohmer en su ensayo *De Mozart en Beethoven: ensayo sobre la noción de profundidad en la música* (2000), quien traza una oposición entre la concepción musical de Mozart y la de Beethoven: asocia el primero a la ligereza formal sin forzamientos, mientras que en el segundo predomina "una especie de pesadez que parece proclamar la fuerza de la música, su importancia estética" (Quintana, 2011: 11). De este planteamiento deduce que en la Historia del Cine abundan ejemplos donde la profundidad emana de marcos expresivos aparentemente intrascendentes, pero también de otros más apabullantes. A juicio del crítico, Malick entraría en esta segunda denominación. A continuación, cierra su argumentación decantándose —si bien subraya que se trata de una inclinación de carácter subjetivo— más por "la profundidad en lo ligero que […] por la pesadez de una obra de ambiciones cósmicas" (Quintana, 2011: 11). El debate estético, en definitiva, continúa.

4.2.2.2. Transparencia/profundidad

Al analizar el estilo fílmico, Fernández-Santos suele apreciar aquellas películas cuyas áreas expresivas denotan transparencia, facilidad o ligereza, cuando,

en realidad, poseen una altísima elaboración formal y unos notables niveles de profundidad. Quiere esto decir que, en estas obras, las técnicas expresivas con que se escenifican los temas o conflictos dramáticos poseen la virtud de pasar inadvertidas dentro de la cadena de acontecimientos que jalonan la trama. El sentido de lo indirecto, de lo implícito o de lo insinuante define, en consecuencia, esta estrategia expresiva. Por tanto, siguiendo las ya citadas clases de significado establecidas por Bordwell (1995: 24-25), podríamos decir que estas películas no sólo construyen un «significado elaborado o referencial» —la historia que transcurre dentro de la diégesis— y un «significado explícito» —la resolución conceptual de esa historia— sino que se definen por un nivel de abstracción mayor, es decir, por un «significado simbólico o implícito». El espectador, entonces, puede cometer el error de quedarse sólo en la superficie del film, pues las áreas expresivas, sobre todo la puesta en escena, no tienden a llamar excesivamente la atención. La densidad semántica de la historia no se edifica a través de «puñetazos entre ojo y ojo» o recursos audiovisuales fáciles de reconocer —un movimiento de cámara alambicado o una escenografía apabullante, por ejemplo, sí lo serían— sino a través de signos más sutiles que, insistimos, pueden ser obviados con facilidad. Una visión ingenua atendería a los aspectos más superficiales; una visión cuidadosa vislumbra, gracias a esos tenues indicadores formales, unas zonas ocultas que constituyen la médula del relato. Son películas alabadas por su pudor, sobriedad, austeridad o depuración formal. Expresan más con menos. Este esfuerzo de decantación, es decir, deja en evidencia los métodos de filmación retóricos, aquellos que pretenden generar la impresión de una profundidad que no es tal. Es el caso, por ejemplo, de algunas películas de Luchino Visconti o de Vincente Minelli, por mencionar los nombres de dos cineastas con protagonismo en la Historia del Cine (Fernández-Santos, 1985b; 1987ag; 1988z, 1999g).

Para el periodista, este magisterio estilístico consistente en cobijar la profundidad bajo formas transparentes procede del cine clásico norteamericano. La relación transparencia/profundidad ya aparecía, recordemos, cuando explicábamos las pautas formales de la comedia, un género que, para Fernández-Santos (1982t; 1989u), exige un gran rigor en su construcción para que el trasiego de acciones y acontecimientos fluyan con la máxima naturalidad; pero también para que la paradoja, la lucidez, la ironía o el escepticismo irrumpan en calculadas do-

sis. Por encima de este género en particular, los grandes directores de este periodo tienen en común que sus películas resultan divertimentos de fácil consumo tanto a nivel narrativo como expresivo, sin embargo, a poco que se escruten con mayor detalle se descubre una complejidad mucho mayor. Alfred Hitchcock es, en este sentido, un cineasta paradigmático. Aunque el periodista arguye que durante muchos años un sector de la crítica española tiende a juzgar sus obras como triviales entretenimientos, se trata sin duda de uno de los directores más complejos y profundos de la Historia del Cine. "Viejo geómetra del espíritu", Hitchcock es un "singular explorador de las emociones humanas" (Fernández-Santos, 1982l). Desde una perspectiva retrospectiva, considera que sus films se van desprendiendo de sus aspectos lúdicos y lo que permanece es su gravedad implícita, su conocimiento de la condición humana, de ahí la destreza del creador de *Psicosis* (*Psycho*, 1960) para manipular las emociones del espectador como si fueran resortes. Aparentemente, su cine pretende mantener exclusivamente en vilo al espectador, pero títulos como *Vértigo. De entre los muertos* (*Vertigo*, 1958) introducen subrepticiamente en la ficción un misterioso descenso hacia un pozo psíquico y moral (Fernández-Santos, 1990aa). De modo análogo, en *Los pájaros* (*The Birds*, 1963), la inquietud que produce la transformación de unas pacíficas aves en asesinas desemboca en otra inquietud más radical y difusa "sobre los comportamientos secretos de los espectadores y sobre la costumbre humana de proyectar sobre la naturaleza sus propias categorías sociales, estéticas e incluso éticas" (Fernández-Santos, 1982y).

Pero el indicio de dimensiones subyacentes sin destruir la «facilidad» del visionado es perceptible en obras que, como las de Hitchcock, parecen seguir las convenciones del género al que pertenecen. *Cara de ángel* (*Angel Face*; Otto Preminger, 1952) utiliza una sencilla y transparente trama de cine negro para analizar un asunto, en realidad, de una negrura impenetrable. Se trata de un rasgo muy característico en el cine de Preminger, esto es, el de "hacer parecer que las más enrevesadas tormentas del espíritu son nada más que simples intrigas tensas y divertidas" (Fernández-Santos, 1987ag). La película es, a la vez, un intrincado mundo de relaciones personales que, ante la presencia de un factor perturbador, desvela su frágil inestabilidad. La *femme fatale* de *Cara con ángel* sirve, entonces, para vehicular la idea de amenaza latente en las relaciones humanas, y también la

condición demoledora de un personaje como reacción ante toda moral. Sin estridencias durante el periplo narrativo, Preminger se aventura con calma por los vericuetos de la crispación. Esta naturaleza implícita también late en otro film muy diferente, *La mujer pantera* (*Cat People*; Jacques Tourner, 1942), donde, a través de escapes perfectamente controlados hacia el género fantástico, el personaje de Irena también es presentada como un carácter amenazante, no tanto desde una perspectiva misógina, como desde la fascinación hacia la capacidad depredadora de algunas mujeres para luchar contra los deseos de domesticación del hombre (Fernández-Santos, 1982z). El cine clásico norteamericano está, pues, plagado de ejemplos provistos de una apariencia «menor» en todos los géneros, algunas veces de manera tan acusada como en los *westerns* de Budd Boetticher. Fernández-Santos sostiene que largometrajes como *Los cautivos* (*The Tall T*; Budd Boetticher, 1957) pueden valer para pasar un rato divertido, pero el espectador que agudice la mirada identificará las rugosas trastiendas que se agazapan tras las imágenes. Con notoria economía narrativa y una austeridad visual apoyada en un argumento itinerante, el film deja entrever una durísima y trágica visión del mito del nacimiento de la civilización norteamericana, un mito que "adquiere connotaciones de enorme violencia escéptica, un clima poético enrarecido y crítico, y, en definitiva, un signo poético y dramático no auroral, sino crepuscular". (Fernández-Santos, 1982e).

Pero, tratando de concretar cuáles son los recursos más reconocibles que intervienen en esta transparencia a la que se refiere Fernández-Santos, estos operan dentro una dialéctica muy particular entre el guión y la puesta en escena. Debido en buena parte a los códigos de la censura, la materia argumental en el cine clásico norteamericano está limitada para acometer explícitamente asuntos relacionados con el sexo, la violencia, la religión, estimulando así la creatividad para introducirlos sutilmente en el relato. *Al rojo vivo* (*White Heat*; Raoul Walsh, 1949) parte de una historia marcada por su brutalidad y por el carácter hiperbólico de su personaje central, Cody Jarrett, un arquetipo casi irreal de asesino demente. El film posee, así, una violencia y negrura que está en la médula de su base argumental. Sin embargo, Walsh huye de cualquier tentación de grandilocuencia, y, con simplicidad narrativa, construye una puesta en escena de factura austera, lo que conduce a la representación de los más atroces mecanismos de la violencia física y

moral con tacto y elegancia. Los sucesos trágicos saltan a la vista pero la cámara se dedica, más bien, a efectuar una investigación de los fundamentos de su comportamiento, contemplándolo como un sujeto de un destino trágico (Fernández-Santos, 1984u). Sin embargo, esta estrategia estilística es también apreciable en propuestas alejadas de los asuntos más sensibles para la censura, como *Tener o no tener* (*To Have and Have Not*; Howard Hawks, 1944), una película que se devora en un suspiro para el crítico, lo que no le resta hondura y complejidad, sino que las acentúa. Esta hondura y complejidad se corresponden con la alegría que transmite el film en función de las relaciones creativas y solidarias de los personajes, seres humanos inteligentes y libres. Pues bien, Fernández-Santos (1983w) afirma que para descubrir esta faceta del film hay que atender la infinidad de estímulos que se aprietan en cada plano y los pequeños sucesos que, asimismo, tienen lugar dentro de los acontecimientos que conforman la trama.

Con respecto a la puesta en escena, encontramos que la noción de transparencia tiene que ver con la invisibilidad de la cámara, con la capacidad de generar significación pasando desapercibida. Un ejemplo muy característico para Fernández-Santos (1984a) se encuentra en *Gilda* (Charles Vidor, 1946), una película con movimientos de cámara y angulaciones de sorprendente audacia para su época, pero con la singularidad de que pasan inadvertidos. A través de estos recursos visuales, la película empuja al espectador a contemplar la pantalla desde un clima de extrañeza que acerca al film a los territorios del surrealismo. Así pues, la sucesión de los planos, sin perder la trasparencia, ofrece una amplia variedad de combinaciones a través de variables como el ángulo, nivel, altura y distancia, por no hablar de las diferentes declinaciones del ritmo narrativo a través de la duración de las tomas, como ya tuvimos oportunidad de examinar. Para Fernández-Santos, esta transparencia en la planificación también destaca sobremanera en escenas que podrían pasar como planos secuencias aunque estén compuestas a partir de un carrusel de imágenes. *Estado de la Unión* (*State of the Union*; Frank Capra, 1948) presenta una escena en particular donde ocurren tal cantidad de cosas y a un ritmo tan endiablado, que la planificación apenas se percibe. Para el crítico se trata de uno de los momentos cumbre de la comedia norteamericana (Fernández-Santos, 1982aa).

Aunque en su ejercicio crítico también abundan los elogios hacia directores inclinados hacia un estilo eminentemente barroco —Orson Welles y Francis Ford Coppola, por ejemplo—, considera que tienen más mérito estéticamente los estilos que se esfuerzan por afrontar cuestiones con hondura por medio de los recursos más imperceptibles. Además, cree que en ocasiones este tipo de procedimientos indirectos multiplican la eficacia de aquello que se aborda, pues no dejan de generar indicios de algo que escapa de los límites del encuadre y que se configura en la imaginación del espectador. Esta concepción estilística conlleva que recursos como el fuera de campo o la elipsis adquieran un gran relieve. En *Los sobornados* (*The Big Heat*; Fritz Lang, 1953), la omisión de la violencia en algunas escenas, manteniendo su presencia en fuera de campo, aumenta su intensidad porque obliga al espectador a recrear el pasaje en su imaginación, de tal forma que la interiorización resulta más penetrante que una exposición directa (Fernández-Santos, 1988y). Asímismo, *Dias sin huella* (*The Lost Weekend*; Billy Wilder, 1945) ofrece una sutil elipsis temporal para mostrarnos la embriaguez de su protagonista: la superposición de las huellas de los vasos de alcohol sobre la barra de bar en que este se encuentra, que va a constituir un violento cambio de ritmo en el relato (Fernández-Santos, 1987ah). Así pues, con las más discretas pinceladas se escenifican las más complejas situaciones, desarrollándose en la «pantalla interior» de cada espectador.

Como ya hemos indicado, esta maniobra expresiva trasciende, según el crítico, géneros, movimientos, escuelas y estilos individuales. Y aunque, ciertamente, considera que en el cine clásico norteamericano brilla con luz propia, no es menos cierto que también la reconoce, aunque con diferentes ropajes, en otras trayectorias ajenas a sus fundamentos. La transparencia es, de hecho, uno de las premisas de muchos de los trabajos de Jean Renoir, en particular de *La regla del juego* (*La règle du jeu*, 1939), film de pretensiones clásicas y quintaesencia de los métodos y tradiciones naturalistas, cuyo desarrollo, aparentemente ligero, adquiere una insólita densidad a través de los recovecos argumentales, que permiten contemplar a los personajes desde diferentes prismas. La durísima parábola moral y política que encierra queda matizada por el odio manifiesto hacia las conductas de los caracteres y el amor a los individuos burgueses que las ejecutan. El acceso a esta aventura cómica que deviene en tragedia requiere, entonces, del esfuerzo del es-

pectador para apreciarla (Fernández-Santos, 1982c; 1984b). De modo similar, la transparencia es la nota más acusada en el estilo de François Truffaut, que recupera el gesto de los pioneros cinematográficos —particularmente el cine silente de, entre otros, David Ward Griffith— y, a la vez, se muestra influido por la tradición del cine clásico norteamericano, y en especial por algunos directores como Alfred Hitchcock o John Ford, pero también por otros de su país natal, como Jean Renoir. Todo ello para dar a luz un cine que, con estas reminiscencias, y siguiendo los dictados de André Bazin, combina el principio de transparencia en la puesta en escena y una aproximación muy particular hacia los códigos genéricos del Hollywood clásico (Fernández-Santos, 1984v). Por otro lado, aunque sus títulos surrealistas se hallan alejados de estos derroteros estilísticos, también el cine de Luis Buñuel recurre eventualmente a maniobras transparentes. En películas como *Ensayo de un crimen* (1955), la imaginación surrealista del autor aragonés no discurre a través de brotes explícitos sino que está diseminada dentro del relato. El film aborda una pesadilla irónica, pero con la peculiaridad de que se sitúa dentro del molde de una comedia a priori llana. Pero Buñuel filtra en las imágenes "una dinamita que ciertamente nunca llega a estallar, […] pero que enrarece sutil y progresivamente la acción de la comedia, hasta hacer de ella un ingenioso juego de humor inquietante" (Fernández-Santos, 1984w).

Asimismo, el gran vuelo lírico que se desprende de la filmografía de Yasujiro Ozu se sustenta en las sugerencias y ocultaciones de una materia argumental caracterizada por su prosaísmo. Del carácter rutinario de tareas y costumbres de la vida cotidiana, que se repiten constantemente en sus películas, se infiere un desbordante sentido de la tragedia. Detrás de la ausencia de aventura, del vacío de la acción, subyace, con gran violencia, "un flujo de desarmonía subterránea" y una "energía pesimista" sobre "la inexorable caducidad y fugacidad del suceso de vivir, de la vida como perpetuo ocaso callado". Lo meritorio del director japonés consiste en envolver con «seda transparente» el lenguaje de sus films, de tal forma que alcanza "un vuelo poético invisible, secreto e incapturable, pero existente y persistente de principio a fin de la secuencia" (Fernández-Santos, 2007: 252-256). Esta invisibilidad se canaliza a través de diferentes recursos: la incrustación de fugaces «tomas muertas» dentro de encadenados de «tomas vivas»; la ruptura de la horizontalidad del encuadre con ángulos ligeramente contrapicados, forzando

al espectador a mirar de abajo arriba a los personajes; o los imperceptibles saltos de la cámara dentro de los escenarios interiores, como si nunca se abandonase el punto de vista inicial con que arranca la secuencia. Como es obvio, el cine de Ozu ofrece un esfuerzo de decantación y transparencia mucho más exigente que el que hemos visto ahora. En los mismos términos, alaba un proyecto estilístico especialmente singular como el de *Crónicas de Anna Magdalena Bach* (*Chronik der Anna Magdalena Bach*; Danièle Huillet y Jean-Marie Straub, 1968), que se funda sobre la indivisibilidad entre la forma y el contenido inherente a la crónica, un tipo de narración cuya esencia es la sucesión temporal, de ahí que el orden natural de sus acontecimientos ejerza la doble función de forma y sustancia formalizada. Valiéndose, entonces, de las bases del relato cronológico, el film

> "es el resultado de una sumisión casi puritana a las leyes del suceso y a su sucesión, hasta el punto de que tales leyes no se hacen visibles en la película como leyes aplicadas allí mismo, brotes de un relato inconsciente, muy próximo a lo casual, y, sin embargo, calculado con la exactitud que sólo poseen los hallazgos científicos" (Fernández-Santos, 2007: 379)

Straub y Huillet no pretenden crear una película con o sobre música, sino un auténtico film-música, cine fundido en música donde su cauce formal sea meramente temporal. Pura distensión del tiempo. Sin embargo, el hecho de que las interpretaciones de la música de Bach transcurran casi siempre en interiores —y, en contadas ocasiones, en exteriores, prolongaciones de esos interiores, en realidad— delimitados por la presencia/ausencia de ventanas, conlleva implícitamente algunas lecturas sobre la naturaleza de la creación y ejecución de ese trabajo musical, lecturas que revelan que

> "Bach y su familia están cercados por un sistema social y político que interfiere el libre desarrollo de su tarea y merma la independencia que inexcusablemente necesitan para llevarla a cabo. El trabajo de los Bach encuentra resistencias: es, por ello, al mismo tiempo, libertad y servidumbre, creación y enajenación" (Fernández-Santos, 2007: 386).

El contraste entre la luminosidad y el tenebrismo de los interiores desvela uno de las disyuntivas aletargadas de esta crónica «laboral»: "el signo de la lucha del trabajador por la propiedad de su trabajo, que es el signo de la lucha de cla-

ses" (Fernández-Santos, 2007: 387). La inspiración marxista de esta observación es evidente; tanto es así que el crítico abunda en ella con otra reflexión del pensador alemán: "los verdaderos modelos de la libertad se perfilan y se tejen en el subsuelo de la opresión y la servidumbre" (Fernández-Santos, 2007: 387). Straub y Huillet, en definitiva, logran con un insólito ejercicio de invisibilidad formal una obra sobre la creación «laboral» del músico germano dentro de las restricciones de su tiempo. Como podemos deducir, la noción de transparencia difiere enormemente cuando se aplica bien para títulos o directores pertenecientes al cine clásico norteamericano, bien para aquellas obras o estilos más singulares —como las de Ozu o Straub y Hulliet, a pesar de las diferencias generacionales y geográficas—, que podríamos encasillar dentro de la Modernidad cinematográfica. Así como en el cine clásico norteamericano la transparencia apela tanto a la invisibilidad de la cámara como al carácter lúdico de la materia argumental, en los dos casos mencionados no existe tal carácter lúdico, sino, más bien, una austera, cuando no abrupta, sucesión de acontecimientos que se rigen en función de unas leyes dramáticas de naturaleza borrosa.

Este doble concepto de transparencia sigue siendo reconocido y analizado por Fernández-Santos en el cine de los años ochenta y noventa. Buena parte de los méritos estéticos de un film deben medirse en función de las dificultades que se desprenden de sus esfuerzos estilísticos, de ahí que juzgue como un logro supremo aquellas obras elaboradas con máxima simplicidad formal o economía expresiva, es decir, que manifiestan la paradoja de comunicar más a través de un mínimo catálogo de recursos expresivos (Fernández-Santos, 1989aa), como sucede en *La noche oscura* (Carlos Saura, 1989), una película encerrada entre cuatro paredes que, sin historia, ni situaciones en sentido convencional, ni acción ni ornamentos visuales de ningún tipo, etc., desvela con coraje intelectual las entretelas anímicas de San Juan de la Cruz durante su confinamiento en una mazmorra. Para el periodista, el cine que se sitúa en el plano de la transparencia estilística es contrario al autolucimiento, a la retórica, a los subrayados, a los excesos petulantes del cine de autor, aquel que "necesita poner su huella dactilar en cada plano" (Fernández-Santos, 1991q). Es un cine, por el contrario, plagado de matices y entrelineados, como en *El rey pasmado* (Imanol Uribe, 1991), que "nos hace ver con rectitud una torcida fábula" (Fernández-Santos, 1991q) consistente en extraer las

sombrías trastiendas históricas, religiosas y políticas en que se mueven sus personajes, pero sin sustraerles su humanidad dentro del tono cómico del film, de ahí que sus miserias sean percibidas como gracias. Pese a transcursos narrativos sencillos, son difíciles de apreciar los hilos dramáticos que sustentan a estas ficciones. Uno de los títulos fundacionales de la Quinta Generación del cine chino —reiteradamente alabada por el crítico—, *El rey de los niños* (*Hai zi Wang*; Chen Kaige, 1987), presenta un contenido argumental difuso desde el punto de vista dramático, pero la composición plástica de las imágenes y su ritmo interior destilan tal precisión y delicadeza que, poco a poco, el espectador empieza a orientarse y a advertir la vertiente poética sobre la que discurre: la averiguación por un maestro de escuela del significado del ideograma creado por uno de sus alumnos, una exaltación de los poderosas facultades de la imaginación (Fernández-Santos, 1990ab). Otras veces, el entramado narrativo puede ser complejo, e incluso enrevesado, pero ello no resta facilidad al visionado ni tampoco borra la sensación de que estas películas poseen la condición de «iceberg», con cuestiones solamente susurradas o sugeridas, pero que, gracias a su interiorización por el espectador, multiplican su energía (Fernández-Santos, 1998j).

Un título que, en este sentido, resulta modélico es *Secretos del corazón* (Montxo Armendáriz, 1997), película que, durante su análisis crítico, le brinda al periodista la oportunidad de situarse en franca oposición a la epidemia del exceso de evidencias, al "culto de la modernez a los fetiches visuales […] cuyo alcance se agota en lo que muestran" y a "la peste de las imágenes planas y despóticas" que "hace fatalmente perder adiestramiento a la mirada en la más refinada filigrana expresiva lograda por el cine: la captura de lo que, entre brumas, discurre detrás de lo evidente" (Fernández-Santos, 1997ac). La belleza y la libertad de *Secretos del corazón* proceden de su condición de «cine invisible», aquel que recurre a figuras como la elipsis para dotar de existencia a aquello que no está presente físicamente en la pantalla. A través de la mirada del niño protagonista, el espectador, gracias a la exactitud de los asomos indirectos que van surgiendo durante la secuencia, va trazando los contornos de una trastienda familiar oculta que, pausadamente, termina clarificándose. Esta elocuencia se produce gracias, igualmente, a los intérpretes, vehículos de esa misma capacidad sugeridora con sus gritos, lloros, choques, acuerdos, roces y miradas. Armendáriz firma un largometraje "que hay que

situar en el alto peldaño del oficio de hacer películas, capaz de resolver lo más difícil […] con apasionante sencillez" (Fernández-Santos, 1997ac).

Pero, como hemos venido insistiendo, el crítico localiza esta estrategia en los más variados géneros y formatos. A propósito de una producción española al borde la perfección como *Amo tu cama rica* (Emilio Martínez-Lázaro, 1992), Fernández-Santos empieza recordando que el género en que se inscribe, la comedia, es el más difícil de todos, el que mayor agilidad y precisión exige en intérpretes, guionista y director. Acto seguido, alaba la exactitud, la transparencia y la ligereza del film a la hora de sugerir los resortes de la inestable pasión amorosa del dúo protagonista, víctimas de un anhelo de libertad que deviene en opresión al imposibilitarles consumar libremente ese sentimiento. El crítico advierte de que a pesar de tratarse de una "comedia ligera" y de hallarse sus imágenes "en las antípodas del campanudismo" (Fernández-Santos, 1994z), no es cine menor sino mayor, un ejercicio de buen oficio y talento cinematográficos. La dicotomía transparencia/profundidad suele declinarse también en los grandes títulos del género melodramático, como *Herida* (*Damage*; Louis Malle, 1992). En ellos, las galerías sentimentales se conforman también a través de un discurso equilibrado y pudoroso hasta el susurro, que es de dónde proviene esa musicalidad escondida de la que hablábamos en apartados anteriores. En este caso, el film de Malle logra el milagro de convertir lo invisible en un acontecimiento audiovisual; de representar una aventura pasional de cariz trágico —el amor como locura y como comportamiento suicida— a través de un estilo equilibrado y de estirpe clásica, raíz de esa mutación pasional incapaz de domeñarse con una definición o un concepto. Así pues, *Herida*, como otros films de Malle, presenta una "superficie pulida y luminosa, pero con la trastienda rugosa y cargada de zonas oscuras, difíciles de fijar, pues son materia en sutil y perpetuo movimiento" (Fernández-Santos, 1993f).

Sin embargo, esta maniobra expresiva resulta tan o más eficiente en obras que, de índole más tenebrosa, tratan de sacar a la luz asuntos con evidentes pretensiones críticas. *Masacre (ven y mira)* (*Idi i smotri*; Elem Klimov, 1985) parte de un suceso verídico, las matanzas que los soldados alemanes perpetran en las aldeas de Bielorrusia durante la II Guerra Mundial. Si bien su segunda parte es una visualización directa de un genocidio, en la primera no existen evidencias físicas de esa tragedia, sólo a través de la conducta interiorizada de los personajes. Sin em-

bargo, esta fase del relato resulta mucho más terrorífica que la final gracias a la fuerza de las señales indirectas de ese horror, lo que, en la crítica, Fernández-Santos denomina "las *zonas intermedias* de la imagen, esas que ocupan el antes y el después de los hechos recogidos en ellas: el umbral de los sucesos y sus enigmáticas consecuencias" (Fernández-Santos, 1986v). Esta primera parte alcanza, según el periodista, una maestría total al lograr la paulatina inmersión del espectador en los límites de la tragedia. No se vislumbra el horror, sino que lo bordea a través de un ascenso secuencial, de ahí que esta resuene inequívocamente en los comportamientos de los personajes y en algunas secuencias reveladoras. Desde otro punto de vista muy distinto, en *Tema* (Gleb Panfilov, 1979) también son reconocibles las «inocuas» evidencias de un cine a medio camino entre un drama convencional y un sainete. Sin embargo, la "superficie llana encubre un subsuelo inesperadamente rugoso", o lo que es lo mismo, "la sutil quiebra de estilo que, en un relato tan plácido como este, de repente origina en el espectador un calambre de origen impreciso". El film deja entrever otro plano de contemplación a juzgar por las sutiles transiciones desde la comicidad al patetismo que fracturan la mansedumbre narrativa y conducen a una denuncia política encubierta (Fernández-Santos, 1987ai).

Sin embargo, como hemos enunciado, la declinación del doblete transparencia/profundidad también se colige en producciones con un esfuerzo de decantación todavía mayor tanto en la forma como en el contenido, lo que las convierte en ejercicios minimalistas "de estilo en la cuerda floja, al borde de lo imposible". Es el caso de *La habitación silenciosa* (*The Quiet Room*; Rolf de Heer, 1996), un relato de dramaturgia casi microscópica y una puesta en escena de marcado ascetismo que pretende desvelar el derrumbamiento de la institución familiar, antesala de la locura, desde la perspectiva de una niña, que elige el enmudecimiento para distanciarse del conflicto que atraviesan sus padres. Para Fernández-Santos (1997ad), el estilo directo, despojado, seco y austero del film repele porque, bajo su tono suave, discurre paulatinamente una metáfora tan claustrofóbica como cruel y descorazonadora. En esta línea de corte minimalista se ubica la filmografía de Aki Kaurismaki, un cine que, según el crítico, se define por un despojamiento estilístico con reminiscencias del periodo silente, de ahí el empleo del adjetivo «primitivista» (Fernández-Santos, 2007: 427). La austeridad de la puesta en escena es, en

consecuencia, total. Los movimientos de cámara son, por ejemplo, siempre escasos, precisos y funcionales. El cineasta finés puede adentrarse en territorios genéricos que, en principio, son por completo ajenos a su sensibilidad, para luego conservar la placidez en su transcurso, como sucede en el insólito tratamiento de *Contraté un asesino a sueldo* (*I Hired a Contract Killer*; Aki Kaurismaki, 1990). Con un *tempo* dilatado y suaves ondulaciones del lirismo a la intriga, poco a poco se va instalando en la pantalla la sensación de que algo permanece fuera del alcance de la primera mirada: las sutiles briznas de ternura, esperanza, e incluso ironía, que emergen de tan desolada historia. Este proceso de minimalismo formal alcanza en *Dogville* (Lars Von Trier, 2003) una curiosa inversión, puesto que, al sustituir los decorados por su trazado sobre el escenario, el resultado consiste en recordar al espectador el carácter artificial de la ficción —en oposición a la transparencia— y, sobre todo, en poner de relieve los entresijos del turbio sustrato moral de la comunidad que alberga a la protagonista (Fernández-Santos, 2003d).

Como ya tuvimos ocasión de explicar en el apartado anterior, a lo largo de los años noventa surgen diversas oleadas cuyo común denominador es una muy pronunciada renuncia a los excesos formales y dramatúrgicos. Mencionábamos el carácter desdramatizado y la concienzuda tosquedad de la puesta en escena del cine social de Ken Loach y Luc y Jean-Pierre Dardenne; también la insólita inmediatez documental del cine iraní y el alcance humanístico que atesora tras su acentuada liviandad formal. A estas derivas del realismo en el cine de los noventa, hay que agregar la del movimiento Dogma 95, que, concebido por Lars Von Trier y otros directores daneses, se compone de un decálogo con prohibiciones o «votos de castidad» con el que se rechazan los trucajes, filtros, efectos ópticos y/o especiales, etc., con el fin de recuperar la inmediatez del hecho fílmico, de ahí el uso de la cámara en mano, escenarios reales e iluminación natural. Estas pautas formales originan obras caracterizadas por su aparente «inacabamiento», esto es, por el signo borroso, cuando no inexistente, de su dispositivo formal. El carácter intrascendente de las historias escenificadas resulta —sólo superficialmente, insistimos— igualmente acusado. Veíamos el ilustrativo ejemplo de *Los idiotas* (*Idioterne*; Lars von Trier, 1998), donde el espectador asiste a una anécdota argumental a partir de la que se suceden con fluidez las improvisaciones del elenco interpretativo e imágenes capturadas espontáneamente por la cámara. Pero el crítico afirma

que esta precariedad de la cara externa del film es esencial en tanto con ella se formalizan las funciones críticas pretendidas (Fernández-Santos, 1998y). Pues bien, este «inacabamiento» o «desdramatización» sobre el que discurren poderosos asuntos aparece también, aunque con otras peculiaridades, en otras trayectorias, como la de Eric Rohmer, cuyo cine despide una gran sensación de facilidad debido a que este suele adelgazar sus historias hasta dejarlas sostenidas por un ligero armazón argumental. Sobre esta sencillez edifica Rohmer las complejas configuraciones de sus imágenes y la graduación del ritmo narrativo. Así pues, en el cine de los noventa, la dualidad transparencia/profundidad alcanza un nuevo parangón con las derivas del realismo del cine social europeo, el Dogma 95 y el cine iraní, derivas cuya ligereza formal y dramatúrgica linda con el inacabamiento.

4.2.2.3. Paradojas expresivas

Otro fenómeno transversal muy destacado por Fernández-Santos es lo que podríamos denominar «paradoja expresiva», planteamiento estilístico con el que se establece un juego de conciliación entre categorías o cualidades expresivas, a priori antagónicas, a través de las áreas creativas del film, señal de densidad estilística. En última instancia, se produce una superación del esquematismo lingüístico de los emparejamientos binarios —noche/día, alegría/tristeza, interior/exterior, bondad/maldad, etc.— y de sus convenciones semánticas, tan habitual en cualquier práctica interpretativa. A menudo, esta estrategia es producto de las hibridaciones genéricas y de formato que veíamos en apartados anteriores, al introducir un marco más amplio de efectos y/o significados. Citábamos, por ejemplo, la extraña pero magistral fusión entre horror y humor de *La comunidad* (Alex de la Iglesia, 2000); la inaudita combinación entre alegría y dolor de *Bailar en la oscuridad* (*Dancer in the Dark*; Lars Von Trier, 2000) a partir de dos géneros como la comedia musical y el melodrama; o la condición inclasificable, a caballo entre el documental y la ficción, del cine de Ken Loach, cuyos métodos de filmación producen unas imágenes toscas y desaliñadas, si bien ensambladas con los más sólidos resortes dramáticos (Fernández-Santos, 1992a; 2000l; 2002ad). Dicho esto, creemos que la paradoja expresiva surge también en películas alejadas de esas hibridaciones genéricas, reuniendo categorías que escapan a cualquier clasi-

ficación y que, como la dualidad transparencia/profundidad, trasciende géneros, movimientos o escuelas.

Esta acepción estilística suele reconocerla Fernández-Santos en los trabajos de sus cineastas más admirados. A propósito de *La Marsellesa* (*La Marseillaise*; Jean Renoir, 1938), observa una explosiva y no obstante plácida paradoja de estilo que es extensible a la filmografía general del cineasta francés. Esta se cifra en componer

> "imágenes de gran dureza, a veces incluso extremadamente duras, pero moldeadas paradójicamente sobre una materia no abrupta ni violenta, sino por el contrario suave y deslizante, hasta el punto de que, en ellas, lo patético, lo excepcional y lo amargo se manifiestan en forma inexplicablemente simpática, común y dulce" (Fernández-Santos, 1995l: 166).

Se trata de una capacidad para afirmar lo que se niega, o a la inversa, para negar lo que se afirma; de ensanchar el universo expresivo desbancando cualquier asomo de elementalidad o reduccionismo. En el capítulo anterior, sacábamos a colación una escena de esta película que ilustraba la profundidad y complejidad de la disección de Renoir sobre los participantes de la Revolución Francesa. Decíamos que el rey de Francia Luis XVI constituye el polo negativo del relato, sin embargo, el director francés no sólo no le despoja su humanidad sino que abunda en ella con pinceladas muy precisas, como la que tiene lugar antes de su salida del relato, cuando el personaje descubre la exquisitez de un nuevo alimento importado de América, el tomate, que paladea, un gesto aparentemente trivial que, sin embargo, no solo supone una conmovedora muestra de elegancia sino una manifestación de su condición humana. Pues bien, el mismo tratamiento observa Fernández-Santos en otra película de Renoir que también hemos comentado, *La regla del juego* (*La règle du jeu*; Jean Renoir, 1932), obra donde de una "terrible rugosidad y aspereza" emerge

> "un juego de interrelaciones humanas gozoso, lleno de tan contagiosa vitalidad, que nos conmueve hasta el punto de hacernos querer salir de la cómoda poltrona de la butaca y participar en él, jugar a él, ser parte, y parte agradecida, de ese trasiego esquinado, miserable, incluso abominable, de siniestras idas y venidas de un grupo humano sinuoso, torvo y despreciable" (Fernández-Santos, 1995l: 166-167).

Como podemos observar, el crítico explica que la película establece un juego de reacciones sentimentales contrarias: la durísima parábola moral y política subyacente queda complementada con el amor hacia los personajes a pesar de lo reprobable de sus conductas. Como es lógico, la capacidad "de dar vías de aprecio a aquello que desprecia" es uno de los distintivos en los artistas de fuste en cualquier disciplina. Para explicar esta figura estilística del cine de Renoir, Fernández-Santos evoca *La divina comedia*, de Dante Alighieri, donde afirma que el escritor italiano consigue convertir su representación del infierno en un ámbito poético tanto o más confortable que el cielo. Y a la inversa: de la representación del cielo también escapan evidentes signos infernales. Este comentario ofrece reminiscencias sobre una de las exigencias que Zunzunegui (2008a: 93), siguiendo a George Steiner en su ensayo *Lenguaje y silencio* (2003), atribuye a cualquier crítico, la de "ampliar y complicar el mapa de la sensibilidad".

Así pues, estas paradojas expresivas siempre se deducen de estilos fílmicos definidos por su complejidad formal. Una de la obras más admiradas por el periodista en la década de los noventa, *Adiós a mi concubina* (*Ba wang bie ji*; Chen Kaige, 1993), afronta un vasto relato de enorme dificultad y ambición que, sin embargo, deviene en cercanía y sencillez. La película abarca, en tres horas de metraje, medio siglo de la China contemporánea como telón de fondo de un triángulo amoroso del que se desprenden interrelaciones de mayor enjundia entre arte y vida, amor y muerte. Fernández-Santos (1994g) elogia la exquisita concepción estilística del film, que compara con una labor de orfebrería: relata una historia de acentuado intimismo pero asentada sobre grandes volúmenes en cuanto a reconstrucción histórica, con impresionantes decorados y escenarios; transforma una gran epopeya en un poema susurrado a caballo entre el lirismo y la tragedia sobre los difusos límites entre la amistad y el amor, y también en una metáfora de alcance universal. La paradoja expresiva reside en generar una asombrosa confrontación entre un esquema binario, «monumentalidad» y «miniaturismo», términos que el crítico utiliza para referirse a la intrincada materia poética que nutre las imágenes.

Una operación estilística similar, aunque no alcance el nivel de la producción anterior, se da en *La caja china* (*Chinese Box*; Wayne Wang, 1997) donde tiene lugar una difícil conjunción entre el fin de una época —el Hong Kong de finales

del siglo XX, que deja de ser colonia británica para integrarse como Región Administrativa de la República Popular China el 1 de julio de 1997— y el drama de un periodista británico, que sufre una enfermedad incurable y que, además, se encuentra dividido entre dos mujeres. Así pues, la película emprende un doble retrato crepuscular, de gran potencia lírica y elegancia, canalizado con una doble elección formal: un documento exterior, que toma forma a través de imágenes de la ciudad, y otro interior, que se eleva a través de las composiciones en contrapunto de los personajes que forman el triángulo amoroso. Por tanto, del film se desprende una convergencia entre «exterioridad» e «interioridad». La misma ambivalencia se observa en *Danny Boy* (*Angel*; Neil Jordan, 1982), pero entre «realidad» y «pesadilla». La película transcurre en un escenario reconocible, el de la guerra del Ulster en Irlanda del Norte, asolada con combates en las calles. Pero el film no es solo una reconstrucción realista, pues gradualmente se transforma en una fantasmagoría, en una alucinación, pero no introduciendo elementos de naturaleza irreal o fantástica sino verosímil: la irrupción de una campanilla en la escena del asesinato de una niña en el bailongo, de una hoguera en medio de una playa solitaria o de una estampa de Cristo en la secuencia de la campesina suicida, por citar varios ejemplos. Estos datos los interpreta el crítico como alteraciones que no perturban las evidencias realistas, si bien inyectan misterio a las imágenes, sugieren la presencia de algo no evidente. Fernández-Santos (1987aj) concluye que esta duplicación es uno de los pilares estilísticos en el cine de Neil Jordan.

Hemos indicado en los párrafos iniciales de este epígrafe que las paradojas expresivas operan a través de la interrelación de las cuatro áreas del lenguaje fílmico contempladas en esta investigación: guión, puesta en escena, ritmo e interpretación. Así, esta estrategia genera interioridades más densas y enrevesadas, ambivalencias y planos de contemplación menos evidentes, lo que implica, como la dualidad trasparencia/profundidad, trascender los significados «elaborados» y «explícitos» y aventurarse en los «implícitos», es decir, aquellos con los que la película nos habla indirectamente (Bordwell, 1995: 24-25). Fernández-Santos (1990ac) aprecia en muchas películas de Otto Preminger un apasionante contraste entre la «película exterior» y la «interior». Construidas con la fría precisión de un mecanismo de relojería, en realidad sus films «queman por dentro», son «hielos que arden». Preminger disecciona con aparente frialdad una materia humana de

gran dureza, amargura y escepticismo que, por supuesto, entra en colisión con la formalización externa. Así, los films del cineasta austriaco están poblados de torcidas trastiendas, de historias, individuos y universos abismales. De esta manera, tiene lugar un fructífero diálogo entre un fondo tumultuoso y la estricta racionalidad en el uso de los recursos fílmicos, creando una especie de tormenta calculada, representando el caos desde el orden (Fernández-Santos, 1982ab). Esta paradoja entre la frialdad y turbulencia es identificada en obras contemporáneas como *El último viaje de Robert Rylands* (Gracia Querejeta, 1996), pues, bajo su aparente frialdad, esconde conmovedoras zonas ocultas, de ahí que en las imágenes palpite uno de los más cálidos y elegantes relatos de amor del cine español de la década de los noventa (Fernández-Santos, 1996af).

Este juego de oposiciones y correspondencias entre contenidos argumentales y sus tratamientos audiovisuales adquieren una codificación extremadamente singular en *Lilith* (Robert Rossen, 1964), un desolador poema en imágenes, de sereno lirismo, sobre el exilio interior, pero formalizado sin señales acentuadas, esto es, preservando la transparencia en que se asienta la historia. El periodista la considera una de las películas más innovadoras de la Historia del Cine norteamericano en tanto trastoca las coordenadas expresivas habituales de cualquier ejercicio introspectivo. Existe una declinación de la delicadeza y el horror sin precedentes, pues se adentra en tinieblas psicológicas a través de la luminosidad, en la disolución de la mente a través de la armonía de la naturaleza, en el estancamiento a través de la movilidad (Fernández-Santos, 1982ac). Pero la naturaleza posee, no obstante, rasgos informes, de ahí la sensación de un carácter agresor, no dominado, con la presencia de "arboledas tupidas e impenetrables", "rincones sombríos coronados por un contraste de luz cegadora", "la rara precisión de líneas que la visión humana adquiere cuando se adentra en un bosque", etc. (Fernández-Santos, 2007: 365). Pero el crítico sigue encontrando en el estilo de algunos directores nuevas configuraciones en el esquema binario de «oscuridad» y «diafanidad», entre ellos, el de Atom Egoyan, quien, como ya explicamos, se aventura en obras como *Exótica* (*Exotica*, 1994) por tenebrosos paisajes introspectivos con un entramado formal hermético, pero arrojando zonas de luz para dilucidar los comportamientos de los personajes. Lo mismo sucede con *La mala educación* (Pedro Almodóvar, 2004), donde se reúnen media docena de sombríos personajes en

unos sucesos igualmente turbios, si bien en el marco de una resolución escénica sin rastro de confusión, "hasta hacerlos diáfanos, fáciles y gozosos de ver, incluso transparentes" (2004d).

Como hemos sugerido, el cine posmoderno —ligado a las décadas de los años ochenta y noventa, aunque su legado estético pervive en la actualidad— introduce una ambivalencia expresiva mucho más acentuada. La complejidad en la conjugación de la violencia es un buen ejemplo, por cuanto es generadora de nuevos registros y ángulos de contemplación. *Hana-bi. Flores de fuego* (*Hana-bi*; Takeshi Kitano, 1997) contiene brotes de violencia explícita, sin embargo, se trata de una vía para abrazar territorios líricos. Frente a la representación de la violencia como espectáculo de masas practicada por cineastas como Robert Rodríguez, Quentin Tarantino u Oliver Stone, el cineasta japonés nos muestra el rostro de la desmesura, pero siempre en contrapunto con fragmentos muy pudorosos. La película despide un aliento trágico derivado del terrible paisaje humano en que se asienta, pero también subyace una lucha por la dignidad y la verdad: "un canto a la abnegación, la amistad, el sacrificio, la solidaridad y el amor llevados a su último límites, en la frontera de lo sublime" (Fernández-Santos, 1998z). Del mismo modo, en *La mujer del puerto* (Arturo Ripstein, 1991), el espectador ingresa "en la mugre de los estercoleros humanos de nuestro tiempo" filmado con el realismo más atroz, "sin eludir una pizca de verdad o salpicadura de cólera solidaria" en sus componentes más sobrecogedores, pues abundan los parricidios, los incestos, los abortos, etc. Y, sin embargo, pese a esta materia humana tan descorazonadora, Fernández-Santos (1996w: 62) percibe una extraordinaria elegancia y ternura a través de señales indirectas, de tal forma que es imposible discernir "en qué punto del trenzado de sedas y espartos acaba un color y comienza otra, o la misma evolucionada". Cineasta muy apreciado por el periodista, Ripstein suele emprender explosivas obras de arte en las que "deduce exquisitez de lo sórdido, limpieza de la mugre, belleza de lo feo, inteligencia de lo opaco, consuelo del dolor, ejemplaridad de la transgresión" (Fernández-Santos, 1996ag). Al margen de este precipitado entre violencia y lirismo, encontramos otro largometraje que ofrece una nueva variante. La violencia es, igualmente, brutal y explícita en *Fargo* (Joel e Ethan Coen, 1996), sin embargo, los cineastas de Minnesota se las ingenian para presentarla con tal humor y sarcasmo que los delirantes crímenes de su línea ar-

gumental terminan transformándose en un absurdo esperpento (Fernández-Santos, 1996x; 1996y). Fundir violencia y humor es, qué duda cabe, una fórmula habitual en la nomenclatura estética del cine posmoderno.

El crítico nunca deja de manifestar su estupor ante películas que producen un complejo catálogo de efectos ambivalentes, en ocasiones con declinaciones tan extremas como las de *Léolo* (Jean-Claude Lauzon, 1992) cuya audacia reside en la larga lista de paradojas que atesora:

> "Ternura, brutalidad, negrura, elegía, disparate, gracia, humor, horror, delicadeza, violencia. Todo, incluido lo más opuesto —un giro violento es seguido sin que se produzca ruptura de ritmo por una pincelada de gran finura—, forma parte natural, nunca forzada, del mundo desconcertante, al mismo tiempo repelente y fascinante, de esta película, que convierte a su escritor y realizador, el canadiense Jean-Claude Lauzon, en uno de los cineastas más originales y valerosos —se juega la credibilidad de cada secuencia y siempre la saca adelante— del cine actual" (Fernández-Santos, 1993g).

El paradójico estilo Lauzon se funda, por tanto, en introducir giros y cambiar drásticamente el sentido de la escena o de la secuencia sin rupturas en el ritmo narrativo, de ahí el carácter «funambulista» de su construcción, pues, a pesar de la densidad argumental, la ristra de personajes, historias, escenarios, situaciones e ideas están cohesionados. En suma, juzga *Léolo* una película fascinante y, gracias a su claridad, hasta fácil de ver. Una obra incatalogable, además, en la extracción de «belleza» a partir del «feísmo», dos nociones estéticas que en el cine posmoderno no solo adoptan nuevas formulaciones, sino que, como es el caso, tienden a confundirse.

Ya hemos indicado que estos desplazamientos en la dimensión expresiva del film es lo que, para Fernández-Santos, distingue a los maestros del séptimo arte, entre los que se encuentran Mohsen Makhmalbaf con títulos como *Kandahar* (*Safar e Ghandehar*, 2001), puesto que "es capaz de mostrarnos en un instante el revés y el derecho de una imagen, su crudeza y su ternura, lo que tiene al mismo tiempo de horror y de amor, de bofetada y de caricia" (Fernández-Santos, 2001n). Las imágenes del film, como ya explicamos en apartados anteriores, se edifican desde los cánones del realismo más estricto, pero, al mismo tiempo, inyectan una

energía subversiva de acento surrealista. El horror deja paso al humor; de la tragedia brotan indicios de comedia; y la sequedad desaparece, tornándose ternura. Por ello, se trata de un testimonio fílmico sin precedentes sobre el derrumbamiento de Afganistán y la demencia talibán (Fernández-Santos, 2001m). Desde otro punto de vista, *Uno de los nuestros* (*Goodfellas*; Martin Scorsese, 1990), uno de los títulos más importantes del cine negro contemporáneo a juicio del crítico, también sumerge al espectador en un tiovivo de efectos contrapuestos, pues combina elegía y ferocidad, lirismo y violencia, ternura y crueldad, gracias a un trepidante ritmo narrativo donde se alternan los pasajes frenéticos y los de reposo (Fernández-Santos, 1990w). Es un cine calificado de suicida en la medida en que lleva incorporado muchos riesgos en la tarea de sujetar esos desplazamientos entre territorios tan divergentes, como se desprende de la misma obra de Scorsese, a la que el crítico achaca arritmias a pesar de una secuencia, en general, de gran vigor.

Por último, este precipitado expresivo es reconocido por Fernández-Santos (1996ah) en películas aparentemente más modestas y simples, como *La buena vida* (David Trueba, 1996), que presenta la cualidad de "dar forma a lo informe, hacer luz con lo sombrío, convertir lo duro en tierno y lo inefable en dicho". Para el periodista, se trata de una fábula amarga que, sin embargo, desprende visos de dulzura y amabilidad, "ese choque de sabores y sensaciones encontradas (y sin embargo en desconcertante acuerdo) que plasmadas en una pantalla humedecen con lágrimas la sonrisa que provocan". Así pues, de planteamientos argumentales destinados, por su naturaleza, a encauzarse por un enfoque claro, pueden surgir otros bien distintos. *Rosa, Rosae* (Fernando Colomo, 1993), por ejemplo, se sustenta en una historia que esencialmente debería haber producido un drama duro, grave y ácido, pero aquí cuaja como una suave y amable comedia. Aunque en ocasiones la secuencia chirríe por la disociación entre la gravedad de la materia dramática y la comicidad de su formalización, Colomo crea un "dulce contrasentido" y "sabe hacer un relato confortable de fondo inhóspito" (Fernández-Santos, 1993v). En conclusión, el juego de relaciones y enfrentamientos entre las áreas del lenguaje cinematográfico, en tanto producen una desarticulación semántica de los tradicionales esquemas binarios, es fuente de estima estética para el crítico.

4.2.2.4. Poesía visual

Abordamos, por último, una última estrategia estilística que, como las anteriores, suele ser indicio de gran relevancia estética. Nos referimos al concepto de «poesía visual», que sale a relucir habitualmente en los textos de Fernández-Santos para designar a aquellas películas de extraordinaria vocación lírica al representar sentimientos o reflexiones, permitiendo al espectador trascender la superficie de las imágenes y encaramarse a territorios abstractos. Se trata de un cine, por tanto, tendente a la introspección y que suele explorar con minuciosidad estados de ánimo como la nostalgia, la melancolía, el desengaño, la alegría, la pasión, etc., de los que muchas veces se deducen lecciones de gran calado intelectual sobre la realidad humana. El ascenso hacia esos estadios sentimentales e intelectuales se lleva a cabo a través de un lenguaje cinematográfico de gran complejidad estilística, que se escinde en dos vías fundamentales: una que emprende la ya mencionada dicotomía transparencia/profundidad, a veces con ejercicios de desnudamientos argumentales y formales muy pronunciados; otra con intrincadas articulaciones de imágenes y sonidos. Ambas maniobras se alejan de las formalizaciones convencionales. Huelga decir que, debido a este alejamiento, la noción de poesía visual suele ser evocada ante títulos que el crítico juzga excelentes, fuera de norma, o incluso, obras maestras.

El periodista recurre a esta acepción para explicar las cualidades poéticas de algunos de las mejores obras del cine clásico norteamericano. En el caso de John Ford, Fernández-Santos (1984x) sostiene que, pese a la carcasa épica de muchos de sus largometrajes, existe un conflicto más intrincado sobre el mito del paraíso perdido, esto es, la fractura entre el hombre y la tierra; y la nostalgia, con sabor a tragedia, que sigue a ese desequilibrio, de ahí la aventura como medio para recuperar los orígenes. El carácter épico de los relatos de Ford se fractura, pues, con ese sentimiento trágico que se deja sentir en su formalización. El periodista, de hecho, afirma que suele estar recogido en sus films con señales organizadas rítmicamente en un *tempo* parsimonioso —lo que llamábamos cadencia—, relegando, incluso, por momentos la vertiente narrativa a un segundo plano. Esta constante *fordiana* tiene conexiones con los postulados de una película como *Río de sangre* (*The Big Sky*; Howard Hawks, 1952), que narra la aventura de un grupo de hombres al remontar un río inexplorado en una barcaza. Pero, a medida que los explo-

radores avanzan en su cometido, el crítico distingue, paralelamente, un ascenso lírico a través de tres ramificaciones: el carácter mítico de la misma exploración más allá de la frontera, un "rito connatural a la poética más profunda del cine del Oeste" (Fernández-Santos, 1986w) que deviene en una alegoría sobre la vida misma; las relaciones humanas que se establecen, contempladas como una exaltación de la amistad y un signo de la alegría de vivir; y el entendimiento cultural entre los profanadores —la raza blanca— y los habitantes legítimos —la raza india— de ese territorio virgen. Tanto el cine de John Ford como este *western* de Howard Hawks presentan como común denominador un lirismo que se va imponiendo progresivamente y donde las funciones sentimentales y dramáticas de la imagen son difíciles de deslindar.

Evidentemente, este carácter poético o lírico del cine también está localizado en estilos fílmicos de mayor complejidad y depuración formal. Hemos sacado a colación en varias ocasiones el cine de Yasujiro Ozu y, en particular, la distención de su ritmo narrativo, que deviene en *tempo*. La materia argumental resulta una sucesión de lentísimos aconteceres cotidianos; nada aparentemente sucede, todo es quietud. Pero a través de este detenimiento límite del *tempo* narrativo van emergiendo destellos del principal vector de la filmografía del cineasta japonés: el flujo temporal como alegoría de la fugacidad de la existencia (Fernández-Santos, 2007). Esta decantación estilística, aunque con diferentes horizontes dramáticos, brilla con luz propia en otro director japonés, Kenji Mizoguchi, que también hemos analizado. Para el crítico, sus mejores películas son ejercicios magistrales de lirismo: las corrientes sentimentales se acometen con procedimientos expresivos de gran sutileza, como la ritualización de las miradas o la construcción del muy pausado ritmo narrativo (Fernández-Santos, 1983t).

Dicho esto, en su trabajo crítico, el periodista suele analizar producciones que, como en los ejemplos de John Ford y Howard Hawks, arrancan con unos planteamientos narrativos muy determinados y, gradualmente, se efectúa ese ascenso poético al que hemos aludido. *Happy times* (*Xing fu shi guang*; Zhang Yimou, 2000) se asienta, desde un punto de vista argumental, en un mundo sucio, opresivo, casi soez, pero desde la aparición de un personaje, una muchacha ciega, la película despega hacia inesperados territorios poéticos. Comienza el film, de hecho, con el tono de una comedia, pero poco a poco va abriéndose al dolor a

través de una vertiente más documental. Con la incorporación a la trama de ese personaje —y su consiguiente relación con el protagonista—, se produce una exploración de la realidad urbana, y a la vez, una exploración de su propia identidad personal. La película rebosa sentimentalidad, sin embargo sus manifestaciones están plasmadas en la pantalla con exquisito pudor, como es perceptible en el calculado ritmo interior de los planos y en el encadenamiento de estos en su conjunto (Fernández-Santos, 2002al). Tampoco es previsible el marco dramático de *El rey de los niños* (*Hai zi Wang*; Chen Kaige, 1987), en tanto sus hilos son difíciles de dilucidar a simple vista, pues no hay lugar para los acentos o los subrayados. Sin embargo, la composición plástica de las imágenes y el ritmo interior desprenden tanta precisión y delicadeza que, gradualmente, se va vislumbrando el asunto poético cardinal: la exaltación de las facultades de la imaginación con el descifra-miento de un ideograma dibujado por un niño en una remota escuela (Fernández-Santos, 1990ab).

Otras veces, la sustancia poética es identificada desde el mismo comienzo del film, como en *Una historia verdadera* (*The Straight Story*, David Lynch, 1999), que narra la odisea de un viejo campesino, Alvin Straight, quien, al no disponer de carnet de conducir, emprende montado en su cortadora de césped un viaje de alrededor de 500 kilómetros desde Laurens (Iowa) a Mount Zion (Wisconsin) para visitar a su hermano, gravemente enfermo y con el que no se habla desde hace un decenio. De esta forma, el viaje se convierte en un gesto de fraternidad y calidad humana de proporciones heroicas. Entre el punto de partida y de llegada, aparecen otras vidas con las que Alvin entra en contacto, "un vivísimo fresco hecho de rostros de la América imperecedera […] que agoniza lejos y calladamente, como […] el hermano distante" (Fernández-Santos, 1999o). La pantalla se transforma, así, en un remanso de claridad y serenidad, tal es la elocuencia y emoción que transmite la épica empresa del protagonista.

Sin embargo, a menudo el concepto de poesía visual también aparece asociado con la representación de realidades íntimas más sombrías, colindantes con la tragedia. De nuevo tenemos que volver al magisterio de John Ford, pues el crítico identifica que sus obras más densas, como *Pasión de los fuertes* (*My Darling Clementine*, 1946), *El hombre tranquilo*, *Centauros del desierto* (*The Searchers*, 1956), *El hombre que mató a Liberty Valance* (*The Man Who Shot Liberty Balance*, 1962) o *Siete*

mujeres (*7 Women*, 1966), están impregnadas de un lirismo de tonalidades crepusculares debido al desgarramiento entre dos formas de vida que entran en colisión. En *Fort Apache* (John Ford, 1984), este desgarramiento adquiere mayor resonancia aún debido a que el enfrentamiento se produce entre la avanzada fronteriza blanca y la última resistencia indica. Así, el mito de la conquista del Oeste se desmorona con la exposición de sus más amargas y trágicas entretelas. Fernández-Santos (1982d) insiste en que este lirismo crepuscular se dispone a través de las leyes de la composición sinfónica, o lo que es lo mismo, a través la cadencia. Recordemos que, para el crítico, la cadencia responde a la disposición musical de las imágenes del film, en este caso particular, para representar ese lirismo.

Dicho esto, en el ejercicio crítico del periodista, estos poemas visuales que transcurren por paisajes más lóbregos se dividen entre los que proceden de factores endógenos, por un lado, y exógenos, por otro: los primeros se fundan en un flujo sentimental derivado de las circunstancias personales de los personajes; los segundos, de circunstancias históricas, sociales o políticas. En el primero caso, hablamos de títulos que lidian con la esfera íntima de la condición humana, a sus problemas existenciales, a su sufrimiento, a sus heridas psicológicas, etc. En el segundo, el flujo de sentimientos se desencadena como precipitado del enfrentamiento entre el individuo y las estructuras político-sociales que lo soportan, de ahí la alienación, la amargura, la nostalgia, etc. En ambos casos, son obras que rezuman convicción, verdad y conocimiento. Ni qué decir que no siempre las fronteras están claras.

Con respecto a los films que responden a factores endógenos, *Dublineses (Los muertos)* (*The Dead*, 1987), film-testamento de John Huston, ostenta un lugar privilegiado en la trayectoria del periodista, donde la conciencia de la muerte y la extinción del tiempo se hacen imagen. El grupo de individuos que se reúnen para cenar son la viva representación del inexorable destino de la existencia humana, "un puñado de muertos, en vida gentes de Dublín pero que ahora son sombras sin casa, sin ciudad, sin patria en que apoyar el débil soplo de su identidad que dejó tras de ellos, como un humo, la hoguera apagada de su existencia". Por eso, el crítico define *Dublineses* como un oscuro réquiem que, sin embargo, está edificado desde la sencillez narrativa, el equilibrio y la calma lírica. Dentro su carácter trágico, lleno de sombras, también abundan las zonas de luz (Fernández-Santos,

1988aa). Igualmente encomiable por su densidad y su transparencia, *Tres colores: Azul* (*Trois couleurs: Bleu*; Krzysztof Kieslowski, 1993) es también una pieza cinematográfica de altísima pureza estilística, pues, aunque aparentemente gélida, esconde una honda ecuación sobre el azar, la tragedia y la libertad de la existencia. La película parte de la pérdida familiar que sufre una mujer tras un fortuito accidente de coche. Pese a esta jugarreta del azar y a su inmenso sufrimiento, se ve impulsada, muy pausadamente, a un proceso de redescubrimiento de sí misma gracias a su inextinguible sed de libertad. De esta forma, la tragedia es contemplada como desencadenante de su transformación personal, y el dolor como fuente de libertad y de sentido. El esclarecimiento de estos asuntos a través de, entre otros recursos, la magnética mirada de Juliette Binoche, que interpreta al personaje principal, desencadena una gran emoción en el espectador al vislumbrar el hondo conocimiento que atesora el film (Fernández-Santos, 1993m). El crítico, sin embargo, descubre realidades más perturbadoras en producciones como *La pianista* (*La pianiste*; Michael Haneke, 2001), ante la que reconoce que pocas veces se ha representado con tanta precisión y clarividencia un asunto como la represión, o dicho de con sus palabras exactas, "la castración interior". Fernández-Santos (2001ñ) se refiere a esta película como un poema cercano a lo insoportable que está atravesado por estallidos subversivos de violencia trágica. El periodista llama la atención sobre el derrumbamiento de la esperanza por fuerza del claustrofóbico día a día de la protagonista y de sus enfermizas prácticas sexuales, algo que llama la atención a tenor de lo civilizado de la sociedad a la que pertenece. Aun así, la juzga como una experiencia artística inaudita por cuanto, siguiendo el dictado de Bertolt Brecht, se atreve a desvelar realidades habitualmente soslayadas por su incomodidad. Según Fernández-Santos, la producción del cineasta austriaco rescata "la gloriosa […] idea de la pantalla como glorioso territorio de la inquietud y el malestar", cualidades colegidas del terrible basamento moral en que se levanta el entorno del personaje principal, que da vida Isabelle Hupper en una conmovedora creación.

Con respecto a los factores exógenos, nos situamos frente a títulos que se embarcan en estados de ánimo condicionados, como decíamos, por acontecimientos históricos, sociales o políticos. *El pianista* (*The Pianist*; Roman Polanski, 2002) narra un perturbador descenso a los infiernos, el que experimenta el judío

Wladyslaw Szpilman al quedar reducido a despojo humano como víctima del horror nazi. El director de origen polaco lleva a cabo un relato de gran empaque formal gracias a una puesta en escena de inspiración clásica, casi muda, en el sentido de que la elocuencia proviene de las imágenes y no de las palabras. También destaca su asombroso control en la graduación del horror, de ahí que considere exacta y matemática su configuración rítmica (Fernández-Santos, 2002d). En el apartado anterior hablábamos de *Después de tantos años* (Ricardo Franco, 1994), secuela de *El desencanto* (Jaime Chávarri, 1976). El film de Franco ofrece un nuevo testimonio de los mismos personajes de la película originaria, los familiares del poeta Leopoldo Panero, si bien trata de reflejar en sus rostros y palabras las huellas del paso del tiempo y, a la vez, cómo aquel desencanto generacional con la Transición Española deriva ahora hacia la melancolía y desolación. Pese a la amargura, Fernández-Santos matiza que, sin embargo, *Después de tantos años* contempla de forma fraternal ese desgaste, ennobleciéndolo y otorgándole dignidad. La obra posee un pausado transcurso de imágenes donde palpita la inminencia de la muerte. Tanto su fluencia como el exquisito ritmo narrativo reproducen la sensación de un movimiento estancado, acorde con la oscura radiografía en que se halla. La película presenta abundante material documental, pero su distribución en la pantalla se formaliza como un poema de altísima pureza sobre la desintegración de la conciencia (Fernández-Santos, 1995ab). Con frecuencia, el lirismo de estas películas poéticas suele gestionarse a través de evocaciones y recuerdos, como en *Kamchatka* (Marcelo Piñeyro, 2002), donde su protagonista rememora los días que siguen al golpe militar en la Argentina de 1976 y la huida de Buenos Aires de su familia hacia un lugar dónde refugiarse de la persecución política. Fernández-Santos (2002a) no duda en determinar que la película adopta la composición poética de una elegía, es decir, la forma de una lamentación, en este caso por "una tragedia colectiva de proporciones inabarcables". Igualmente afirma que la película está trufada de intensos silencios, elipsis y sugerencias con el uso del fuera de campo; también de metáforas de gran calado conceptual. Todos estos son rasgos, coordinados con pudor y elegancia, que convergen en un poema de gran fuerza emocional donde, además, conviven diferentes lecturas.

Lo hemos anunciado al comienzo de este epígrafe, pero conviene que nos detengamos algo más en una nota común a estos films calificados de poéticos: la

meticulosa distribución rítmica de su caudal sentimental con arreglo a leyes musicales, la cadencia, de ahí el uso de términos como «ritualización», «ceremonial» o «liturgia». De la crítica que el periodista dedica a *Bar Latino* (*Latino Bar*; Paul Leduc, 1991) extraemos este fragmento que sirve para ilustrar aquello de lo que hablamos:

> "No es que *Latino Bar* tenga dentro música. Es que es en sí misma música: música visualizada, danzada, gesticulada, representada de manera litúrgica, lo que da lugar a un poema vigoroso y de altísima pureza, nunca dicho sino ejercido ante la cámara, que es también parte de esa música, de ese poema al que asiste" (Fernández-Santos, 1991r).

En este punto, debemos recordar que la cadencia, una variante del *tempo* fílmico, requiere de la interacción de guión, puesta en escena e interpretación. Veámoslo con algunos ejemplos. Para narrar los últimos años de vida de un filósofo y poeta japonés que utiliza la ceremonia del té como ámbito de libertad en el Japón del siglo XI, *Muerte del maestro del té* (*Sen no Rikyu: Honkakubô ibun*; Ken Kumai, 1989) se construye mediante un desfile de rostros y un vaciamiento de la acción por cuyas imágenes empiezan a discurrir poderosas sensaciones e ideas, tales como el rechazo del poder y la búsqueda de la armonía espiritual. El angosto escenario en que se asienta el film sufre, así, un engrandecimiento, tornándose espacio universal, de ahí que su belleza y capacidad comunicativa sean el fruto de un dispositivo formal trazado pacientemente (Fernández-Santos, 1989ab). Podemos observar también la gestión del lirismo y el ritmo narrativo a través de dos obras tan dispares como *Vacas* (Julio Medem, 1992) y *Dolls - Marionetas* (*Dolls*; Takeshi Kitano, 2002). La primera comprende un arco temporal a caballo entre la primera Guerra Carlista y la Guerra Civil Española, arco que aglutina los odios, rivalidades y violencia entre dos sagas familiares que se revalidan de generación en generación. Para Fernández-Santos (1992v), Medem efectúa una vigorosa incursión en los entresijos de la tragedia del Pueblo Vasco, penetrando en las raíces de una guerra fratricida. Sin embargo, la manera de acometer esta historia no es por medio de resortes narrativos convencionales sino de un ceremonial trágico, de un poema que trata de representar una sustancia abstracta, el misterio que anida en esas relaciones familiares donde el odio se perpetúa generacionalmente. La película adopta eventualmente el punto de vista de las vacas que merodean en

el frondoso bosque que sirve de intersección entre las dos familias, un punto de vista que da origen a silencios y ruidos naturales que están en la médula de la cadencia que atraviesa el film. Desde otro punto de vista, *Dolls* también abandona las pautas del cine narrativo para escenificar el poema trágico que da origen al film, *El suicido por amor de Sonekazi*, escrito a finales del siglo XVII por el dramaturgo japonés Monzaemon Chikamatsu. Tomando como eje escénico el teatro japonés de marionetas, el crítico aduce que Kitano organiza una sucesión de escenas ritualizadas a través del flujo temporal y de una batería de ceremonias, paisajes, choques y gestos interpretativos. El corolario es una aventura de pasión, sacrificio y muerte donde se produce una desconcertante fusión entre horror y amor en un estado de absoluta pureza (Fernández-Santos, 2003ae).

Hasta ahora hemos explicado cómo Fernández-Santos declina el concepto de poesía visual y sus dos estadios temáticos principales, que clasificábamos en función de factores endógenos y exógenos. También hemos abundado en las cualidades musicales que se desprenden en la configuración rítmica de este cine. Sin embargo, desde el punto de vista formal, dividíamos la poesía visual en dos vías: una caracterizada por un desnudamiento formal y argumental a partir de la dicotomía transparencia/profundidad; otra, por una articulación de imágenes y sonidos más compleja. A partir de aquí nos adentramos en esta doble vía.

Con respecto a la primera, un cineasta representativo es el iraní Abbas Kiarostami, cuyas películas suelen partir de anecdóticos planteamientos argumentales y, posteriormente, de desarrollos anti-narrativos sin excesos retóricos donde lo que cobra importancia es la ritualización musical de la naturaleza, paisajes, rostros, palabras espontáneas, etc., que, al margen de su prurito documental, apuntan metafóricamente a asuntos de mayor trascendencia (Fernández-Santos, 1999n). *El sabor de las cerezas* (*Ta'm e guilass*; Abbas Kiarostami, 1997) expone, sin embargo, un conflicto dramático de mayor rotundidad, puesto que trata sobre un individuo a la búsqueda de alguien que le pueda enterrar luego del suicido que pretende cometer. Sin embargo, la película resulta una incursión pausada, grave y serena sobre el enigma que encierra la muerte elegida como signo de rechazo a la realidad circundante y, al mismo tiempo, como fuente vivificadora, como redescubrimiento de la vida. Dos cuestiones no pasan desapercibidas por el crítico para catalogar el film como un poema metafísico: en primer lugar, el hecho de que en

Irán, de gobierno teocrático, el suicido sea considerado el más grave de los delitos; en segundo, las diferentes insinuaciones no resueltas sobre las razones que impulsan al protagonista para terminar con su vida, cuya identidad permanece opaca. Fernández-Santos (1997h) sostiene que el film de Kiarostami, de "estirpe franciscana" en lo tendente a su economía formal, requiere, sin embargo, una visión muy esforzada para recomponer las aristas de un poema cinematográfico complejo y de sublime elevación.

También destaca por su extrema economía formal —o por el carácter inacabado de su dispositivo— Eric Rohmer, otro cineasta que hemos mencionado repetidamente a lo largo de estas páginas. La particular mirada del cineasta francés, que Fernández-Santos (1986x) describe como "ascética, desdramatizada y lleno de resonancias subterráneas" puede suscitar el rechazo instintivo, pues, aparentemente, sus obras resultan a priori planas y aburridas. Tal es el caso de *El rayo verde* (*Le rayon vert*, 1986), elaborada, desde el punto de vista guionístico, sin los códigos de dramaturgia habituales, pero rebosante de frescura y espontaneidad en su transcurso e interpretaciones. El film está rodado en 16 mm., lo que le confiere una pátina de amateurismo visual en consonancia a los otros rasgos señalados. Ello no es óbice para que el film inicie un ascenso poético cuyo punto de ebullición es el hermoso desvelamiento íntimo del personaje principal, una muchacha embarcada en un itinerario físico del que acaba infiriendo una lectura moral. Así pues, el crítico habla de "un vuelo imaginativo de cristal, invisible", del tránsito de un registro prosaico a otro poético con uno de los *happy ends* más luminosos del cine reciente. Las resonancias musicales de estos poemas visuales pueden producirse, por supuesto, a través de la orquestación de los recursos interpretativos, como en *Asediada* (*L'assedio*; Bernardo Bertolucci, 1998), un armonioso entrelazamiento de los espacios, desplazamientos, miradas y silencios de la pareja protagonista, generando una serie de dilaciones y aplazamientos en una ceremonia "del viejo y siempre inédito juego o tanteo del encuentro entre un hombre y una mujer, que no se cuentan su amor […], sino que lo expulsan en sus actos" (Fernández-Santos, 1998aa).

Este impulso a acceder a las más altas cotas expresivas con el mínimo equipaje visual y argumental se materializa en dos de las aventuras poéticas más osadas, según Fernández-Santos, de la década de los noventa, *La bella mentirosa* (*La*

belle noiseuse; Jacques Rivette, 1991) y *El sol del membrillo* (Víctor Erice, 1992), largometrajes hermanados por un mismo asunto, un recorrido por los vericuetos del proceso de creación pictórica. Ambas películas consiguen crear un acontecimiento emocionante a partir unos sucesos —el artista frente a su modelo y, junto a este, su lienzo— en sí monótonos cuando no tediosos. Por una parte, la obra de Rivette, con una transparencia, profundidad y elegancia incomparables, indaga en los mecanismos de la elaboración de un cuadro valiéndose de los desencuentros emocionales entre el pintor y su modelo. La imposibilidad de capturar la esencia de aquello que, en el medio artístico, se reproduce imperfectamente, es, también en cierto sentido, la materia nuclear de una obra como *El sol del membrillo*, formalmente más austera todavía que la del cineasta francés, pues maneja una anécdota argumental insignificante. Aunque podría encasillarse dentro del género documental, se sitúa lejos de cualquier etiqueta, tal es su envergadura artística, con algunos de los momentos más bellos, originales e incatalogables del cine español de las últimos años. La cámara de Erice testimonia la imposibilidad del pintor Antonio López por atrapar en su lienzo las evoluciones lumínicas del membrillero que hay en su estudio. Nos hallamos, por tanto, ante "la conjunción y conjugación de dos utopías" (Fernández-Santos, 1992w), puesto que si la empresa del pintor está destinada al fracaso, no lo está menos la del cineasta en su empeño por desentrañar o visualizar las entretelas de la mirada creativa. Lejos de acceder a una presunta verdad documental, el film de Erice se transforma en una ficción ilustradora de ese objetivo imposible de lograr. Sin embargo, de esa crónica de un fracaso, de un esfuerzo inútil por parte del pintor, escapa, en realidad, "el valor de una conquista, de una victoria. Y el fracaso estético del artista se convierte de esta manera en un triunfo ético" (Fernández-Santos, 1992i). Como aventura artística, el mérito de *El sol del membrillo* reside en elevar el ideario de la ecuación transparencia/profundidad a su máximo apogeo, pues abraza "la naturalidad absoluta mediante la elaboración absoluta; y la sencillez total mediante la complejidad igualmente total" (Fernández-Santos, 1992i).

La segunda vía formal de este cine definido como poético es aquella donde, a pesar de adentrarse en los mismos territorios líricos que la primera vía, se lleva a cabo, también dentro de una depurada elaboración formal, con enrevesadas articulaciones de imágenes y estructuras espacio-temporales, dentro de las cuales

el montaje desempeña, lógicamente, un rol básico. Entre las películas señeras de esta vía poética se hallan *Voces distantes* (*Distant Voices, Still Lives*, 1988) y *El largo día acaba* (*The Long Day Closes*, 1992), ambas del británico Terence Davis. La primera es una honda introspección familiar que discurre sobre un itinerario circular de un maremágnum de recuerdos y evocaciones, con el uso de las canciones tradiciones como nexo de unión en el flujo de imágenes. El film adopta el formato de un poema sobre la edificación de la identidad a través de esta convocatoria de tiempos y recuerdos familiares, que, más que un documento exterior, resultan manifestación de una interioridad, de un sueño áspero de ver pero lleno de ternura. Pese a esta nada convencional sucesión de imágenes, Fernández-Santos (1988f) sostiene que el film resulta completamente diáfano al reflejar las complejidades y dificultades de vidas simples y sencillas. En una línea formal similar se sitúa la segunda película mencionada, *El largo día acaba*, pues también discurre por los rieles de la memoria, en esta ocasión sobre los espacios íntimos de una familia obrera en la Inglaterra de los años cincuenta. El periodista afirma que este nuevo largometraje del cineasta británica escapa de la órbita de su predecesor al ofrecer metáforas más intrincadas. No obstante, sigue siendo una elegía ritualizada sobre la memoria infantil dominada por la oscuridad y la belleza, por "invisibles rastros de emociones que discurren a la sombra de un tiempo irremisiblemente perdido y evocado" (Fernández-Santos, 1992x). El carácter inasible del film se pone de relieve en la imposibilidad de verbalizar su argumento, pues no existe una lógica tradicional de historia, sucesos, situaciones, personajes, etc., sino, al contrario, una conjugación musical que lleva inscrita una averiguación de los entresijos del lenguaje cinematográfico.

También considera una obra capital del cine contemporáneo a *La delgada línea roja* (*The Thin Red Line*; Terrence Malick, 1998), una revolucionaria película bélica articulada a través de los sorprendente monólogos de varias voces narrativas. El crítico arguye que "la fractura de la palabra" se incrusta "en una paralela fractura de la imagen", un ensamblaje audiovisual de extrema singularidad en el cine norteamericano que desborda los moldes del ámbito del cine narrativo, adentrándose en una composición poética de estirpe trágica (Fernández-Santos, 1999p). Otra obra monumental que sobrevuela en su periplo crítico es *2046* (Wong Kar-wai, 2004), una hondo poema "de refinada belleza y arrolladora elocuencia

lírica, a la busca de las zonas oscuras del misterio del amor y su trágica conversión en desamor" (Fernández-Santos, 2004ñ). Como muchos de los títulos mencionados hasta ahora, el crítico advierte de que se trata de un relato cuya silenciosa musicalidad se genera a través de los juegos del montaje, con continuos saltos espacio-temporales. El film se despliega a partir de la figura de un escritor y una serie de encuentros y desencuentros con diferentes mujeres en un enigmático espacio donde no es fácilmente discernible si es de carácter ficticio o si se trata de un recoveco de la memoria donde anidan aquellos recuerdos, pensamientos, sueños y esperanzas que el sujeto no puede manejar. La película, con todo, resulta para el crítico un apasionante viaje al misterio no solo de amar sino de vivir.

* * *

En este apartado hemos explicado tres estrategias expresivas que Fernández-Santos, por su dificultad y complejidad, suele asociar a eminente calidad estética. Son tres estrategias que consideramos transversales porque son perceptibles en diferentes géneros, periodos históricos, movimientos, estilos, sensibilidades, etc. La primera de ellas, la dicotomía transparencia/realidad, designa aquellas películas cuyas áreas expresivas denotan invisibilidad, facilidad o ligereza, cuando, en realidad, poseen una altísima elaboración formal y notables niveles de profundidad. El sentido de lo indirecto, de lo implícito o de lo insinuante define, en consecuencia, esta estrategia. El término «transparencia» procede de lo que Nöel Burch (1987) denomina «Modo de Representación Institucional» (M.R.I), un conjunto de parámetros formales que le sirven para definir el clasicismo cinematográfico norteamericano. Los podríamos resumir de este modo: ocultación de las marcas enunciativas, causalidad narrativa, identificación del espectador con la historia y personajes, ubicación privilegiada en la diégesis y final cerrado. A este modelo hegemónico se opone el «Modo de Representación Moderna» (M.R.M), el cual, como su nombre indica, hace referencia a la Modernidad cinematográfica y a los «nuevos cines» que surgen a partir de la segunda mitad del siglo XX. Peter Wollen traza un esquema muy útil para especificar los contrastes entre cine convencional y lo que denomina «contracine»: frente a la otrora ocultación de las marcas enunciativas, evidenciación; frente a la causalidad narrativa, ruptura sistemática del flujo de la narración; frente a la identificación, extrañamiento; frente a la unicidad de la diégesis, multiplicidad; frente a la ubicación privilegiada del

espectador, distanciamiento; frente a la clausura del final, apertura. Además de estas pautas, añade las complejas misceláneas entre ficción y realidad que se declinan con más fuerza en este modelo (Stam, 2001: 126).

Para Fernández-Santos, el concepto de transparencia adquiere diferentes conjugaciones. No está relacionado exclusivamente con el cine clásico norteamericano, pero es indudable que este marca un magisterio a la hora de cobijar la profundidad bajo formas transparentes: los códigos de censura imposibilitan acometer explícitamente asuntos relacionados con el sexo, la violencia, la religión, lo cual estimula la creatividad de los cineastas para introducirlos sutilmente en el relato, de ahí el relieve de procedimientos indirectos como la elipsis o el fuera de campo. Pero esta noción de la transparencia difiere enormemente cuando se aplica a otras obras y estilos más singulares —como los de Renoir, Truffaut, Ozu o Straub y Huillet— que podríamos encasillar dentro de la Modernidad cinematográfica o del M.R.M. Así como en el cine clásico norteamericano la transparencia apela tanto a la invisibilidad de la cámara como al carácter lúdico de la materia argumental, en estos casos no existe tal carácter lúdico, sino, más bien, una austera, cuando no abrupta, sucesión de acontecimientos regidos en función de unas leyes dramáticas de naturaleza más borrosa.

Este doble concepto de transparencia sigue siendo reconocido y analizado por Fernández-Santos en el cine de los años ochenta y noventa. Buena parte de los méritos estéticos de un film los barema en función de las dificultades que se desprenden de sus esfuerzos estilísticos, de ahí que juzgue como un logro supremo aquellas obras elaboradas con la máxima simplicidad formal o economía expresiva. Se trata de un cine alabado por sus trastiendas, matices y entrelineados. Pese a transcursos narrativos sencillos, no siempre es fácil apreciar los hilos dramáticos que sustentan a estas ficciones. Esta estrategia sufre en los años noventa nuevas conjugaciones, como el minimalismo estilístico; el carácter desdramatizado y la concienzuda tosquedad de la puesta en escena del cine social del cine europeo; y el decálogo de prohibiciones del movimiento Dogma 95 con el fin de recuperar la inmediatez del hecho fílmico. Estas derivas formales originan obras caracterizadas por su inacabamiento, esto es, por el signo invisible de su dispositivo formal. La noción de trasparencia va, así, unido a ligereza y espontaneidad.

Otra fenómeno transversal muy destacado por Fernández-Santos es lo que podríamos denominar como «paradoja expresiva», planteamiento estilístico con el que se establece un juego de conciliación entre categorías o cualidades expresivas, a priori antagónicas, a través de las áreas creativas del film. En última instancia, se produce una superación del esquematismo lingüístico de los emparejamientos binarios —noche/día, alegría/tristeza, interior/exterior, bondad/maldad, etc.— y de sus convenciones semánticas, tan habitual en cualquier práctica interpretativa. A menudo, esta estrategia es producto de las hibridaciones genéricas y de formato que veíamos en apartados anteriores, al introducir un marco más amplio de efectos y/o significados. Sin embargo, la paradoja expresiva surge también en películas alejadas de esas hibridaciones genéricas, reuniendo categorías que escapan a cualquier clasificación y que, como la dualidad transparencia/profundidad, trascienden géneros, movimientos o escuelas. El crítico aduce densidad semántica o expresiva en producciones que concilian en sus imágenes conceptos como «monumentalidad» y «miniaturismo», «exterioridad» y «interioridad», y «realidad» y «pesadilla». A menudo reconoce un juego de oposiciones y correspondencias entre el carácter «antagónico» de los contenidos argumentales y los tratamientos audiovisuales de un film. En este sentido, el cine posmoderno, como señala Imbert (2010: 17), introduce una ambivalencia expresiva mucho más acentuada. La complejidad en la declinación de la violencia es un buen ejemplo, por cuanto es generadora de nuevos registros y ángulos de contemplación. Además del horror que suele infundir, de la violencia pueden escapar brotes líricos, ternura, elegancia, o, incluso, el humor más corrosivo. Algunas propuestas extremas se fundan en la introducción de continuas paradojas expresivas, de ahí el carácter «funambulista» de su construcción y la dificultad de mantener el conjunto cohesionado.

La tercera estrategia expresiva que acometemos, también signo de relevancia estética para el periodista, es la poesía visual, concepto que aparece en sus textos críticos para designar aquellas obras de extraordinaria vocación lírica al representar sentimientos o reflexiones, permitiendo al espectador trascender la superficie de las imágenes y encaramarse a territorios abstractos. La acepción de poesía visual tiene un largo recorrido en la Historia del Cine. Recordemos que es uno de los objetivos de algunos cineastas pertenecientes a las vanguardias de los años veinte, empeñados en generar composiciones visuales a partir de ritmos ba-

sados en la música, el sueño o la poesía. Bordwell y Thompson (1995: 103) ubican el cine poético dentro de los «sistemas formales no narrativos», y en particular, dentro de la «forma abstracta» y la «forma asociativa»: la primera efectúa una organización libre de las cualidades visuales y sonoras de aquello que se representa; la segunda, una yuxtaposición de imágenes de diferente naturaleza con el fin de engendrar conceptos o emociones. Sin embargo, esta doble expresión no clarifica las cualidades poéticas en el «sistema formal narrativo», que es el que más atañe al ejercicio de Fernández-Santos. En cambio, el estilo trascendental que el director Paul Schrader (2008) deduce de los cineastas Yasujiro Ozu, Robert Bresson y Carl Theodor Dreyer se asemeja al proceso poético que el periodista vislumbra en las producciones poéticas que analiza.

En cualquier caso, para Fernández-Santos, la poesía visual es un cine tendente a la introspección y que suele explorar con minuciosidad estados de ánimo como la nostalgia, la melancolía, el desengaño, la alegría, la pasión, etc., muchas veces aparejados a lecciones de gran calado intelectual sobre la realidad humana. El ascenso hacia esos estadios sentimentales e intelectuales se lleva a cabo a través de un lenguaje cinematográfico de gran complejidad estilística, que se bifurca en dos vías fundamentales: una que emprende la ya mencionada dicotomía transparencia/profundidad, a veces con ejercicios de desnudamientos argumentales y formales muy pronunciados; otra con intrincadas articulaciones de imágenes y sonidos, con el montaje como procedimiento esencial. Ambas maniobras se alejan de las formalizaciones convencionales. Huelga decir que, debido a este alejamiento, la noción de poesía visual suele ser evocada ante títulos que el crítico juzga excelentes, fuera de norma, o incluso, obras maestras.

Esta acepción suele emplearla para definir las cualidades poéticas de algunos directores del cine clásico norteamericano, en cuyas obras subyace la gestión de unas galerías líricas edificadas a través del *tempo* narrativo, es decir, a través de una meticulosa distribución rítmica con arreglo a leyes musicales —lo que denominábamos «cadencia»—, de ahí el uso de términos como «ritualización», «ceremonial» o «liturgia». Dentro de este cine, están los films en los que, por un lado, la poesía se va revelando gradualmente y en los que, por otro, esta ya se otea desde el principio. Cuando la poesía visual se interna por territorios lóbregos, deducimos que, en el ejercicio del periodista, esta se divide entre la que procede de fac-

tores endógenos, por un lado, y exógenos, por otro: en el primero caso, hablamos de títulos que lidian con la esfera íntima de la condición humana, con sus problemas existenciales, con su sufrimiento, con sus heridas psicológicas, etc.; en el segundo, el flujo de sentimientos se desencadena como precipitado del enfrentamiento entre el individuo y las estructuras político-sociales que lo soportan, de ahí la alienación, la amargura, la nostalgia, etc. En ambos casos, son obras que siempre rezuman convicción, verdad y conocimiento. Huelga decir que, a veces, las fronteras no están claras.

4.3. RETÓRICA

4.3.1. El término «retórica» en la crítica de cine

La retórica es una noción que nace en la Grecia clásica. De inspiración sofista y aristotélica, está originariamente vinculada a las estrategias persuasivas del lenguaje. Su recorrido semántico ha sido muy extenso, pero tras la Edad Media adquiere un cariz peyorativo que se identifica con la declamación, el exceso, la ostentación, el engaño… con la, en definitiva, degeneración del estilo (vid. entre otros, Mortara Garavelli, 2000: 3). Sin embargo, es necesario advertir que en la actualidad algunos autores llevan a cabo un acercamiento teórico hacia esta disciplina concibiéndola como un arte o técnica general para la argumentación lingüística; no limitándola, pues, al engaño, seducción o manipulación a través del discurso o a un medio para adornarlo con recursos sin sustancia. Al contrario, Marques (2009), por ejemplo, entiende la retórica como un ámbito para comprender la complejidad de los procesos que intervienen en la comunicación humana, sobre todo los relacionados con el uso de la palabra. Contempla su dominio público como una condición inherente de la democracia: el conocimiento de los procedimientos retóricos puede ayudarnos, por ejemplo, a esclarecer la ideologización que, de manera encubierta, pretenden generar muchas piezas informativas:

> "Si en todo acto de comunicación hay siempre un componente persuasivo implícito o explícito, y si la información periodística se vehicula en forma de discurso y formando parte de un acto comunicativo, podemos decir que la información periodística utiliza la retórica para crear, elaborar o estructurar

> textos de acuerdo con sus objetivos: informar y comunicar y persuadir de una manera convincente, creíble y verosímil" (Marques, 2009).

La acepción que se infiere en los textos del crítico es, sin embargo, diametralmente distinta y encierra un carácter más tradicional. Cuando acometíamos las funciones de la puesta en escena en el capítulo tres, explicábamos que uno de los conceptos recurrentes en las valoraciones negativas de Fernández-Santos es el de «retórica» para deslegitimar artísticamente a aquellas obras cinematográficas en cuyas técnicas cinematográficas concurrentes adivina motivaciones frívolas, livianas o superficiales. Las imágenes resultantes se convierten en un vehículo de lucimiento en sí mismas y carecen, parcial o totalmente, de una estrategia expresiva, o bien esta resulta insignificante o vacua. Pero a partir de su declinación del concepto de retórica podemos extraer cuatro modalidades o denominaciones diferentes: la «explicitud», o la inclinación a dejar excesivamente clarificados o subrayados los conflictos o disyuntivas nucleares del film; el «efectismo», o la conversión de un film en una trivial sucesión de golpes de efecto, como producir risa, terror, angustia, emoción, etc.; el «manierismo», o aquellas operaciones expresivas consistentes en mimetizar mecánicamente un estilo fílmico preexistente o estrategias estilísticas en particular, ya sean propias o ajenas; y la «pretenciosidad», o la creación de una falsa hondura, solemnidad o trascendencia disfrazadas con gestos de puesta en escena generalmente altisonantes y ampulosos.

Este tipo de constructos pueden surgir en cualquier actividad artística, pero quizá en el cine adquieren mayor relevancia a tenor de cómo sus imperativos comerciales a menudo tienden a generar un uso superficial en la configuración de la puesta en escena. En cierta manera, son inevitables, por ejemplo, para valorar los avatares estéticos en la historia del cine norteamericano y de Hollywood en particular. Existe allí, para Losilla (1995: 34), una longeva tradición de una forma expresiva que denomina el *kolossal*: una especie de "estética del exceso" subyacente a grandiosas superproducciones donde, a partir de la elección de un tema de cierta trascendencia cultural, histórica o sociológica, la escenificación se lleva a cabo con "imponentes extensiones naturales", "gigantescos marcos arquitectónicos" y "un gran número de figurantes hasta el sistemático abigarramiento del encuadre". Evidentemente, estas premisas compositivas no implican que las obras resultantes sean necesariamente reprobables, pues en esta línea se inscriben, de he-

cho, muchos de los trabajos dirigidos por David Ward Griffith y Cecil B. DeMille, cineastas que fraguan un estilo personal y diferenciado dentro del *kolossal* (Losilla, 1995: 36).

Sin embargo, esta tradición empieza a sufrir un lento declive estético que arranca con los films de catástrofes de los años setenta y se consolida en las décadas de los ochenta y noventa, donde se impone la celebración de los efectos especiales y la espectacularidad a cualquier precio. Las grandes producciones de Steven Spielberg y George Lucas se convierten, según Losilla (1995: 50), en "el reflejo deformado de Cecil B. De Mille", y el CinemaScope "en un engendro mutante a medio camino entre el horror y la inocencia". El *kolossal* se escinde, entonces, en dos vías no necesariamente separadas: una caracterizada por la "mastodontización de los efectos especiales y la alta tecnología" —lo que antes definíamos como «efectismo»—, como ponen de relieve títulos como *La jungla de cristal* (*Die Hard*; John McTiernan, 1988) o *Terminator 2* (James Cameron, 1991); y otra por una falsa intelectualización de los temas abordados: no se trata solo de los evidentes signos de infantilización o banalización con que se acometen, sino del fingido espíritu «progresista» que late tras esos enfoques, en realidad complacientes hacia unas materias argumentales de gran seriedad y ambición. Se trata, pues, de un *kolossal* «comprometido» donde "las buenas, buenísimas intenciones […] anidan en películas por lo general plúmbeas, mamotréticas, machaconas, cuando no pretenciosas e hipócritas" (Losilla, 1995: 51). Claros ejemplos de esta segunda vía podrían ser *Rojos* (*Reds*; Warren Beatty, 1981); *Ragtime* (1981), *Amadeus* (1984) y *Valmont* (1989), de Milos Forman; *El último emperador* (*The Last Emperor*, 1987) y *Pequeño Buda* (*Little Buddah*, 1993), de Bernardo Bertolucci; o *Bailando con lobos* (*Dancing with Wolves*; Kevin Costner, 1990). Esta valoración acerca de la falsedad intelectual de estas producciones coincide con la designación de otra de las modalidades de retórica que hemos mencionado: la «pretenciosidad».

Sin embargo, la noción de retórica o exhibicionismo visual aparece declinada ya, con diferentes enfoques, matices y términos, en la crítica que François Truffaut efectúa en su famoso artículo "Una cierta tendencia del cine francés"— publicado en el n.º 31 de *Cahiers du cinéma*, en enero de 1954— contra el cine de *qualité* francés de los años cincuenta, un cine que, como ya explicamos, parte de reconocidas obras de la literatura francesa, pero se muestra más preocupado por

impostar el barniz cultural de los métodos de estudio que en intentar reflejar el espíritu de los autores originales, de ahí que tilde estas películas de «artificiosas» y «academicistas» (Truffaut, 1999). También el concepto resuena en los escritos críticos de André Bazin, como cuando achaca a Federico Fellini en *Las noches de Cabiria* (*Le notti di Cabiria*, 1957) de ataviar al personaje de Óscar, en el último tercio del film, con unas gafas oscuras para indicarnos su condición de malvado encubierto que a punto está de acabar con la vida de la protagonista (Bazin, 1999: 373).

No obstante, es otro crítico de la emblemática revista francesa, Jacques Rivette, quien, en junio de 1961, con el artículo "De la abyección", establece unos presupuestos estéticos más definidos sobre los límites de la representación cinematográfica, de extraordinaria repercusión para la crítica cinematográfica posterior. Rivette desarrolla sus consideraciones a partir del célebre plano de la película *Kapò* (Gillo Pontecorvo, 1960), aquel en el que uno de los personajes se suicida abalanzándose contra la alambrada eléctrica de un campo de concentración y, luego de esta acción, la cámara inicia un *travelling* de aproximación para reencuadrar la imagen en contrapicado, de tal manera que uno de los brazos del malogrado personaje en la alambrada traza un ángulo recto paralelo al encuadre, estableciendo lo que podríamos denominan una «simetría estética». Pues bien, Rivette sostiene que, dentro del contexto de un film que intenta expresar el horror de los campos de concentración, el director que lleva a cabo esta elección —de carácter «efectista» según nuestra terminología— solo merece el más absoluto desprecio. Lo que el crítico y más tarde cineasta reprende con tanta dureza es no solo ese superficial gesto de puesta en escena, sino la banal explicitud del plano en su conjunto. Sostiene que en el arte cinematográfico hay "cosas que no deben abordarse si no es con cierto temor y estremecimiento" y que la muerte es una de ella. En la película de Pontecorvo, el realismo absoluto es, en realidad, un ilusión en tanto la pretensión de reconstruir con todo lujo de detalles las experiencias de los campos de concentración solo conduce al «enmascaramiento», pues el director

> "se ve obligado a atenuar, para que aquello que se atreve a presentar como la «realidad» sea físicamente soportable para el espectador, el cual no puede sino llegar a la conclusión, quizá inconscientemente, de que, por supuesto,

> esos alemanes eran unos salvajes, pero que, al fin y al cabo, la situación no era intolerable" (Weisz, 2010).

Para Rivette, la reconstitución del realismo absoluto como único eje discursivo, y más en asuntos tan delicados como el narrado por el director italiano, solo conduce a un enfoque tradicional del «espectáculo» que equivale a voyeurismo y a pornografía; pero también a un acostumbramiento visual del horror que desactiva la capacidad para extrañarse o indignarse del espectador. Lo que aleja este tipo de acercamiento audiovisual con uno legítimo es que el primero carece de tono, acento, matiz… de punto de vista a la hora de rodar y, en consecuencia, de toma de postura sobre la materia filmada, condicionada a su vez por los procedimientos expresivos empleados. Para ilustrar la lejanía de ambos enfoques, Rivette evoca, entonces, otro largometraje centrado en los campos de exterminio, *Noche y niebla* (*Nuit et brouillard*; Alain Resnais, 1955), cuya fuerza no descansa en las cualidades documentales de los hechos en que se inspira sino en "la ciencia" con que estos se ofrecen a nuestra mirada, en la creación de un "movimiento que es justamente el de la conciencia lúcida, y casi impersonal, que no puede aceptar comprender y admitir el fenómeno". Así, Resnais "juzga lo que muestra, y es juzgado por la manera en que lo muestra". Por todo ello, Rivette concluye que

> "toda aproximación al hecho cinematográfico que trate de sustituir la síntesis por la suma, la unidad por el análisis, nos remite inmediatamente a una retórica de imágenes que no tiene ya nada que ver con el hecho cinematográfico, no más que el diseño industrial con el hecho pictórico" (Weisz, 2010).

Sin duda, la retórica como parámetro estético sobrevive en los ejercicios críticos actuales, si bien a menudo tiende a aplicarse con cierta premeditación y elevadas dosis de intransigencia. Serge Daney, uno de los grandes críticos de referencia de las últimas décadas, sostiene en un artículo publicado en la revista *Traffic*, en el otoño de 1992, que «el travelling de Kapò» se convierte durante sus años de juventud en su primera certeza como futuro crítico, en un "dogma portátil, el axioma que no se discutía, el punto límite de todo debate", lo que incluso le conduce a la obtusa actitud de rechazar ver el resto de películas sobre campos de concentración que siguen a *Kapò*. El magisterio de Rivette se erige, pues, en la piedra angular de sus valoraciones críticas posteriores. Sus elogios hacia un film como *Cuentos de la luna pálida* (*Ugetsu monogatari*; Kenji Mizoguchi, 1953) se fun-

damenta en que su director, en una escena en particular, parece filmar la muerte "como una vaga fatalidad que, como se veía claramente, podía y no podía producirse" (Daney, 2008). En ella, uno de los personajes, Miyagi, es atravesado por una lanza por un bandido y este hecho es recogido "casi inadvertidamente, titubeando, movido por un resto de violencia o por un reflejo estúpido". Esta eventualidad "posa tan poco para la cámara" que parece estar a punto de no verla, hasta el punto, arguye, de que si el movimiento de la cámara no hubiera sido tan lento, la acción se habría producido fuera de campo. A diferencia de la "mirada decorativa" que subyace en *Kapò*, "Mizoguchi lanza una ojeada que "hace como si no viera", una mirada que preferiría no haber visto nada", lo que convierte al asesinato en algo absurdo, el absurdo de la guerra.

Sin embargo, la influencia de Rivette también surge cuando reconoce la huella del *travelling* de *Kapò* en películas y cineastas más consistentes que incurren en el «golpe bajo» al espectador, en una "manera contrabandística —la práctica hipócrita y generalizada del guiño— de sobrecargar con bellezas parásitas o con informaciones cómplices una escena que no necesitaba nada más". Pero también, y lo que es más importante, en la televisión, donde prolifera una continua «seducción estética», donde "ya no hay buenos ni malos procedimientos de manipulación de imágenes. Estas ya no son "imagen del otro" sino imágenes entre otras en el mercado de las imágenes de marca" (Daney, 2008). Para explicar cuál es el rostro actual de la «abyección», el crítico francés narra un videoclip que entrelaza las imágenes de artistas muy famosos cantando "We are the World" con las de unos niños africanos famélicos. Dichos cantantes, explica, se mezclan con los niños hambrientos hasta el punto de remplazarlos y borrarlos. Mediante los fundidos encadenados que se van produciendo entre unos y otros, las imágenes crean un todo unitario y eliminan las fronteras entre ambos mundos. No obstante, Daney es consciente de que esta sensibilidad crítica cada vez es más difícil de encontrar acomodo en las nuevas generaciones de espectadores, donde, a su entender, y a fuerza de la influencia del lenguaje televisivo, las elecciones formales ya no descansan en una sólida concepción estética.

Evidentemente, a este discurso tremendista sobre la explicitud cabría hacer numerosas matizaciones, pues, como señala Salgado (2011),

> "el colapso de la modernidad entre finales de los sesenta y los setenta trajo consigo un incremento exponencial de la agresividad y el sufrimiento en las representaciones de lo real, paralelo al progresivo descreimiento respecto de la pantomima pública representada en Occidente por democracia y capitalismo".

Además, desde la irrupción de internet y la tecnología digital a finales del siglo XX, el cine y el audiovisual están inmersos en un cambio de rumbo en la representación de lo real. Gracias al aligeramiento de los equipos de filmación, la cámara puede introducirse en cualquier lugar por inhóspito que resulte, y la multiplicación de los registros de grabación y de los canales para la exhibición audiovisual en el ciberespacio están privilegiando la captación espontanea del documento en bruto, circunstancias que, en última instancia, conllevan una reformulación de la categoría estética de la explicitud. El nuevo panorama expresivo de la Posmodernidad, determinado por, entre otros rasgos, la presencia cada vez más activa de la violencia, la estética del videoclip o la autorreferencialidad lingüística, obliga a la crítica a una mayor tolerancia con respecto al concepto de retórica, lo que a su vez conlleva inexorablemente revisar y/o rehabilitar títulos del pasado desechados por la inflexible aplicación de este criterio. O a la inversa: reconocer la obviedad expresiva de películas no identificada en juicios críticos pretéritos. Jullier (2006: 174), por ejemplo, juzga como un significado demasiado evidente un plano de *Doctor Zhivago* (David Lean, 1965) donde se muestra la sangre derramada de un bolchevique en la nieve como metáfora de la pérdida de la virginidad a la que ha sido obligada Lara, uno de los personajes centrales de la película. Este plano se sucede tras una escena previa donde ha quedado omitido ese abuso sexual.

Sin embargo, pese a que las escenas de violencia y catástrofe marcan el imaginario artístico occidental, la crítica cinematográfica más perezosa

> "sigue estimando morboso, de mal gusto, señal de insensibilidad, detenerse o recrear esta clase de escenas incluso existiendo intenciones críticas, imaginativas o alegóricas, propósitos experimentales, relatos que justifiquen o mediaticen su exhibición" (Salgado, 2011).

El crítico de arte y promotor cultural Ticio Escobar afirma, evocando al ensayista e historiador artístico Georges Didi-Huberman, que, "aunque nos encon-

tremos ante la demasía de hechos que enmudecen el lenguaje, constituye un deber ético convocar imágenes que puedan, aunque sea de manera parcial e intermitente, denunciar situaciones intolerables" (Castro, 2014). Pero una mayor apertura con la mostración de estos componentes no tiene por qué acarrear un gesto de laxitud en la actividad crítica o que esta deje de denunciar aquellas aproximaciones que entienda frívolas, vacuas o triviales. El arte —y la crítica— seguirá luchando, continúa Escobar, contra la pulsión devoradora de la "imagen-mercado, que intenta desdoblar sus pliegues, mostrar el otro lado, saciar la mirada", una imagen en las antípodas de esas otras imágenes que conservan "zonas reservadas" que no se plieguen al voyeurismo del arte de signo más mercantil. Dicho esto, conviene recordar, como decíamos en el primer capítulo de esta investigación, que una de las limitaciones de la crítica consiste en llevar a cabo un "estrangulamiento moral" (Jones, 2008: 91) a la obra escrutada, un rígido sometimiento a unas jerarquías estéticas, de ahí la importancia, como sugeríamos en epígrafes anteriores, de la «fase interrogativa» (Liandrat-Guigues y Leutrata, 2003: 85) libre y desprejuiciada del film como paso previo a la valoración.

Lo que parece innegable es que, aunque el concepto de retórica sigue resultando útil en las valoraciones críticas, también lo es un hecho: que adscribir bajo esa denominación a una película varía según la subjetividad de cada crítico. Manny Farber, otro de los grandes críticos de la Historia del Cine, suele utilizar las etiquetas «arte elefante blanco» y «arte termita» para, respectivamente, diferenciar las obras cinematográficas que considera dignas de elogio y las de rechazo. Las películas asociadas a «arte elefante blanco» son aquellas que hinchan "como una afable cámara de neumático" sus aspectos formales, tratando "cada centímetro de la pantalla y de la película como un área potencial de creatividad digna de premio" (Farber, 1971: 71). Por su parte, las películas asociados al «arte termita», en cambio, "no parecen mostrar ambición por la cultura de oropel" y se sitúan lejos de la "hipocresía, jactancia y falsa sabiduría que se dan en el arte serio". Son obras que, con un estilo fílmico transparente e itinerarios dramáticos ininterrumpidos, arrancan "las notas más vivas, penetrantes y ágiles de un material que parece de desecho, y eso a partir de una actitud creadora que, superficialmente, se diría indiferente y desinteresada por completo" (Farber, 1971: 46). Lo curioso es que el crítico norteamericano se vale de estas nociones en un artícu-

lo publicado en 1957 para, por un lado, ensalzar los títulos *underground* de los cineastas que él denomina «de acción» —Raoul Walsh, Howard Hawks, William Wellman, William Keighley, Anthony Mann y el John Ford anterior a *La diligencia* (*Stagecoach*, 1939)—; y, por otro, para criticar la tendencia del cine norteamericano a partir de los años cincuenta de sobre-intelectualizar las películas con artificiosas alusiones visuales y sonoras en tanto cree que solo tienen como misión producir el deslumbramiento del espectador.

Esta inclinación por introducir elementos formales altisonantes lo denomina «Gimp», término procedente del artificio que practican las mujeres de la época victoriana jugando al golf, un cordón rígido que va desde el borde de la falda a la cintura. Al golpear la bola, habitualmente presionan el cordón con el dedo para elevar el borde de la falda, de tal manera que, instantáneamente, quedan al descubierto los seductores zapatos de las jugadoras. Farber cree que en los años cincuenta las películas de Hollywood manifiestan una persistente inclinación por este fenómeno estético (Farber, 1971: 25). Obras abarrotadas de "perdigones mensajísticos", que toman elementos que no tienen nada que ver entre sí para cargarlos de recónditos significados y unirlos en una infructuosa yuxtaposición "que ha de arrastrar al espectador a un estado de espíritu bien engrasado, donde se obliga a pensar seriamente sobre las falsas implicaciones de lo que está viendo" (Farber, 1971: 27). Se trata de creaciones pretenciosas y amaneradas que se alimentan del arte moderno, transformándose en «jeroglíficos estáticos» donde la significación sustituye a la transparencia en narración, personajes y acción. Un ejemplo de lo que Farber entiende como «Gimp» lo hallamos en *Un lugar en el sol* (*A place in the Sun*; George Stevens, 1951). El crítico norteamericano afirma que Stevens, no contento con conducir al espectador a un clímax de violencia, llena la película "con macabros oscurecimientos del paisaje, gritos de un somormujo que se repiten con regularidad de metrónomo, y media docena de otros efectos melodramáticos que apestan a significación trascendente". El realizador envuelve, además, al arribista personaje principal con símbolos concernientes al dinero, el sexo y el poder "destacados en grandes caracteres para que nadie deje de percibirlo" (Farber, 1971: 29-30). Farber culpa de esta tendencia expresiva, ahora hiperbolizada, a la influencia que ejerce el histriónico sentido del espectáculo de *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*; Orson Welles, 1941). A través de agresivas técnicas como movimientos de grúa,

planos dobles, contrapicados y perspectivas donde las siluetas aparecen ampliamente separadas en inabarcables habitaciones donde estas se contemplan con la misma nitidez que los personajes en el primer término del encuadre, Welles hace de su obra una cadena interminable de efectos portentosos:

> "Por ejemplo, la ominosa silueta de Kane se recortaba en la oscuridad al lado de una estatua pseudogriega intensamente iluminada y de un inmenso rompecabezas sin terminar que el operador había dispuesto con astucia de forma que pareciese desparramado sobre un piso de mármol. El espectador se veía forzado a ordenar estos elementos discordes en un todo visual convincente, mientras su cerebro debía lanzarse a toda suerte de cogitaciones acerca de la avaricia, la monomanía, y otras coacciones" (Farber, 1971: 37-38).

Así pues, *Ciudadano Kane* resulta para Farber una película "insensatamente tridimensional en la línea de una sesión de una hora en el psicoanalista" (Farber, 1971: 39) al hacer reflexionar en cada momento sobre la ambigüedad de los impulsos ocultos de cada personaje. Las huellas del formalismo *wellesiano* marca el cine norteamericano, pues, de los años siguientes, como el Billy Wilder de *Días sin* huella (*The Lost Weekend*, 1945), el William Wyler de *Los mejores años de nuestra vida* (*The Best Years of Our Lives*, 1946) o el John Huston de *El tesoro de Sierra Madre* (*The Treasure of the Sierra Madre*, 1948). Pero este proceder expresivo también empieza a acusarlo más si cabe aún el cine moderno europeo. A Michelangelo Antonioni le reprocha en *La noche* (*La notte*, 1961) los tópicos en el uso de los materiales significantes, como el atribulado paseo que da la infeliz Jeanne Moreau hasta llegar a un montón de cascotes para sacudir el moho de un pedazo grande de latón; o, en los primeros compases del film, la colocación del lunático personaje interpretado por Monica Vitti sobre una amplia franja horizontal de pared blanca, una imagen que juzga tan bella como pretenciosa.

Este acercamiento hacia el uso de la retórica en algunos de los críticos más influyentes de la Historia del Cine nos sirve para comprender hasta qué punto este parámetro, a pesar de los puntos en común que con él guardan los autores mencionados, tiende a desembocar en interpretaciones divergentes. Como analizaremos, Fernández-Santos también es reacio al uso retórico del lenguaje cinematográfico. En sus textos críticos resuenan los postulados de los críticos evocados, pero los fundamentos de sus valoraciones retóricas están delimitadas por tres

factores fílmicos esenciales: primero, por su admiración hacia los hallazgos formalistas de las vanguardias rusas de los años veinte, con Sergei Mijáilovich Eisenstein a la cabeza; segundo, por su rechazo hacia los excesos esteticistas que vincula a los «nuevos cines», como podemos observar en algunos de sus artículos publicados en *Nuestro Cine*; tercero, por el peso, perceptible ya muy claramente en su actividad crítica en *El País*, de los nuevos paisajes expresivos del cine posmoderno, con los que a veces se muestra exultante —con cineastas como Pedro Almodóvar, Lars Von Trier o Arturo Ripstein, por ejemplo— y otras veces muy crítico —con Wim Wenders o Peter Greenaway—. En el ejercicio del periodista tiene cabida, pues, el elogio hacia los cineastas de inclinaciones barrocas siempre y cuando vislumbre en ellas una lógica en la convocatoria de los procedimientos expresivos, como generalmente sucede en las obras del propio Eisenstein, Orson Welles o Francis Ford Coppola. Desde luego, se halla muy lejos de la radicalidad esgrimida por Manny Farber, quien, como hemos podido ver, impugna estéticamente los caminos formales emprendidos, a partir del magisterio de *Ciudadano Kane*, por el grueso de la producción norteamericana a partir de los años cincuenta, lo que a la vez conlleva impugnar la última década del cine clásico norteamericano. A partir de aquí, profundizaremos en el modo en que Fernández-Santos elabora su propio discurso en torno a la retórica de las imágenes, discurso a la vez ramificado, como hemos señalado, en cuatro constructos esenciales: explicitud, efectismo, manierismo y pretenciosidad.

4.3.2. Explicitud comunicativa

Dentro de los tipos de retórica que se vislumbran en el ejercicio del periodista, nos detenemos, primeramente, en uno en particular que el crítico relaciona como antítesis de los niveles más elevados de la expresión fílmica. Nos referimos a la explicitud comunicativa, a la inclinación de algunas películas a dejar excesivamente explicadas todos sus enunciados dramáticos, cuando no a reincidir machaconamente en la clarificación de determinados rasgos en particular. Cuando así sucede, la obra cinematográfica se vuelve discursiva y evidente. El espectador no dispone de margen de maniobra para interiorizar la película, para aprehenderla con ciertas dosis de libertad interpretativa. El lenguaje cinematográfico queda

abocado a una esquematización y simplificación del todo ajena a los fines de la experiencia estética.

Este tipo de retórica la identifica, total o parcialmente, como modalidad estética recurrente en la Historia del Cine. Por ejemplo, con respecto a *El séptimo sello* (*Det sjunde inseglet*; Ingmar Bergman, 1957), el crítico objeta que se trata de una obra sobrevalorada y muy inferior a otras posteriores del maestro sueco, ya que, con la excusa de aventurarse en el tema de la muerte, se vale de los recursos más grandilocuentes: planos y angulaciones exacerbadas, golpes de música, símbolos religiosos y místicos, además del clima apocalíptico que envuelve el relato y de "una galería de personajes abordados más desde su mueca y su máscara que desde un auténtico ejercicio de introspección" (Fernández-Santos, 1982ad). El corolario que se desprende de estos zarandeos expresivos es un discurso más superficial de lo que las aparatosas y engoladas imágenes aparentan. Pero la retórica de la explicitud surge igualmente con el objetivo de recalcar un aspecto o un personaje, como en *Muerte en Venecia* (*Morte a Venezia*; Luchino Visconti, 1971). El tratamiento que este film ofrece acerca del personaje principal, Gustav von Aschenbach, es el de un sujeto inconsecuente que se detiene en el umbral de una pasión prohibida que no acaba traspasando, por lo que, siempre dentro del arco dramático inferido de la película, la actitud meramente contemplativa del protagonista resulta cobarde cuando no patética. Pues bien, para poner más de relieve si cabe este patetismo, Visconti degrada la dignidad física de Aschenbach. Durante el clímax del film, es decir, durante su agonía, acaecido frente a la imagen final de su objeto de deseo, lo convierte "en un *marica* de acera […] perturbando su muerte con sucios chorretones de afeite que dan al espectador una imagen en descomposición, casi en estado de putrefacción". Se trata de una imagen que, para el crítico, deviene en exabrupto, en "esa grosería cinematográfica que es el exceso de evidencia, el subrayado demostrativo" (Fernández-Santos, 1982ae).

De este modo, la explicitud comunicativa como concepción estilística se sitúa en el polo opuesto de la dicotomía transparencia/profundidad que analizábamos en páginas anteriores, pues aquí no se utilizan indicios sutiles para abordar asuntos de hondura, luego desarrollados en la «pantalla interior» del espectador. Lo que concurren son, más bien, señales explícitas que arrebatan el misterio y el poder de sugestión a la imagen cinematográfica. A propósito de *Secretos del*

corazón (Montxo Armendáriz, 1997), Fernández-Santos (1987ah), recordemos, denuncia que el cine de su tiempo "está enfermo de exceso de evidencias" en parte por el culto y el abuso de los «fetiches visuales» de autores fingidamente modernos —a sus películas las tilda de «moderneces»—, cuyo alcance se agota en lo que muestran. Son imágenes planas y despóticas en tanto despojan al cine de su más "refinada filigrana expresiva: la captura de lo que, entre brumas, discurre detrás de lo evidente". El siguiente extracto procedente de la crítica que le dedica a *Osama* (Siddiq Barmak, 2003) refleja inmejorablemente la exaltación de las facultades polisémicas del cine frente a la férrea univocidad semántica:

> "La pantalla de *Osama* tiene la gracia del inacabamiento, lo que la sitúa en los antípodas de la pantalla despótica dominante en el cine occidental. La elasticidad del ámbito de esta pantalla inacabada nos permite, mientras estamos frente a ella, acabarla interiormente, convertirla en obra nuestra, introducir el empuje de nuestra libertad en la llamada a la libertad que ella despide. Lo que vemos en esta pantalla porosa y abierta nos secuestra, porque emociona sin emplear para conseguir ese estremecimiento ningún artificio de dramaturgia, ni recursos de zorrería y astucia de viejo filmador" (Fernández-Santos, 2003p).

Por tanto, las grandes obras cinematográficas que se sirven de la dualidad transparencia/profundidad empujan al espectador a afinar su mirada en busca de una doble visión o lectura, pero sin incurrir en forzamientos, exageraciones o subrayados para evidenciarla. Esta doble visión o lectura transcurre por los rieles del comedimiento formal, la elegancia y el pudor para, paulatinamente, hacer crecer esa vía de sentido paralela (Fernández-Santos, 1996f). Así expuesto este planteamiento, entendemos mejor una de las limitaciones que Fernández-Santos (2003aa) achaca a *Lejos del cielo* (*Far from Heaven*; Todd Haynes, 2002), abierta imitación del estilo melodramático de Douglas Sirk —y específicamente de *Imitación a la vida* (*Imitation of Life*, 1959)—, que estriba en su pretensión de sacar a la luz las zonas escondidas que subyacen en los films del cineasta alemán. Sin embargo, este cometido conlleva una derrota de fondo en tanto el recurso de la explicitud contrarresta la más señera pauta estilística de Sirk: la susurrante elocuencia lograda a través de ricas y elegantes elipsis, elocuencia que, a pesar de su carácter inexplícito, sugiere mucho más que lo que la película de Haynes termina enunciando.

Obviamente, no se trata de abocar al film a la opacidad, pues para que se genere un proceso comunicativo con el espectador es necesaria una importante cuota de claridad en sus efectos y significados. Tampoco el crítico pretende convertir en normativa estética los métodos implícitos de la transparencia/profundidad. En su ejercicio encontramos, de hecho, elogios a títulos que abordan asuntos explícitamente, lo cual no quiere decir que carezcan de resonancias, recovecos y matices. *El niño que gritó puta* (Juan José Campanella, 1991), por ejemplo, es una película que se aventura en unos personajes y situaciones extremas que, hasta el momento, el cine tiende a abordar con pudor y de manera elíptica: la normalidad de los orígenes sociales y familiares de individuos que, sin saber muy bien el cómo y el por qué, se transforman en despiadados asesinos sin causa aparente durante la edad adulta. Fernández-Santos (1992y) asegura que la película no es fácil de digerir, que genera incomodidad, sobre todo en lo tocante a la cruel relación entre el protagonista y su madre. El terreno es espinoso y extremadamente abrupto, pero la obra posee enorme vigor en su "manera de mirar con ojos sinceros a cosas innombrables".

Por tanto, una cosa es tratar materias argumentales reflejando abiertamente sus aspectos más duros y controvertidos —pero dotándolos de hondura, gradaciones y aristas—, y otra cosa muy distinta es generar con ellas un discurso que, apoyado en continuos golpes de efecto, deviene tosco y zafio. De hecho, uno de los grandes peligros que el crítico identifica con la llegada de la revolución digital es cómo ciertos largometrajes, como *Irreversible* (*Irréversible*; Gaspar Noé, 2002) o *Moulin Rouge* (*Moulin Rouge!*; Bazz Luhrmann, 2002), llevan al límite "el vicio de la mostración", es decir, "las capacidades despóticas de la imagen cinematográfica, su presión negadora de la libertad del espectador y neutralizadora de la respuesta crítica de éste a lo que ve en la pantalla" (Fernández-Santos, 2002o). Un cine que se inclina por la pendiente del efecto digital acaba «enfermando» de explicitud. Y, como hemos ya indicado, el axioma de la «explicitud total» destruye las facultades sugeridoras o elípticas de la materia audiovisual. Ante este fenómeno, el crítico sostiene que la imagen cinematográfica deviene en imagen «despótica» o «autoritaria» al maniatar la mirada del espectador e impedirle ser libre en la pantalla. Pero, desde luego, el «apedreamiento» y obscenidad de este cine no sólo se sigue de films hinchados de efectos especiales, sino también de esas aludi-

das «moderneces» esclavas de los «fetiches visuales» que agotan su significación en sí mismos.

Al margen de este tipo de obras, a menudo Fernández-Santos se encuentra durante su práctica crítica con producciones que, aunque esmerados en edificar sosegadamente un marco dramático o emocional, recurren ocasionalmente al golpe de efecto, al subrayado o al énfasis con el fin de clarificarlo como reacción a la eventualidad de que el espectador no haya sido capaz de descifrarlo. Cuando así sucede, estos acentos expresivos rompen la coherencia del discurso manejado hasta el momento. *El pájaro de la felicidad* (Pilar Miró, 1993), por ejemplo, expone con "gritos susurrados" la herida íntima de una mujer que se refugia dentro de sí misma ante las contradicciones de una España democrática que ella misma contribuye a crear. El film ahonda en la idea de cómo los exilios «exteriores» que tienen lugar durante el franquismo devienen ahora en «interiores» durante la democracia española debido a la certeza de que la libertad vuelve a estar amenazada, si bien con otras formas y procedimientos. El crítico sostiene que la película de Miró, sin abandonar el intimismo, resulta entonces una obra de voluntad política por lo que tiene de rechazo a la vida española del momento. Esta disyuntiva se agazapa en el periplo individual de la protagonista y carga de violencia encubierta a las reposadas e inexplícitas imágenes de la película, de ahí "que la capacidad referencial de esta es tanto mayor cuando menor es su explicitud" (Fernández-Santos, 1993a). A propósito de lo enunciado, deberíamos referirnos una vez más a la dualidad transparencia/profundidad como estrategia estilística predominante, a excepción de dos inoportunas escenas que, para el periodista, subrayan y evidencian innecesariamente su aludida y latente dimensión política: "las escenas de la mujer protagonista con la dama catalana y su encuentro con las fuerzas vivas de su refugio del sur alrededor de una representación teatral". En estos dos fragmentos "se hila con esparto un relato que está casi todo trenzado con pura seda cinematográfica", se rompe, en definitiva, con el *tempo* de un "film denso, bello y misterioso, hecho con silencios y pinceladas invisibles". Un fenómeno idéntico se localiza en la igualmente hermosa *Finales de agosto, primeros de septiembre* (*Fin août, début septiembre*; Olivier Assayas, 1998), obra que captura con pudor la cotidianidad de unos individuos que, ante la inminencia de la muerte de un amigo común, empiezan a presentir el definitivo ocaso de su juventud. La cámara del director

francés penetra en este universo con una mirada fraternal ante estas experiencias de vida y muerte. El único reproche que realiza al film Fernández-Santos es una digresión en la que se fractura el lenguaje indirecto de Assayas, aquella en la que se visualizan explícitamente las oscuras inclinaciones sexuales de uno de los personajes, Anne, con una imagen de sus manos maniatadas a la espalda.

La aparición de la explicitud se torna especialmente reprochable en largometrajes de abiertas inclinaciones políticas, tornándose panfletarias o didácticas. El crítico advierte que, en estas ocasiones, el cine se aproxima a una de las máximas atribuidas a Joseph Goebbels, ministro de propaganda en el régimen nazi: "Cuanto más grosero, cuanto más elemental sea el mensaje dirigido a las masas, más profundamente entra en ellas y las activa y mueve" (Fernández-Santos, 1993w). Un cineasta muy admirado por el periodista es Robert Rossen, del que destaca el inconformismo político que late en títulos de la magnitud de *Lilith* (1964), cualidades que, sin embargo, se presentan mermadas en *El político* (*All the King's Men*, 1949), precisamente por la elementalidad de su discurso dramático. En el caso de una película muy diferente, *El diablo en el cuerpo* (*Diavolo in corpo*; Marco Bellocchio, 1986), esta cuestión se reprende todavía con mayor contundencia al permanecer sus objetivos ideológicos perfectamente discernibles. El problema estriba en que, con frecuencia, cuando estas pretensiones no están solapadas en las áreas expresivas del film conducen a una enunciación meramente conceptual que arrebata la extrañeza y el misterio a la representación, de ahí que las intenciones resulten petulantes y demasiado obvias:

> "Mal asunto que las intenciones del director sean visibles en la pantalla; mal asunto que no estén diluidas en la imagen de tal manera que ésta les haga transparentes. Suele ser indicio de que la elaboración se ha quedado en ese estado de andamio, de prearte, que es el artificio" (Fernández-Santos, 1991s).

Con tan pobres apartados creativos, *El diablo en el cuerpo* se convierte, para Fernández-Santos (1986y), en un "tosco, en ocasiones casi penoso, ejercicio de explicitud, es decir, de falta de sentido de lo indirecto" y atestado de «guiños ideológicos higiénicos». Otras veces la descompensación entre las ambiciones «mensajísticas» y la forma audiovisual puede no estar tan acentuada, pero el crítico desaprueba el énfasis efectuado sobre alguna faceta o aspecto en particular. En *Malcolm X* (Spike Lee, 1992), a la que considera una arriesgada y densa película

biográfica sobre el célebre agitador político, el crítico adivina en el enfoque del realizador que la vida del protagonista resulta una referencia indispensable para entender la historia del pueblo afroamericano en Estados Unidos, si bien esa visión exaltadora desemboca en "rasgos didácticos casi machacones, destinados a identificar a Malcolm X como un faro iluminador de una tragedia futura que ahora comienza ser tragedia presente" (Fernández-Santos, 1993c).

Parece claro que cuando en la obra cinematográfica se entrevén fines persuasivos se angosta su alcance semántico y se aboca al esquematismo. Esto no solo resulta nefasto en el cine político, sino también en obras pretendidamente metafóricas o de carácter poético como *Los sueños de Akira Kurosawa* (*Dreams*; Akira Kurosawa, 1990), ocho exploraciones sobre la muerte y, particularmente, sobre el suicidio. Pero el crítico aduce que no todos los sueños presentan la misma estatura estética. Dos visiones en particular sobre el holocausto atómico resultan mediocres, aparatosos y, a la sazón, innecesarios, al estar enfermos de explicitud. También arguye que el sueño dedicado al pintor Vincent Van Gogh vuelve a resultar endeble al representar una metáfora sobre la serenidad ante la muerte suicida con una escenificación muy evidente y sin sentido del misterio. Algo similar sucede en *Jesús de Montreal* (*Jesus of Montreal*; Denys Arcand, 1989), un título con manifiestas ambiciones intelectuales que se vale de una amalgama de alusiones culturales y artísticas con el objetivo de construir un diagnóstico social. Sin embargo, Fernández-Santos (1989c) sentencia que dicho diagnóstico está jalonado "por subrayados o guiños que aborregan al espectador dócil y le hacen entrar sin respuesta propia en el reino de la complicidad", de ahí que su pretendido vuelo metafórico desemboque en lo artificioso.

4.3.3. Efectismo

La segunda clase de retórica que se colige en el ejercicio crítico de Fernández-Santos es el efectismo, que es, como su nombre sugiere, la tendencia de determinadas películas a multiplicar y trivializar sus efectos expresivos —producir risa, terror, angustia, aflicción, alegría, etc.—, de ahí que el metraje se transforme en un carrusel de número circenses —en golpes de efecto—, quedando así relegada la dimensión comunicativa de la misma. Como ya explicamos en páginas anteriores, estos efectos no son ni mucho menos censurables por sí mismos, pero de la

saturación y trivialización en su empleo se sigue, insistimos, la clausura de cualquier pretensión comunicativa. Como veremos a continuación, la retórica efectista se localiza en títulos que se valen de las técnicas fílmicas para que el espectador experimente fútiles estados de deslumbramiento y un amplio arco de emociones habitualmente de carácter superficial.

Con frecuencia, el término efectismo hace referencia al abuso de los efectos especiales, a cómo producciones de vocación más industrial tienden a utilizarlos como un vehículo que, a la búsqueda del entretenimiento a toda costa, se justifica por sí mismo en vez de como medio supeditado a las necesidades narrativas y/o dramáticas de la historia. Su función, de este modo, se ve limitada a epatar al espectador. Predomina, entonces, "la necia y tosca estrategia del estruendo y de la truculencia (o truquería) digital" (Fernández-Santos, 2002ak). Recreaciones digitales como las de *Parque jurásico* (*Jurassic Park*; Steven Spielberg, 1993) ponen de manifiesto, para más inri, el escaso o nulo interés hacia otros derroteros más determinantes del lenguaje audiovisual, como la construcción de los personajes, el *crescendo* emocional del ritmo narrativo, o la construcción de un punto de vista sólido con que enfocar la película (Fernández-Santos, 1993w). Por consiguiente, es fácil advertir aquí que los efectos especiales determinan la materia argumental y no al revés, como el periodista señala en relación a *El día de mañana* (*The Day After Tomorrow*; Roland Emmerich, 2004), "que se alimenta de la plástica de otro colosal cataclismo, una súbita era glaciar, una repentina congelación del planeta", pero que nada ofrece, todo lo más, "un guión plagado de situaciones archiprevisibles y lleno de muñecos con aspecto de personajes" (Fernández-Santos, 2004o). Ello conlleva una desproporción entre el carácter estruendoso del aparato audiovisual y su famélico sustrato narrativo/dramático, entre las aportaciones tecnológicas y las realmente artísticas. En *El señor de los anillos: El retorno del rey* (*The Lord of the Rings: The Return of the King*; Peter Jackson, 2003), sus autores abastecen el metraje con permanentes artificios visuales y sonoros, pero, en cambio, "no se salen ni un milímetro de la resultonería y el conservadurismo en lo que respecta a sus (ciertamente escasas, por no decir nulas) contribuciones a la búsqueda de articulaciones del lenguaje cinematográfico, es decir, al cine considerado como verdad, como forma de conocimiento" (Fernández-Santos, 2003af). Por todo ello, estas obras

sustentadas en los progresos tecnológicos de los efectos especiales y tachadas de «artificiosas» están abocadas a un rápido envejecimiento.

Así pues, numerosas películas, con el fin de generar estados de excitación en el espectador e implicarlo emocionalmente en la trama, tienden a crear dispositivos fílmicos que, más allá de los efectos especiales, confunden la acción con el ajetreo y el exceso —"la utilización mesurada de la desmesura [con que] se alimenta una buena parte del mejor cine" (Fernández-Santos, 1987ak)—, con la exageración. El resultado son obras aparatosas y estridentes. Largometrajes que, como *The Doors* (Oliver Stone, 1991), coleccionan encuadres imposibles, movimientos de cámara retorcidos y enfáticos, y agobiantes distorsiones ópticas para originar un ritmo narrativo vertiginoso (Fernández-Santos, 1991t). O como *Perdita Durango* (Alex de la Iglesia, 1997), cuyo "chaparrón de vistosidades, de brutalidades, de extravagancias y de subrayados musicales histéricos, tonantes y atronadores" (Fernández-Santos, 1997ae), pretende encubrir la ausencia de sutilezas en su ritmo interno. O como *28 días después* (*28 Days Later…*; Danny Boyle, 2002), que, con idénticas pretensiones, lleva a cabo un caótico y "mareante vendaval de puntos de vista, giros y virados de cámara". El crítico recuerda que "construir un film loco requiere cordura" y "crear la emoción del vértigo exige adiestramiento en las formas superiores de la quietud" (Fernández-Santos, 2003ag).

En realidad, este *modus operandi* responde a una expresión estética más general y no necesariamente ligada a los efectos especiales: la grandilocuencia, tendencia que tiende a surgir no solo en el cine entendido única y exclusivamente como producto de consumo. Retrospectivamente, el *superwestern*, postrero síntoma del agotamiento del género en Estados Unidos a finales de los años cincuenta, es, para Fernández-Santos (1987al), la expresión que recibe una serie de producciones elaboradas «a lo grande», es decir, con "grandes formatos, gran duración, grandes partituras para engrandecer la banda sonora, grandes repartos, gran aparato de encuadre, grandes presupuestos, acentuación de la grandiosidad de los paisajes". Pero al hallarse el cine inmerso en un perenne proceso de evolución tecnológica, cualquier recurso que pasa por deslumbrante en épocas pretéritas, lo dejará de ser, de ahí que entre los *superwesterns* se pueda descubrir fácilmente cuáles de ellos poseen legitimidad artística y cuáles no. Pero esta inclinación a la grandilocuencia, a la ampulosidad, a la hipérbole expresiva surge, insistimos, en

producciones del más diverso signo. Ciertamente, el crítico considera que se convierte en una tentación en las superproducciones de Hollywood, agudizada en las décadas de los sesenta y setenta a expensas de los numerosos engendros sustentados en la aparatosidad y el espectáculo, como *Barrabás* (*Barabba*; Richard Fleischer, 1961) (Fernández-Santos, 1982af). Una tendencia a la que sucumben, incluso, directores de la talla de John Huston en *La Biblia* (*The Bible: In the Beginning…*, 1966), donde parcialmente recurre a "artes fílmicas, como engolamientos de encuadre, golpes de música, sobreimpresiones, multitudes de guardarropía, típicas de Cinecittà, y otras artimañas" (Fernández-Santos, 1982ag). Estas notas expresivas suelen ser recogidas en la crítica de cine con el término «academicismo».

Asimismo, como ya vimos en las funciones de la puesta en escena en el capítulo anterior, el cine puede embarcarse en paseos turísticos o paisajísticos insustanciales cuando la trama está jalonada por diferentes escenarios, como el periodista señala en *La casa Rusia* (*The Russian House*; Fred Schepsi, 1990) (Fernández-Santos, 1991h). Como es lógico, las alusiones a esta o cualquier otra clase de retórica encierran posiciones intermedias. De *Lawrence de Arabia* (David Lean, 1962), por ejemplo, el crítico elogia su extraordinaria fuerza visual para narrar unas aventuras trepidantes y la tensión emocional que transmiten algunas escenas; pero recrimina sus servidumbres hacia lo ornamental derivadas de su altísimo presupuesto y, seguidamente, la escasa entidad que desprende la inspección en torno a la figura de T. E. Lawrence, el personaje principal (Fernández-Santos, 1989l). Esta búsqueda por la belleza más epidérmica no es propiedad de las obras que cuentan con altos costes de producción, pues el documental *El mundo sin sol* (*Le monde sans soleil*; Jacques-Yves Cousteau, 1964) atestigua, una vez más, de qué forma "la belleza de los paisajes naturales desborda por completo al sistema cinematográfico empleado para mostrarla" (Fernández-Santos, 1967b: 58). Argumenta que cuando el film se sumerge en las grandes profundidades marítimas y nos presenta formas de vidas insólitas y nunca antes registradas, este entra en un juego en busca de lo insólito, nos sirve en bandeja

> "una naturaleza por definición escamoteada, parcializada, tópica y frivolizada. No contemplamos «la vida» submarina, nada se nos muestra de la evolu-

> ción orgánica de este mundo. Todo queda en un pastiche incoherente de imágenes chocantes, raras, insólitas" (Fernández-Santos, 1967b: 58).

Este embelesamiento puede ser considerado «preciosismo» o «esteticismo», si bien ambas nociones suelen atribuirse a aquellos títulos que ponen de relieve algún tipo de virtuosismo técnico que resulta, en realidad, una nueva muestra de exhibicionismo formal; los que ofrecen, por ejemplo, elegantes movimientos de cámara, bellos fondos musicales, buen gusto en el contenido de los encuadres —inspirándose, incluso, en estilos pictóricos célebres —; pero que, por saturación o trivialización, no cumplen, ni parcial ni totalmente, con las funciones descriptivas, narrativas, sentimentales o dramáticos de la puesta en escena, consignadas en el capítulo anterior. A menudo este «preciosismo» o «esteticismo» surge en superproducciones que llevan a cabo reconstrucciones históricas a través de grandes localizaciones y decorados que la cámara se obstina en enseñar sistemáticamente, descuidando la historia, personajes, conflictos, etc. *Volavérunt* (Bigas Luna, 1999), por ejemplo, se ambienta en la Andalucía de finales del siglo XVIII para narrarnos las relaciones entre Francisco de Goya y la duquesa Cayetana de Alba, alrededor de los cuales se mueven otros personajes. La película es un ejemplo de cine preciosista porque en ella se entrevé el holgado presupuesto empleado en la reconstrucción histórica; sin embargo, la mirada del espectador se pierde entre los ropajes y el terciopelo de los divanes, del vestuario y de las doradas estancias. El crítico no halla ningún tipo de indagación, sólo una millonaria puesta en imagen, una intrascendente aventura latifundista andaluza y, más adelante, una intriga palaciega (Fernández-Santos, 1999q). De este modo, este preciosismo resulta especialmente reconocible en cineastas cuyos films, pese a su fastuoso envoltorio formal, padecen un vacío de fondo o desprenden cierta blandura o superficialidad, como en el paradigmático caso del británico James Ivory (Fernández-Santos, 1990ad).

Como ya abordamos en el epígrafe correspondiente a la complejidad de melodrama, comedia y cine negro, el efectismo suponía una tentación recurrente en multitud de producciones genéricas. Con respecto a los esquemas melodramáticos, comentamos cómo pueden degradarse incurriendo en la exageración, el exceso, la elementalidad y la zafiedad sentimental de los culebrones. En este sentido, Fernández-Santos (1987t) acusa a la oscarizada *Hijos de un dios menor* (*Children of a*

Lesser God; Randa Haines, 1986), de film vacío, ternurista y descaradamente sensiblero al intentar conmover al espectador con viejos procedimientos y trucos de la peor escuela melodramática. Durante el periplo del periodista, aparecen reseñados varios largometrajes de Alan Rudolph, cineasta que inicialmente es elogiado por cultivar un estilo fílmico caracterizado por la suavidad en sus maneras y la elegancia formal, signo de distinción y refinamiento, algo que en sus obras más personales —*Elígeme* (*Choose Me*, 1984), entre ellas— sirve para acoger ciertos componentes agrios y discordantes distribuidos con notable precisión. Sin embargo, en *Hecho en el cielo*, esta persistente búsqueda de la elegancia incurre "no ya en lo blando, sino en la pura blandenguería. Las tendencias dulzonas de su estilo —que suelen estar bien dominadas otras veces—se despeñan aquí hacia un empacho de azúcar, y el resultado es, lógicamente, puro almíbar" (Fernández-Santos, 1989k). En consecuencia, la película acaba estragando por la insistencia de un sentimentalismo transformado en simple cursilería. Ello lo achaca a un mediocre guión del que deduce unos esfuerzos inusitados por tocar la fibra sensible del espectador. La historia se inspira en un «angelismo» a lo Frank Capra que, conforma avanza, se deteriora y se precipita en "el vacío y la arbitrariedad de una boba niñería en rosa". También incurre en el sentimentalismo de postín *Magnolias de acero* (*Steel Magnolias*; Herbert Ross, 1989), un melodrama superficial que trata de alternar la risa y la lágrima fácil a partes iguales. Sin embargo, el crítico señala que lo que prevalece es "una estética de algodones que hace cosquillas al cine considerado como perfumería", de ahí que sus imágenes se queden "en un baño de purpurina plateada" (Fernández-Santos, 1990ad). Para colmo, el film pretende ofrecer un alcance dramático que no puede ser tal a expensas del cándido sentimentalismo reinante durante el metraje: la metáfora de una terrible muerte sobrevenida durante "el cumplimiento de la afirmación de la vida" —una mujer pierde la vida durante su embarazo, pero sobrevive el hijo que está esperando— "busca trascendencias que no alcanza, y [la metáfora] se convierte en un bonito y agridulce rosario en familia, cosa más eclesial que estética".

Esta tendencia a abordar a asuntos duros o espinosos pero canalizados por cauces sentimentales suele ser frecuente, como en *Philadelphia* (Jonathan Demme, 1993), que intenta profundizar en el infierno del SIDA y en la discriminación homosexual sin acometer "las aristas más negras de la tragedia", decantándose por

"las suaves curvas de un melodramita llorón" (Fernández-Santos, 1994aa). O en *Welcome to Sarajevo* (Michael Winterbottom, 1997), que aborda el desentendimiento de la política europea con el genocidio de la guerra de la antigua Yugoslavia, si bien este planteamiento de denuncia "desvaría a mitad del metraje y […] se mete en un fregado sentimental, e incluso ternurista, extemporáneo, por verídicos y patéticos que sean los casos que cuenta, lo que hace cómplice a la película de lo que […] denuncia" (Fernández-Santos, 1997af). El punto de vista dominante del relato desaparece e ingresa otro calificado de "balsámico", una "evidente caricia" hacia las sociedades generadoras del conflicto: el crítico afirma que el viraje de la trama hacia la reinserción de niños bosnios en familias occidentales es otro asunto que no tiene nada que ver con el abordado hasta el momento, asunto, para más inri, endulzado a través de confortadoras estampas sobre el bienestar de un niña en su familia adoptiva londinense. En otras ocasiones, algunas producciones se valen de trampas sentimentales para encauzar los efectos y/o significados posteriores de su dispositivo fílmico. Por este motivo no es auténtica la emoción de *La habitación del hijo* (*La stanza del figlio*; Nanni Moretti, 2001), pues, para que el espectador se identifique con el dolor de la repentina pérdida de la familia protagonista, el cineasta italiano nos instala previamente en la vida cotidiana de un marco familiar irreal, sin roces ni fisuras, en "un nido de melodrama soñado":

> "No es que esté mal que Moretti acuda a un recurso de melodrama, está mal que lo disfrace, que lo oculte, que haga pasar por verdadero al inimaginable suceso de una familia que no deja ver la cámara —que lo ve todo— ni una mota de desarmonía o de pacto encubridor de desarmonía. El pequeño, dulce, archivenial —y, para mayor evidencia finalmente, falso— pecado de robo del hijo en su colegio, es una dulce caricia al personaje, que convierte aún más a este adolescente en un arcángel rodeado por una familia literalmente celestial, lo que añade cañerías teologales al río de lágrimas que brota de su muerte" (Fernández-Santos, 2001o).

En lo concerniente a la comedia, también comentábamos cómo en la práctica del crítico proliferan títulos cuyo humor no está hilvanado con lucidez, ironía, amargura, escepticismo, denuncia… u otros elementos que convierten a este género en algo que más que un simple pasatiempo, pues la gracia adquiere cartas de una naturaleza superior. Existe, entonces, un cine cómico que, distanciándose de

estas altas pretensiones, se dedica a concatenar chistes y situaciones humorísticas de consumo fácil, zafio y hasta burdo a partir de fórmulas y convenciones estereotipadas, como las comedias del «landismo» de la España predemocrática. Se trata de films que pueden hacer gracia, pero que no generan verdadero humor para el periodista (Fernández-Santos, 1982t). Es verdad que hay también comedias con ingredientes escatológicos o de mal gusto que son trascendidos por una mirada que, a partir de esos materiales de baja estofa, logra crear una lectura de mayores ambiciones; pero también están las que se recrean en esos componentes, las que se hunden en una estética del mal gusto, en la procacidad y en la grosería más elemental sin ofrecer preocupaciones de mayor relieve (Fernández-Santos, 1992p; 1998v).

Con respecto al cine negro, establecíamos que a lo largo de la década de los noventa el periodista identifica una oleada de *thrillers* con unos grados de simplificación y exageración que le resultan intolerables. Si hemos explicado que la violencia explícita es, incluso, inherente al género negro, las producciones de esta oleada multiplican su presencia para infundir emociones fuertes en el ánimo del espectador; pero, en cambio, reducen al máximo su alcance dramático, de ahí que los productos resultantes constituyan una deleznable epidemia, dentro y fuera de los Estados Unidos. Obras, por tanto, sangrientas, o muy sangrientas, pero despojadas de las inquietudes sociales o humanas aludidas hasta el momento. Es lo que denomina «género rojo» o *pseudothriller*, que surge a rebufo de títulos como *Henry, retrato de un asesino* (*Henry: Portrait of a Serial Killer*; John McNaughton, 1986), *Seven* (*Se7en*; David Fincher, 1995) y el cine de Quentin Tarantino (Fernández-Santos, 1996x; 1997e; 1997f). La película donde con más beligerancia expone esta denuncia de la violencia gratuita es *Asesinos natos* (*Natural Born Killers*; Oliver Stone, 1994), obra que en principio no pretende ser una exaltación del crimen sino una parodia sobre el sensacionalismo de los *reality shows* televisivos. Sin embargo, el film resulta "un amasijo de carne sin vértebra, un engendro amorfo y artísticamente insignificante" (Fernández-Santos, 1994u). En la acumulación de muertes y asesinatos no hay atisbo, en consecuencia, de visión crítica, y sí una descarnada representación de la violencia en clave grotesca. Para Fernández-Santos (1998f), títulos como el de Stone no tienen nada de divertido, pues se trata de un cine déspota, de un "jugueteo fascista de la violencia por la violencia".

Otro tipo de efectismo es el que suele aparecer en el cine de terror —aunque también en el *thriller*—, que consiste en desencadenar tensión, inquietud u horror recurriendo a idéntica acumulación de un golpe de efecto detrás de otro. Las áreas del lenguaje cinematográfico —y particularmente la puesta en escena, con la planificación, montaje y sonido como recursos más preponderantes— se orientan así para generar estados de excitación, pero poco o nada significativo aportan desde el punto de vista dramático o comunicativo, de ahí que esas emociones se agosten en sí mismas y no adquieran visos de densidad estética. En films de estas características, "no hay tal terror, considerado este término como metáfora visual del misterio de lo abominable cuando se incardina en comportamientos humanos. Hay miedo en sentido mecánico (susto), nunca en sentido poético (estremecimiento)" (Fernández-Santos, 1988ab). El recurso al «onirismo» o al «tenebrismo» abunda, pues, en estas producciones terroríficas, de ahí que las imágenes sean unidimensionales, que carezcan de trasfondo, de densidad dramática. Pero lo que sucede es que en algunas de ellas las pretensiones efectistas están tan señaladas que suelen dejar en evidencia un carácter artificioso, la reducción a monigote del espectador, sobre el que se vierte un maremágnum de efectos a partir de montajes frenéticos, sonidos estridentes, distorsiones de la imagen o angulaciones rebuscadas, tal es el caso de *Atracción fatal* (*Fatal Attraction*; Adrian Lyne, 1987), "un desvergonzado guiso de efectos efectistas" hilvanado con, entre otros recursos, "copiosas raciones de lúgubres graznidos de cornejas lejanas", "roncos temblores de violoncelos invisibles", "maderos crujientes en amenazantes escaleras", "miradas torvas de bella asesina en rictus cadavérico", "acercamientos angulados de la lente a teléfonos de mal augurio", "sanguinolentos cuchillos a degüello" y "vértigos en zambullida de la cámara situada a la altura de los pies en polvorosa" (Fernández-Santos, 1988ab).

Roman Polanski se adentra en una historia psicopática en *Repulsión* (*Repulsion*, 1965). Genera, entonces, un clima sombrío e interiorizado, y la cámara, manteniendo el punto de vista del público, «subjetiviza» angulaciones y enrarece el contenido del encuadre como una prolongación de la turbulenta mente de la protagonista. El crítico reconoce que el pulso narrativo es ciertamente muy hábil, pero las cualidades de la puesta en escena no pueden encubrir la vacuidad de fondo, por lo que el "caso clínico" no se transforma en un "caso poético" (Fernán-

dez-Santos, 1984y). El uso de grandes angulares subraya, además, esta búsqueda del impacto a través del truco óptico. Así pues, el film suscita, en efecto, "traguitos de elixir masoquista", pero no indaga en la tensión y las pasiones humanas, por lo que la negrura de sus tonalidades visuales resultan únicamente atracciones epidérmicas. Fernández-Santos (1992u) recuerda que Alfred Hitchcock se vale de trucos narrativos y audiovisuales en sus películas, pero que siempre los emplea para exponer la ambigüedad del comportamiento humano.

Con frecuencia, el cine de terror, sobre todo a partir de los años ochenta, se interna por otra pendiente efectista tan o más reproblable que consiste en trufar el metraje de truculencias, asquerosidades y repugnancias, como sucede en *Hellraiser* (Clive Barker, 1987), cuyos «méritos estéticos» están limitados a

> "una colección de imágenes truculentas, que parecen inspiradas en una pesadilla de casquería: hígados, bazos, intestinos, ojos sueltos, bofes, sangres en todos sus estados y, para no entrar en detalles, una completísima colección de productos babeantes y sanguinolentos de órganos extraídos de degüellos humanos" (Fernández-Santos, 1987am).

En estas producciones no predomina el terror sino el asco. Explota la capacidad mórbida y malsana de las imágenes. Este efectismo resulta especialmente denunciable para Fernández-Santos (2004p) en una obra como *La pasión de Cristo* (*The Passion of the Christ*; Mel Gibson, 2004) al trivializar la espiritualidad del relato bíblico en pos de "la visión de lo brutal en su estadio más embrutecedor", de narrar con despiadada minuciosidad, "con una voraz lente macro", la tortura y agonía de Cristo. El film, por tanto, se recrea en la morbosidad de tales padecimientos, en la representación del dolor por el dolor, en la reiteración de lo degradante para movilizar la impresión del espectador, de ahí que el crítico equipare al film con cualquier película de terror truculenta. Aduce que los sufrimientos expuestos con tamaña visceralidad no son trascendidos ni contienen filtro poético alguno. Esta forma de representar la violencia más turbia y nauseabunda es similar a la ya mencionada *Irreversible*, en tanto su impacto persigue desarmar las resistencias críticas del espectador con imágenes «despóticas», de choque, que deponen sistemáticamente su capacidad de respuesta. Las dos momentos más controvertidos del film —el aplastamiento del cráneo de un individuo y el plano secuencia de nueve minutos de una violencia— son, para el crítico, manifestación

suprema de un regodeo de la violencia por la violencia de signo fascista. (Fernández-Santos, 2002am). Evidentemente, hay producciones que saben conjugar estos materiales de derribo y generar una apasionante experiencia cinematográfica. *El silencio de los corderos* (*The Silence of the Lambs*; Jonathan Demme, 1991) se vale de "trucos y truculencias al por mayor" y de "una ametralladora de sustos, de enigmas, de emociones, es decir, de diversión de la mejor especie" (Fernández-Santos, 1991i) para sumergir al espectador en el vértigo del miedo, del horror, de la transgresión, de lo abominable y convertir estos ingredientes en "una filigrana gozosa, de tiralíneas, tensa y al mismo tiempo llena de esquinas, repleta su trastienda de un sutil e irresistible humor" (Fernández-Santos, 1991u).

4.3.4. Manierismo

La tercera clase de retórica que destacamos en el ejercicio crítico de Fernández-Santos es la «manierista». Manierismo es una acepción que sirve para denominar el arte postclásico del siglo XVI, particularmente a las obras comprendidas entre los años 1520-1600, si bien en Italia este movimiento convive todavía con tendencias clásicas y las incipientes del Barroco. El origen etimológico nos conduce a *maniera*, que está relacionado con el modo de pintar o de esculpir, por lo que resulta una exaltación de lo que hoy conocemos como «estilo». Originariamente, pues, carece de sentido peyorativo, algo que, sin embargo, toma forma en el siglo XVII y especialmente en el XIX, cuando los historiadores vinculan el adjetivo manierista con «amaneramiento», con una fría técnica imitativa de los grandes maestros, con las prácticas artísticas rebuscadas y las que se valen de clichés que devienen en fórmulas (Tatarkiewicz, 1991: 188; Hauser, 1962: 360).

Sin embargo, la investigación histórico-artística valora en la actualidad este movimiento no como decadencia sino como la inauguración de una concepción artística nueva. El abandono de las convenciones clásicas renacentistas, gesto característico de la corriente manierista, viene motivado para expresar unas veces un universo espiritual y/o religioso; otras, un intelectualismo extremado que desemboca en lo bizarro y lo abstruso (Hauser, 2004: 420). Dicho esto, si evocamos algunas de los rasgos del manierismo podemos entender por qué se trata de un término que tiende a formularse en la crítica cinematográfica para elaborar juicios peyorativos: predomina en este movimiento la inclinación por los ejercicios re-

buscadas y afectados, de ahí el calificativo de «artificiales» o «artificiosos»; pero también por el decorativismo y la estilización, ajenos a las formas miméticas de la naturaleza. Igualmente se impone una preocupación por el mantenimiento de la elegancia y, por consiguiente, del refinamiento, lo cual origina que muchas obras del siglo XVI den la sensación de frialdad y racionalidad. Cuando la ruptura contra los postulados clásicos de los primeros autores manieristas —Pontormo, Rosso Fiorentino— se convierte en convención a imitar es cuando el término *maniera* empieza a interpretarse desde una orientación peyorativa (Tatarkiewicz, 1991: 189-192).

Luque Teruel (2005: 126), de hecho, diferencia entre "*maniera* personal, es decir, una propuesta individual e intransferible propia de los grandes creadores" y el seguimiento de una *maniera*, por lo que "no hablamos de fundamentos personales, del acto creativo, sino de la adopción de normas convencionales sobre las que se expresaron las inquietudes de cada cual". El artista emula entonces las reglas de los grandes forjadores, con los que no puede competir en creatividad. Este autor aprecia, entonces, fuertes diferencias creativas entre los artistas que forman parte de lo que llama el «Manierismo Pleno» —Miguel Ángel en su vertiente manierista, Giulio Romano, Sebastiano Serlio, Andrea Paladio, Alonso Berruguete, Veronés, Tintoretto, etc.— y aquellos que toman de estos sus maneras estilísticas como objeto de imitación:

> "[Giorgio] Vasari o [Bartolomeo] Ammannati pudieron reducir a esquemas convencionales la configuración de Miguel Ángel, pero no pudieron captar un ápice de su arrebatado *pathos*, y no porque fue un caso extremo y proexpresionista; tampoco [Juan Bautista] Vázquez, El Viejo, pudo reflejar, en la *Piedad* de Ávila, el bello *ethos* de la del *Vaticano*" (Luque Teruel, 2005: 127).

Siguiendo esta línea, Fernández-Santos suele esgrimir el adjetivo manierista para describir aquellas operaciones expresivas que se dedican a reproducir mecánicamente un estilo fílmico preexistente o estrategias estilísticas en particular, ya sean propias o ajenas. Al ser aplicado sin introducir matices o inflexiones se incurre en la repetición, en el mimetismo. Podemos entender el término, por tanto, como la elección de una plantilla formal con que escenificar el guión de la película sin servirse de ella para producir nuevos efectos y/o significados. Desde su experiencia en la revista *Nuestro cine*, el crítico es consciente de que las nuevas nomen-

claturas formales y estéticas que irrumpen a través de movimientos, escuelas o estilos ejercen su influencia en la construcción audiovisual de otras obras. Este juego de intercambios expresivos resulta normal y saludable. El problema estriba cuando determinadas elecciones o articulaciones estilísticas se imponen forzosamente en la materia argumental y la puesta en escena pasa a concebirse como un vistoso catálogo de clichés a rebufo de las tendencias expresivas predominantes y no como vía para desarrollar los enunciados dramáticas del guión. El manierismo equivaldría a la acepción de «esnobismo», cuya definición en el diccionario de la Real Academia Española (2001b) —"la persona que imita con afectación las maneras, opiniones, etc., de aquellos a quienes considera distinguidos"— se ajusta al fenómeno que estamos explicando.

Como decimos, esta acepción del término manierismo es constante en la trayectoria de Fernández-Santos. A finales de los años sesenta, el periodista publica un artículo titulado "Europa: la irrupción del cine latinoamericano" (1969) que ejemplifica perfectamente este concepto. Es en esa década cuando surge el cine del Tercer Mundo y empieza a tener presencia en los festivales internacionales más prestigiosos. Esta penetración del cine latinoamericano genera reservas en Fernández-Santos (1969: 36) no tanto por sus obras en particular como por la "adopción incondicional de sus formas" en el mercado europeo "sin determinar previamente hasta qué punto están conectadas […] con las formas y las opciones que solicitan de nosotros nuestras propias realidades". El crítico teme, así, que la estética del «tercermundismo» origine convenciones estilísticas desconectadas de sus presupuestos éticos y políticos. Un título que le sirve para exponer esta inquietud es el film italiano *Tropici* (Gianni Amico, 1969), producido por la cadena televisiva RAI, una mezcla de ficción y reportaje sobre la emigración de los campesinos del nordeste brasileño hacia las grandes ciudades del país. Elaborado con los registros formales del *cinema nôvo*, Fernández-Santos aduce que el impulso revolucionario de la producción no interpela a su principal destinatario —el público europeo, y particularmente el italiano— porque la concepción audiovisual se articula como un homenaje a la escuela fílmica brasileña y como un juego cinéfilo sustentado en el reconocimiento de sus huellas y referencias, generando "arcaicas y bizantinas discusiones de estilo" (Fernández-Santos, 1969: 36) de carácter elitista y aristocrático. El espectador percibe la composición general del film como

"un eco remoto de una realidad remota […]: no hay conexión entre el modelo representado en la película y el modelo bajo el que el espectador europeo se reconoce a sí mismo".

Pero el manierismo también suele ser declinado por Fernández-Santos para referirse al intento de asimilar las improntas estilísticas de determinados autores. En este sentido, el caso de Luis Buñuel resulta paradigmático. Según el crítico, la originalidad del cineasta de Calanda reside en cómo su mirada extrae de los oscuros asuntos que aborda sorprendentes e imaginativas resoluciones visuales. Lo paradójico es que, a su entender, se trata de uno de los directores más inimitables de la Historia del Cine y, sin embargo, es de lo más imitados, engendrando lo que peyorativamente denomina el «buñuelismo», es decir, el intento de imitar las imágenes surrealistas del autor aragonés pero sin la semillas narrativas que las originan, incurriendo, una vez más, en la hipertrofia de la voluntad de estilo. Y es que, "las escenas e imágenes *imitables* de los filmes de Buñuel, que suelen ser las de choque surreal, ocurren en el marco *inimitable* de su percepción global de las cosas", de ahí que "una escena *buñueliana*, cuando se desglosa aislada del relato en su totalidad, pierda por completo su sentido" (Fernández-Santos, 1983x). Así pues, la irrupción de lo insólito en sus filmes no son meras ocurrencias o extravagancias visuales de una imaginación fértil y original, sino partes inseparables de su visión del mundo. El «buñuelismo» ilusorio es, en cambio, "una simplificación mecánica y de laboratorio" que intenta crear modos de filmación «a la manera» pero sin las implicaciones del autor aragonés. Fernández-Santos sostiene que si se rastrea el cine español y francés tras *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961) aparece inexorablemente la "huella homicida" del director

> "en forma de virado insólito, de imagen abracadabrante, de objeto que quiere sor otro, […] de toque de horror, de retorcimiento onírico, o de parabolilla al modo y manera del viejo cineasta, sólo que sin su mirada, aquella tenue e invisible mirada que convertía a estas superficies en profundidades. Y los autores de tales imitaciones de lo inimitable se quedan en sus justos calzones de pobladores de la edad de barro, que sigue y seguirá su curso" (Fernández-Santos, 1983x).

Sin embargo, el término manierismo adopta otras conjugaciones en los textos críticos del periodista. Fernández-Santos (1999o) recurre a este concepto estéti-

co cuando encuentra que el dispositivo de una película está sustentado en la búsqueda de la originalidad por la originalidad, en la voluntad de estilo forzada o en la innovación expresiva a cualquier precio, cualidades que en su opinión constituyen una degradación de la idea de vanguardia, en las antípodas del verdadero acto creativo. *El arca rusa* (*Russkiy kovcheg*; Aleksandr Sokurov, 2002), por ejemplo, se aventura en el desafío de rodar en imágenes digitales un plano secuencia de casi hora y cuarenta minutos de duración, recorriendo física e históricamente el Museo del Ermitage, en San Petersburgo; sin embargo, "como todas las piruetas circenses, esta hazaña se olvida una vez vista, a la espera de que la apliquen a contenidos más vivos que este mortecino retablo de la nostalgia rusa por el viejo tiempo de esplendor" (Fernández-Santos, 2002an).

Por tanto, el periodista halla filmes con evidentes ínfulas artísticas que, con el fin de disimular la vacuidad o insignificancia de su caudal dramático, incurren en "marrullerías resultonas" para así provocar el deslumbramiento del espectador. Hablamos de obras compuestas a través de una serie de técnicas fílmicas que moldean un superficial tejido artístico tras el que se oculta una trama, personajes, conflictos, etc., bastante pobres. A lo largo de su experiencia profesional, Fernández-Santos suele divisar repetidamente este fenómeno en los festivales cinematográficos de mayor prestigio —Cannes, Venecia, Berlín y San Sebastián—, es decir, en los mejores escaparates de las obras formalmente más audaces y heterodoxas, pero también las que lo son solo exteriormente, de ahí que recursos y habilidades no sean más que "mecanismos de la insinceridad", engaños o actos de coquetería visual (Fernández-Santos, 1989ac). *Mala sangre* (*Mauvais sang*; Leos Carax, 1986) es un título que ejemplifica esta inclinación, pues el crítico la define como la "obra de un escrupuloso erudito" (Fernández-Santos, 1988ac) que trata de integrar en su discurso visual formas provenientes del cómic y de la literatura negra, pero también de géneros cinematográficos como el cine negro o la ciencia ficción e incluso de recursos estilísticos característicos del cine de Jean-Luc Godard. Fernández-Santos reconoce originalidad y audacia en esta hibridación; también, incluso, en la utilización del montaje o de la puesta en escena, como el uso de los primeros planos o los movimientos en la imagen. Pero esta inventiva visual no oculta su condición de "bonito globo hinchado […] que es mucho menos de lo que parece", de "formas sin sustancia, es decir, maneras", porque el film carece de "cantera inte-

rior" y de los "mecanismos por donde discurren las emociones". En esta película, Fernández-Santos califica al cineasta francés como "un magnífico explorador de superficies". En términos semejantes se expresa para denunciar el «originalismo» de otra película, *Cómo ser John Malkovich* (*Being John Malkovich*; Spike Jonze, 1999), que intenta poner de manifiesto persistentemente una forzada voluntad de estilo que no es tal, pues la imágenes pretenden aportar tal toque de distinción a cada momento que esto acaba desembocando "en una especie de manierismo sin maneras, que es a donde […] conducen de manera natural los juegos de pseudocine esnob" (Fernández-Santos, 2003ah). Según el crítico, el film está lleno extravagancias visuales de videoclip transformadas en postizas intenciones de originalidad (Fernández-Santos, 1999q).

Este comportamiento artístico también es perceptible en aquellos creadores que pretenden no encerrarse en sus rasgos estilísticos preponderantes sino evolucionar hacia otros derroteros formales. Pero este deseo en ocasiones deviene en «pirueta estetizante». En un artículo publicado de 1965 sobre *La noche* (*La notte*; Michelangelo Antonioni, 1961) —del que ya hemos reproducido algunos pasajes a lo largo de esta investigación—, Fernández-Santos (2007: 336) sostiene que Antonioni es uno de los directores revolucionarios del cine moderno, pero en su trayectoria se adivina la "la pirueta estetizante del creador que, después de haber roto unas fronteras, todavía no sabe en qué lugar se encuentran las nuevas fronteras de los nuevos campos estéticos por él descubiertos y todavía insuficientemente explorados". El crítico afirma que, desde *La aventura* (*L'avventura*, 1960) a *El desierto rojo* (*Il deserto rosso*, 1964), cada obra está planteada como un intento de superación de la anterior. Alaba su espíritu de autoexigencia, "pero llevado a los límites que a que él lo lleva, condiciona sus obras de tal manera que llega a impregnarlas de un aire funambulesco y situarlas siempre en zonas peligrosas, sobre las que todavía carece de controles estéticos y expresivos firmes" (Fernández-Santos, 2007: 336). Esto es lo que convierte a algunos títulos de Antonioni, como *La noche*, en ejercicios «exploratorios» o experimentales donde pierde su poder de penetración debido precisamente a lo artificioso de su aparato formal, lo que a su vez conduce a una simplificación y esquematización de las realidades humanas abordadas.

Esta inclinación a la originalidad a menudo equivale al intento por dejar el sello personal del realizador en cada plano, convirtiendo la puesta en escena en una manifestación «autoral» por encima de los intereses narrativos y/o dramáticos. Estas marcas autorales impostadas en el encuadre suelen generar retorcimientos visuales innecesarios, de ahí que el periodista los considere "un manierismo impotente e inútil en el uso externo de la cámara" (Fernández-Santos, 1983l). En ocasiones, esa búsqueda a toda costa de la identidad visual es reconocida especialmente en óperas primas donde las imágenes poseen un signo de distinción mucho mayor que la materia argumental, produciéndose un desajuste entre forma y contenido. El crítico infiere que se trata de un rasgo de inmadurez por parte del cineasta. Este es uno de lo reproches habituales hacia el cine de Atom Egoyan, realizador que ya hemos sacado a colación en páginas anteriores. En obras como *El dulce porvenir* (*The Sweet Hereafter*, 1997), Fernández-Santos (1998ab) expone que la mirada del director egipcio se sitúa por encima de lo mirado, "como si la necesidad del relato proviniera de que es él quien lo relata y no de una exigencia de nuestro conocimiento". Esta megalomanía estilística chirría todavía más cuando el director maneja asuntos especialmente duros y controvertidos, como la tragedia que aborda la película mencionada. La dolorosa gravedad de *El dulce porvenir* hubiera requerido una dosis de mesura en el derroche de las facultades audiovisuales de Egoyan para así no imponerlas como eje prioritario del relato. Cuando así sucede, el estilo del cineasta egipcio tiende a transformar el dispositivo estilístico en un objeto independiente y no en plataforma de acceso a la materia humana.

Con este *modus operandi*, la obra parece más concebida para articular una expresión puramente gestual que para generar nuevos efectos y/o significados, de ahí la sensación de barroquismo, afectación o petulancia (Fernández-Santos, 1984z). En ocasiones, esta persistencia en los excesos ornamentales deviene en marca de fábrica de algunos directores, como Bernardo Bertolucci, de quien ya hemos hablado en apartados anteriores. Fernández-Santos (1996ae) no resta mérito a películas como *Antes de la revolución* (*Prima della rivoluzione*, 1964), *El conformista* (*Il conformista*, 1970), *La estrategia de la araña* (*Strategia del ragno*, 1970), *El último tango en París* (*Ultimo Tango a Parigi*, 1972) y *Novecento* (1976). Sin embargo, pese a momentos de fortísima identidad y auténticamente conmovedores, afirma

que se suceden también "muchas caídas en picado hacia la marrullería y la superficialidad" debido a su epidérmica "capa de brillantina visual". El crítico, arguye, además, que en su filmografía abundan otras producciones de carácter mediocre donde la escenificación de conflictos, acciones y comportamientos se reduce a "un refinamiento ornamental encubridor de tosquedades de fondo" (Fernández-Santos, 1988ad). Este acentuado rasgo en el cine del director italiano se aprecia muy claramente en una producción como *La luna* (1971), donde los revestimientos operísticos de las imágenes no sirven para remontar a la superficie la edípica trama en que se asienta:

> "Cada unidad secuencial del filme, incluso cada encadenado, va tras de un efecto; lo que por acumulación genera efectismo; de la misma manera que su terca busca de la exquisitez se hace por acumulación en una forma de mal gusto" (Fernández-Santos, 1988ad).

La crítica al manierismo también se efectúa cuando un autor, luego de elaborar los rasgos conformadores de su estilo en sus obras pretéritas, empieza a incurrir en repeticiones que ponen de relieve su reclusión en esas sus constantes estilísticas, lo que Fernández-Santos (1994w) juzga como la defunción del estilo. En su artículo "Penúltimo tramo" (1996), que versa sobre la filmografía de Arturo Ripstein, el periodista contempla una "coherencia sostenida que […] deja ver […] un esfuerzo de concentración del cineasta en algunos singulares destellos diferenciadores de su mirada". El crítico se refiere a seis títulos en particular: *El imperio de la fortuna* (1986), *Mentiras piadosas* (1989), *La mujer del puerto* (1991), *Principio y fin* (1993), *La reina de la noche* (1994) y *Profundo Carmesí* (1996). Sin embargo, en la parte final del texto, se pregunta si, una vez alineadas estas precisas líneas medulares de su estilo, no devendrán estas en obras posteriores en fórmula aplicada "desde fuera a la interioridad de lo formalizado" (Fernández-Santos, 1996w: 65).

El peligro "del deterioro de la forma en manera" es una realidad en la práctica cinematográfica, lo que no tiene que ver con el lícito alargamiento de los caminos formales emprendidos por un cineasta para afrontar nuevos historias, personajes y conflictos. Más bien, se trata de reprender los ejercicios estilísticos que transitan por esquemas previos sin nuevas aportaciones sustanciosas. Con respecto a la evolución de la trayectoria de Michelangelo Antonioni, su estilo es definido como "un sistema preciso y coordenado de recursos expresivos propios que le

permiten traducir a imágenes su visión de la realidad que conoce y le inquieta", si bien tiende "con frecuencia [a incurrir] en meras exposiciones de la mecánica interna de esos recursos expresivos propios que sabe que posee, convirtiendo, mediante este juego, a su propio estilo en objeto de sí mismo" (Fernández-Santos, 2007: 336). Esta acepción del manierismo como reelaboración de un imaginario fílmico ya transitado suele surgir en cineastas, como Antonioni, de fuerte personalidad artística que hacen girar su universo en torno a unos ejes temáticos y/o formales que reaparecen sistemáticamente. Federico Fellini, por ejemplo, es un autor donde son recurrentes una serie de obsesiones, lo que hace, ya en una fase avanzada de su filmografía, que sus obras se vuelvan repetitivas, tropezando en la piedra de "su yo monumental", reduciéndose el universo "a una pulga que merodea alrededor de su ombligo", como sucede con *Y la nave va* (*E la nave va*; Federico Fellini, 1983):

> "Todo cuanto vemos […], y por fascinante que sea, ya está dicho y hecho por Fellini hasta la saciedad. Cineasta con bula para repetirse, a Fellini se le admite la reiteración por el divino decreto de su personalidad, por el simple hecho de que quien lo hace es él. Y, de esta manera, *Y la nave va* es un *superfelliniano* refrito de lo *fellinesco*" (Fernández-Santos, 1983y).

Un reproche análogo dedica a Jean-Luc Godard y a su película *For ever Mozart* (1996), provista de un *collage* audiovisual idéntico al que viene practicando desde hace dos décadas. Argumenta que el cineasta suizo continúa atrapado en una fórmula antinarrativa "que ya ha usado decenas de veces y que, debido a ello, suena a conversión de la ruptura sistematizada de convenciones narrativas en pura convención y de la estética del malestar en poltrona academicista" (Fernández-Santos, 1996ai). Esta acusación contra la pirueta manierista que encierran determinadas declinaciones de precedentes estilísticos se vislumbra en títulos como *Ten* (Abbas Kiarostami, 2002). El periodista explica que la obra arranca con el propósito de emprender una aventura formal muy arriesgada (Fernández-Santos, 2002añ), pero que luego la pantalla se llena de corsés y amaneramientos. Tras las primeras y sorprendentes tomas se va apoderando del espectador un sentimiento de frustración a medida que se suceden los subrayados y las reiteraciones expresivas. Así pues, la historia del film —seis mujeres iraníes que se encierran dentro de un coche para poder conversar libremente—, "deja de tener su

peso inicial y pierde poco a poco intensidad, como si al final se desmembrase su armazón formal y dejase ver que en realidad se trata de un castillo de naipes" (Fernández-Santos, 2002añ). En definitiva, lo que el periodista critica a Kiarostami es que introduzca "las acusadas singularidades de su cine […] con fórceps, de manera mecánica y casi forzada", haciendo que la forma devenga en fórmula rutinaria y pierda el don de la transparencia estilística característica de obras tan admirables como *A través de los olivos* (*Zire darakhatan zeyton*, 1994) o *El sabor de las cerezas* (*Ta'm e guilass*, 1997). Pero otras veces el manierismo acaece solo en una vertiente muy específica de la filmografía de un autor, como sucede con *Salomé* (Carlos Saura, 2002), una nueva aventura musical en la carrera del director aragonés tras *Carmen* (1983), *El amor brujo* (1985), *Sevillanas* (1992), *Flamenco* (1995) y *Tango* (1998). Con respecto a *Salomé*, el crítico afirma que Saura aplica mecánicamente una manera de hacer cine musical inventado por él, "pero, al repetir el invento en un seco calco de sí mismo, esa manera da lugar a un baño de manierismos, de amaneramientos" (Fernández-Santos, 2002p).

Como podemos apreciar, estas interpretaciones se derivan siempre del cotejo de la obra con las líneas nucleares del estilo fílmico de sus respectivos autores, una operación que ya explicamos en los apartados correspondientes a la complejidad estilística. El crítico, recordemos, suele conceder mérito estético a aquellas películas que experimentan una evolución o transformación con respecto a sus antecedentes estilísticos; también cuando, a partir de unas coordenadas formales previas, un director las utiliza bien para matizar o enriquecer los enunciados temáticos de sus obras anteriores, bien para acceder a temas, asuntos o preocupaciones hasta entonces inexplorados. Pero como en los ejemplos que hemos introducido en el párrafo anterior, a menudo este tipo de prolongaciones estilísticas devienen en esquemas o fórmulas con nulas aportaciones. Dicho esto, el fenómeno estético del manierismo también es extensible a las vacuas reincidencias estilísticas de una película con respecto a títulos particulares o a un conjunto heterogéneo de ellos, como sucede en los *remakes*, secuelas, nuevas trasposiciones de obras artísticas ya adaptadas al cine o en sagas o ciclos de películas.

Obviamente, es lógico que en estos casos se produzca una recuperación de elementos argumentales previos, pero los grandes cineastas suelen revestirlos con nuevas claves dramáticas o formales. Podemos concluir que existe manierismo

cuando estas producciones se dedican a mimetizar y/o dilatar los rasgos predominantes de sus obras precursoras sin novedades o matices, transformándose en versiones corregidas y aumentadas de las mismas con pobres argumentos cinematográficos. Recordemos, por ejemplo, cómo Fernández-Santos (2002ah) señala con respecto a *Harry Potter y la cámara secreta* (*Harry Potter and the Chamber of Secrets*; Chris Columbus, 2002), continuación de *Harry Potter y la piedra filosofal* (*Harry Potter and the Sorcerer's Stone*; Chris Columbus, 2001), que sus peripecias resultan "cosquilleos a su memoria, ecos y sombras y resonancias y alargamientos de lo que les hizo salir sonriendo, y con ganas de más de lo mismo", claro exponente de un cine que convierte el calco en cálculo, pues reposa sobre lo ya visto y otorga "a sus giros y variantes condición de rito, de misa, de juego de azares conjugados de antemano". Y es que abundan las obras que pretenden rentabilizar el éxito de las sagas a las que pertenecen con argumentos cinematográficos muy pobres. En este sentido, evocábamos *Astérix y Obélix: Misión Cleopatra* (*Astérix & Obélix: Mission Cléopâtre*; Alain Chabat, 2002), segundo episodio de las adaptaciones en imagen real del popular cómic de Alberto Uderzo y René Goscinny tras *Astérix y Obélix contra el César* (*Astérix et Obélix contre César*; Claude Zidi, 1999). Esta producción reposa sobre una comicidad abiertamente tosca por medio de las interpretaciones de Christian Clavier —Astérix— y Gérard Depardieu —Obélix—, que repiten *ad nauseam* sus tics caricaturescos de la película anterior. La persistente inclinación al *gag* acaba estragando el humor del film (Fernández-Santos, 2002aj).

4.3.5. Pretenciosidad

La cuarte clase de retórica en el ejercicio crítico de Fernández-Santos es la que podríamos definir como «pretenciosidad». Se trata de un constructo relacionado con los enunciados del apartado anterior, pues en este caso la retórica nos referimos a unos modos de expresión que pretenden generar superficialmente una imagen intelectual o profunda. Esta búsqueda de lo artístico, lo intelectual o lo trascendente suele canalizarse a través del esteticismo de la puesta en escena. Los mecanismos formales que calificamos de «pretenciosos» resultan análogos a los «efectistas» y a los «manieristas» en tanto hallamos una falsa hondura, solemnidad o trascendencia disfrazadas con gestos audiovisuales altisonantes y ampu-

losos, tal y como sucede en algunas obras de Luchino Visconti y muy especialmente en *Sandra* (*Vaghe stelle dell'orsa…*, 1965), definida por el periodista como

> "un film de gran formato, elegante, ambicioso culto, ilustrado con una brillante fotografía tenebrista, adornado con buen gusto en decorados y ambientación, amparado en un guión de la estirpe melodramática más refinada, que destila cultura literaria por los cuatro costados, y que da lugar a un relato bronco, tremendo, incestuoso, voluptuoso, caligrafiado por una cámara sensual, solemne, majestuosa" (Fernández-Santos, 1983c).

El crítico argumenta que *Sandra* no es una buena película porque los muy selectos ingredientes visuales y argumentales de la producción se ven neutralizados "por la apisonadora de las gruesas intenciones de sus autores, que cantan como sopranos borrachas a lo largo y lo ancho de la película". Semejantes intenciones persiguen "abrir las entrañas de la moral burguesa", pero estos objetivos críticos devienen en pura pretenciosidad en tanto la función de la brillante factura técnica del film resulta puro preciosismo: "El punto de vista, tanto ideológico como fílmico, del relato está por encima de lo relatado y esto provoca una insalvable escisión en la interioridad del filme, que en ningún momento encuentra ajuste entre lo que ocurre y el cómo ocurre". Así pues, en los largometrajes donde impera la pretenciosidad, se utilizan generalmente procedimientos fílmicos suntuosos a fin de dar la impresión de una talla intelectual de envergadura, lo que el crítico tiende a llamar habitualmente «mentir con la cámara».

Esta expresión se invoca a propósito de *Principiantes* (*Absolute Beginners*; Julien Temple, 1986), film, argumentalmente, con una clara ambición intelectual al intentar contar la gestación de una nueva época, la que parece emerger en una historia de arrabal en el Londres de 1958 "a caballo entre las Juergas Canallas del Soho y los violentos disturbios provocados por *teddy boys* racistas en la barriada negra de Notting Hill" (Fernández-Santos, 1986z). Pero las pretensiones son una cosa, y los resultados, otros. El crítico cree que la retórica visual que pone de relieve la película busca dotar de empaque a los de por sí inconsistentes componentes argumentales del guión. Por ejemplo, el periodista sostiene que la larga secuencia inicial está visualizada a través de una lente gran angular, "destinada a engrandecer con una mentira visual la verdadera dimensión de los decorados y la verdadera movilidad de los movimientos a costa de llevarse por delante lo que

sea". Hay, así, producciones más preocupadas de mostrar solemnidad, grandilocuencia o sofisticación en sus imágenes que en dotar de verdadera energía a la historia, personajes o conflictos dramáticos. En *El joven Toscanini* (*Il giovane Toscanini*; Franco Zeffirelli, 1988), una película biográfica sobre los años de aprendizaje del director de orquesta Arturo Toscanini, Fernández-Santos (1990ae) no solo reprocha su caída en "la mayor colección de tópicos nunca acumulada en una sola película", sino que todo en ella está envuelta

> "en papel de elegantosos colorines, para que el bodrio se vea bien acicalado, fotografiado y compuesto, en cromitos que a veces alcanzan tal grado de arbitrariedad y pedantería como en la gloriosa escena en que el célebre músico, aquí pelele, encaramado en la proa de un barco, dirige con batuta cósmica los movimientos del mar en una galerna".

Pero los recursos de esta clase de retórica no solo conciernen al plano audiovisual sino también al guionístico, pues pretenciosidad es un concepto parejo al de ambición, y esta ambición procede en muchas ocasiones de relatos muy prometedores o que abordan asuntos difíciles, duros, polémicos o intrincados; pero no concretados a la altura de las circunstancias. Como ya pudimos observar cuando analizábamos el guión en el capítulo tres, el crítico tiende a mesurar la dimensión de los conflictos dramáticos en función de su exposición y desarrollo, lo que a menudo se traduce en una colisión entre pretensiones y resultados, entre la naturaleza de los enunciados dramáticos y su tratamiento. Este desequilibrio entre intenciones/resultados lo identifica en un cineasta que reaparece sistemáticamente en su corpus periodístico, Alan Parker, a quien suele acusar de no llevar a buen puerto los originales planteamientos argumentales que se infieren de sus largometrajes. O lo que es lo mismo: la plasmación audiovisual resulta siempre inferior a las ideas a partir de las cuales se elabora. La filmografía del director británico se hace merecedora, entonces, de la expresión «mentir con la cámara» porque en las obras que la jalonan pretende instaurar la creencia "de que lo que filma va siempre más allá de lo que se ve en la pantalla" (Fernández-Santos, 1991v). Las imágenes parecen trascenderse a sí mismas y cada recodo del guión se convierte en la manifestación de "algo grande, trascendente, cuando lo cierto es que carece de trascendencia alguna". El crítico achaca a películas como *The Commitments* (1991) que sus grandilocuentes recursos —óptica amanerada, angulacio-

nes «originalistas», montaje musicalizado de manera artificiosa— están absolutamente vacíos:

> "La fotografía es bella, los desconocidos actores son creíbles y la banda musical audible. Rasgos que definen a una aceptable película del montón, pero que pretende hacerse pasar por cine de élite, sin serlo: es cine común cubierto con un barniz de exquisitez epidérmica" (Fernández-Santos, 1991v).

Lo mismo sucede con otro cineasta también muy poco apreciado por el crítico, el italiano Gillo Pontecorvo, en cuya filmografía palpitan evidentes inquietudes políticas de signo izquierdista en la medida en que intenta reconstruir con cierta pretensión realista y crítica acontecimientos de gran relevancia histórica: el mundo de los campos de concentración nazis en *Kapò*; la guerra de independencia de Argelia en *La batalla de Argel* (*La Battaglia di Algeri*, 1965); la revolución anticolonial en una isla del Caribe de dominio portugués a principios del siglo XIX en *Queimada* (1969); o el atentado que la organización terrorista ETA comete contra Luis Carrero Blanco, en *Operación Ogro* (1979). Sin embargo, en general, Fernández-Santos sentencia que la habitual y "campanuda solemnidad de Pontecorvo es la cobertura de su inanidad profunda" (1982ah). En relación a *Queimada* afirma particularmente que se trata de un film pretencioso, mal rodado, artificioso y engolado pese al aspecto de gran producción que ostenta, "pátina no causada por el talento sino por el dinero". Este tipo de obras fallidas provistas de impostados propósitos críticos reaparecen con diferentes conjugaciones a lo largo de su trayectoria. *Conspiración en la red* (*Antitrust*; Peter Howitt, 2001) es una de ellas, pues se trata de un film que quiere ser políticamente incorrecto, un "alegato díscolo, inconforme con el salvajismo capitalista reinante" (Fernández-Santos, 2001p), aunque, en realidad, deriva hacia lo contrario, "hacia la caricia al despótico desorden neoliberal, hacia la oquedad del pensamiento único y hacia el acatamiento a lo que aparenta combatir y solapadamente defiende". Por si esto no fuera suficiente, la película ofrece un "concierto de tramposos y balbucientes ejercicios de falsa y titubeante dirección, de pobre y artificiosa escritura y mecánica e insincera interpretación".

La densidad conceptual acometida puede ser, lógicamente, mucho mayor. *Tierra* (Julio Medem, 1996), por ejemplo, se aventura en un paisaje filosófico de gran complejidad, pero Fernández-Santos (1996e) objeta que el arranque del film

"degrada esa ambición a pretensión, al alargarse en un regodeo sobón e inacabable de vistosos ripios visuales, cuya eficacia embaucadora dura unos minutos, tras los que comienza un baño de seudometafísica con polvo de aldea". La obra del cineasta vasco trata, pues, de escenificar una metáfora que se convierte en una "pirotecnia sin esqueleto", en un "juego invertebrado", de ahí que durante la primera parte del metraje predomine lo que llama despectivamente un "*spot microcosmogónico*" que carece, además, de un punto de vista ordenador en la cadena de acontecimientos. Embaucados por los acordes de la bella música de Alberto Iglesias y la fotografía de Javier Aguirresarobe, la película ofrece —al menos hasta mediada su duración— "vueltas mareantes" a nivel formal que en realidad "son brotes de inseguridad camuflados bajo la sensación de desenvoltura que acompaña a todo empleo oportunista del recurso al *leitmotiv*, cuando lo cierto es que son desafinamientos que se quieren hacer pasar por destellos de armonía" (Fernández-Santos, 1996q).

En estas demarcaciones se suele inscribir la acusación de «trascendentalismo» a algunas producciones como *¡Tan lejos, tan cerca!* (*In weiter Ferne, so nah!*; Wim Wenders, 1993), secuela de *Cielo sobre Berlín* (*Der Himmel über Berlin*; Wim Wenders, 1987) que contiene "una indigerible, opaca y bobalicona verborrea, que hunde, aplasta y acaba anulando la escasa entidad de las imágenes, las situaciones y los esbozos, siempre inacabados, de los personajes" (Fernández-Santos, 1993x). Señala que los elementos más meritorios de *Cielo sobre Berlín* residen en la escritura del novelista Peter Handke, pero al reservarse Wenders ahora la autoría del guión, el resultado es una película con "un plomizo parlamento seudopoético", de tono solemne y superficial donde el mismísimo ex presidente ruso Mijaíl Gorbachov aparece para pronunciar "un discurso humanista y metafísico literalmente tronchante sobre Europa, el destino de los pueblos, la fraternidad universal y la caída del muro de Berlín". *¡Tan lejos, tan cerca!* resulta una obra paradigmática en lo concerniente al ilimitado crédito que los festivales internacionales conceden a las nuevas obras de ciertos autores consagrados inmerecidamente, aunque estas incurran una y otra vez en un tipo de "belleza amuñecada […] [que] sabe a hueco, cursilón, pretencioso, aburrido y, por tanto, insignificante" (Fernández-Santos, 1994ab). Idénticos comentarios salen a relucir cuando el periodista se enfrenta a muchos largometrajes del británico Peter Greenaway, "un experto vendedor de

mercancías averiadas", como, por ejemplo, *Los libros de Próspero* (*Prospero's Books*, 1991),

> "un batiburrillo de seudo imágenes con frecuencia cursi, siempre amanerado y casi siempre deleznable: a los diez minutos de proyección ya está vista toda. Listo donde los haya, Greenaway conoce sus límites y, en lugar de afrontarlos para así superarlos, los oculta detrás de una puesta en escena desordenada, frenética e ininteligible, y de esta manera hace creer al espectador boquiabierto que esos límites son, no de Greenaway, sino suyos propios" (Fernández-Santos, 1991d).

Así pues, el hecho de que una película incorpore en su guión y puesta en escena explícitas referencias y alusiones culturales, por muy elevadas y prestigiosas que estas resulten en sí mismas, no la convierten automáticamente en una obra de igual naturaleza. Fernández-Santos suele establecer cómo determinados títulos no hacen si no ponerse en evidencia cuando, por ejemplo, en los diálogos se dirimen asuntos de cierta complejidad intelectual o se evocan reflexiones profundas de autores consagrados; pero se muestran discretas, pueriles o simplemente convencionales en la construcción de sus apartados formales. Tanto en *El declive del imperio americano* (*Le déclin de l'empire américain*, 1986) como en *Jesús de Montreal* (*Jesus of Montreal*, 1989), ambas del canadiense Denys Arcand, el periodista sostiene que ambas obras presentan una gran ambición intelectual además de una excelente factura técnica. Son films, en principio, inteligentes y cultos que intentan efectuar dictámenes socio-culturales. Pero a poco que se escruten con rigor, estas pretensiones no hacen sino disolverse. Concretamente, *Jesús de Montreal*

> "da impresión de profundidad, pero en realidad se trata de una obra epidérmica. Arcand reúne y amalgama con mucha habilidad no ideas, sino espectros de ideas, digeridos o cuando menos precocinados, más que con cultura, con el barniz de cultura que llaman culturina" (Fernández-Santos, 1989c).

Esta crítica a la charlatanería o la pedantería es perceptible, por ejemplo, en títulos como *Alemania Noventa nueve cero* (*Allemagne 90 neuf zéro*; Jean-Luc Godard, 1991), claro exponente del "atolladero estetizante" en que se halla el cineasta francés y considerada "nada culta y locuaz hasta la charlatanería" al estar so-

brecargada de ideas predigeridas (Fernández-Santos, 1991w). La misma recriminación profiere contra una película como *Grito de piedra* (*Cerro Torre: Schrei aus Stein*; Werner Herzog, 1991), donde, mermando una espectacular aventura, se introducen aburridas disquisiciones éticas, existenciales y ecológicas, una "retórica intelectualoide" (Fernández-Santos, 1991c) que termina por aburrir al espectador mientras asiste a la escalada de dos alpinistas de un pico situado al sur de la Patagonia, en el Cerro Terro. La sospecha se instala en el crítico, en definitiva, cuando contempla excesivas "inclinaciones a la píldora [o cita] cultural y al exceso de pulimento en el lenguaje" (Fernández-Santos, 2004n).

Pero la pretenciosidad intelectual deviene en ridiculez cuando las cualidades de un film se contradicen con sus rimbombantes aspiraciones. Así ocurre cuando el crítico compulsa cualidades y aspiraciones reales en una obra como *Un hombre y una mujer* (*Un homme et une femme*; Claude Lelouch, 1966), película que, según Fernández-Santos (2007: 378) en un texto publicado en *Nuestro Cine* en junio de 1967, pretende dotar de un estatuto universal a una historia de amor, como sugiere la misma nomenclatura del título. El problema es que ni la narración posee suficiente poder de generalización, "ni, a la inversa, los personajes logran concretarse en actitudes que nos permitan prescindir de su condicionamiento social e incluso nacional". El periodista aduce que estos manifiestan en todo momento su idiosincrasia francesa como "un modo nacional de entender la vida". A ello hay que añadir que la excepcionalidad del oficio de estos —él, piloto de carreras; ella, *script* de cine— desvirtúa igualmente esa buscada dimensión abstracta, pues ambos protagonistas aparecen definidos por su asimilación a unos trabajos en los que, en general, el espectador no puede reconocerse:

> "Lelouch no sólo no exalta el trabajo «real» del hombre, sino que desprecia y le opone un trabajo inventado, irreal, mentira. Si él y ella están fuera de concreciones psicológicas incómodas, Lelouch, para mayor comodidad todavía, las saca de todo medio social inverosímil" (Fernández-Santos, 2007: 378).

Por tanto, la exaltación laboral oculta, en realidad, una actitud reaccionaria. Según el crítico, en *Un hombre y una mujer* subyace una glorificación del espíritu de la revista *Elle*, aunque lo injustificable resulta que ese espíritu se presente como "modelo de gracia y hondura universal", todavía más si cabe atendiendo a la "grotesca autosuficiencia del chauvinista francés que hay en esta película". En

consecuencia, el largometraje del cineasta francés resulta una exaltación grandilocuente de "una visión convencional y cursi de la vida y que, por supuesto, sublima poéticamente, mediante aparentes audacias formales, una historia casi clerical" (Fernández-Santos, 2007: 377-378). Una visión envuelta, en ese sentido, "en papel dorado, bonito, con florecitas entre primaverales y pálidas" (Fernández-Santos, 2007: 378).

Pero estos intereses intelectuales a menudo también se frustran en producciones de corte más comercial, cuando se aprecian esfuerzos en imprimir mayor hondura a presupuestos formales modestos. A propósito de *Presunto inocente* (*Presumed Innocent*; Alan J. Pakula, 1990), Fernández-Santos (1990af) sostiene que los relatos de intriga policiaca están urdidos a través de pistas falsas para confundir al espectador y sorprenderlo con una variante final inesperada. Cuando así se articula, se trata de un divertimento pasajero al que no cabe hacer reproche alguno. Sin embargo, hay veces donde, con el mismo planteamiento, las aspiraciones son mayores, como es el caso de la película mencionada, la cual, no conformándose con desplegar una solvente trama de suspense, pretende ofrecer un comprometido diagnóstico de índole social, jurídico y moral. Dichos objetivos quedan reducidos a ínfulas intelectuales, pues las "profundidades éticas" no son más que un "gracioso asunto epidérmico". También resulta una experiencia trepidante el *thriller* futurista *Minority Report* (Steven Spielberg, 2002). Sin embargo, en esta película que el crítico considera excelente a ratos, reconoce indicios de pretensiones mayores a través de una lectura subyacente en torno a la disolución de la vida privada, la conciencia y la libertad en las sociedades del futuro. Visualmente, en efecto, el film se reviste con una imagen de terrible negrura, de duro pesimismo; pero no logra dar cuerpo dramático a estos enunciados, entre otras razones, por la habitual propensión de Spielberg hacia el sentimentalismo y la blandura (Fernández-Santos, 2002ao). Incursiones mucho más clamorosas en este tipo de retórica tienen lugar en producciones como *La playa* (*The Beach*; Danny Boyle, 2000), donde el cineasta inglés vuelve a elaborar "un berenjenal de mal cine mezclado con dos o tres ejercicios de pedestre psicodelia visual en clave de *videoclip* completamente infumable". Un juego a la irreverencia, un supuesto "puñetazo de cine libertario cuando no pasa de ser una acariciadora zancadilla sobre un blando césped de marihuana burguesa mal fumada" (Fernández-Santos, 2000d).

El crítico detecta las influencias de *Apocalypse now* (Francis Ford Coppola, 1979), si bien se apresura a calificarla de un burdo sucedáneo donde prevalecen la "simplonería seudofilosófica" y el irremediable vacío que acompaña a todo ejercicio de pretenciosidad.

Otra faceta distinta dentro del tipo de retórica en que nos hallamos está relacionada con el concepto de transgresión, con aquellos contenidos de carácter polémico o provocador que una obra incorpora en su línea argumental, cualidad que se presupone habitualmente asociada a cualquier práctica artística, si bien puede derivar en apariencias o ademanes superficiales. A menudo es fácil deducir que este afán transgresor o polemista proviene de intereses comerciales o de un oportunismo motivado por el aprovechamiento de determinados factores contextuales. Así interpreta Fernández-Santos (1984aa) los «tabúes» concitados en *El amor del capitán Brando* (Jaime de Armiñán, 1974), una película que accede a las carteleras españolas en los años finales de la dictadura franquista y, ante la flexibilización de la censura, hilvana en su línea argumental cuatro elementos inabordables hasta el momento: "El amor entre un niño y su maestra; el retorno a la España franquista de un exiliado de 1939; la fascinación con flecos legendarios del niño, es decir de la nueva España, por ese exiliado, y, finalmente, un desnudo de mujer". El crítico cree que el éxito de taquilla recabado por el film solo es posible entenderlo dentro de las peculiaridades de la sociedad española de aquel momento, pues, desde otros puntos de vista, se trata de una producción mediocre que finge abordar con hondura y audacia esos insólitos planteamientos, queriendo "dar la impresión de que […] se rompían muchos y muy antiguos muros de contención de la libertad de expresión cinematográfica, cuándo la realidad es que los autores de la película se limitaron a acariciarlos con inocuidad" (Fernández-Santos, 1984aa). Otro tanto sucede con *El pico* (Eloy de la Iglesia), que, con el conflicto político del País Vasco como tema subyacente, cuenta la historia de dos jóvenes homosexuales y heroinómanos e hijos de un guardia civil y de un líder político independentista, respectivamente. Con este provocador planteamiento, la producción aborda espinosísimas cuestiones políticas, pero sus autores parecen no buscar tanto un análisis comprometido como un reclamo publicitario para su mejor venta, pues "antes que buscar la verdad la deforma, esquematiza y degra-

da, antes que bucear en la realidad la moldea, orienta e instrumentaliza para facilitar una operación comercial" (Fernández-Santos, 1983d).

Pero, más allá del oportunismo de determinadas producciones a partir de las circunstancias contextuales en que se generan, en la actividad periodística de Fernández-Santos concurren los trabajos de algunos directores cuya trayectoria se caracteriza por "una resultona simulación de audacia", "provocaciones de pacotilla" o por "un falso ir contra corriente" (Fernández-Santos, 1992z). Uno de ellos es Marco Bellocchio, director que, según el crítico, trata de llamar la atención sistemáticamente para mantener perenne la etiqueta de cineasta francotirador, cuando en realidad sus películas no pueden ser más conservadoras a tenor de la escasa calidad que atesoran, como *La condena* (*La condanna*, 1991), una supuesta apología de la violación como signo de un tipo de masculinidad que resulta "tan pobre y tan mediocre que el solo hecho de decir que es capaz de contener una afirmación o una tesis —la que sea— le viene ancho". En esta línea podemos adscribir *Henry & June (El diario íntimo de Anaïs Nin)* (*Henry & June*; Philip Kauffman, 1990), basada en las duras y transgresoras aventuras sexuales de uno de los volúmenes de los diarios Anaïs Nin Culmell, donde la escritora estadounidense narra el triángulo amoroso que se establece entre ella, el escritor Henry Miller y la mujer de este. Pero esas escandalosas relaciones sexuales solo se materializan en la pantalla como toscas y triviales evidencias. Pésimamente rodada, sin sentido del espacio y la profundidad de campo, el crítico sentencia que no hay "nada, absolutamente nada, salvo una inclinación insalvable a mentir con la cámara y convertir a grandes cuestiones que no admiten componendas en domesticados capítulos del *Reader's Digest*" y que a lo único que invita con "sus falsos aires licenciosos" es "a practicar el rosario en familia dentro de un burdel" (Fernández-Santos, 1990b).

Esta voluntad de escándalo a menudo también se vehicula a través de contenidos escatológicos con vistas a transgredir el marco de los convencionalismos sociales y/o culturales y de ofrecer heterodoxos ángulos de aproximación a los asuntos abordados, contenidos que en ocasiones carecen de auténtica poder de vulneración, como ocurre en *El almuerzo desnudo* (*Naked Lunch*; David Cronenberg, 1991), donde, para Fernández-Santos, no hay procacidad ni gorrinada que no salga a relucir en la pantalla. Las truculencias escatológicas se suceden unas veces insinuantes, otras veces explícitamente:

> "La cámara no se cansa de fotografiar, así como suena, anos, cacas e insectos espachurrados. Y, por su parte, el registro de sonido llega al no va más: recoge los ecos y las resonancias musicales de todo tipo de pedos, que a fuerza de repetirse terminan sonando al oído como inocentes avemarías" (Fernández-Santos, 1992aa).

El crítico afirma, por tanto, que no se puede encontrar una muestra más clara de impotencia a la hora de buscar la provocación sin obtenerla. Este carrusel de ordinarieces está filtrado, asimismo, a través de una trascendencia metafísica que genera una obra vacía, rutinaria y mortalmente aburrida. También presenta las más variopintas escatologías *Las reglas del juego* (*The Rules of Attraction*; Roger Avary, 2002), una espiral de sexo, masturbaciones, violencia, droga y suicidios con el propósito, sin conseguirlo, de generar una visión pesimista y turbadora de la juventud norteamericana, cuando en realidad lo que ofrece es "un pequeño viaje en negruras pijas y de salón" (Fernández-Santos, 2002ap). Ambos films son, entonces, dos ejercicios de retórica sin auténtico vigor.

* * *

En este epígrafe hemos empezando definiendo la retórica como una disciplina que, nacida en la Grecia clásica, está vinculada con las estrategias persuasivas del lenguaje, y que, tras la Edad Media, adquiere un sentido peyorativo al identificarse con la declamación, el exceso, la ostentación o el engaño a través del discurso lingüístico. En la actualidad, sin embargo, algunos autores conciben la retórica como un campo más extenso que comprende las técnicas para la argumentación lingüística y, por tanto, la despojan de su orientación peyorativa. La acepción que se infiere en los textos del crítico de Fernández-Santos es diametralmente distinta. Suele esgrimir el concepto de retórica para deslegitimar artísticamente a aquellas obras cinematográficas en cuyas técnicas cinematográficas concurrentes infiere motivaciones frívolas, livianas o superficiales. Podemos extraer cuatro modalidades o denominaciones diferentes de retórica en el ejercicio de Fernández-Santos: explicitud, efectismo, manierismo y pretenciosidad.

La noción de retórica aparece declinada ya, con diferentes enfoques, matices y términos, en el famoso artículo "Una cierta tendencia del cine francés" de François Truffaut y en los textos de André Bazin en *Cahiers du Cinéma*. No obstante, es otro crítico de la revista francesa, Jacques Rivette, quien, en junio de 1961,

con el artículo "De la abyección", establece unos presupuestos estéticos más definidos sobre los límites de la representación cinematográfica. Rivette desarrolla sus consideraciones a partir del célebre plano de la película *Kapò*, de Gillo Pontecorvo, aquel en el que uno de los personajes se suicida abalanzándose contra la alambrada eléctrica de un campo de concentración y, luego de esta acción, la cámara inicia un *travelling* de aproximación para reencuadrar la imagen en contrapicado, de tal manera que uno de los brazos del malogrado personaje traza un ángulo recto paralelo al encuadre, estableciendo lo que podríamos denominan una «simetría estética». Para el crítico francés y más tarde cineasta, esta elección efectista solo merece el más absoluto desprecio. Asimismo, la reconstitución del realismo absoluto como único eje discursivo, y más en asuntos tan delicados como el narrado por el director italiano, solo conduce al voyeurismo y a la pornografía. Es necesario un punto de vista a la hora de rodar y, en consecuencia, de toma de postura sobre la materia filmada.

La retórica como parámetro estético sobrevive en los ejercicios críticos actuales, si bien a menudo tiende a aplicarse con elevadas dosis de intransigencia. Para Serge Daney, uno de los grandes críticos de referencia de las últimas décadas, el magisterio de Rivette se convierte durante sus años de juventud en su primera certeza como futuro crítico, lo que posteriormente le lleva a reconocer la huella del *travelling* de *Kapò* en películas y cineastas más consistentes que incurren en el «golpe bajo» al espectador, en la sobrecargada de bellezas parasitarias. Sin embargo, desde la irrupción de internet y la tecnología digital a finales del siglo XX, el cine y el audiovisual están inmersos en un cambio de rumbo en la representación de lo real, circunstancias que conllevan una reformulación de la categoría estética de la explicitud. El nuevo panorama expresivo de la Posmodernidad, determinado por, entre otros rasgos, la presencia cada más activa de la violencia, la estética del videoclip o la autorreferencialidad lingüística, obliga a la crítica a una mayor tolerancia con respecto al concepto de retórica. Lo que parece innegable es que, aunque el concepto de retórica sigue resultando útil en las valoraciones críticas, también lo es un hecho: que adscribir bajo esa denominación a una película varía según la subjetividad de cada crítico.

Dentro de los tipos de retórica que se vislumbran en el ejercicio de Fernández-Santos, la explicitud comunicativa está relacionada con la inclinación de

algunas obras a dejar excesivamente explicadas sus enunciados dramáticos, cuando no a reincidir machaconamente en la clarificación de determinados rasgos en particular. Cuando así sucede, la obra cinematográfica se vuelve discursiva y evidente. De este modo, la explicitud comunicativa se sitúa como concepción estilística en el polo opuesto de la dicotomía transparencia/profundidad, pues en ella no se utilizan indicios sutiles para abordar asuntos de hondura. Obviamente, no se trata de abocar al film a la opacidad, pues para que se genere un proceso comunicativo con el espectador es necesaria una importante cuota de claridad en sus efectos y significados. Tampoco el crítico pretende convertir en normativa estética los métodos implícitos de la transparencia/profundidad. En su ejercicio encontramos, de hecho, elogios a títulos que abordan asuntos explícitamente, lo cual no quiere decir que carezcan de resonancias, recovecos y matices. Pero una cosa es tratar materias argumentales reflejando abiertamente sus aspectos más duros y controvertidos —dotándolos de hondura, gradaciones y aristas—, y otra cosa muy distinta es generar con ellas un discurso apoyado en continuos golpes de efecto. La aparición de la explicitud se torna especialmente reprochable en largometrajes de abiertas inclinaciones políticas, tornándose panfletarias o didácticas.

La segunda clase de retórica que se colige en el ejercicio crítico de Fernández-Santos es el efectismo, es decir, la tendencia de determinadas películas a multiplicar y trivializar sus efectos expresivos —producir risa, terror, angustia, aflicción, alegría, etc.—. Estos efectos no son ni mucho menos censurables por sí mismos, pero de la saturación y trivialización en su empleo se sigue, insistimos, la clausura de cualquier pretensión comunicativa. Con frecuencia, el término hace referencia al abuso de los efectos especiales, a cómo producciones de vocación más industrial tienden a utilizarlos como un vehículo que, a la búsqueda del entretenimiento a toda costa, se justifica por sí mismo en vez de como medio supeditado a las necesidades narrativas y/o dramáticas de la historia. Otras películas, con el fin de generar estados de excitación en el espectador e implicarlo emocionalmente en la trama, tienden a crear dispositivos fílmicos que confunden la acción con el ajetreo y el exceso con recursos aparatosos y estridentes. En realidad, este *modus operandi* responde a una expresión estética más general y no necesariamente ligada a los efectos especiales: la grandilocuencia, expresión que reciben

una serie de producciones elaboradas «a lo grande», es decir, con grandes formatos, grandes partituras para engrandecer la banda sonora, grandes encuadres y escenarios, etc.

El efectismo supone una tentación recurrente en multitud de producciones genéricas. Con respecto a los esquemas melodramáticos, estos pueden degradarse incurriendo en la exageración, el exceso, la elementalidad y la zafiedad sentimental de los culebrones. En lo concerniente a la comedia, existe un cine que se dedica a concatenar chistes y situaciones humorísticas de consumo fácil, zafio y hasta burdo a partir de fórmulas y convenciones estereotipadas. Por su parte, la violencia explícita es inherente al género negro, pero hay producciones que multiplican su presencia para infundir emociones fuertes en el ánimo del espectador; pero, en cambio, reducen al máximo su alcance dramático, de ahí que los productos resultantes constituyan una deleznable epidemia. Otro tipo de efectismo es el que suele aparecer en el cine de terror —aunque también en el *thriller*—, que consiste en desencadenar tensión, inquietud u horror recurriendo a una acumulación de un golpe de efecto detrás de otro. Con frecuencia, este género, sobre todo a partir de los años ochenta, se interna por otra pendiente consistente en trufar el metraje de truculencias, asquerosidades y repugnancias.

La tercera clase de retórica que destacamos es la «manierista». Manierismo es una acepción que sirve para denominar el arte postclásico del siglo XVI, particularmente a las obras comprendidas entre los años 1520-1600. Originariamente, pues, carece de sentido peyorativo, algo que, sin embargo, toma forma en el siglo XVII y especialmente en el XIX, cuando los historiadores vinculan el adjetivo manierista con «amaneramiento», con una fría técnica imitativa de los grandes maestros, con las prácticas artísticas rebuscadas y las que se valen de clichés que devienen en fórmulas. Siguiendo esta línea, Fernández-Santos suele esgrimir el adjetivo manierista para describir aquellas operaciones expresivas que se dedican a reproducir mecánicamente un estilo fílmico preexistente o estrategias estilísticas en particular, ya sean propias o ajenas. Al ser aplicado sin introducir matices o inflexiones se incurre en la repetición, en el mimetismo.

Sin embargo, el término manierismo adopta otras conjugaciones en los textos críticos del periodista. Fernández-Santos recurre a este concepto estético cuando encuentra que el dispositivo de una película está sustentado en la bús-

queda de la originalidad por la originalidad, cualidad que en su opinión constituye una degradación de la idea de vanguardia. Este comportamiento artístico también es perceptible en aquellos creadores que pretenden no encerrarse en sus rasgos estilísticos preponderantes sino evolucionar hacia otros derroteros formales, deseo que en ocasiones que se transforma en una «pirueta estetizante». La crítica al manierismo también se efectúa cuando un autor, luego de elaborar los rasgos conformadores de su estilo en obras pretéritas, empieza a incurrir en repeticiones que ponen de relieve su reclusión en esas sus constantes estilísticas, lo que Fernández-Santos juzga como la defunción del estilo. Ello es extensible a las vacuas reincidencias estilísticas de una película con respecto a títulos particulares o a un conjunto heterogéneo de ellos, como sucede en los *remakes*, secuelas, nuevas trasposiciones de obras artísticas ya adaptadas al cine o en sagas o ciclos de películas.

La cuarte clase de retórica es la que podríamos definir como «pretenciosidad». Se trata de un constructo relacionado con los modos de expresión que pretenden generar superficialmente una imagen intelectual o profunda. Los mecanismos formales que calificamos de «pretenciosos» resultan análogos a los «efectistas» y a los «manieristas» en tanto hallamos una falsa hondura, solemnidad o trascendencia disfrazadas con gestos de puesta en escena altisonantes y ampulosos. Así pues, el hecho de que una película incorpore en su guión y puesta en escena explícitas referencias y alusiones culturales, por muy elevadas y prestigiosas que estas resulten en sí mismas, no la convierten automáticamente en una obra de igual naturaleza. Fernández-Santos suele establecer cómo determinados títulos no hacen si no ponerse en evidencia cuando, por ejemplo, en los diálogos se dirimen asuntos de cierta complejidad intelectual o se evocan reflexiones profundas de autores consagrados; pero se muestran discretas, pueriles o simplemente convencionales en la construcción de sus apartados formales.

Asimismo, la pretenciosidad deviene en ridiculez cuando las cualidades de un film se contradicen con sus rimbombantes aspiraciones. Estos intereses intelectuales a menudo también se frustran en producciones de corte más comercial, cuando se aprecian esfuerzos en imprimir mayor hondura a presupuestos formales modestos. Otras veces el crítico deduce que un afán transgresor o polemista proviene de intereses comerciales o de un oportunismo motivado por el aprovechamiento de determinados factores contextuales. Pero, más allá de este oportu-

nismo, en la actividad periodística de Fernández-Santos concurren los trabajos de algunos directores cuya trayectoria se caracteriza por una falsa provocación. Esta voluntad de escándalo a menudo también se vehicula a través de contenidos escatológicos con vistas a transgredir el marco de los convencionalismos sociales y/o culturales y de ofrecer heterodoxos ángulos de aproximación a los asuntos abordados, contenidos que, sin embargo, carecen de auténtica poder de vulneración.

CONCLUSIONES

Los factores desencadenantes de la crisis que atraviesa la crítica no menoscaban el hecho de que continúe constituyendo una institución esencial en un panorama como el presente, donde el consumo del cine, además de en las salas de exhibición, se extiende a otras ventanas como televisión, DVD, internet, dispositivos móviles, etc. El espectador necesita, pues, de las prescripciones de un profesional para orientarse en una oferta inabarcable y así poder discernir aquellas propuestas de auténtico valor de las que no lo son. El crítico opone su resistencia, pues, a los argumentos provenientes de las leyes del mercado, a las estrategias del *marketing* cinematográfico y a todas aquellas fuerzas que tratan de persuadirnos interesadamente en el consumo audiovisual. El objetivo general de esta investigación estriba, por tanto, en reafirmar la importancia de la labor crítica y contribuir a relanzar su estatuto valorativo desglosando el paradigma estético de uno de los críticos más influyentes de la Historia del cine español, Ángel Fernández-Santos. Con estos propósitos, establecemos las siguientes conclusiones:

1. Con el fin de desplegar con solvencia su facultad valorativa y soslayar la subjetividad, es indispensable que el crítico elabore sus argumentos estéticos a partir de un paradigma crítico, término que entendemos como el conjunto de modelos, ideas y tradiciones de índole estético con que se lleva a cabo una selección y jerarquización del repertorio cinematográfico (Nieto Ferrando, 2009: 23), a partir de los cuales se generan esquemas conceptuales aplicables al análisis y la valoración de las películas. Pero este paradigma crítico debe ser lo suficientemente elástico para no incurrir en la rigidez y el hermetismo, pues el cine es un arte en evolución y las jerarquías estéticas deben reciclarse al contacto de nuevas manifestaciones y fenómenos expresivos.

2. Todo paradigma crítico proviene fundamentalmente de la teoría fílmica, disciplina que suele entenderse como "la explicación proposicional sistemática de la naturaleza y funciones del cine" (Bordwell, 1995: 273). Pero para descifrar lo que cada película nos está tratando de comunicar y poder emprender un juicio crítico no sometido a la subjetividad, no nos queda más remedio que minimizar

las condiciones en que se produce la recepción subjetiva de cada espectador —área en la que abunda una vertiente muy concreta de la teoría fílmica, como, salvando las distancias, los estudios culturales, la teoría de la respuesta, la pragmática y los estudios de género— y fijarnos, más bien, en las instrucciones que nos proporciona la obra cinematográfica, instrucciones a menudo desplegadas, según una hipotética jerarquía vehiculada a través de los recursos expresivos del cine, como el guión, montaje, interpretación, iluminación, planificación, etc. Desde este punto de vista, teorías como la formalista, la realista, la semiótica estructural y la cognitivista reflexionan sobre cómo se articula la forma fílmica tomando como premisa el hecho de que el cine, como cualquier arte, lleva implícito un esfuerzo de comunicación.

3. Siguiendo los postulados de Bordwell (1995), consideramos el enfoque cognitivista como el más adecuado para el desarrollo de la praxis crítica puesto que concibe la obra audiovisual como una organización sistemática de recursos audiovisuales que pretenden generar, vía indicaciones textuales, unos efectos y/o significados en el espectador. Esta orientación es la predominante en lo que Bordwell llama la tradición «explicativa» de la crítica cinematográfica. Frente a ella surge, a partir de 1968, la tradición «sintomática», que pretende, a partir de teorías ya indicadas como el marxismo, psicoanálisis, de género o los estudios culturales, esclarecer las estructuras políticas, sociales, culturales, sexuales, etc., que cualquier obra cinematográfica incorpora «inconscientemente».

4. Una de las operaciones esenciales en cualquier labor crítica consiste en analizar las entidades fundamentales del lenguaje cinematográfico a nivel particular, que en el caso de Fernández-Santos se decanta por el guión, puesta en escena, ritmo e interpretación. En cada una de estas áreas son recurrentes, respectivamente, una serie de puntos de enclave analíticos para discernir sus cualidades o anomalías. A partir de ellos podemos inferir una serie de principios estéticos de carácter orientativo con los que explicar el funcionamiento o malfuncionamiento de sus objetivos:

▪ En el guión, Fernández-Santos suele examinar cuestiones como la lógica estructural basada en el planteamiento, nudo y desenlace para que escenas y secuencias adquieran un desarrollo estratégico; la cohesión o unidad de todas las piezas argumentales con el fin de favorecer su solidez y así evitar lagunas o cabos sueltos; la gestión de la línea de interés a través de la ley de progresión continua y

de los giros narrativos, que a menudo generan problemas como dispersiones y/o dilaciones narrativas innecesarias, en el primer caso, o bien un exceso de giros, en el segundo caso, o transformaciones repentinas en el curso de los acontecimientos que juzga injustificadas; el punto de vista, concebido como el ángulo del que se provee la información del relato y como la orientación o tratamiento de la materia argumental, que son fuente de incoherencias o arbitrariedades; la trama, es decir, la concatenación de escenas y secuencias, que puede partir de planteamientos ocurrentes luego malogrados por ramificaciones argumentales insatisfactorias; los personajes y sus conflicto dramáticos, el núcleo de toda unidad dramática, que debe también desarrollarse según una lógica estructural, si bien puede ser objeto de reprensiones por su esquematismo o superficialidad.

▪ En la puesta en escena, es decir, el modo en que un cineasta plasma el guión en forma audiovisual, el crítico analiza la presencia o ausencia de sistematización en las técnicas cinematográficas de la película, es decir, valora qué tipo de funciones pretenden desplegar y si se ven satisfechas o no en un estilo cohesionado. En general, en el ejercicio del periodista la puesta en escena puede desempeñar cuatro funciones: descriptiva o espacial, narrativa, sentimental y dramática. Habitualmente, el crítico coteja la composición y prestaciones de la puesta en escena con los contenidos argumentales del guión: con la trama, personajes, conflictos, etc., interrogándose acerca de si la materialización audiovisual consigue plasmar esos contenidos en imágenes consistentes, ya que en ocasiones se produce un desacoplamiento entre ambas entidades. Uno de los reproches más habituales con respecto a la puesta escena es cómo algunas películas se valen de sus imágenes para hacer de ellas un vehículo de lucimiento en sí mismas; es decir, carecen, parcial o totalmente, de algunas de las funciones que hemos explicado anteriormente. Fernández-Santos aduce que, cuando así sucede, la puesta en escena presenta motivaciones retóricas.

▪ En el ritmo narrativo, es decir, el arte de regular la velocidad en las diferentes secciones del relato cinematográfico, Fernández-Santos suele reparar para evaluarlo en el ordenamiento y escalonamiento del contenido argumental, tareas propias de la fase de guionización, primero, y del montaje del film, después. Habitualmente, el ritmo se impone a través de un *crescendo* gradual, de un ir de menos a más, aunque también reconoce obras especiales que comienzan en la «cresta de la ola» y, casi sin escenas de descanso, no dejan de ascender. El periodista di-

secciona en su labor crítica cómo se efectúa esta graduación en cada película. Causas del naufragio del ritmo narrativo en una obra audiovisual son, a menudo, la ausencia de fluidez narrativa; el alargamiento o enlentecimiento de la acción y/o secuencias; la presencia de una velocidad monocorde a lo largo de la narración; o la utilización del caos y el ajetreo como eje del ritmo narrativo. Por supuesto, las deficiencias del ritmo narrativo son objetadas por Fernández-Santos cotejando el resto de los recursos convocados en el guión, puesta en escena e interpretación: en este caso, también presupone unas pretensiones en cuanto a ritmo narrativo que pueden o no verse materializadas. Con frecuencia, Fernández-Santos se apoya en dos conceptos para definir el ritmo narrativo: *tempo*, para referirse a la particular temporalización de una escena o segmento en particular, a diferencia del ritmo, que suele abarcarlo todo, si bien también suele evocarse en aquellas obras cinematográficas provistas de ciertos alargamientos temporales; y el de «cadencia», un término en principio equivalente al de *tempo* en el que también predomina la delicadeza y la distensión.

▪ En cuanto a interpretación, el crítico sostiene que en numerosas ocasiones la hondura e intensidad de una película descansa bien en el trabajo de sus actores o actrices, bien en la interrelación que se produce entre todos ellos, una tarea —la dirección de intérpretes— que compete a la figura del realizador. Fernández-Santos evalúa el ejercicio interpretativo cuestionándose si las características de los elementos que la moldean —voz, rostro, cuerpo, movimiento— se adecúan a las funciones del personaje y si se encuentran homogeneizados dentro del texto fílmico a partir del resto de apartados formales: guión, puesta en escena y ritmo narrativo. También resulta pertinente analizar la mutación expresiva que sufre el intérprete a lo largo de la obra cinematográfica. El periodista localiza estrategias interpretativas de especial densidad como la «contención», las «paradojas expresivas», «transfiguración» y el «duelo de rostros». Sin embargo, dos fenómenos son objeto de permanente rechazo: la «sobreactuación» o «histrionismo», es decir, el empleo exagerado o afectado de los recursos actorales; y el abuso de los elementos que definen la caracterización —vestuario, maquillaje, peluquería…— como único aliciente del trabajo interpretativo. Por último, el crítico examina la dirección de actores observando el acoplamiento entre el trabajo interpretativo y el tipo de encuadre elegido y las relaciones expresivas que se desencadenan entre todas las interpretaciones del reparto en su conjunto.

5. A través de las interrelaciones entre esas cuatro áreas formales se generan estrategias expresivas más amplias, las cuales a menudo suelen reconocerse como estilo fílmico. Pero este tipo de estrategias no surgen de la nada, sino que se derivan, consciente o inconscientemente, de unos lazos de filiación determinados: obras paradigmáticas que definen periodos históricos, movimientos o escuelas, estilos, formatos y géneros, de ahí que el crítico coteje las estrategias expresivas de un film frente a sus precedentes con el propósito determinar su grado de originalidad. Dividimos en dos las categorías que Fernández-Santos suele utilizar para efectuar esta operación:

▪ Categorías «genéricas»: el periodista observa que muchas películas se configuran a partir de las convenciones de los denominados géneros «canónicos»: melodrama, *western*, comedia, musical, terror, fantástico o ciencia-ficción, aventuras y cine negro. Fernández-Santos posee unos esquemas preconcebidos sobre cada uno de ellos y, cuando contempla que la obra criticada posee los suficientes rasgos de un género en particular, valora cuáles son sus aportaciones o reincidencias con respecto a él. Para Fernández-Santos, la originalidad de una obra cinematográfica no estriba tanto en ofrecer historias, materiales temáticos o convenciones desconocidas como en el carácter inédito de ensamblajes de elementos a priori identificables, lo que confiere una mirada diferenciada al conjunto. A menudo, el periodista reconoce lo que denomina «hibridaciones genéricas», un entrecruzamiento de diferentes géneros que también suele ser una manifestación de complejidad expresiva. Ese tipo de entrecruzamientos también se operan entre las categorías de «ficción» y «documental», una de las parejas de los llamados formatos cinematográficos que igualmente tienden a la hibridación.

▪ Categorías «estilísticas»: otras veces, el periodista establece que los lazos de filiación de determinadas interrelaciones entre guión, puesta en escena, ritmo narrativo e interpretación en una película no se derivan tanto de los géneros canónicos como de precedentes estilísticos más concretos que provienen de movimientos, escuelas o trayectorias fílmicas individuales de especial singularidad. Por tanto, el periodista también suele confrontar el estilo fílmico de una obra con estilos individuales —de un mismo autor o de otros—, pero también con aquellos que se desprenden de determinados movimientos, obras, ciclos o sagas que títulos posteriores convierten en hitos, llegando a la conclusión, como sucede en lo tocante a los géneros, de que existen obras que actualizan y/o superan sus antecedentes

estilísticos con gran excepcionalidad, pero también las hay que los mimetizan de forma hueca. Entre un extremo y otro, existe una gama de matices intermedios.

6. A partir de estos presupuestos, identificamos tres estrategias expresivas que, por la dificultad y complejidad que exigen para llevarlas a cabo, suelen estar asociadas a las cotas más altas de calidad estética en la práctica cinematográfica: la dicotomía «transparencia/profundidad», las «paradojas expresivas» y la «poesía visual». Se trata de tres articulaciones que entendemos transversales porque se localizan en títulos de diferentes géneros, periodos históricos, estilos, sensibilidades, etc.:

▪ Dicotomía «transparencia/profundidad»: discurso caracterizado por la invisibilidad o aligeramiento de las técnicas cinematográficas, de las que emanan, sin embargo, elevados niveles de profundidad en cuanto a efectos y/o significados. Las áreas expresivas denotan invisibilidad, facilidad o ligereza, cuando, en realidad, poseen una altísima elaboración formal. El sentido de lo indirecto, de lo implícito o de lo insinuante definen, en consecuencia, esta estrategia.

▪ «Paradojas expresivas»: planteamiento estilístico con el que se establece un juego de conciliaciones entre categorías o cualidades expresivas a priori antagónicas a través de las entidades creativas del film. En última instancia, se produce una superación del esquematismo lingüístico de los emparejamientos binarios —noche/día, alegría/tristeza, interior/exterior, bondad/maldad, etc.— y de sus convenciones semánticas, tan habitual en cualquier práctica interpretativa.

▪ «Poesía visual»: aquellas películas de especial exaltación lírica al representar sentimientos o reflexiones de contrastada hondura intelectual. Se trata de un concepto que aparece en los textos críticos de Fernández-Santos para designar aquellas obras de extraordinaria alcance lírico al representar estados de ánimo, permitiendo al espectador trascender la superficie de las imágenes y encaramarse a territorios abstractos.

7. Contrariamente, los niveles más bajos de la estatura estética de una obra cinematográfica están vinculadas a la utilización de las áreas lingüísticas y de las estrategias expresivas que de ellas se siguen con fines retóricos, es decir, cuando infiere frivolidad o superficialidad en el uso de las mismas. La retórica es una disciplina ligada a las estrategias persuasivas del lenguaje que, tras la Edad Media, va adquiriendo un sentido peyorativo al entenderse con la declamación, el exceso, la ostentación o el engaño. Actualmente, existen, sin embargo, otras for-

mas de concebirla que se distancian de esa orientación despectiva, pero Fernández-Santos recurre a este término en su acepción clásica, con el que se divisan cuatro modalidades diferentes:

▪ «Explicitud comunicativa»: la inclinación de algunas obras a dejar excesivamente explicadas sus enunciados dramáticos, cuando no a reincidir machaconamente en la clarificación de determinados rasgos en particular. Cuando así sucede, la obra cinematográfica se vuelve discursiva y evidente.

▪ «Efectismo»: la tendencia de determinadas películas a multiplicar y trivializar sus efectos expresivos —producir risa, terror, angustia, aflicción, alegría, etc.—. Estos efectos no son ni mucho menos censurables por sí mismos, pero de la saturación y trivialización en su empleo se sigue, insistimos, la clausura de cualquier pretensión comunicativa.

▪ «Manierismo»: aunque se trata de una denominación que sirve para designar el arte postclásico del siglo XVI, y particularmente las obras comprendidas entre los años 1520-1600, el sentido peyorativo del término toma forma en el siglo XVII y especialmente en el XIX cuando se empieza a vincular con amaneramiento, con una fría técnica imitativa de los grandes maestros, con las prácticas rebuscadas y con el uso de clichés que devienen en fórmulas. Fernández-Santos suele esgrimir el adjetivo manierista para describir aquellas operaciones expresivas que se dedican a reproducir mecánicamente un estilo fílmico preexistente o estrategias estilísticas en particular, ya sean propias o ajenas. Al ser aplicado sin introducir matices o inflexiones se incurre en la repetición, en el mimetismo.

▪ «Pretenciosidad»: constructo relacionado con los modos de expresión que pretenden generar superficialmente una imagen intelectual o profunda. Los mecanismos formales que calificamos de «pretenciosos» resultan análogos a los «efectistas» y a los «manieristas» en tanto hallamos una falsa hondura, solemnidad o trascendencia disfrazadas con gestos de puesta en escena altisonantes y ampulosos.

Estas son, en suma, las líneas medulares del paradigma crítico de Ángel Fernández-Santos para la apreciación estética del arte cinematográfico. A pesar de las limitaciones aparejadas al ceñimiento de un objeto de estudio en particular —un corpus restringido de textos críticos vinculados, a su vez, a un restringido corpus de películas—, a las limitaciones de algunas de las operaciones interpretativas aquí enunciadas y a las que se derivan de los hábitos profesionales de la crítica

como disciplina en sí misma, queremos insistir en que los parámetros estéticos elucidados no son obsoletos sino que pueden desplegarse para el ejercicio crítico del panorama cinematográfico actual, no sin antes de someter al film a un proceso de interrogación para discernir sus articulaciones expresivas y qué efectos y/o significados pretende engendrar. Reciclar las funciones de la institución crítica, esclarecer sus fundamentos y corrientes teóricas esenciales, profundizar en las causas de la crisis que atraviesa y proveer un conjunto de pautas estéticas provenientes de una praxis crítica en particular como la de Fernández-Santos, son los vectores que hemos acometido para, modestamente, contribuir al fortalecimiento de este apasionante género periodístico.

BIBLIOGRAFÍA

ANDERSON, L. (2001a): "Free Cinema", en HEREDERO, C.F. y MONTERDE, J.E. (Eds.): *En torno al Free Cinema. La tradición realista del cine británico*. Valencia: Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay; Festival Internacional de Cine de Gijón, Centro Galego de Artes de Imaxe, pp. 325-328.

— (2001b): "Stan Up! Stand Up!", en HEREDERO, C. F. y MONTERDE, J. E. (Eds.): *En torno al Free Cinema. La tradición realista del cine británico*. Valencia: Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay; Festival Internacional de Cine de Gijón, Centro Galego de Artes de Imaxe, pp. 305-316.

ANDREWS, D. (1993). *Las principales teorías cinematográficas*. Madrid: Rialp.

ANGULO, J. (2001): "Tony Richardson. ¿Dónde está el caballo encabritado?", en HEREDERO, C. F. y MONTERDE, J. E. (eds.): *En torno al Free Cinema. La tradición realista del cine británico*. Valencia: Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay; Festival Internacional de Cine de Gijón, Centro Galego de Artes de Imaxe, pp. 165-178.

ARIAS CARRIÓN, R. (2009): "Glauber Rocha y el Cinema Novo", *Miradas de Cine*, n.º 84, marzo, en: <http://www.miradas.net/2009/03/estudios/glauber-rocha-y-el-cinema-novo.html> [Consulta: 9/octubre/12].

ASTRUC, A. (1993): "Nacimiento de una nueva vanguardia: la «Caméra Stylo»", en ROMAGUERA I RAMIO, J. y ALSINA THEVENET, H. (Eds.): *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra, pp. 220-224.

AUMONT, J. y MARIE, M. (1990): *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.

BONET MOJICA, LL., OLIVER, J., RIAMBAU, E. y TORREIRO, M. (1994): "Introducción: El demonio del cine y el modelo Guarner", en GUARNER, J. L.: *Autorretrato del cronista.* Barcelona: Anagrama, pp. 11-17.

BASSAS DEL REY, C. (2001): *Noción y orígenes de la crítica de cine en la prensa española (1895-1930)*. Tesis doctoral inédita leída en la Universidad de Navarra.

BAZIN, A. (1998): *Le cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague*. París: Cahiers du Cinéma.

— (1999): *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.

BELLOUR, R. (1969): "Les Oiseaux", *Cahiers du cinéma*, n.º 216, octubre, pp. 24-38.

BORDWELL, D. (1995): *El significado del filme*. Barcelona: Paidós.

— (1996): *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.

— (2011): "¿Por qué no pueden llevarse bien cinéfilo y académicos?", *Detour*, n.º 2, Primavera, en <http://www.detour.es/tiempo/david-bordwell-cinefilos-academicos.htm> [Consulta: 22/agosto/13].

BORDWELL, D. y THOMPSON, K. (1995): *El arte cinematográfico. Una introducción*. Barcelona: Paidós.

BRESSON, R. (1975): *Notes sur le cinematographe*. Paris: Gallimard.

BURCH, N. (1987): *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra.

BYWARTER, T. y SOBCHACK, T. (1989): *Introduction to Film Criticism. Major Critical Approaches to Narrative Film*. Londres: Longman.

CANTAVELLA, J. (1999): "Textos dinámicos y atractivos para un periodismo cambiante. Aproximación a las tendencias de futuro en los géneros periodísticos", en *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, n.º 5, pp. 63-75.

— (2007): "La crítica: juicios sobre obras artísticas para orientación del lector", en CANTAVELLA, J. y SERRANO, J. F. (Coords.): *Redacción para periodistas: opinar y argumentar*. Madrid: Editorial Universitas.

CAHIERES DU CINÉMA (1970): "Young Mr. Lincoln de John Ford", *Cahiers du cinéma*, n.º 223, agosto, pp. 29-47.

CARMONA, R. (1993): *Cómo se comenta un texto fílmico.* Madrid: Cátedra

CASAS MOLINER, Q. (2006): *Análisis y crítica audiovisual*. Barcelona: UOC (Universitat Oberta de Catalunya).

CASSETTI, F. (2005): *Teorías del cine*. Madrid: Cátedra.

CASTRO, C. (2014): "Sobre límites y posibilidades: Entrevista a Ticio Escobar", *Artishock*, 22 de abril, en <http://www.artishock.cl/2014/04/sobre-limites-y-posibilidades-entrevista-a-ticio-escobar/> [Consulta: 28/abril/14].

COMOLLI, J.-L. y NARBONI, J. (1969): "Cinéma/idéologie/critique", *Cahiers du cinéma*, n.º 216, octubre, pp. 11-15.

COMPANY, J.M. (2009): "Por una ética del gusto", en *Cahiers du Cinéma España*, n.º 28, noviembre, pp. 92-93.

COSTA, J. (2008): "La muerte del personaje secundario desagradable", *Cahiers du cinéma España*, n.º 19, enero, pp. 92-93.

CRUZ, J. (2004): "El hombre que hizo una creación de la crítica", *El País*, 7 de julio, en <http://elpais.com/diario/2004/07/07/agenda/1089151208_850215.html> [Consulta: 9/mayo/14].

DANEY, S. (1993): *L' exercice a été profitable, Monsieur*. París: P.O.L.

— (2008): "El travelling de Kapo", *Cinéfagos.net*, 13 de noviembre, en <http://www.cinefagos.net/index.php?option=com_content&view=article&id=442:el-travelling-de-kapo&catid=30:documentos&Itemid=60> [Consulta: 27/abril/14].

DE LUCAS, G. (2010): "Pensar en imágenes", en *Cahiers du Cinéma España*, n.º 37, septiembre, pp. 84-85.

DEL POZO, M. (1970): *El cine y su crítica*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra.

DROVE, A. (1994): *Tiempo de amar, tiempo de revivir. Conversaciones con Douglas Sirk*. Murcia: Filmoteca de Murcia.

ERICE, V. (2004): "Ángel", *El País*, 7 de julio, en <http://elpais.com/diario/2004/07/07/cultura/1089151206_850215.html> [Consulta: 9/mayo/14].

— (2007): "Prólogo. Parte de una historia". En: FERNÁNDEZ-SANTOS, Á.: *La mirada encendida*. Madrid: Fundamentos, pp. 15-19.

— (2012): "Responsabilidad y significación de una crítica nacional", *Marienbada. Revista de cine*, n.º 2, en <http://www.marienbad.com.ar/documento/victor-erice-responsabilidad-y-significacion-estetica-de-una-critica-nacional> [Consulta: 11/enero/14].

FARBER, M. (1971): *Arte termita contra arte elefante blanco y otros escritos sobre cine*. Barcelona: Anagrama.

FERNÁNDEZ-SANTOS, F. (1965): "Trotsky, nuestro contemporáneo", en *Cuadernos de Ruedo ibérico*, n.º 2, agosto-septiembre, pp. 125-128.

FIELD, S. (1998): *The Screenwriter's Problem Solver*. New York: Dell Publishing.

FONT, D. (2002): *Pasajes de la modernidad. Cine europeo 1960-1980*. Barcelona: Paidós.

FRODON, J.-M. (2009): "El amor al trabajo", en *Cahiers du cinéma España*, n.º 21, marzo, pp. 84-85.

GALÁN, D. (2004): "Habilidad de un mago", *El País*, 7 de julio, en <http://elpais.com/diario/2004/07/07/agenda/1089151207_850215.html> [Consulta: 9/mayo/14].

GARCÍA ESCUDERO, J. M, RABANAL TAYLOR, M., ARROITA-JÁUREGUI, M., LAMET, J. M., DE ERICE, G. S., MARTIALAY F. y COBOS J. (1962): "Coloquio sobre la crítica", en *Film Ideal*, n.º 94, 15 de abril, pp. 228-247.

GENETTE, G. (1989): *Figuras III*. Barcelona: Lumen.

GÓMEZ TARÍN, F. J. (2004): "Tres procedimientos discursivos en las cinematografías del cambio de siglo", en < http://apolo.uji.es/fjgt/Forocomplu2003.pdf> [Consulta: 12/mayo/14].

GOMIS, L. (1991): *Teoría del periodismo. Cómo se forma el presente*. Barcelona y Buenos Aires: Paidós.

GONZÁLEZ-MACHO, E. (2008): "Libertad de Crítica", *"El País " y el Cine*, 17 de septiembre, en <http://elpaisyelcine.blogspot.com.es/2008/09/libertad-de-crtica.html> [Consulta: 13/mayo/14].

GRAU, J. (1962): *El actor y el cine*. Madrid: Rialp.

GUARNER, J. L. (1994): *Autorretrato del cronista.* Barcelona: Anagrama.

GUBERN, R. (1963): "¿Qué es el realismo cinematográfico?", en *Nuestro Cine*, n.º 19, marzo, pp. 4-13.

GUTIÉRREZ-ÁLVAREZ, P. (2012): "Retrato de Ángel Fernández-Santos, viejo trotskista y paladín de Tierra y Libertad", *Kaos en la Red*, 15 de agosto, en <http://www.kaosenlared.net/especiales/e/cambio-climatico/item/27646-retrato-de-%C3%A1ngel-fern%C3%A1ndez-santos-viejo-trotskista-y-palad%C3%ADn-de-tierra-y-libertad.html> [Consulta: 10/mayo/14].

GUTIÉRREZ PALACIO, J. (1984): *Periodismo de opinión*. Madrid: Paraninfo.

HAUSER, A. (1962): *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid: Guadarrama.

— (2004): *Historia social de la literatura y el arte I*. Barcelona: DeBolsillo.

HEREDERO, C. F. (2007): "Introducción. La mirada encendida". En: FERNÁNDEZ-SANTOS, Á.: *La mirada encendida*. Madrid: Fundamentos, pp: 21-36.

— (2011): "Espacios de libertad. Vigencia, defensa y necesidad de la crítica". En: *El ejercicio crítico en el cine español. Primer Congreso de la crítica. 13 Festival de Málaga.* Málaga: Universidad de Málaga y Festival de Málaga Cine Español, pp: 113-119.

HEREDERO, C. F. y MONTERDE, J. E. (Eds.) (2001): *Los "Nuevos Cines" en España. Ilusiones y desencantos de los años sesenta*. Valencia: Festival Internacional de Cine de Gijón y Ediciones de la Filmoteca.

HEREDERO, C. F. y SANTAMARINA, A. (1993): *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica*. Barcelona: Paidós.

IMBERT, G. (2010): *Cine e imaginarios sociales*. Madrid: Cátedra.

JAMES, N. (2009): "Brillando en el crespúsculo… ¿qué pueden hacer los críticos?", en *Cahiers du cinéma España*, n.º 23, mayo, pp. 84-85.

JARVIE, I. C. (1974): *Sociología del cine*. Madrid: Guadarrama.

JONES, K. (2008): "¿Dónde se encuentran el cine y la filosofía", *Cahiers du cinéma España*, n.º 16, octubre, pp. 90-91.

JORDÁN, M. (2011): "Cinefilia escrita", *Detour*, n.º 2, Primavera, en <http://www.detour.es/tiempo/jordan-cinefilia-escrita.htm#c2> [Consulta: 22/agosto/13].

JULLIER, L. (2006): *¿Qué es una buena película?* Barcelona: Paidós.

JUNYENT, T. (2012): "Entrevista a Antonio Trashorras", *La Paz Mundial*, 27 de junio en <http://www.lapazmundial.com/blog/2012/06/27/entrevista-a-antonio-trashorras-me-da-la-impresion-de-que-en-cuestion-de-ligoteo-la-cinefilia-siempre-ha-sido-un-poco-cosa-de-losers/> [Consulta: 22/agosto/13].

LEAL, A. (2007): "La excepción cultural y la nueva ley del cine", *Agrupación de profesionales del PCM*, en <http://www.profesionalespcm.org/_php/MuestraArticulo2.php?id=8067> [Consulta: 22/mayo/14).

LIANDRAT-GUIGUES, S. y LEUTRATA, J.-L. (2003): *Cómo pensar el cine*. Madrid: Cátedra.

LIPOVETSKY, G. y SERROY, J. (2009): *La pantalla global*. Barcelona: Anagrama.

LÓPEZ SALINAS, A. (1962): "Por una crítica objetiva", en *Nuestro Cine*, n.º 9, marzo, pp. 12-15.

LOSILLA, C. (1995): "El Kolossal de Hollywood", en *Dirigido Por*, n.º 239, octubre, pp. 34-51.

LUQUE TERUEL, A. (2005): "Del ser tanto que ser manierista (La *Maniera* según las dos acepciones derivadas de los textos y el arte italiano del siglo XVI)", en *De Arte*, 4, pp. 121-133.

KRACAUER, S. (1989): *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós.

MARQUES, M. (2009): "Retórica y periodismo: unas relaciones muy objetivas", *Ruta: Revista Universitària de Treballs Acadèmics*, n.º 2, en <http://ddd.uab.cat/pub/ruta/20130740n2a4.pdf> [Consulta: 5/mayo/14].

MARTIN, A. (2009): "El estado de la crítica de cine: una conferencia de Adrian Martin", Apreci. Asociación Peruana de Prensa Cinematográfica, 27 de junio en <http://apreci.org/el-estado-de-la-critica-de-cine-una-conferencia-de-adrian-martin/> [Consulta: 22/agosto/13].

MARTIN, A., y ROSENBAUM, J. (Eds.) (2010): *Mutaciones del cine contemporáneo*. Madrid: Errae naturae.

MARTÍNEZ ALBERTOS, J. L. (1974): *Curso general de redacción periodística.* Barcelona: Mitre.

— (2001): "Vigencia de los géneros en periodismo", en *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, n.º 7, pp. 399-402.

MCKEE, R. (2004): El guión. Barcelona: Alba.

MEKAS, J. (1975): *Diarios del cine*. *El nacimiento del nuevo cine americano*. Madrid: Fundamentos.

MONLEÓN, J. (1963): "Responsabilidad y significación de una crítica nacional", en *Nuestro Cine*, n.º 19, pp. 38-46.

MONTERDE, J. E. (2001): "Un nuevo cine llamado Free Cinema", en HEREDERO, C. F. y MONTERDE, J. E. (eds.) (2001): *En torno al Free Cinema. La tradición realista del cine británico*. Valencia: Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay; Festival Internacional de Cine de Gijón, Centro Galego de Artes de Imaxe, pp. 13-17.

— (2003): "La recepción del "nuevo cine". El contexto crítico del NCE", en HEREDERO, C. F. y MONTERDE, J. E. (Eds.): *Los "Nuevos Cines" en España. Ilusiones y desencantos de los años sesenta*. Valencia: Festival Internacional de Cine de Gijón y Ediciones de la Filmoteca, pp. 103-119.

MORÁN TORRES, E. (1988): *Géneros del periodismo de opinión. Crítica, comentario, columna, editorial*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra.

MORENO ESPINOSA, P. (2000): "Los géneros periodísticos informativos en la actualidad internacional", *Secuencias* n.º 5, 2º Semestre, pp. 169-190.

MORTARA GARAVELLI, B. (2000): *Manual de retórica*. Madrid: Cátedra.

NACACHE, J. (2006): *El actor de cine*. Barcelona: Paidós.

NAVARRETE CARDERO, L. (2013): *¿Qué es la crítica de cine?* Madrid: Síntesis.

NAVARRO, A. J. (2010): "Contra la «crítica». A favor del ensayo fílmico", *Dirigido por*, n.º 400, mayo, pp. 60-63.

NIETO FERRANDO, J. (2009): *Cine en papel. Cultura y crítica cinematográfica en España (1939-1962)*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca (Instituto Valenciano del Audiovisual Ricardo Muñoz Suay).

— (2012): *Cine en papel. Cultura y crítica cinematográfica en España (1962-1982)*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca (Instituto Valenciano del Audiovisual Ricardo Muñoz Suay).

NOGUERA TAJADURA, M. y ESQUEDA VERANO, L. (2011): "El papel de la crítica cinematográfica en el panorama audiovisual contemporáneo". En: SIERRA SÁNCHEZ, J. y LIBERRAL ORMAECHEA, S. (coords.): *Reflexiones científicas sobre cine, publicidad y género desde la óptica audiovisual*. Madrid: Fragua, pp. 89-105.

NÚÑEZ LADEVÉZE, L. (2007): "Los géneros periodísticos y la opinión", en: CANTAVELLA, J. y SERRANO, J. F. (coords.): *Redacción para periodistas*: *opinar y argumentar*. Madrid: Universatis.

OUDART, J.-P. (1969): "La suture", *Cahiers du cinéma*, n.º 211, abril, pp. 36-36.

— (1969): "La suture (2)", *Cahiers du cinéma*, n.º 212, mayo, pp. 50-55.

— (1969): "L'effet de réel", *Cahiers du cinéma*, n.º 233, marzo-abril, pp. 19-26.

PASOLINI, P.P. (1970): "Cine de poesía", en: PASOLINI, P.P. y ROHMER E. (1970): *Cine de poesía contra cine de prosa.* Barcelona: Anagrama.

PASOLINI, P.P. y ROHMER E. (1970): *Cine de poesía contra cine de prosa.* Barcelona: Anagrama.

PLANTINGA, C. y SMITH, G. M. (1999): "Introduction", en PLANTINGA, C. y SMITH, G. M. (Eds.): Passionate Views, Film, Cognition, and Emotion. Baltimore: Johns Hopkins University Press, pp. 1-17.

PÉREZ GÓMEZ, A. A. (2009): "La Nouvelle Vague ya alcanza medio siglo". En: EQUIPO RESEÑA. *Cine para leer Enero – Junio 2009*. Bilbao: Mensajero, pp. 173-175.

PERKINS, V. (1985): *El lenguaje del cine.* Madrid: Fundamentos.

PORTA FOUZ, J. (2009): "Escribir y leer", *Cahiers du cinéma España*, n.º 22, abril, pp. 84-85.

PUJOL OZONAS, C. (2010): *Cinefilia y crítica de cine en España (1990-2000). Una aproximación sociocultural*. Tesis doctoral leída en la Universitat Ramon Llull.

— (2011): Fans, cinéfilos y cinéfagos. Una aproximación a las culturas y los gustos cinematográficos. Barcelona: UOC (Universitat Oberta de Catalunya).

QUINTANA, À. (2005): "Los nuevos hábitos de la mirada. Ver y tener: las mutaciones de la cinefilia en la época del DVD", en *Dirigido por*, n.º 345, mayo, pp.82-86.

— (2011): "Del trascendentalismo al mesianismo *neocon*", en *Cahiers du Cinéma España*, n.º 48, septiembre, pp. 9-11.

QUINTÍN, PERANSON, M., BRENEZ, N., MARTIN, A. y ROSENBAUM, J. (2010): "Mutaciones del cine contemporáneo. Segunda ronda de una correspondencia", En: MARTIN, A., y ROSENBAUM, J. (Eds.): *Mutaciones del cine contemporáneo*. Madrid: Errae naturae, pp. 291-325.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2001a): *Diccionario de la lengua española (22.ª ed.)*, en <http://lema.rae.es/drae/?val=cadencia> [Consulta: 28/junio/12].

— (2001b): *Diccionario de la lengua española (22.ª ed.)*, en <http://lema.rae.es/drae/?val=esnob> [Consulta: 28/junio/12].

ROCHA, G. (1971): *Revisión crítica del cine brasileño.* Madrid: Fundamentos.

— (2012): *La revolución es una Eztetyka. Por un cine tropicalista*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.

RODRÍGUEZ, A. (2011): "Resistencias underground, cinefilias desde el límite", *Detour*, n.º 2, Primavera, en <http://www.detour.es/tiempo/aaron-rodriguez-resistencias-underground-cinefilias-limite.htm> [Consulta: 28/junio/12].

RODRÍGUEZ, A., y BROX, A. (2011): "¿Qué es la nueva cinefilia?", *Detour*, n.º 2, Primavera, en <http://www.detour.es/tiempo/aaron-rodriguez-oscar-brox-cinefilia.htm> [Consulta: 28/junio/12].

RODRÍGUEZ BETANCOURT, M. (2004): "Géneros periodísticos: para arropar su hibridez", en *Estudios del Mensaje periodístico*, n.º 10, pp. 319-328.

ROHMER, E. (1970): "Entrevista con Eric Rohmer: Lo antiguo y lo nuevo", en: PASOLINI, P.P y ROHMER E. (1970): *Cine de poesía contra cine de prosa.* Barcelona: Anagrama.

ROSENBAUM, J. (2009): "¿El fin de la crítica?", *Cahiers du cinéma España*, n.º 19, enero, p.27.

— (2014): "La temporada de la inflación crítica", en *Caimán Cuadernos de cine*, n.º 23 [74], diciembre, p. 35.

ROSENBAUM, J. y MARTIN, A. (2010): "Prefacio", En: MARTIN, A., y ROSENBAUM, J. (Eds.): *Mutaciones del cine contemporáneo*. Madrid: Errae naturae, pp. 25-33.

ROSENBAUM, J., MARTIN, A., JONES, K., HORWARTH, A., M., BRENEZ, N. y BELLOUR, R. (2010): "Mutaciones del cine contemporáneo. Cartas de (y para) algunos hijos de los años sesenta", En MARTIN, A., y ROSENBAUM, J. (Eds.): *Mutaciones del cine contemporáneo*. Madrid: Errae naturae, pp. 35-86.

RUIZ SAN MIGUEL, F.J. y RUIZ BLANCO, S. (2011): "La crítica cinematográfica ante la crisis del periodismo y los nuevos medios sociales". En: *El ejercicio crítico en el cine español. Primer Congreso de la crítica. 13 Festival de Málaga. Cine Español. Universidad de Málaga 2010*. Málaga: Universidad de Málaga y Festival de Málaga Cine Español, pp: 29-56.

SALGADO, D. (2011): "De la abyección-Siglo XXI", *Détour*, primavera, en <http://www.detour.es/tiempo/salgado-abyeccion-rivette-pontecorvo-kapo.htm> [Consulta: 27/abril/14].

SÁNCHEZ, S. (2009): "El hombre múltiple", en *Cahiers du cinéma España*, n.º 20, febrero, pp. 84-85.

SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A. (2006): "Conflicto y guión cinematográfico", en HUERTA, M. Á. y SANGRO, P. (ed.): *Guión de ficción en cine: planteamiento, nudo y desenlace*. Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca.

SÁNCHEZ NORIEGA, J. L. (2002): *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Ed. 2006. Madrid: Alianza editorial.

— (2007): "Emergencias, estilos, geografías y tendencias del cine de los noventa", en SÁNCHEZ NORIEGA, J.L. (ed.) (2007): *Historia del cine en películas 1990-1999*. Bilbao: Mensajero, pp. 7-35.

— (2008): "Pantallas menguantes, posmodernos, videocliperos y otros fenómenos del cine de los ochenta", en SÁNCHEZ NORIEGA, J.L. (ed.): *Historia del cine en películas 1980-1989*. Bilbao: Mensajero, pp. 5-47.

SARRIS, A. (1967): "Introduction: The Fall and Rise of the Film Director", en SARRIS, A. (comp.): *Interviews with Film Directors*. Indianápolis: Bobbs-Merrill.

SCHRADER, P. (2008): *El estilo trascendental en el cine: Ozu, Bresson y Dreyer*. Madrid: Ediciones JC.

SEGER, L. (1995): *Cómo convertir un buen guión en un guión excelente*. Madrid: Rialp.

SEMPERE BERNAL, A. (2004): *En corto 2004 / Critica que algo queda.* Alicante: Editorial Club Universitario.

SMITH, G.M. (2003): *Film Estructure and the Emotion System*. Cambridge: Cambridge University Press.

STAM, R. (2001): *Teorías del cine*. Barcelona: Paidós.

STAM, R., BURGOYNE, R. y FLITTERMAN-LEWIS, S. (1999): *Nuevos conceptos de la teoría del cine.* Ed. 1992. Barcelona: Paidós.

STEINER, G. (2003): *Lenguaje y silencio*. Barcelona: Gedisa.

TALENS, J. y ZUNZUNEGUI, S. (Eds.) (2007): *Contracampo. Ensayos sobre teoría e Historia del Cine*. Madrid: Cátedra.

TARKOVSKY, A. (1997): *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Rialp.

TATARKIEWICZ, W. (1991): *Historia de la estética III. La estética moderna, 1400-1700*. Madrid: Ediciones Akal.

TORRELL, J. (2008): "El último crítico o el cine como combate", *El viejo topo*, n.º 16, octubre, pp. 85-87.

— (2010): "De la crítica", en *El viejo Topo*, n.º 264, enero, pp. 62-69.

TRUFFAUT, F. (1984): "Truffaut a través de sus textos", en EQUIPO RESEÑA: *François Truffaut cineasta*. Bilbao: Mensajero, pp: 153-194.

— (1999): *El placer de la mirada*. Barcelona: Paidós.

TUBAU, I. (1983): *Crítica cinematográfica española. Bazin contra Aristarco: la gran controversia de los años sesenta*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona.

— (1984): *Hollywood contra Argüelles*. Barcelona: Publicacions I Edicions de la Universitat de Barcelona.

VALLEJO MEJÍA, M. L. (1993): *La crítica literaria como género periodístico*. Pamplona: Eunsa.

WEINRICHTER, A. (2002): "Algunos hitos del cine de los noventa: ¿A qué canon quedarse?", en *Secuencias: revista historia del cine*, n.º 16, pp. 33-37.

— (2008): "Estado crítico", *Cahiers du cinéma España*, n.º 18, diciembre, pp. 82-83.

WEISZ, H. (2010): "De la abyección", *Hernán Weisz*, 18 de abril en <http://hernanweisz.blogspot.com.es/2010/04/de-la-abyeccion-jacques-rivette.html> [Consulta: 27/abril/14].

XAVIER, I. (2012): "Glauber Rocha: crítico y cineasta", en ROCHA, G.: *La revolución es una Eztetyka. Por un cine tropicalista*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, pp. 9-21.

ZUMALDE ARREGUI, I. (2007): "De qué hablamos cuando hablamos de análisis fílmico", *Revista Pausa*, 5, pp. 4-6, en <http://www.avizora.com/publicaciones/cine/textos/textos_002/0068_de_qu

e_hablamos_cuando_hablamos_de_analisis_filmico.htm> [Consulta: 22/agosto/13].

— (2008): "Estamp(it)as multiculturales. Las tribulaciones del texto fílmico contemporáneo ante las veleidades de la crítica posmoderna", *Zer: Revista de estudios de medios de comunicación*, n.º 5, Vol. 13, pp. 223-226, en <http://www.ehu.es/zer/hemeroteca/pdfs/zer24-10-zumalde.pdf> [Consulta: 28/enero/14].

— (2009): "El extraño caso del análisis-Jekyll y la crítica-Hyde", en *Cahiers du cinéma España*, n.º 24, junio, pp. 84-84.

— (2011): "La emoción fílmica. Un análisis comparativo de las teorías cinematográfica", *Revista Latina de Comunicación*, 66. La Laguna: Universidad de la Laguna, pp. 326-349, en <http://www.revistalatinacs.org/11/art/936_Bilbao/15_Imanol.html> [Consulta: 20/agosto/12].

ZUNZUNEGUI, S. (1996): *La mirada cercana: microanálisis fílmico*. Barcelona: Paidós.

— (2007): "Acerca del análisis fílmico: el estado de las cosas", *Comunicar*, Revista Científica de Comunicación y Educación, n.º 29, v. XV, pp. 51-58.

— (2008a): "La crítica y los críticos", en *Cahiers du cinéma España*, n.º 17, noviembre, pp. 92-93.

— (2008b): *La mirada plural*. Madrid: Cátedra.

— (2013): *Lo viejo y lo nuevo*. Madrid: Cátedra.

ANEXO

FERNÁNDEZ-SANTOS, Á. (1965a): "Anatomía de una mentira organizada", en *Nuestro cine*, Nº47, pp. 57-58.

— (1965): "James Bond contra Goldfinger", en *Nuestro cine*, Nº43, pp. 58-61.

— (1966a): "Arabesco. El rapto de Bunny Lake", en *Nuestro cine*, Nº57, pp. 58-60.

— (1966b): "El cine de samurais y *Harakiki*, de Masaki Kobayashi", en *Nuestro cine*, Nº 48, pp. 60-67.

— (1967a): "Falso ídolo, de Daniel Petrie", en *Nuestro cine*, Nº59, pp. 55-56.

— (1967b): "El mundo sin sol, de Cousteau y Falco", en *Nuestro cine*, Nº59, pp. 57-58.

— (1969): "Europa: la irrupción del cine latinoamericano", en *Nuestro cine*, Nº 91, Noviembre, pp. 34-36.

— (1970a): "La situación de la E. O. C.", *Nuestro Cine*, Nº 103-104, noviembre-diciembre, pp. 23-25.

— (1970b): "Charles Chaplin y Buster Keaton. Comparar lo incomparable", en *Nuestro cine*, Nº 94, Febrero, pp. 20-25.

— (1971): "Prefacio", en ROCHA, G.: *Revisión crítica del cine brasileño*. Madrid: Fundamentos, pp. 9-12.

— (1974): *Maikovski y el cine*. Barcelona: Tusquets editor

— (1982a): "El Gobierno francés advierte al Parlamento europeo sobre la colonización cinematográfica que ejerce Norteamérica", *El País*, 10 de marzo en <http://elpais.com/diario/1982/03/10/cultura/384562811_850215.html> [Consulta: 20/mayo/14].

— (1982b): "Un gran guionista", *El País*, 27 de marzo en <http://elpais.com/diario/1982/03/27/radiotv/386031604_850215.html> [Consulta: 4/septiembre/13].

— (1982c): "'La regla del juego', de Renoir, se estrena con 42 años de retraso", *El País*, 17 de febrero en

<http://elpais.com/diario/1982/02/17/cultura/382748412_850215.html> [Consulta: 10/septiembre/13].

— (1982d): "La trastienda de un mito", *El País*, 27 de noviembre en <http://elpais.com/diario/1982/11/27/radiotv/407199602_850215.html> [Consulta: 12/septiembre/13].

— (1982e): "¡Todo un *western*!", *El País*, 5 de junio en <http://elpais.com/diario/1982/06/05/radiotv/392076001_850215.html> [Consulta: 12/septiembre/13].

— (1982f): "Dramón en turbio", *El País*, 15 de mayo en <http://elpais.com/diario/1982/05/15/radiotv/390261601_850215.html> [Consulta: 27/septiembre/13].

— (1982g): "'Accidente', una dura crítica a la sociedad británica", *El País*, 12 de febrero en <http://elpais.com/diario/1982/02/12/radiotv/382316401_850215.html> [Consulta: 1/octubre/13].

— (1982h): "Una tragedia romántica", *El País*, 20 de febrero en <http://elpais.com/diario/1982/02/20/radiotv/383007601_850215.html> [Consulta: 30/septiembre/13].

— (1982i): "'Deseos humanos', una obra maestra de Fritz Lang", *El País*, 17 de febrero en <http://elpais.com/diario/1982/02/17/radiotv/382748403_850215.html> [Consulta: 30/septiembre/13].

— (1982j): "Kennedysmo y cine", *El País*, 4 de junio en <http://elpais.com/diario/1982/06/04/radiotv/391989603_850215.html> [Consulta: 3/octubre/13].

— (1982k): "'Los aventureros de la noche', un viejo romántico", *El País*, 6 de junio en <http://elpais.com/diario/1982/06/06/radiotv/392162401_850215.html> [Consulta: 8/octubre/13].

— (1982l): "Sabotaje. La cresta de la ola", *El País*, 11 de septiembre en <http://elpais.com/diario/1982/09/11/radiotv/400543201_850215.html> [Consulta: 13/mayo/13].

— (1982m): "5 días en Guadarrama", *El País*, 12 de octubre en <http://elpais.com/diario/1982/10/12/radiotv/403225201_850215.html> [Consulta: 13/mayo/13].

— (1982n): "Una gran comedia", *El País*, 17 de abril en <http://elpais.com/diario/1982/04/17/radiotv/387842403_850215.html> [Consulta: 13/mayo/13].

— (1982ñ): "La muerte de Warren Oates rompe una de las tradiciones más ricas del cine norteamericano", *El País*, 7 de abril en <http://elpais.com/diario/1982/04/07/cultura/386978413_850215.html> [Consulta: 22/octubre/13].

— (1982o): "El canto de cisne de Cary Grant", *El País*, 11 de octubre en <http://elpais.com/diario/1982/10/11/radiotv/403138802_850215.html> [Consulta: 23/octubre/13].

— (1982p): "¡Siempre Totó!", *El País*, 2 de agosto en <http://elpais.com/diario/1982/08/02/radiotv/397087202_850215.html> [Consulta: 27/octubre/13].

— (1982q): "Un helado furor", *El País*, 31 de mayo en <http://elpais.com/diario/1982/05/31/radiotv/391644003_850215.html> [Consulta: 30/octubre/13].

— (1982r): "El juego de la loba y el zorro", *El País*, 13 de octubre en <http://elpais.com/diario/1982/10/13/radiotv/403311601_850215.html> [Consulta: 30/octubre/13].

— (1982s): "Piratada", *El País*, 8 de julio en <http://elpais.com/diario/1982/07/08/radiotv/394927203_850215.html> [Consulta: 25/diciembre/13].

— (1982t): "Sin H de humor", *El País*, 6 de septiembre en <http://elpais.com/diario/1982/09/06/radiotv/400111202_850215.html> [Consulta: 26/noviembre/13].

— (1982u): "Un viaje libre hacia la risa negra", *El País*, 29 de abril en <http://elpais.com/diario/1982/04/29/radiotv/388879201_850215.html> [Consulta: 26/noviembre/13].

— (1982v): "'Yo la vi primero', una gran niñada", *El País*, 20 de mayo en <http://elpais.com/diario/1982/05/20/radiotv/390693604_850215.html> [Consulta: 27/noviembre/13].

— (1982w): "'Los sobornados' y el gran cine negro", *El País*, 21 de abril en <http://elpais.com/diario/1982/04/21/radiotv/388188002_850215.html> [Consulta: 29/noviembre/13].

— (1982x): "El fantasma 'rock'", *El País*, 14 de julio en <http://elpais.com/diario/1982/07/14/radiotv/395445603_850215.html> [Consulta: 23/enero/14].

— (1982y): "'Los pájaros', una película genial", *El País*, 17 de mayo en <http://elpais.com/diario/1982/05/17/radiotv/390434403_850215.html> [Consulta: 7/enero/14].

— (1982z): "La mujer como amenaza", *El País*, 30 de junio en <http://elpais.com/diario/1982/06/30/radiotv/394236002_850215.html> [Consulta: 7/enero/14].

— (1982aa): "'Estado de la Unión', demagogia de mesa camilla", *El País*, 2 de abril en <http://elpais.com/diario/1982/04/02/radiotv/386546401_850215.html> [Consulta: 7/enero/14].

— (1982ab): "Una obra maestra de Preminger", *El País*, 20 de enero en <http://elpais.com/diario/1982/01/20/radiotv/380329202_850215.html> [Consulta: 4/febrero/14].

— (1982ac): "De la locura, el amor y la muerte", *El País*, 21 de julio en <http://elpais.com/diario/1982/07/21/radiotv/396050403_850215.html> [Consulta: 4/febrero/14].

— (1982ad): "Bergman antes de Bergman", *El País*, 30 de julio en <http://elpais.com/diario/1982/07/30/radiotv/396828002_850215.html> [Consulta: 27/febrero/14].

— (1982ae): "'Muerte en Venecia': Visconti, entre el refinamiento y la grosería", *El País*, 3 de febrero en <http://elpais.com/diario/1982/02/03/radiotv/381538803_850215.html> [Consulta: 27/febrero/14].

— (1982af): "El Evangelio según 'san Quinn'", *El País*, 8 de abril en <http://elpais.com/diario/1982/04/08/radiotv/387064802_850215.html> [Consulta: 1/marzo/14].

— (1982ag): "Y al séptimo rollo, descansó", *El País*, 18 de junio en <http://elpais.com/diario/1982/06/18/radiotv/393199203_850215.html> [Consulta: 1/marzo/14].

— (1982ah): "Chamusquina", *El País*, 12 de noviembre en <http://elpais.com/diario/1982/11/12/radiotv/405903603_850215.html> [Consulta: 23/abril/14].

— (1983a): "Mirar desde detrás de los ojos", El País, 21 de agosto en <http://elpais.com/diario/1983/08/21/cultura/430264809_850215.html> [Consulta: 9/mayo/14].

— (1983b): "Suspenso a un graduado", *El País*, 5 de noviembre en <http://elpais.com/diario/1983/11/05/radiotv/436834802_850215.html> [Consulta: 4/junio/13].

— (1983c): "La sardina y el caviar", *El País*, 24 de octubre en <http://elpais.com/diario/1983/10/24/radiotv/435798002_850215.html> [Consulta: 5/junio/13].

— (1983d): "La película de Eloy de la Iglesia, considerada oportunista y comercial", *El País*, 18 de septiembre en <http://elpais.com/diario/1983/09/18/cultura/432684005_850215.html> [Consulta: 5/junio/13].

— (1983e): "Total, nada", *El País*, 28 de diciembre en <http://elpais.com/diario/1983/12/28/radiotv/441414002_850215.html> [Consulta: 10/septiembre/13].

— (1983f): "Giménez-Rico ofrece en 'Vestida de azul' la superficie de los travestidos", *El País*, 19 de septiembre en <http://elpais.com/diario/1983/09/19/cultura/432770407_850215.html> [Consulta: 11/septiembre/13].

— (1983g): "Río grande", El País, 10 de septiembre en <http://elpais.com/diario/1983/09/10/radiotv/431992803_850215.html> [Consulta: 12/septiembre/13].

— (1983h): "Recorrido por una programación utópica, aunque posible, de películas clásicas y actuales que puedan emitirse", *El País*, 27 de febrero en <http://elpais.com/diario/1983/02/27/radiotv/415148401_850215.html> [24/septiembre/13].

— (1983i): "Película imperfecta", *El País*, 3 de diciembre en <http://elpais.com/diario/1983/12/03/radiotv/439254002_850215.html> [Consulta: 23/junio/13].

— (1983j): "Mirada en negro", *El País*, 26 de octubre en <http://elpais.com/diario/1983/10/26/radiotv/435970801_850215.html> [Consulta: 2/octubre/13].

— (1983k): "Oro sobre ganga", *El País*, 4 de diciembre en <http://elpais.com/diario/1983/12/04/radiotv/439340401_850215.html> [Consulta: 3/octubre/13].

— (1983l): "Gigantes con pie de barro", *El País*, 24 de junio en <http://elpais.com/diario/1983/12/24/radiotv/441068403_850215.html> [Consulta: 3/octubre/13].

— (1983m): "Cine negro europeo", *El País*, 28 de octubre en <http://elpais.com/diario/1983/10/28/radiotv/436143603_850215.html> [Consulta: 13/mayo/13].

— (1983n): "Una historia inmortal", *El País*, 4 de junio en <http://elpais.com/diario/1983/06/04/radiotv/423525606_850215.html> [Consulta: 14/mayo/13].

— (1983ñ): "'El intendente Sansho', una obra maestra", *El País*, 3 de noviembre en <http://elpais.com/diario/1983/11/03/radiotv/436662002_850215.html> [Consulta: 14/mayo/13].

— (1983o): "El otro Bogart", *El País*, 21 de diciembre en <http://elpais.com/diario/1983/12/21/radiotv/440809201_850215.html> [Consulta: 23/octubre/13].

— (1983p): "Robin chulín", *El País*, 15 de octubre en <http://elpais.com/diario/1983/10/15/radiotv/435020402_850215.html> [Consulta: 27/octubre/13].

— (1983q): "¡Viva el malo!", *El País*, 29 de noviembre en <http://elpais.com/diario/1983/10/29/radiotv/436230001_850215.html> [Consulta: 31/octubre/13].

— (1983r): "Johnny Guitar, la frontera interior", *El País*, 31 de diciembre en <http://elpais.com/diario/1983/12/31/radiotv/441673206_850215.html> [Consulta: 4/noviembre/13].

— (1983s): "Un delicado misterio", *El País*, 22 de junio en <http://elpais.com/diario/1983/06/22/radiotv/425080804_850215.html> [Consulta: 4/noviembre/13].

— (1983t): "Un bello melodrama", *El País*, 26 de junio en <http://elpais.com/diario/1983/06/26/radiotv/425426405_850215.html> [Consulta: 24/noviembre/13].

— (1983u): "Halcones negros", *El País*, 12 de octubre en <http://elpais.com/diario/1983/10/12/radiotv/434761202_850215.html> [Consulta: 29/noviembre/13].

— (1983v): "Violencia en negro", *El País*, 2 de noviembre en <http://elpais.com/diario/1983/11/02/radiotv/436575602_850215.html> [Consulta: 3/diciembre/13].

— (1983w): "Alegría en negro", *El País*, 23 de noviembre en <http://elpais.com/diario/1983/11/23/radiotv/438390004_850215.html> [Consulta: 7/enero/14].

— (1983x): "La edad de barro", *El País*, 1 de agosto en <http://elpais.com/diario/1983/08/01/cultura/428536806_850215.html> [Consulta: 3/abril/14].

— (1983y): "Fellini y George Cukor llevan a la sesión inaugural del certamen el sabor del autentico cine", *El País*, 16 de septiembre en <http://elpais.com/diario/1983/09/16/cultura/432511203_850215.html> [Consulta: 3/abril/14].

— (1984a): "El misterio de 'Gilda' y su oscura trastienda", *El País*, 5 de abril en <http://elpais.com/diario/1984/04/05/radiotv/449964001_850215.html> [Consulta: 4/junio/14].

— (1984b): "'La regla del juego' azarosa historia de un filme genial", *El País*, 15 de noviembre en <http://elpais.com/diario/1982/02/17/cultura/382748412_850215.html> [Consulta: 4/junio/14].

— (1984c): "Laberinto en negro", *El País*, 4 de enero en <http://elpais.com/diario/1984/01/04/radiotv/442018802_850215.html> [Consulta: 5/septiembre/13].

— (1984d): "Las entrañas de Chaplin", *El País*, 29 de mayo en <http://elpais.com/diario/1984/05/29/radiotv/454629602_850215.html> [Consulta: 2/octubre/13].

— (1984e): "La serpiente y el cordero", *El País*, 28 de diciembre en <http://elpais.com/diario/1984/03/20/radiotv/448585201_850215.html> [Consulta: 2/octubre/13].

— (1984f): "La ley de Lynch", *El País*, 14 de noviembre en <http://elpais.com/diario/1984/11/14/radiotv/469234802_850215.html> [Consulta: 7/octubre/13].

— (1984g): "La Pasión, según Buñuel", *El País*, 16 de febrero en <http://elpais.com/diario/1984/02/16/radiotv/445734002_850215.html> [Consulta: 13/mayo/13].

— (1984h): "La frontera del norte", *El País*, 26 de diciembre en <http://elpais.com/diario/1984/12/26/radiotv/472863602_850215.html> [Consulta: 13/mayo/13].

— (1984i): "Negra intensidad", *El País*, 28 de marzo en <http://elpais.com/diario/1984/03/28/radiotv/449272801_850215.html> [Consulta: 13/mayo/13].

— (1984j): "Nacimiento de un mito", *El País*, 7 de enero en <http://elpais.com/diario/1984/01/07/radiotv/442278001_850215.html> [Consulta: 23/octubre/13].

— (1984k): "7 minutos de Monty Clift", *El País*, 9 de junio en <http://elpais.com/diario/1984/06/09/radiotv/455580002_850215.html> [Consulta: 22/octubre/13].

— (1984l): "Grandes intérpretes, gran película", *El País*, 6 de julio en <http://elpais.com/diario/1984/07/06/radiotv/457912801_850215.html> [Consulta: 30/octubre/13].

— (1984m): "El otoño de una leona", *El País*, 26 de mayo en <http://elpais.com/diario/1984/05/26/radiotv/454370402_850215.html> [Consulta: 31/octubre/13].

— (1984n): "El humor como subversión", *El País*, 18 de septiembre en <http://elpais.com/diario/1984/10/27/radiotv/467679602_850215.html> [Consulta: 26/noviembre/13].

— (1984ñ): "'Me gusta mi cuñada', comedia verde y trivial", *El País*, 1 de septiembre en <http://elpais.com/diario/1984/09/01/radiotv/462837602_850215.html> [Consulta: 28/noviembre/13].

— (1984o): "Década negra", *El País*, 14 de marzo en <http://elpais.com/diario/1984/03/14/radiotv/448066801_850215.html> [Consulta: 3/diciembre/13].

— (1984p): "Grandes interpretes, gran película", *El País*, 6 de julio en <http://elpais.com/diario/1984/07/06/radiotv/457912801_850215.html> [Consulta: 29/noviembre/13].

— (1984q): "Espejos sobre fondo negro", *El País*, 26 de abril en <http://elpais.com/diario/1984/04/26/radiotv/451778403_850215.html> [Consulta: 3/diciembre/13].

— (1984r): "Mujer y hombre", *El País*, 29 de junio en <http://elpais.com/diario/1984/06/29/radiotv/457308001_850215.html> [Consulta: 12/diciembre/13].

— (1984s): "'El río', abrir las ventanas", *El País*, 6 de diciembre en <http://elpais.com/diario/1984/12/06/radiotv/471135601_850215.html> [Consulta: 19/diciembre/13].

— (1984t): "Terror y ternura", *El País*, 28 de junio en <http://elpais.com/diario/1984/06/28/radiotv/457221602_850215.html> [Consulta: 23/enero/14].

— (1984u): "Edipo en negro", *El País*, 15 de febrero en <http://elpais.com/diario/1984/02/15/radiotv/445647602_850215.html> [Consulta: 7/enero/14].

— (1984v): "Sobre el estilo de Truffaut", *El País*, 24 de octubre en <http://elpais.com/diario/1984/10/24/radiotv/467420402_850215.html> [Consulta: 8/enero/14].

— (1984w): "Humor buñueliano", *El País*, 9 de febrero en <http://elpais.com/diario/1984/02/09/radiotv/445129202_850215.html> [Consulta: 8/enero/14].

— (1984x): "'El hombre tranquilo', un lugar en la tierra", *El País*, 4 de marzo en <http://elpais.com/diario/1984/03/04/radiotv/447202806_850215.html> [Consulta: 6/enero/14].

— (1984y): "Repulsión y un poco de asco", *El País*, 4 de julio en <http://elpais.com/diario/1984/07/04/radiotv/457740001_850215.html> [Consulta: 4/marzo/14].

— (1984z): "Lado malo de un buen director", *El País*, 25 de marzo en <http://elpais.com/diario/1984/03/25/radiotv/449017203_850215.html> [Consulta: 1/abril/14].

— (1984aa): "1974", *El País*, 7 de septiembre en <http://elpais.com/diario/1984/09/07/radiotv/463356001_850215.html> [Consulta: 24/abril/14].

— (1985a): "Precine", *El País*, 15 de octubre en <http://elpais.com/diario/1985/10/15/cultura/498178810_850215.html> [Consulta: 12/mayo/14].

— (1985b): "Del 'cine negro' al 'western'", *El País*, 5 de enero en <http://elpais.com/diario/1985/01/05/radiotv/473727603_850215.html> [Consulta: 28/mayo/13].

— (1986a): "Kafka nuestro de cada día", *El País*, 24 de junio en <http://elpais.com/diario/1986/06/24/cultura/519948004_850215.html> [Consulta: 4/junio/14].

— (1986b): "Esplendor en el barro", *El País*, 17 de octubre en <http://elpais.com/diario/1986/10/17/cultura/529887610_850215.html> [Consulta: 5/junio/14].

— (1986c): "Bomba sin mecha", *El País*, 4 de noviembre en <http://elpais.com/diario/1986/11/04/cultura/531442804_850215.html> [Consulta: 5/junio/14].

— (1986d): "Comedia para no reír", *El País*, 23 de diciembre en <http://elpais.com/diario/1986/12/23/cultura/535676406_850215.html> [Consulta: 5/septiembre/13].

— (1986e): "Mahonesa cortada", *El País*, 13 de septiembre en <http://elpais.com/diario/1986/09/13/cultura/526946410_850215.html> [Consulta: 9/septiembre/13].

— (1986f): "Cumbre no culminada", *El País*, 11 de octubre en <http://elpais.com/diario/1986/10/11/cultura/529369201_850215.html> [Consulta: 10/septiembre/13].

— (1986g): "La ficción como verdad", *El País*, 10 de diciembre en <http://elpais.com/diario/1986/12/10/cultura/534553206_850215.html> [Consulta: 12/septiembre/13].

— (1986h): "Epopeya pesimista", *El País*, 13 de diciembre en <http://elpais.com/diario/1986/12/13/cultura/534812405_850215.html> [Consulta: 27/septiembre/13].

— (1986i): "Alrededor de la maestría", *El País*, 2 de junio en <http://elpais.com/diario/1986/06/02/cultura/518047215_850215.html> [Consulta: 27/septiembre/13].

— (1986j): "La araña y la mosca", *El País*, 6 de diciembre en <http://elpais.com/diario/1986/12/06/radiotv/534207604_850215.html> [Consulta: 27/septiembre/13].

— (1986k): "El bello y la bestia", *El País*, 23 de junio en <http://elpais.com/diario/1986/06/23/cultura/519861613_850215.html> [Consulta: 1/octubre/13].

— (1986l): "Ascenso hacia abajo", *El País*, 10 de octubre en <http://elpais.com/diario/1986/10/10/cultura/529282811_850215.html > [Consulta: 14/mayo/13].

— (1986m): "Trampas", *El País*, 30 de junio en <http://elpais.com/diario/1986/06/30/cultura/520466409_850215.html> [Consulta: 14/mayo/13].

— (1986n): "Una inquietante quietud", *El País*, 1 de diciembre en <http://elpais.com/diario/1986/12/01/cultura/533775604_850215.html> [Consulta: 23/octubre/13].

— (1986ñ): "El arte del buen llorar", *El País*, 15 de septiembre en <http://elpais.com/diario/1986/09/15/cultura/527119210_850215.html> [Consulta: 24/noviembre/13].

— (1986o): "Noble, brillante melodrama", *El País*, 23 de febrero en <http://elpais.com/diario/1986/02/23/cultura/509497201_850215.html> [Consulta: 24/noviembre/13].

— (1986p): "Negra furia", *El País*, 29 de septiembre en <http://elpais.com/diario/1986/09/29/economia/528332414_850215.html> [Consulta: 29/noviembre/13].

— (1986q): "Signos de un gran cineasta", *El País*, 30 de diciembre en <http://elpais.com/diario/1986/12/30/cultura/536281209_850215.html> [Consulta: 3/diciembre/13].

— (1986r): "El cine como actor", *El País*, 28 de marzo en <http://elpais.com/diario/1987/03/28/cultura/543884406_850215.html> [Consulta: 12/diciembre/13].

— (1986s): "Del documento al poema", *El País*, 25 de septiembre en <http://elpais.com/diario/1986/09/25/cultura/527983215_850215.html> [Consulta: 20/enero/14].

— (1986t): "Más ruido que nueces", *El País*, 31 de julio en <http://elpais.com/diario/1986/07/31/cultura/523144808_850215.html> [Consulta: 20/enero/14].

— (1986u): "Una reliquia japonesa y una comedia norteamericana, en el ecuador del festival", *El País*, 31 de octubre en

<http://elpais.com/diario/1986/10/31/cultura/531097205_850215.html> [Consulta: 21/enero/14].

— (1986v): "Un itinerario en el infierno", *El País*, 24 de mayo en <http://elpais.com/diario/1986/05/24/cultura/517269614_850215.html> [Consulta: 4/febrero/14].

— (1986w): "Un 'western' de estirpe", *El País*, 1 de noviembre en <http://elpais.com/diario/1986/11/01/radiotv/531183605_850215.html> [Consulta: 6/febrero/14].

— (1986x): "Deslumbrante metáfora", *El País*, 12 de septiembre en <http://elpais.com/diario/1986/09/12/cultura/526860009_850215.html> [Consulta: 11/febrero/14].

— (1986y): "Querer y no poder", *El País*, 20 de diciembre en <http://elpais.com/diario/1986/12/20/cultura/535417203_850215.html> [Consulta: 27/febrero/14].

— (1986z): "Mentir con la cámara", *El País*, 21 de octubre en <http://elpais.com/diario/1986/10/21/cultura/530233209_850215.html> [Consulta: 16/abril/14].

— (1987a): "Entre el lirismo y la negrura", *El País*, 13 de septiembre en <http://elpais.com/diario/1987/09/13/cultura/558482407_850215.html> [Consulta: 13/mayo/13].

— (1987b): "El plagio como originalidad", *El País*, 10 de abril en <http://elpais.com/diario/1987/10/04/cultura/560300415_850215.html> [Consulta: 2/junio/14].

— (1987c): "La sed de los dioses", *El País*, 27 de noviembre en <http://elpais.com/diario/1987/11/27/cultura/564966013_850215.html> [Consulta: 2/junio/14].

— (1987d): "Una saludable derrota", *El País*, 26 de marzo en <http://elpais.com/diario/1987/03/26/cultura/543711609_850215.html> [Consulta: 3/junio/14].

— (1987e): "Entre el documento y la ficción", *El País*, 24 de marzo en <http://elpais.com/diario/1987/03/24/cultura/543538803_850215.html> [Consulta: 5/septiembre/13].

— (1987f): "Cinco genios", *El País*, 9 de septiembre en <http://elpais.com/diario/1987/09/09/cultura/558136808_850215.html> [Consulta: 5/septiembre/13].

— (1987g): "Más que una promesa", *El País*, 12 de noviembre en <http://elpais.com/diario/1987/11/12/cultura/563670017_850215.html> [Consulta: 6/septiembre/13].

— (1987h): "La busca de la libertad mediante el paroxismo", *El País*, 14 de junio en <http://elpais.com/diario/1987/06/14/cultura/550620005_850215.html> [Consulta: 2/octubre/13].

— (1987i): "Vuela bajo", *El País*, 6 de junio en <http://elpais.com/diario/1987/06/06/cultura/549928817_850215.html> [Consulta: 3/octubre/13].

— (1987j): "Tiempo estancado", *El País*, 3 de junio en <http://elpais.com/diario/1987/06/03/cultura/549669610_850215.html> [Consulta: 14/mayo/13].

— (1987k): "Comedia a ratos", *El País*, 7 de septiembre en <http://elpais.com/diario/1987/09/07/cultura/557964004_850215.html> [Consulta: 14/mayo/13].

— (1987l): "Misión imposible", *El País*, 5 de abril en <http://elpais.com/diario/1987/04/05/cultura/544572004_850215.html> [Consulta: 14/mayo/13].

— (1987m): "Bogart por todo lo alto", *El País*, 1 de agosto en <http://elpais.com/diario/1987/08/01/cultura/554767209_850215.html> [Consulta: 17/octubre/13].

— (1987n): "La última muerte de Liberty Valance", *El País*, 31 de agosto en <http://elpais.com/diario/1987/08/31/cultura/557359205_850215.html> [Consulta: 18/octubre/13].

— (1987ñ): "Tres actores en carne viva", *El País*, 8 de noviembre en <http://elpais.com/diario/1987/11/08/cultura/563324410_850215.html> [Consulta: 18/octubre/13].

— (1987o): "El actor como autor", *El País*, 28 de marzo en <http://elpais.com/diario/1987/03/28/cultura/543884406_850215.html> [Consulta: 29/octubre/13].

— (1987p): "Cine negro portugués", *El País*, 5 de mayo en <http://elpais.com/diario/1987/05/05/cultura/547164005_850215.html> [Consulta: 31/octubre/13].

— (1987q): "El cadáver de un estilo", *El País*, 11 de abril en <http://elpais.com/diario/1987/11/04/cultura/562978803_850215.html> [Consulta: 4/noviembre/13].

— (1987r): "De lo bonito a lo cursi", *El País*, 2 de febrero en <http://elpais.com/diario/1987/02/02/cultura/539218809_850215.html> [Consulta: 26/noviembre/13].

— (1987s): "En clave de 'melo'", *El País*, 11 de septiembre en <http://elpais.com/diario/1987/09/11/cultura/558309608_850215.html> [Consulta: 24/noviembre/13].

— (1987t): "Vulgaridad encumbrada", *El País*, 10 de marzo en <http://elpais.com/diario/1987/03/10/cultura/542329203_850215.html> [Consulta: 25/noviembre/13].

— (1987u): "Comedia trágica", *El País*, 17 de enero en <http://elpais.com/diario/1987/01/17/cultura/537836413_850215.html> [Consulta: 26/noviembre/13].

— (1987v): "En clave negra", *El País*, 7 de noviembre en <http://elpais.com/diario/1987/11/07/cultura/563238009_850215.html> [Consulta: 29/noviembre/13].

— (1987w): "Un nudo de enigmas", *El País*, 6 de julio en <http://elpais.com/diario/1987/07/06/radiotv/552520803_850215.html> [Consulta: 3/diciembre/13].

— (1987x): "La caza del hombre", *El País*, 21 de junio en <http://elpais.com/diario/1987/06/21/cultura/551224807_850215.html> [Consulta: 10/diciembre/13].

— (1987y): "Un clásico de ahora", *El País*, 12 de junio en <http://elpais.com/diario/1987/06/12/cultura/550447210_850215.html> [Consulta: 10/diciembre/13].

— (1987z): "Una pequeña obra maestra", *El País*, 11 de octubre en <http://elpais.com/diario/1987/10/11/cultura/560905206_850215.html> [Consulta: 16/diciembre/13].

— (1987aa): "Visión amable de la guerra", *El País*, 18 de octubre en <http://elpais.com/diario/1987/10/18/cultura/561510006_850215.html> [Consulta: 17/diciembre/13].

— (1987ab): "Ingenio de alta precisión", *El País*, 20 de marzo en <http://elpais.com/diario/1987/03/20/cultura/543193211_850215.html> [Consulta: 15/enero/14].

— (1987ac): "La URSS accede a proyectar 'Chernobil' tras un ultimátum de la organización", *El País*, 1 de marzo en <http://elpais.com/diario/1987/03/01/cultura/541551603_850215.html> [Consulta: 16/enero/14].

— (1987ad): "La sombra del maestro", *El País*, 29 de mayo en <http://elpais.com/diario/1987/05/29/cultura/549237612_850215.html> [Consulta: 16/enero/14].

— (1987ae): "La herencia de la memoria", *El País*, 3 de marzo en <http://elpais.com/diario/1987/03/03/cultura/541724403_850215.html> [Consulta: 23/enero/14].

— (1987af): "Cero, cero, cero", *El País*, 25 de julio en <http://elpais.com/diario/1987/07/25/cultura/554162407_850215.html> [Consulta: 26/enero/14].

— (1987ag): "La suavidad de la víbora", *El País*, 7 de junio en <http://elpais.com/diario/1987/06/07/cultura/550015209_850215.html> [Consulta: 7/enero/14].

— (1987ah): "La carpintería del talento", *El País*, 28 de mayo en <http://elpais.com/diario/1987/05/28/cultura/549151210_850215.html> [Consulta: 7/enero/14].

— (1987ai): "La punta del iceberg", *El País*, 7 de abril en <http://elpais.com/diario/1987/04/07/cultura/544744809_850215.html> [Consulta: 10/enero/14].

— (1987aj): "Otro descenso a los infiernos", *El País*, 22 de octubre en <http://elpais.com/diario/1987/10/22/cultura/561855609_850215.html> [Consulta: 31/enero/14].

— (1987ak): "Exceso y exageración", *El País*, 16 de abril en <http://elpais.com/diario/1987/04/16/cultura/545522403_850215.html> [Consulta: 4/marzo/14].

— (1987al): "De la grandeza a la grandilocuencia", *El País*, 22 de noviembre en <http://elpais.com/diario/1987/11/22/cultura/564534011_850215.html> [Consulta: 28/febrero/14].

— (1987am): "Casquería", *El País*, 26 de noviembre en <http://elpais.com/diario/1987/11/26/cultura/564879605_850215.html> [Consulta: 4/marzo/14].

— (1988a): *Más allá del Oeste*. Madrid: Ediciones El País.

— (1988b): "La agonía de Octubre", *El País*, 3 de abril en <http://elpais.com/diario/1988/04/03/cultura/576021608_850215.html> [Consulta: 12/mayo/14].

— (1988c): "Galería de intrusas", *El País*, 7 de febrero en <http://elpais.com/diario/1988/02/07/cultura/571186802_850215.html> [Consulta: 23/mayo/14].

— (1988d): "Primer lote de 'hollymemeces'", *El País*, 7 de abril en <http://elpais.com/diario/1988/04/07/cultura/576367202_850215.html> [Consulta: 23/mayo/14].

— (1988e): "El don de la palabra", *El País*, 2 de julio en <http://elpais.com/diario/1988/07/02/espana/583797604_850215.html> [Consulta: 3/junio/14].

— (1988f): "Revelación de un cineasta", *El País*, 7 de diciembre en <http://elpais.com/diario/1988/12/07/cultura/597452403_850215.html> [Consulta: 3/junio/14].

— (1988g): "Elogio de un escritor de cine", *El País*, 6 de marzo en <http://elpais.com/diario/1988/03/06/cultura/573606003_850215.html> [Consulta: 4/septiembre/13].

— (1988h): "Corsé de celuloide", *El País*, 24 de enero en <http://elpais.com/diario/1988/01/24/cultura/569977205_850215.html> [Consulta: 10/septiembre/13].

— (1988i): "Fuerte, brillante, muy irregular", *El País*, 15 de noviembre en <http://elpais.com/diario/1988/11/15/cultura/595551605_850215.html> [Consulta: 10/septiembre/13].

— (1988j): "Ni sombra ni luces", *El País*, 19 de septiembre en <http://elpais.com/diario/1988/09/19/cultura/590623209_850215.html> [Consulta: 28/mayo/13].

— (1988k): "Las servidumbres del 'happy end'", *El País*, 21 de junio en <http://elpais.com/diario/1988/06/21/cultura/582847209_850215.html> [Consulta: 12/septiembre/13].

— (1988l): "Pies de barros", *El País*, 9 de febrero en <http://elpais.com/diario/1988/02/09/cultura/571359610_850215.html> [Consulta: 14/septiembre/13].

— (1988m): "Inteligencia en el error", *El País*, 2 de mayo en <http://elpais.com/diario/1988/05/02/cultura/578527207_850215.html> [Consulta: 25/septiembre/13].

— (1988n): "Lo real y lo posible", *El País*, 10 de marzo en <http://elpais.com/diario/1988/03/10/cultura/573951608_850215.html> [Consulta: 26/septiembre/13].

— (1988ñ): "Gran idea empequeñecida", *El País*, 2 de febrero en <http://elpais.com/diario/1988/02/02/cultura/570754802_850215.html> [Consulta: 25/septiembre/13].

— (1988o): "Tres formas de retórica visual en tres filmes muy distintos", *El País*, 14 de mayo en <http://elpais.com/diario/1988/05/14/cultura/579564013_850215.html> [Consulta: 7/octubre/13].

— (1988p): "La presencia de lo invisible", *El País*, 31 de enero en <http://elpais.com/diario/1988/01/31/cultura/570582001_850215.html> [Consulta: 4/noviembre/13].

— (1988q): "Dos ascuas entre viruelas", *El País*, 9 de enero en <http://elpais.com/diario/1988/01/09/cultura/568681208_850215.html> [Consulta: 18/octubre/13].

— (1988r): "Revelación de una actriz", *El País*, 14 de abril en <http://elpais.com/diario/1988/04/14/cultura/576972003_850215.html> [Consulta: 24/octubre/13].

— (1988s): "Cuando un actor toma las riendas", *El País*, 3 de octubre en <http://elpais.com/diario/1988/10/03/cultura/591836403_850215.html> [Consulta: 28/octubre/13].

— (1988t): "Lo real y lo posible", *El País*, 10 de marzo en <http://elpais.com/diario/1988/03/10/cultura/573951608_850215.html> [Consulta: 1/noviembre/13].

— (1988u): "Una tragedia en forma de comedia", *El País*, 10 de enero en <http://elpais.com/diario/1988/01/10/cultura/568767605_850215.html> [Consulta: 26/noviembre/13].

— (1988v): "Risas y muecas", *El País*, 12 de junio en <http://elpais.com/diario/1988/06/12/cultura/582069611_850215.html> [Consulta: 26/noviembre/13].

— (1988w): "Por debajo de sí misma", *El País*, 4 de septiembre en <http://elpais.com/diario/1988/09/04/cultura/589327203_850215.html> [Consulta: 28/noviembre/13].

— (1988x): "Esperpento tonto", *El País*, 7 de junio en <http://elpais.com/diario/1988/06/07/cultura/581637616_850215.html> [Consulta: 28/noviembre/13].

— (1988y): "Negra perfección", *El País*, 31 de julio en <http://elpais.com/diario/1988/07/31/cultura/586303213_850215.html> [Consulta: 29/noviembre/13].

— (1988z): "Un bello rito de iniciación", *El País*, 8 de noviembre en <http://elpais.com/diario/1988/11/08/cultura/594946812_850215.html> [Consulta: 7/enero/14].

— (1988aa): "Un oscuro réquiem", *El País*, 31 de marzo en <http://elpais.com/diario/1988/03/31/cultura/575762408_850215.html> [Consulta: 7/febrero/14].

— (1988ab): "Coito letal", *El País*, 31 de enero en <http://elpais.com/diario/1988/01/31/cultura/570582003_850215.html> [Consulta: 4/marzo/14].

— (1988ac): "Actitud libresca", *El País*, 11 de marzo en <http://elpais.com/diario/1988/03/11/cultura/574038013_850215.html> [Consulta: 1/abril/14].

— (1988ad): "La cara oculta de una burbuja", *El País*, 11 de julio en <http://elpais.com/diario/1988/07/11/cultura/584575209_850215.html> [Consulta: 1/abril/14].

— (1989a): "Los peligros del 'plumazo'", *El País*, 11 de enero en <http://elpais.com/diario/1989/01/11/cultura/600476401_850215.html> [Consulta: 21/mayo/14].

— (1989b): "Película fundacional", *El País*, 12 de agosto en <http://elpais.com/diario/1989/08/12/cultura/618876005_850215.html> [Consulta: 3/junio/14].

— (1989c): "La velocidad y el tocino", *El País*, 4 de septiembre en <http://elpais.com/diario/1989/09/04/cultura/620863209_850215.html> [Consulta: 3/junio/14].

— (1989d): "Trueba logra un magistral ejercicio de dirección", *El País*, 7 de septiembre en <http://elpais.com/diario/1989/09/07/cultura/621122406_850215.html> [Consulta: 5/septiembre/13].

— (1989e): "Ocurrencias", *El País*, 27 de enero en <http://elpais.com/diario/1989/01/27/cultura/601858815_850215.html> [Consulta: 6/septiembre/13].

— (1989f): "Jugar y conjugar", *El País*, 4 de octubre en <http://elpais.com/diario/1989/10/04/cultura/623458814_850215.html> [Consulta: 9/septiembre/13].

— (1989g): "Confusión", *El País*, 25 de julio en <http://elpais.com/diario/1989/07/25/cultura/617320810_850215.html> [Consulta: 10/mayo/13].

— (1989h): "Primitivismo de vanguardia", *El País*, 17 de octubre en <http://elpais.com/diario/1989/10/17/cultura/624582011_850215.html> [Consulta: 10/septiembre/13].

— (1989i): "Vivan los GAL", *El País*, 21 de marzo en <http://elpais.com/diario/1989/03/21/cultura/606438006_850215.html> [Consulta: 12/septiembre/13].

— (1989j): "Divertida antología de Frank Capra", *El País*, 7 de octubre en <http://elpais.com/diario/1991/10/07/cultura/686790008_850215.html> [Consulta: 12/septiembre/13].

— (1989k): "Demasiado almíbar", *El País*, 21 de abril en <http://elpais.com/diario/1989/04/21/cultura/609112815_850215.html> [Consulta: 3/octubre/13].

— (1989l): "Un monumento reconstruido", El País, 4 de julio en <http://elpais.com/diario/1989/07/04/cultura/615506409_850215.html> [Consulta: 4/octubre/13].

— (1989m): "Oro para un hojalatero", *El País*, 13 de marzo en <http://elpais.com/diario/1989/03/13/cultura/605746805_850215.html> [Consulta: 13/mayo/13].

— (1989n): "Muere Lee van Cleef, uno de los más celebres villanos del 'western'", *El País*, 18 de diciembre en <http://elpais.com/diario/1989/12/18/cultura/629938808_850215.html> [Consulta: 18/octubre/13].

— (1989ñ): "Con Cassavetes desaparece uno de los escasos 'autores' de Hollywood", *El País*, 5 de febrero en <http://elpais.com/diario/1989/02/05/cultura/602636404_850215.html> [Consulta: 21/octubre/13].

— (1989o): "Un actor en carne viva", *El País*, 17 de octubre en <http://elpais.com/diario/1989/10/17/radiotv/624582004_850215.html> [Consulta: 22/octubre/13].

— (1989p): "Nastassja Kinski alcanza con 'Aguas de primavera' un lugar entre los 'grandes' del cine", *El País*, 21 de mayo en <http://elpais.com/diario/1989/05/21/cultura/611704807_850215.html> [Consulta: 22/octubre/13].

— (1989q): "Un filme para un actor", *El País*, 11 de marzo en <http://elpais.com/diario/1989/03/11/cultura/605574012_850215.html> [Consulta: 24/octubre/13].

— (1989r): "La pantera", *El País*, 24 de julio en <http://elpais.com/diario/1989/07/24/radiotv/617234403_850215.html> [Consulta: 24/octubre/13].

— (1989s): "A medio camino", *El País*, 14 de marzo en <http://elpais.com/diario/1989/03/14/cultura/605833201_850215.html> [Consulta: 1/noviembre/13].

— (1989t): "El orden del desorden", *El País*, 19 de junio en <http://elpais.com/diario/1989/06/19/cultura/614210408_850215.html> [Consulta: 26/noviembre/13].

— (1989u): "Un sainete trágico", *El País*, 30 de septiembre en <http://elpais.com/diario/1989/09/30/cultura/623113203_850215.html> [Consulta: 26/noviembre/13].

— (1989v): "Un modelo de comedia", *El País*, 28 de abril en <http://elpais.com/diario/1989/04/28/cultura/609717610_850215.html> [Consulta: 27/noviembre/13].

— (1989w): "Híbrido e inconexo", *El País*, 12 de abril en <http://elpais.com/diario/1989/04/12/cultura/608335207_850215.html> [Consulta: 17/diciembre/13].

— (1989x): "Oscura noticia en un oscuro periódico", *El País*, 14 de octubre en <http://elpais.com/diario/1989/10/14/cultura/624322805_850215.html> [Consulta: 19/diciembre/13].

— (1989z): "Pasto para el olvido", *El País*, 8 de agosto en <http://elpais.com/diario/1989/08/08/cultura/618530408_850215.html> [Consulta: 24/enero/13].

— (1989aa): "Al borde de lo imposible", *El País*, 2 de marzo en <http://elpais.com/diario/1989/03/02/cultura/604796402_850215.html> [Consulta: 10/enero/14].

— (1989ab): "Llega de Japón el primer gran filme del festival, 'Muerte de un maestro del té'", *El País*, 11 de septiembre en <http://elpais.com/diario/1989/09/11/cultura/621468004_850215.html> [Consulta: 10/febrero/14].

— (1989ac): "Nueva obra superficial de Alain Tanner y un inesperado gran filme chino de Taiwán", *El País*, 13 de septiembre en <http://elpais.com/diario/1989/09/13/cultura/621640804_850215.html> [Consulta: 1/abril/14].

— (1990a): "Resurrección de un bello filme", *El País*, 27 de octubre en <http://elpais.com/diario/1990/10/27/cultura/656982001_850215.html> [Consulta: 3/junio/14].

— (1990b): "'Henry y June' resultó desesperante", *El País*, 15 de septiembre en <http://elpais.com/diario/1990/09/15/cultura/653349607_850215.html> [Consulta: 5/junio/14].

— (1990c): "El orden del desorden", *El País*, 18 de junio en <http://elpais.com/diario/1990/06/18/cultura/645660012_850215.html> [Consulta: 6/junio/14].

— (1990d): "'La puta barata'", *El País*, 1 de julio en <http://elpais.com/diario/1990/07/01/cultura/646783202_850215.html> [Consulta: 4/septiembre/13].

— (1990e): "Celuloide libre", *El País*, 6 de junio en <http://elpais.com/diario/1990/06/06/cultura/644623208_850215.html> [Consulta: 10/septiembre/13].

— (1990f): "Kurosawa: "Todo hombre es genio al soñar"", *El País*, 11 de mayo en <http://elpais.com/diario/1990/05/11/cultura/642376801_850215.html> [Consulta: 10/septiembre/13].

— (1990g): "Sueño y pesadilla americanos", *El País*, 25 de febrero en <http://elpais.com/diario/1990/02/25/cultura/635900406_850215.html> [Consulta: 11/septiembre/13].

— (1990h): "Una ducha de sangre", *El País*, 10 de abril en <http://elpais.com/diario/1990/07/17/cultura/648165610_850215.html> [Consulta: 30/septiembre/13].

— (1990i): "La bestia humana", *El País*, 17 de julio en <http://elpais.com/diario/1990/04/10/radiotv/639698403_850215.html> [Consulta: 30/septiembre/13].

— (1990j): "Las cloacas del fascismo", *El País*, 17 de marzo en <http://elpais.com/diario/1990/03/17/cultura/637628412_850215.html> [Consulta: 3/octubre/13].

— (1990k): "Scorsese logra en 'Goodfellas' un documento audaz y 'negro'", *El País*, 10 de septiembre en <http://elpais.com/diario/1990/09/10/cultura/652917604_850215.html> [Consulta: 14/mayo/13].

— (1990l): "Demasiado tiempo", *El País*, 27 de julio en <http://elpais.com/diario/1990/07/27/cultura/649029612_850215.html> [Consulta: 14/mayo/13].

— (1990m): "El desgarbo", *El País*, 17 de abril en <http://elpais.com/diario/1990/04/17/cultura/640303203_850215.html> [Consulta: 18/octubre/13].

— (1990n): "Originalísima película negra", *El País*, 16 de febrero en <http://elpais.com/diario/1993/02/16/cultura/729817205_850215.html> [Consulta: 16/febrero/13].

— (1990ñ): "Cuatro rostros de mujer", *El País*, 22 de enero en <http://elpais.com/diario/1990/01/22/cultura/632962801_850215.html> [Consulta: 22/octubre/13].

— (1990o): "Lo fácil bien hecho", *El País*, 6 de abril en <http://elpais.com/diario/1990/04/06/cultura/639352806_850215.html> [Consulta: 27/octubre/13].

— (1990p): "Un hermoso idilio", *El País*, 17 de marzo en <http://elpais.com/diario/1990/03/17/cultura/637628406_850215.html> [Consulta: 28/octubre/13].

— (1990q): "Extraña comedia macabra", *El País*, 25 de marzo en <http://elpais.com/diario/1990/03/25/cultura/638319605_850215.html> [Consulta: 31/octubre/13].

— (1990r): "Umbrales del fracaso", *El País*, 30 de mayo en <http://elpais.com/diario/1990/05/30/cultura/644018418_850215.html> [Consulta: 1/noviembre/13].

— (1990s): "La España bastarda", *El País*, 17 de octubre en <http://elpais.com/diario/1990/10/17/cultura/656118015_850215.html> [Consulta: 4/noviembre/13].

— (1990t): "Mucha flor y poco acero", *El País*, 11 de abril en <http://elpais.com/diario/1990/04/11/cultura/639784803_850215.html> [Consulta: 4/noviembre/13].

— (1990u): "La mirada en negro", *El País*, 31 de mayo en <http://elpais.com/diario/1990/05/31/cultura/644104820_850215.html> [Consulta: 3/diciembre/13].

— (1990v): "Joel y Ethan Cohen recuperan en 'Muerte entre las flores' las mejores tradiciones del cine negro", *El País*, 26 de septiembre en <http://elpais.com/diario/1990/09/26/cultura/654300004_850215.html> [Consulta: 3/diciembre/13].

— (1990w): "Buena gentuza", *El País*, 3 de noviembre en <http://elpais.com/diario/1990/11/03/cultura/657586808_850215.html> [Consulta: 4/diciembre/13].

— (1990x): "Buen teatro hecho buen cine", *El País*, 18 de marzo en <http://elpais.com/diario/1990/03/18/cultura/637714808_850215.html> [Consulta: 12/diciembre/13].

— (1990z): "Arrollador el 'Cyrano' de Depardieu y salvaje tebeo de David Lynch", *El País*, 20 de mayo en <http://elpais.com/diario/1990/05/20/cultura/643154405_850215.html> [Consulta: 12/diciembre/13].

— (1990aa): "El abismo interior", *El País*, 27 de marzo en <http://elpais.com/diario/1990/03/27/radiotv/638488809_850215.html> [Consulta: 7/enero/14].

— (1990ab): "Cumbre del cine chino", *El País*, 2 de julio en <http://elpais.com/diario/1990/07/02/cultura/646869610_850215.html> [Consulta: 10/enero/14].

— (1990ac): "Hielo ardiente", *El País*, 12 de julio en <http://elpais.com/diario/1990/07/12/cultura/647733616_850215.html> [Consulta: 4/febrero/14].

— (1990ad): "Un desconocido cineasta malayo da una lección de cine al famoso James Ivory", *El País*, 8 de septiembre en <http://elpais.com/diario/1990/09/08/cultura/652744802_850215.html> [Consulta: 1/marzo/14].

— (1990ae): "Retórica cursi", *El País*, 8 de junio en <http://elpais.com/diario/1990/06/08/cultura/644796011_850215.html> [Consulta: 17/abril/14].

— (1990af): "Culpable de engaño", *El País*, 25 de noviembre en <http://elpais.com/diario/1990/11/25/cultura/659487601_850215.html> [Consulta: 23/abril/14].

— (1991a): "El cine, dos años perdidos", *El País*, 13 de marzo en <http://elpais.com/diario/1991/03/13/cultura/668818807_850215.html> [Consulta: 21/mayo/14].

— (1991b): "Gato por lobo", *El País*, 12 de marzo en <http://elpais.com/diario/1991/03/12/cultura/668732401_850215.html> [Consulta: 3/junio/14].

— (1991c): "Grandes momentos de Carmen Maura en 'Chatarra', única película española", *El País*, 9 de septiembre en <http://elpais.com/diario/1991/09/09/cultura/684367202_850215.html> [Consulta: 5/junio/14].

— (1991d): "John Gielgud y Harrison Ford salvan sus películas", *El País*, 7 de septiembre en

<http://elpais.com/diario/1991/09/07/cultura/684194410_850215.html> [Consulta: 6/junio/14].

— (1991e): "Acción y ajetreo", *El País*, 31 de agosto en <http://elpais.com/diario/1991/08/31/cultura/683589604_850215.html> [Consulta: 6/septiembre/13].

— (1991f): "El definitivo comienzo de Pilar Miró", *El País*, 15 de diciembre en <http://elpais.com/diario/1991/12/15/cultura/692751604_850215.html> [Consulta: 10/septiembre/13].

— (1991g): "Viaje en busca de la libertad", *El País*, 23 de noviembre en <http://elpais.com/diario/1991/11/23/cultura/690850801_850215.html> [Consulta: 11/septiembre/13].

— (1991h): "Un 'thriller' turístico", *El País*, 18 de marzo en <http://elpais.com/diario/1991/03/18/cultura/669250802_850215.html> [Consulta: 3/octubre/13].

— (1991i): "Anthony Hopkins y Vanessa Redgrave realizan dos formidables actuaciones", *El País*, 21 de febrero en <http://elpais.com/diario/1986/10/13/radiotv/529542004_850215.html> [Consulta: 14/mayo/13].

— (1991j): "De matarife a payaso", *El País*, 2 de octubre en <http://elpais.com/diario/1991/10/02/cultura/686358006_850215.html> [Consulta: 29/octubre/13].

— (1991k): "Un globo hinchado", *El País*, 24 de octubre en <http://elpais.com/diario/1991/10/24/cultura/688258808_850215.html> [Consulta: 24/noviembre/13].

— (1991l): "La humildad de Ken Loach deja en ridículo a la soberbia de Claude Chabrol", *El País*, 22 de octubre en <http://elpais.com/diario/1991/10/22/cultura/688086001_850215.html> [Consulta: 28/noviembre/13].

— (1991m): "La crisis mundial acelera un nuevo y espectacular auge del 'cine negro'", *El País*, 3 de febrero en <http://elpais.com/diario/1991/02/03/cultura/665535607_850215.html> [Consulta: 3/diciembre/13].

— (1991n): "El escritor y cineasta David Mamet inauguró con 'Homicidio' la competición", *El País*, 10 de mayo en <http://elpais.com/diario/1991/05/10/cultura/673826401_850215.html> [Consulta: 12/diciembre/13].

— (1991ñ): "La estética de la basura", *El País*, 1 de febrero en <http://elpais.com/diario/1991/02/01/cultura/665362810_850215.html> [Consulta: 12/diciembre/13].

— (1991o): "Kurosawa y Von Trier componen dos visiones opuestas de una misma catástrofe histórica", *El País*, 13 de mayo en <http://elpais.com/diario/1991/05/13/cultura/674085602_850215.html> [Consulta: 16/enero/14].

— (1991p): "Un cineasta superdotado", *El País*, 17 de octubre en <http://elpais.com/diario/1991/10/17/cultura/687654012_850215.html> [Consulta: 16/enero/14].

— (1991q): "Película libre y generosa", *El País*, 11 de mayo en <http://elpais.com/diario/1991/11/05/cultura/689295610_850215.html> [Consulta: 10/enero/14].

— (1991r): "América callada", El País, 14 de junio en <http://elpais.com/diario/1991/06/14/cultura/676850408_850215.html> [Consulta: 10/febrero/13].

— (1991s): "Arte y artificio", *El País*, 26 de septiembre en <http://elpais.com/diario/1991/09/26/cultura/685836010_850215.html > [Consulta: 27/febrero/13].

— (1991t): "Matar un muerto", *El País*, 29 de abril en <http://elpais.com/diario/1991/04/29/cultura/672876011_850215.html> [Consulta: 4/marzo/13].

— (1991u): "El juego de la emoción", *El País*, 7 de septiembre en <http://elpais.com/diario/1991/09/07/cultura/684194404_850215.html> [Consulta: 4/marzo/13].

— (1991v): "Lleno de vacío", *El País*, 3 de octubre en <http://elpais.com/diario/1991/10/03/cultura/686444407_850215.html> [Consulta: 18/abril/13].

— (1991w): "Dos libertarios de salón ofrecen una caricatura de la auténtica libertad", *El País*, 12 de septiembre en <http://elpais.com/diario/1991/09/12/cultura/684626411_850215.html> [Consulta: 22/abril/13].

— (1992a): "El genio de lo insobornable", *El País*, 16 de enero en <http://elpais.com/diario/1992/01/16/cultura/695516410_850215.html> [Consulta: 19/diciembre/13].

— (1992b): "¿Ante un genocidio cultural?", *El País*, 4 de junio en <http://elpais.com/diario/1992/06/04/cultura/707608805_850215.html> [Consulta: 23/mayo/14].

— (1992c): "La gran comedia italiana", *El País*, 2 de enero en <http://elpais.com/diario/1992/01/02/cultura/694306806_850215.html> [Consulta: 3/junio/14].

— (1992d): "Mayonesa cortada", *El País*, 12 de febrero en <http://elpais.com/diario/1992/02/12/cultura/697849201_850215.html> [Consulta: 6/junio/14].

— (1992e): "Un actor genial", *El País*, 18 de diciembre en <http://elpais.com/diario/1992/12/18/cultura/724633208_850215.html> [Consulta: 5/septiembre/13].

— (1992f): "La trama de un golpe de Estado Oculto", *El País*, 14 de febrero en <http://elpais.com/diario/1992/02/14/cultura/698022012_850215.html> [Consulta: 5/septiembre/13].

— (1992g): "Agua pasada", *El País*, 10 de marzo en <http://elpais.com/diario/1992/03/10/cultura/700182008_850215.html> [Consulta: 5/septiembre/13].

— (1992h): "Konchalovski abre la competición con una insólita visión de Stalin", *El País*, 14 de febrero en <http://elpais.com/diario/1992/02/14/cultura/698022001_850215.html> [Consulta: 10/septiembre/13].

— (1992i): "'El sol del membrillo', de Víctor Erice y Antonio López, provoca una fuerte división de opiniones", *El País*, 12 de mayo en

<http://elpais.com/diario/1992/02/14/cultura/698022001_850215.html> [Consulta: 10/septiembre/13].

— (1992j): "Tensa y magnífica intriga", *El País*, 21 de agosto en <http://elpais.com/diario/1992/08/21/cultura/714348002_850215.html> [Consulta: 12/septiembre/13].

— (1992k): "Fascinante disparate", *El País*, 22 de marzo en <http://elpais.com/diario/1992/03/22/cultura/701218809_850215.html> [Consulta: 27/septiembre/13].

— (1992l): "Un director en su plenitud", *El País*, 25 de febrero en <http://elpais.com/diario/1992/02/25/cultura/698972410_850215.html> [Consulta: 25/septiembre/13].

— (1992m): "Grietas en el asfalto", *El País*, 29 de marzo en <http://elpais.com/diario/1992/03/29/cultura/701823606_850215.html> [Consulta: 25/septiembre/13].

— (1992n): "El ruido del silencio", *El País*, 29 de febrero en <http://elpais.com/diario/1992/02/29/cultura/699318005_850215.html> [Consulta: 15/mayo/13].

— (1992ñ): "Actores autores", *El País*, 15 de noviembre en <http://elpais.com/diario/1992/11/15/cultura/721782007_850215.html> [Consulta: 17/octubre/13].

— (1992o): "Rentabilidad de la incompetencia", *El País*, 21 de marzo en <http://elpais.com/diario/1992/03/21/cultura/701132412_850215.html> [Consulta: 29/octubre/13].

— (1992p): "Un cerdo y dos buscones tras la huella de Colón", *El País*, 7 de noviembre en <http://elpais.com/diario/1992/11/07/cultura/721090807_850215.html> [Consulta: 28/noviembre/13].

— (1992q): "Bertrand Tavernier lleva el gran cine a la Mostra", *El País*, 5 de septiembre en <http://elpais.com/diario/1992/09/05/cultura/715644001_850215.html> [Consulta: 19/diciembre/13].

— (1992r): "Camisa de once varas", *El País*, 17 de marzo en <http://elpais.com/diario/1992/03/17/cultura/700786810_850215.html> [Consulta: 20/enero/14].

— (1992s): "Nueva obra maestra de Yimou", *El País*, 22 de febrero en <http://elpais.com/diario/1992/02/22/cultura/698713209_850215.html> [Consulta: 21/enero/14].

— (1992t): "Un irregular refrito", *El País*, 16 de marzo en <http://elpais.com/diario/1992/03/16/cultura/700700414_850215.html> [Consulta: 22/enero/14].

— (1992u): "Más respeto para Caín", *El País*, 31 de diciembre en <http://elpais.com/diario/1992/12/31/cultura/725756418_850215.html> [Consulta: 23/enero/14].

— (1992v): "'Vacas' descubre a un buen cineasta español", *El País*, 20 de febrero en <http://elpais.com/diario/1992/02/20/cultura/698540401_850215.html> [Consulta: 10/febrero/14].

— (1992w): "El precio de la audacia", *El País*, 19 de mayo en <http://elpais.com/diario/1992/05/19/cultura/706226448_850215.html > [Consulta: 11/febrero/14].

— (1992x): "Una oscura huella de la fuga del tiempo", *El País*, 11 de noviembre en <http://elpais.com/diario/1992/11/11/cultura/721436414_850215.html> [Consulta: 12/febrero/14].

— (1992y): "El nido del asesino", *El País*, 20 de marzo en <http://elpais.com/diario/1992/03/20/cultura/701046010_850215.html> [Consulta: 26/febrero/14].

— (1992z): "Provocación de pacotilla", *El País*, 2 de marzo en <http://elpais.com/diario/1992/03/02/cultura/699490814_850215.html> [Consulta: 24/abril/14].

— (1992aa): "Carmen Maura y Bertrand Tavernier trajeron por fin al gran ausente, el cine", *El País*, 17 de febrero en <http://elpais.com/diario/1992/02/17/cultura/698281201_850215.html> [Consulta: 24/abril/14].

— (1993a): "Huida hacia dentro", *El País*, 6 de mayo en <http://elpais.com/diario/1993/05/06/cultura/736639207_850215.html> [Consulta: 13/mayo/14].

— (1993b): "El premio como castigo", *El País*, 5 de diciembre en <http://elpais.com/diario/1993/12/05/cultura/755046011_850215.html> [Consulta: 15/mayo/14].

— (1993c): "Un gigante escondido", *El País*, 27 de marzo en <http://elpais.com/diario/1993/03/27/cultura/733186806_850215.html> [Consulta: 2/junio/14].

— (1993d): "Puro México", *El País*, 1 de febrero en <http://elpais.com/diario/1993/02/01/cultura/728521222_850215.html> [Consulta: 3/junio/14].

— (1993e): "Bergman en la cumbre", *El País*, 16 de enero en <http://elpais.com/diario/1993/01/16/cultura/727138805_850215.html> [Consulta: 5/junio/14].

— (1993f): "La cuadratura del círculo", *El País*, 26 de marzo en <http://elpais.com/diario/1992/05/12/cultura/705621602_850215.html> [Consulta: 10/septiembre/13].

— (1993g): "Tierna parada de monstruos", *El País*, 11 de febrero en <http://elpais.com/diario/1993/02/11/cultura/729385208_850215.html> [Consulta: 5/septiembre/13].

— (1993h): "La ley del desastre", *El País*, 30 de octubre en <http://elpais.com/diario/1993/10/30/cultura/751935609_850215.html> [Consulta: 6/septiembre/13].

— (1993i): "Elocuencia y retórica", *El País*, 21 de abril en <http://elpais.com/diario/1993/04/21/cultura/735343205_850215.html> [Consulta: 10/septiembre/13].

— (1993j): "La montaña y el cerro", *El País*, 15 de julio en <http://elpais.com/diario/1993/07/15/cultura/742687209_850215.html> [Consulta: 10/octubre/13].

— (1993k): "El espectáculo total", *El País*, 15 de enero en <http://elpais.com/diario/1993/01/15/cultura/727052402_850215.html> [Consulta: 6/septiembre/13].

— (1993l): "Sereno anuncio de una tormenta", *El País*, 23 de marzo en <http://elpais.com/diario/1993/03/23/cultura/732841204_850215.html> [Consulta: 1/octubre/13].

— (1993m): "La geometría del dolor", *El País*, 7 de noviembre en <http://elpais.com/diario/1993/11/07/cultura/752626802_850215.html> [Consulta: 27/septiembre/13].

— (1993n): "Muere Audrey Hepburn", *El País*, 21 de enero en <http://elpais.com/diario/1993/01/21/cultura/727570815_850215.html> [Consulta: 18/octubre/13].

— (1993ñ): "La mesura de un maestro del exceso", *El País*, 3 de julio en <http://elpais.com/diario/1993/07/03/cultura/741650405_850215.html> [Consulta: 24/octubre/13].

— (1993o): "Jack Nicholson y De Vito degradan un buen guión de David Mamet", *El País*, 13 de febrero en <http://elpais.com/diario/1993/02/13/cultura/729558001_850215.html> [Consulta: 28/octubre/13].

— (1993p): "Michelle Pfeiffer", *El País*, 12 de mayo en <http://elpais.com/diario/1993/05/12/cultura/737157609_850215.html> [Consulta: 28/octubre/13].

— (1993q): "Duelo de rostros (1)", *El País*, 24 de septiembre en <http://elpais.com/diario/1993/09/24/cultura/748821609_850215.html> [Consulta: 28/octubre/13].

— (1993r): "Duelo de rostros (2)", *El País*, 22 de octubre en <http://elpais.com/diario/1993/10/22/cultura/751244408_850215.html> [Consulta: 28/octubre/13].

— (1993s): "Diálogo del gesticulador y del impávido", *El País*, 2 de agosto en <http://elpais.com/diario/1993/08/02/cultura/744242414_850215.html> [Consulta: 30/octubre/13].

— (1993t): "La presencia de Harrison Ford y Tina Turner rompe la indiferencia que rodea a la Mostra", *El País*, 7 de septiembre en <http://elpais.com/diario/1993/09/07/cultura/747352801_850215.html> [Consulta: 9/diciembre/13].

— (1993u): "Un infierno dentro del paraíso", *El País*, 29 de septiembre en <http://elpais.com/diario/1993/09/29/cultura/749257209_850215.html> [Consulta: 19/diciembre/13].

— (1993v): "El creador y el parásito", *El País*, 3 de mayo en <http://elpais.com/diario/1993/05/03/cultura/736380022_850215.html> [Consulta: 4/febrero/14].

— (1993w): "Steven Spielberg rompe todos los récords de taquillaje con 'Parque Jurásico', su peor película", *El País*, 8 de septiembre en <http://elpais.com/diario/1993/09/08/cultura/747439209_850215.html> [Consulta: 28/febrero/14].

— (1993x): "Wim Wenders disfraza de cine trascendental a un mediocre sucedáneo anticinematográfico", *El País*, 19 de mayo en <http://elpais.com/diario/1993/05/19/cultura/737762402_850215.html> [Consulta: 18/abril/14].

— (1994a): "Alcohol profundo", *El País*, 24 de noviembre en <http://elpais.com/diario/1994/11/24/cultura/785631616_850215.html> [Consulta: 9/mayo/14].

— (1994b): "La herida abierta", *El País*, 2 de febrero en <http://elpais.com/diario/1994/02/02/cultura/760143614_850215.html> [Consulta: 13/mayo/14].

— (1994c): "Zarpazo de genio contra el thatcherismo", *El País*, 15 de julio en <http://elpais.com/diario/1994/07/15/cultura/774223214_850215.html> [Consulta: 15/mayo/14].

— (1994d): "Viaje alrededor de dos poetas suicidas", *El País*, 19 de julio en <http://elpais.com/diario/1994/07/19/cultura/774568814_850215.html> [Consulta: 15/mayo/14].

— (1994e): "Rara e inquietante película", *El País*, 17 de marzo en <http://elpais.com/diario/1994/03/17/cultura/763858813_850215.html> [Consulta: 2/junio/14].

— (1994f): "Jugada maestra", *El País*, 8 de diciembre en <http://elpais.com/diario/1994/12/08/cultura/786841209_850215.html> [Consulta: 3/junio/14].

— (1994g): "En los límites del refinamiento", *El País*, 9 de marzo en <http://elpais.com/diario/1994/03/09/cultura/763167607_850215.html> [Consulta: 3/junio/14].

— (1994h): "Belleza, dolor sin tregua", *El País*, 6 de noviembre en <http://elpais.com/diario/1994/11/06/cultura/784076408_850215.html> [Consulta: 3/junio/14].

— (1994i): "Turca, pero no pasión", *El País*, 16 de diciembre en <http://elpais.com/diario/1994/12/16/cultura/787532407_850215.html> [Consulta: 6/septiembre/13].

— (1994j): "Clint Eastwood asume la respuesta europea al proteccionismo de Hollywood", *El País*, 13 de mayo en <http://elpais.com/diario/1994/05/13/cultura/768780019_850215.html> [Consulta: 6/septiembre/13].

— (1994k): "Arqueología del sentimentalismo", *El País*, 18 de abril en <http://elpais.com/diario/1994/04/18/cultura/766620013_850215.html> [Consulta: 13/septiembre/13].

— (1994l): "Tom Hanks, rodeado de vacíos", *El País*, 11 de marzo en <http://elpais.com/diario/1994/03/11/cultura/763340406_850215.html> [Consulta: 13/septiembre/13].

— (1994m): "La vejez como nacimiento", *El País*, 11 de mayo en <http://elpais.com/diario/1994/03/11/cultura/763340406_850215.html> [Consulta: 14/septiembre/13].

— (1994n): "Un tal MacGuffin", *El País*, 30 de agosto en <http://elpais.com/diario/1994/08/30/cultura/778197614_850215.html> [Consulta: 5/septiembre/13].

— (1994ñ): "En la zona oscura", *El País*, 27 de diciembre en <http://elpais.com/diario/1994/12/27/cultura/788482814_850215.html> [Consulta: 1/octubre/13].

— (1994o): "El punto de vista del asesino", *El País*, 18 de agosto en <http://elpais.com/diario/1994/08/18/cultura/777160809_850215.html> [Consulta: 2/octubre/13].

— (1994p): "Duelo de rostros (y 3)", *El País*, 19 de febrero en <http://elpais.com/diario/1994/02/19/cultura/761612411_850215.html> [Consulta: 7/octubre/13].

— (1994q): "¡Harvey Keitel!", *El País*, 17 de julio en <http://elpais.com/diario/1994/07/17/cultura/774396009_850215.html> [Consulta: 29/octubre/13].

— (1994r): "¿Dirigido por...?", *El País*, 4 de octubre en <http://elpais.com/diario/1994/10/04/cultura/781225217_850215.html> [Consulta: 1/noviembre/13].

— (1994s): "Un océano metido en un arroyo", *El País*, 4 de marzo en <http://elpais.com/diario/1994/03/04/cultura/762735615_850215.html> [Consulta: 24/noviembre/13].

— (1994t): "En estado de gracia", *El País*, 26 de noviembre en <http://elpais.com/diario/1994/11/26/cultura/785804412_850215.html> [Consulta: 27/noviembre/13].

— (1994u): "Ni asesinos ni natos", *El País*, 23 de octubre en <http://elpais.com/diario/1994/10/23/cultura/782866808_850215.html> [Consulta: 9/diciembre/13].

— (1994v): "Enriquecen el programa Abbas Kiarostami y Milko Manchevski, dos grandes revelaciones", *El País*, 24 de octubre en <http://elpais.com/diario/1994/10/24/cultura/782953208_850215.html> [Consulta: 20/diciembre/13].

— (1994w): "Filigrana de estilo", *El País*, 4 de diciembre en <http://elpais.com/diario/1994/12/04/cultura/786495609_850215.html> [Consulta: 20/diciembre/13].

— (1994x): "De la crónica al poema", *El País*, 28 de agosto en <http://elpais.com/diario/1994/08/28/cultura/778024808_850215.html> [Consulta: 21/enero/14].

— (1994y): "Un amargo optimismo", *El País*, 30 de septiembre en <http://elpais.com/diario/1994/09/30/cultura/780879613_850215.html> [Consulta: 24/enero/14].

— (1994z): "En el borde de la perfección", *El País*, 2 de febrero en <http://elpais.com/diario/1992/02/02/cultura/696985209_850215.html> [Consulta: 9/enero/14].

— (1994aa): "El polaco Krysztoff Kieslowski vuelve a sorprender y convencer con 'Blanco'", *El País*, 16 de febrero en <http://elpais.com/diario/1994/02/16/cultura/761353201_850215.html> [Consulta: 3/marzo/14].

— (1994ab): "Las oquedades de la fama", *El País*, 24 de abril en <http://elpais.com/diario/1994/04/24/cultura/767138407_850215.html> [Consulta: 18/abril/14].

— (1995a): "La agonía de Octubre", *El País*, 7 de abril en <http://elpais.com/diario/1995/04/07/cultura/797205605_850215.html> [Consulta: 12/mayo/14].

— (1995b): "La soledad del sublevado", *El País*, 6 de abril en <http://elpais.com/diario/1995/04/06/cultura/797119220_850215.html> [Consulta: 12/mayo/14].

— (1995c): "Los movimientos de lo inmóvil", *El País*, 15 de marzo en <http://elpais.com/diario/1995/03/15/cultura/795222010_850215.html> [Consulta: 15/mayo/14].

— (1995d): "Película enana con un gigante dentro", *El País*, 28 de marzo en <http://elpais.com/diario/1995/03/28/cultura/796341608_850215.html> [Consulta: 2/junio/14].

— (1995e): "Cinco indicios de talento", *El País*, 7 de febrero en <http://elpais.com/diario/1995/02/07/cultura/792111608_850215.html> [Consulta: 29/mayo/13].

— (1995f): "Magnífico 'melo' mexicano", *El País*, 29 de noviembre en <http://elpais.com/diario/1995/11/29/cultura/817599612_850215.html> [Consulta: 2/junio/14].

— (1995g): "Otra joya del cine neoyorquino", *El País*, 5 de noviembre en <http://elpais.com/diario/1995/11/05/cultura/815526007_850215.html> [Consulta: 2/junio/14].

— (1995h): "Un laboratorio de refritos", *El País*, 25 de noviembre en <http://elpais.com/diario/1995/11/25/cultura/817254008_850215.html> [Consulta: 3/junio/14].

— (1995i): "¡Woody Lubitsch!", *El País*, 5 de marzo en <http://elpais.com/diario/1995/03/05/cultura/794358005_850215.html> [Consulta: 4/junio/14].

— (1995j): "De la vigencia y el esplendor del cerdo ibérico", *El País*, 17 de junio en <http://elpais.com/diario/1995/06/17/cultura/803340018_850215.html> [Consulta: 5/junio/14].

— (1995k): "Tener y no tener", *El País*, 1 de febrero en <http://elpais.com/diario/1994/05/11/cultura/768607216_850215.html> [Consulta: 10/septiembre/13].

— (1995l): "La Marsellesa (La Marseillese, 1937). Una gota de sangre jacobina", en *Nosferatu. Revista de cine*, Nº 17/18, Marzo, pp. 166-168.

— (1995m): "La pasión de crear", *El País*, 4 de junio en <http://elpais.com/diario/1995/06/04/cultura/802216805_850215.html> [Consulta: 27/septiembre/13].

— (1995n): "Plano secuencia", *El País*, 14 de febrero en <http://elpais.com/diario/1995/02/14/cultura/792716413_850215.html> [Consulta: 1/octubre/13].

— (1995ñ): "Bella busca del llanto", *El País*, 24 de octubre en <http://elpais.com/diario/1995/10/24/cultura/814489202_850215.html> [Consulta: 2/octubre/13].

— (1995o): "Camino de la leyenda", *El País*, 11 de noviembre en <http://elpais.com/diario/1995/11/11/cultura/816044402_850215.html> [Consulta: 20/octubre/13].

— (1995p): "Los hermanos corsos", *El País*, 3 de diciembre en <http://elpais.com/diario/1995/12/03/cultura/817945207_850215.html> [Consulta: 22/octubre/13].

— (1995q): "Harvey Keitel", *El País*, 16 de septiembre en <http://elpais.com/diario/1995/09/16/cultura/811202403_850215.html> [Consulta: 23/octubre/13].

— (1995r): "Un secreto a voces", *El País*, 22 de septiembre en <http://elpais.com/diario/1995/09/22/cultura/811720804_850215.html> [Consulta: 24/noviembre/13].

— (1995s): "La dulce lágrima", *El País*, 9 de marzo en <http://elpais.com/diario/1995/03/09/cultura/794703614_850215.html> [Consulta: 25/noviembre/13].

— (1995t): "'Black Mask'", *El País*, 15 de enero en <http://elpais.com/diario/1995/01/15/cultura/790124402_850215.html> [Consulta: 29/noviembre/13].

— (1995u): "Furor frío en el asfalto", *El País*, 15 de enero en <http://elpais.com/diario/1995/01/15/cultura/790124412_850215.html> [Consulta: 29/noviembre/13].

— (1995v): "Películas negras escritas sobre papel de estraza", *El País*, 15 de enero en <http://elpais.com/diario/1995/01/15/cultura/790124401_850215.html> [Consulta: 29/noviembre/13].

— (1995w): "Divertidísimo viaje a lo largo de Cuba", *El País*, 3 de septiembre en <http://elpais.com/diario/1995/09/03/cultura/810079205_850215.html> [Consulta: 16/diciembre/13].

— (1995x): "Hermosa filigrana llena de verdad", *El País*, 26 de diciembre en <http://elpais.com/diario/1995/12/26/cultura/819932405_850215.html> [Consulta: 20/diciembre/13].

— (1995y): "En las raíces de la violencia", *El País*, 2 de diciembre en <http://elpais.com/diario/1995/12/02/cultura/817858809_850215.html> [Consulta: 16/enero/14].

— (1995z): "Inquietante, extraño y bello enigma", *El País*, 22 de marzo en <http://elpais.com/diario/1995/03/22/cultura/795826812_850215.html> [Consulta: 17/enero/14].

— (1995aa): "Baja costura", *El País*, 30 de marzo en <http://elpais.com/diario/1995/03/30/cultura/796514407_850215.html> [Consulta: 21/enero/14].

— (1995ab): "Del documento al poema", *El País*, 11 de febrero en <http://elpais.com/diario/1995/02/11/cultura/792457207_850215.html> [Consulta: 30/enero/14].

— (1996a): "Escena y metáfora", *El País*, 26 de noviembre en <http://elpais.com/diario/1996/11/26/cultura/848962814_850215.html> [Consulta: 15/mayo/14].

— (1996b): "La excepción topa con la norma", *El País*, 16 de julio en <http://elpais.com/diario/1996/07/16/cultura/837468003_850215.html> [Consulta: 23/mayo/14].

— (1996c): "Isabel Coixet borda una delicia de humor y poesía en 'Cosas que nunca te dije'", *El País*, 25 de febrero en <http://elpais.com/diario/1996/02/25/cultura/825202808_850215.html> [Consulta: 2/junio/14].

— (1996d): "Milagro con rostro de niña", *El País*, 10 de noviembre en <http://elpais.com/diario/1996/11/10/cultura/847580408_850215.html> [Consulta: 4/junio/14].

— (1996e): "¡Qué hermoso triángulo!", *El País*, 26 de mayo en <http://elpais.com/diario/1996/05/26/cultura/833061604_850215.html> [Consulta: 6/junio/14].

— (1996f): "Gracia Querejeta cierra la aportación española con un sobrio y elegante ejercicio", *El País*, 26 de diciembre en <http://elpais.com/diario/1996/09/26/cultura/843688815_850215.html> [Consulta: 5/septiembre/13].

— (1996g): "Demasiada dispersión", *El País*, 29 de junio en <http://elpais.com/diario/1996/06/29/cultura/835999207_850215.html> [Consulta: 6/septiembre/13].

— (1996h): "Misión imposible", *El País*, 21 de marzo en <http://elpais.com/diario/1996/03/21/cultura/827362806_850215.html> [Consulta: 10/septiembre/13].

— (1996i): "Ni peligro ni mente", *El País*, 27 de enero en <http://elpais.com/diario/1996/01/27/cultura/822697207_850215.html> [Consulta: 12/septiembre/13].

— (1996j): "Nace un estilo", *El País*, 21 de enero en <http://elpais.com/diario/1996/01/21/cultura/822178805_850215.html> [Consulta: 12/septiembre/13].

— (1996k): "Ramas sin tronco", *El País*, 21 de abril en <http://elpais.com/diario/1996/04/21/cultura/830037607_850215.html> [Consulta: 12/septiembre/13].

— (1996l): "La invención de espacios", *El País*, 17 de junio en <http://elpais.com/diario/1999/06/17/cultura/929570403_850215.html> [Consulta: 3/octubre/13].

— (1996m): "De lo mejor a lo peor", *El País*, 22 de septiembre en <http://elpais.com/diario/1996/09/22/cultura/843343206_850215.html> [Consulta: 13/mayo/13].

— (1996n): "Ariadna Gil", *El País*, 13 de abril en <http://elpais.com/diario/1996/04/13/cultura/829346417_850215.html> [Consulta: 13/mayo/13].

— (1996ñ): "Bella crónica de la gente libre, amiga, sentimental", *El País*, 5 de mayo en <http://elpais.com/diario/1993/03/26/cultura/733100413_850215.html> [Consulta: 13/mayo/13].

— (1996o): "Endeble arranque con cine australiano", *El País*, 20 de octubre en <http://elpais.com/diario/1996/10/20/cultura/845762404_850215.html> [Consulta: 13/mayo/13].

— (1996p): "El cine, convertido en milagro", *El País*, 2 de noviembre en <http://elpais.com/diario/1996/11/02/cultura/846889206_850215.html> [Consulta: 17/octubre/13].

— (1996q): "Federico Luppi", en *Nosferatu. Revista de cine*, Nº43, Septiembre, pp. 4-5.

— (1996r): "13", *El País*, 24 de marzo en <http://elpais.com/diario/1996/03/24/cultura/827622007_850215.html> [Consulta: 28/octubre/13].

— (1996s): "Julia, Roberts y John Malkovich reconstruyen sin ninguna emoción el mito del Doctor Jekyll", *El País*, 24 de febrero en <http://elpais.com/diario/1996/02/24/cultura/825116406_850215.html> [Consulta: 28/octubre/13].

— (1996t): "La debutante Ingrid Rubio llena de verdad y belleza los vacíos de 'Taxi'", *El País*, 21 de septiembre en <http://elpais.com/diario/1996/09/21/cultura/843256816_850215.html> [Consulta: 28/octubre/13].

— (1996u): "Actor esponja", *El País*, 2 de julio en <http://elpais.com/diario/1996/07/02/cultura/836258403_850215.html> [Consulta: 30/octubre/13].

— (1996v): "La cocina de Jekyll", *El País*, 8 de abril en <http://elpais.com/diario/1996/04/08/cultura/828914406_850215.html> [Consulta: 4/noviembre/13].

— (1996w): "Penúltimo tramo", en *Nosferatu. Revista de cine*, Nº22, Septiembre, pp. 58-65.

— (1996x): "La suave dinamita de los Coen", *El País*, 25 de junio en <http://elpais.com/diario/1996/06/25/cultura/835653611_850215.html> [Consulta: 4/diciembre/13].

— (1996y): "Los hermanos Coen encienden su humor libre y dinamitero", *El País*, 15 de mayo en <http://elpais.com/diario/1996/05/15/cultura/832111204_850215.html> [Consulta: 4/diciembre/13].

— (1996z): "La violencia como liberación", *El País*, 11 de noviembre en <http://elpais.com/diario/1996/11/11/cultura/847666811_850215.html> [Consulta: 6/diciembre/13].

— (1996aa): "Abel Ferrara insiste en su extraña mezcla de religión y violencia en el 'El funeral'", *El País*, 4 de septiembre en

<http://elpais.com/diario/1996/09/04/cultura/841788009_850215.html> [Consulta: 6/diciembre/13].

— (1996ab): "Asombrosos troncos", *El País*, 4 de diciembre en <http://elpais.com/diario/1996/12/04/cultura/849654006_850215.html> [Consulta: 19/diciembre/13].

— (1996ac): "Un viejo muchacho llamado Eric", *El País*, 23 de junio en <http://elpais.com/diario/1996/06/23/cultura/835480811_850215.html> [Consulta: 19/diciembre/13].

— (1996ad): "Extraordinario cierre de la competición con la película belga "La promesa"", *El País*, 26 de octubre en <http://elpais.com/diario/1996/10/26/cultura/846280815_850215.html> [Consulta: 19/diciembre/13].

— (1996ae): "Bertolucci sigue ocultando en su último filme superficialidad bajo su habitual brillantez", *El País*, 2 de noviembre en <http://elpais.com/diario/1996/05/17/cultura/832284025_850215.html> [Consulta: 21/enero/13].

— (1996af): "El lado mágico de un oficio", *El País*, 19 de octubre en <http://elpais.com/diario/1996/10/19/cultura/845676006_850215.html> [Consulta: 4/febrero/14].

— (1996ag): "Trágica, tierna, terrible belleza", *El País*, 21 de julio en <http://elpais.com/diario/1996/07/21/cultura/837900008_850215.html> [Consulta: 5/febrero/14].

— (1996ah): "La emoción de ver aflorar el talento", *El País*, 18 de diciembre en <http://elpais.com/diario/1996/12/18/cultura/850863611_850215.html> [Consulta: 5/febrero/14].

— (1996ai): "Neil Jordan, Ken Loach y Abel Ferrara grandes favoritos para los premios finales", *El País*, 6 de septiembre en <http://elpais.com/diario/1996/09/06/cultura/841960801_850215.html> [Consulta: 8/abril/14].

— (1997a): "Galaxias cordiales", *El País*, 21 de julio en <http://elpais.com/diario/1997/07/21/cultura/869436006_850215.html> [Consulta: 9/mayo/14].

— (1997b): "Ni un títere con cabeza", *El País*, 29 de agosto en <http://elpais.com/diario/1997/08/29/cultura/872805613_850215.html> [Consulta: 13/mayo/14].

— (1997c): "Pozo negro de Europa", *El País*, 11 de febrero en <http://elpais.com/diario/1997/02/11/cultura/855615612_850215.html> [Consulta: 13/mayo/14].

— (1997d): "Miller recrea con vigor su 'Brujas de Salem'", *El País*, 15 de febrero en <http://elpais.com/diario/1997/02/15/cultura/855961209_850215.html> [Consulta: 15/mayo/14].

— (1997e): "Hollywoodito", *El País*, 11 de agosto en <http://elpais.com/diario/1997/08/11/cultura/871250403_850215.html> [Consulta: 20/mayo/14].

— (1997f): "Magnífico, febril cine navajero", *El País*, 28 de diciembre en <http://elpais.com/diario/1997/12/28/cultura/883263609_850215.html> [Consulta: 30/mayo/13].

— (1997g): "Enésima vergonzosa intrusión", *El País*, 9 de diciembre en <http://elpais.com/diario/1997/12/09/cultura/881622015_850215.html> [Consulta: 3/junio/13].

— (1997h): "Un destello luminoso de lo oscuro", *El País*, 14 de diciembre en <http://elpais.com/diario/1997/12/14/cultura/882054009_850215.html> [Consulta: 3/junio/13].

— (1997i): "Carne viva", *El País*, 12 de octubre en <http://elpais.com/diario/1997/10/12/cultura/876607208_850215.html> [Consulta: 5/junio/14].

— (1997j): "Papa lagarto", *El País*, 24 de agosto en <http://elpais.com/diario/1997/08/24/cultura/872373602_850215.html> [Consulta: 5/junio/14].

— (1997k): "¡Asombroso triángulo!", *El País*, 1 de junio en <http://elpais.com/diario/1997/06/01/cultura/865116007_850215.html> [Consulta: 5/junio/14].

— (1997l): "Una novela al fondo", *El País*, 13 de octubre en < http://elpais.com/diario/1997/10/13/cultura/876693606_850215.html> [Consulta: 5/septiembre/13].

— (1997m): "Bajo mínimos", *El País*, 22 de junio en <http://elpais.com/diario/1997/06/22/cultura/866930412_850215.html> [Consulta: 10/septiembre/13].

— (1997n): "Buen relato, regular relator", *El País*, 12 de junio en <http://elpais.com/diario/1997/06/12/cultura/866066410_850215.html> [Consulta: 13/septiembre/13].

— (1997ñ): "Un buen melodramático", *El País*, 30 de marzo en <http://elpais.com/diario/1997/03/30/cultura/859676401_850215.html> [Consulta: 13/septiembre/13].

— (1997p): "Poca maña para una complicada tarea", *El País*, 5 de diciembre en <http://elpais.com/diario/1997/12/05/cultura/881276420_850215.html> [Consulta: 3/octubre/13].

— (1997q): "El genio de la comedia", *El País*, 28 de junio en <http://elpais.com/diario/1988/06/28/cultura/583452003_850215.html> [Consulta: 14/mayo/13].

— (1997r): "El llanto consolador", *El País*, 24 de marzo en <http://elpais.com/diario/1997/03/24/cultura/859158003_850215.html> [Consulta: 24/noviembre/13].

— (1997s): "El actor creador", *El País*, 9 de junio en <http://elpais.com/diario/1997/06/09/cultura/865807206_850215.html> [Consulta: 17/octubre/13].

— (1997t): "El sauce y la roca", *El País*, 7 de julio en <http://elpais.com/diario/1997/07/07/cultura/868226407_850215.html> [Consulta: 24/octubre/13].

— (1997u): "La muerte dulce", *El País*, 13 de marzo en <http://elpais.com/diario/1997/03/13/cultura/858207610_850215.html> [Consulta: 24/noviembre/13].

— (1997v): "Un buen dúo melodramático", *El País*, 30 de marzo en <http://elpais.com/diario/1997/03/30/cultura/859676401_850215.html> [Consulta: 24/noviembre/13].

— (1997w): "Tim Burton ataca con una divertida pandilla de marcianos completamente terrestres", *El País*, 23 de febrero en <http://elpais.com/diario/1997/02/23/cultura/856652401_850215.html> [Consulta: 28/noviembre/13].

— (1997x): "Otro cabreo sublime de Harvey Keitel", *El País*, 19 de junio en <http://elpais.com/diario/1997/06/19/cultura/866671214_850215.html> [Consulta: 3/diciembre/13].

— (1997y): "Dibujo del desorden con tiralíneas", *El País*, 16 de noviembre en <http://elpais.com/diario/1997/11/16/cultura/879634809_850215.html> [Consulta: 4/diciembre/13].

— (1997z): "Sombras alargadas", *El País*, 26 de mayo en <http://elpais.com/diario/1997/05/26/cultura/864597603_850215.html> [Consulta: 19/diciembre/13].

— (1997aa): "Woody Allen abre la Mostra con una audaz y brillantísima comedia introspectiva", *El País*, 28 de agosto en <http://elpais.com/diario/1997/08/28/cultura/872719201_850215.html> [Consulta: 16/enero/14].

— (1997ab): "Celuloide en las venas", *El País*, 21 de diciembre en <http://elpais.com/diario/1997/12/21/cultura/882658809_850215.html> [Consulta: 30/mayo/13].

— (1997ac): "Cine mágico, invisible", *El País*, 21 de marzo en <http://elpais.com/diario/1997/03/21/cultura/858898810_850215.html> [Consulta: 9/enero/14].

— (1997ad): "Pequeño filme durísimo", *El País*, 30 de junio en <http://elpais.com/diario/1997/06/30/cultura/867621608_850215.html> [Consulta: 9/enero/14].

— (1997ae): "Alex de la Iglesia llena con ruido y, astucia la vaciedad de un relato de Barry Gifford", *El País*, 26 de septiembre en

<http://elpais.com/diario/1997/09/26/cultura/875224817_850215.html> [Consulta: 4/marzo/14].

— (1997af): "Los fantasmas aterrizan en La Croisette Compiten "Welcome to Sarajevo" y un delicioso 'Western' francés", *El País*, 10 de mayo en <http://elpais.com/diario/1997/05/10/cultura/863215206_850215.html> [Consulta: e/marzo/14].

— (1998a): "Por qué elegimos el cine", en *Nickel Odeon. Revista trimestral de cine*, Nº11, Verano, p.12.

— (1998b): "Una extraña nube pasajera", *El País*, 24 de marzo en <http://elpais.com/diario/1998/03/24/sociedad/890694028_850215.html> [Consulta: 9/mayo/14].

— (1998c): "Desaparecido", *El País*, 30 de octubre en <http://elpais.com/diario/1998/10/30/cultura/909702008_850215.html> [Consulta: 13/mayo/14].

— (1998d): "Aclamada 'Barrio', excepcional filme español", *El País*, 24 de septiembre en <http://elpais.com/diario/1998/09/24/cultura/906588004_850215.html> [Consulta: 13/mayo/14].

— (1998e): "Lars von Trier crea en "Idiotas" una audaz y durísima metáfora de la Europa del malestar", *El País*, 21 de mayo en <http://elpais.com/diario/1998/05/21/cultura/895701601_850215.html> [Consulta: 13/mayo/13].

— (1998f): "Cine necesario", *El País*, 3 de abril en <http://elpais.com/diario/1998/04/03/cultura/891554412_850215.html> [Consulta: 6/diciembre/13].

— (1998g): "Una nueva mirada", *El País*, 28 de enero en <http://elpais.com/diario/1998/01/28/cultura/885942012_850215.html> [Consulta: 15/mayo/13].

— (1998h): "Mirada ritual dentro de un rito", *El País*, 13 de julio en <http://elpais.com/diario/1998/07/13/cultura/900280810_850215.html> [Consulta: 2/junio/14].

— (1998i): "El fuego y el agua", *El País*, 5 de enero en <http://elpais.com/diario/1998/01/05/cultura/883954803_850215.html> [Consulta: 4/septiembre/13].

— (1998j): "Un derroche de vida", *El País*, 18 de enero en <http://elpais.com/diario/1998/01/18/cultura/885078012_850215.html> [Consulta: 14/septiembre/13].

— (1998k): "Un viaje demasiado inmóvil", *El País*, 4 de julio en <http://elpais.com/diario/1998/07/04/cultura/899503211_850215.html> [Consulta: 15/mayo/13].

— (1998l): "Otra nueva maravilla del cine iraní", *El País*, 19 de julio en <http://elpais.com/diario/1998/07/19/cultura/900799207_850215.html> [Consulta: 14/mayo/13].

— (1998m): "Gerardo Herrero no atraviesa la 'Frontera Sur'", *El País*, 22 de septiembre en <http://elpais.com/diario/1998/09/22/cultura/906415219_850215.html> [Consulta: 14/mayo/13].

— (1998n): "Relevo de rostros", *El País*, 25 de mayo en <http://elpais.com/diario/1998/05/25/cultura/896047206_850215.html> [Consulta: 18/octubre/13].

— (1998ñ): "Serrín en las venas", *El País*, 30 de enero en <http://elpais.com/diario/1998/01/30/cultura/886114802_850215.html> [Consulta: 17/octubre/13].

— (1998o): "El pelele blasfemo", *El País*, 7 de marzo en <http://elpais.com/diario/1998/03/07/cultura/889225216_850215.html> [Consulta: 18/octubre/13].

— (1998p): "Espejos", *El País*, 20 de julio en <http://elpais.com/diario/1998/07/20/cultura/900885603_850215.html> [Consulta: 21/octubre/13].

— (1998q): "Misterio y oficio", *El País*, 27 de marzo en <http://elpais.com/diario/1998/03/27/cultura/890953218_850215.html> [Consulta: 24/octubre/13].

— (1998r): "La caída de un gigante", *El País*, 7 de septiembre en <http://elpais.com/diario/1998/09/07/cultura/905119203_850215.html> [Consulta: 24/octubre/13].

— (1998s): "'Melo' de laboratorio", *El País*, 27 de mayo en <http://elpais.com/diario/1998/05/27/cultura/896220020_850215.html> [Consulta: 25/noviembre/13].

— (1998t): "Genocidio 'light'", *El País*, 8 de marzo en <http://elpais.com/diario/1998/03/08/cultura/889311605_850215.html> [Consulta: 25/noviembre/13].

— (1998u): "Con Bergman e Imamura resucita el gran cine", *El País*, 18 de mayo en <http://elpais.com/diario/1998/05/18/cultura/895442404_850215.html> [Consulta: 28/noviembre/13].

— (1998v): "Magnífica gracia burra", *El País*, 15 de marzo en <http://elpais.com/diario/1998/03/15/cultura/889916405_850215.html> [Consulta: 28/noviembre/13].

— (1998w): "Abre la Berlinale 'The boxer', una libre y comprometida visión de Jim Sheridan del IRA", *El País*, 12 de febrero en <http://elpais.com/diario/1998/02/12/cultura/887238007_850215.html> [Consulta: 12/diciembre/13].

— (1998x): "James Caan y Bob Rafelson reanudan el "mito negro" del detective Philip Marlowe", *El País*, 9 de septiembre en <http://elpais.com/diario/1998/09/09/cultura/905292007_850215.html> [Consulta: 22/enero/13].

— (1998y): "Pelea entre idiotas", *El País*, 21 de diciembre en <http://elpais.com/diario/1998/12/21/cultura/914194803_850215.html> [Consulta: 10/enero/14].

— (1998z): "Gran poema de horror y amor", *El País*, 23 de agosto en <http://elpais.com/diario/1998/08/23/cultura/903823204_850215.html> [Consulta: 5/febrero/14].

— (1998aa): "Bertolucci recupera en 'Besieged' la plenitud del estilo y la elegancia de sus mejores filmes", *El País*, 21 de septiembre en

<http://elpais.com/diario/1998/09/21/cultura/906328804_850215.html> [Consulta: 10/febrero/14].

— (1998ab): "Bella retórica de un superdotado", *El País*, 1 de febrero en <http://elpais.com/diario/1998/02/01/cultura/886287605_850215.html> [Consulta: 1/abril/14].

— (1999a): "La esperanzada historia del suicida cobarde". En: HEREDERO, C.F.: *Emociones de contrabando. El cine de Aki Kaurismäki*. Valencia: Filmoteca Generalitat Valenciana; Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay, pp: 129-130.

— (1999b): "El olvido de la bestia", *El País*, 11 de octubre en <http://elpais.com/diario/1999/10/11/cultura/939592806_850215.html> [Consulta: 13/mayo/14].

— (1999c): "El sexto elemento", *El País*, 5 de julio en <http://elpais.com/diario/1999/07/05/cultura/931125604_850215.html> [Consulta: 15/mayo/14].

— (1999d): "Pedrea en Seattle", *El País*, 6 de diciembre en <http://elpais.com/diario/1999/12/06/cultura/944434808_850215.html> [Consulta: 20/mayo/14].

— (1999e): "El eterno aprendiz", *El País*, 29 de marzo en <http://elpais.com/diario/1999/03/29/cultura/922658406_850215.html> [Consulta: 23/mayo/14].

— (1999f): "Michel Deville dibuja una magistral metáfora de una sociedad enferma", *El País*, 25 de septiembre en <http://elpais.com/diario/1999/09/25/cultura/938210410_850215.html> [Consulta: 14/septiembre/13].

— (1999g): "Un signo de este tiempo", *El País*, 15 de abril en <http://elpais.com/diario/1999/04/15/cultura/924127202_850215.html> [24/septiembre/13].

— (1999h): "En la cresta de la ola (1). Enigmático territorio de lo sublime", en *Cinemanía*, Nº 46, Julio, pp. 120-123.

— (1999i): "Ripstein y Egoyan elevan el nivel de calidad con dos películas de formidable dificultad", *El País*, 18 de mayo en

<http://elpais.com/diario/1999/05/18/cultura/926978401_850215.html> [3/octubre/13].

— (1999j): "Bigas Luna reduce el enigma de Goya y la duquesa de Alba a un soporífero galimatías", *El País*, 19 de septiembre en <http://elpais.com/diario/1999/09/19/cultura/937692004_850215.html> [3/octubre/13].

— (1999k): "La sombra de Kubrick deja en el festival la vitalidad de la división de opiniones", *El País*, 2 de septiembre en <http://elpais.com/diario/1999/09/02/cultura/936223201_850215.html> [Consulta: 31/octubre/13].

— (1999l): "Un aprendiz de Dios", *El País*, 26 de diciembre en <http://elpais.com/diario/1999/03/08/cultura/920847602_850215.html> [Consulta: 26/diciembre/13].

— (1999m): "Gracia Querejeta crea una cumbre de 'amor loco'", *El País*, 23 de septiembre en <http://elpais.com/diario/1999/09/23/cultura/938037601_850215.html> [Consulta: 24/noviembre/13].

— (1999n): "Abbas Kiarostami y Alberto Seixas Santos logran dos obras magistrales", *El País*, 7 de septiembre en <http://elpais.com/diario/1999/09/07/cultura/936655206_850215.html> [Consulta: 20/diciembre/13].

— (1999ñ): "David Lynch realiza su película más personal con un guión ajeno", *El País*, 23 de octubre en <http://elpais.com/diario/1999/10/23/cultura/940629613_850215.html> [Consulta: 21/enero/14].

— (1999o): "David Lynch presenta una obra maestra", *El País*, 22 de mayo en <http://elpais.com/diario/1999/05/22/cultura/927324001_850215.html> [Consulta: 6/febrero/13].

— (1999p): "Terrence Malick interrumpe su largo retiro con un portentoso filme de guerra", *El País*, 13 de febrero en <http://elpais.com/diario/1999/02/13/cultura/918860401_850215.html> [Consulta: 12/febrero/13].

— (1999q): "Cameron Díaz y John Malkovich dan la cara por el bodrio "vanguardista" que protagonizan", *El País*, 3 de septiembre en <http://elpais.com/diario/1999/09/03/cultura/936309605_850215.html> [1/abril/13].

— (2000a): "Prólogo". En: OZU, Y.: *Antología de los diarios de Yasujiro Ozu*. Valencia: Filmoteca Generalitat Valenciana; Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay, pp: 11-13.

— (2000b): "Otra de ideología de la caverna", *El País*, 24 de abril en <http://elpais.com/diario/2000/04/24/cultura/956527204_850215.html> [Consulta: 15/mayo/14].

— (2000c): "Una magistral fusión entre horror y humor", *El País*, 22 de septiembre en <http://elpais.com/diario/2000/09/22/cultura/969573605_850215.html> [Consulta: 9/septiembre/13].

— (2000d): "Tom Cruise y Jason Robards logran un gran dúo en la bella y extraña 'Magnolia'", *El País*, 15 de febrero en <http://elpais.com/diario/2000/02/15/cultura/950569208_850215.html> [Consulta: 9/septiembre/13].

— (2000e): "Woody Allen inventa una ingeniosa idea cómica que se agota prematuramente", *El País*, 7 de septiembre en <http://elpais.com/diario/1989/10/16/cultura/624495602_850215.html> [Consulta: 10/septiembre/13].

— (2000f): "Liv Ullmann llena de luz y de vida una sombría tragedia escrita por Ingmar Bergman", *El País*, 15 de mayo en <http://elpais.com/diario/2000/05/15/cultura/958341601_850215.html> [24/septiembre/13].

— (2000g): "El juego de las sombras chinescas", en *Cinemanía*, Nº 52, Enero, pp. 122-123.

— (2000h): "El efecto Clooney", *El País*, 4 de septiembre en <http://elpais.com/diario/2000/09/04/cultura/968018405_850215.html> [Consulta: 17/octubre/13].

— (2000i): "El poder contenido", *El País*, 8 de agosto en <http://elpais.com/diario/2000/08/08/cultura/965685603_850215.html> [Consulta: 22/octubre/13].

— (2000j): "Los viejos cineastas Altman y Oliveira aportan las dos primeras películas vivas", *El País*, 2 de septiembre en <http://elpais.com/diario/2000/09/02/cultura/967845601_850215.html> [Consulta: 28/noviembre/13].

— (2000k): "'Dancer in the dark' abre por todo lo alto una Seminci llena de riesgos", *El País*, 21 de octubre en <http://elpais.com/diario/2000/10/21/cultura/972079211_850215.html> [Consulta: 12/diciembre/13].

— (2000l): "Naufragio de DiCaprio en 'La playa' El retorno a la pantalla del joven divo estadounidense fue recibido con abucheos", *El País*, 13 de febrero en <http://elpais.com/diario/2000/02/13/cultura/950396402_850215.html> [Consulta: 23/abril/14].

— (2001a): "Viejas caspas vivas", *El País*, 22 de abril en <http://elpais.com/diario/2001/04/22/opinion/987890411_850215.html> [Consulta: 13/mayo/14].

— (2001b): "El perfume del asfalto", *El País*, 21 de diciembre en <http://elpais.com/diario/2001/12/21/cine/1008889211_850215.html> [Consulta: 5/junio/14].

— (2001c): "Un exceso de autoría", *El País*, 24 de agosto en http://elpais.com/diario/2001/08/24/revistaverano/998604013_850215.html [Consulta: 6/septiembre/13].

— (2001d): "Trágico idilio roto", *El País*, 2 de noviembre en < http://elpais.com/diario/2001/11/02/cine/1004655611_850215.html> [Consulta: 6/septiembre/13].

— (2001e): "Dulce *'happy end'*", *El País*, 19 de marzo en <http://elpais.com/diario/2001/03/19/cultura/984956404_850215.html > [Consulta: 12/septiembre/13].

— (2001f): "En busca de laberintos ocultos", *El País*, 11 de mayo en <http://elpais.com/diario/2001/05/11/espectaculos/989532028_850215.html> [Consulta: 1/octubre/13].

— (2001g): "Marc Recha aporta un filme situado entre la vida vivida y la vida soñada", *El País*, 11 de mayo en <http://elpais.com/diario/2001/05/11/espectaculos/989532007_850215.html> [Consulta: 14/mayo/13].

— (2001h): "Un caso de protagonismo suicida", *El País*, 15 de junio en <http://elpais.com/diario/2001/06/15/cine/992556007_850215.html> [Consulta: 29/octubre/13].

— (2001i): "Gatillazo de comedia", *El País*, 16 de noviembre en <http://elpais.com/diario/2001/11/16/cine/1005865202_850215.html> [Consulta: 27/noviembre/13].

— (2001j): "Annaud comprime en un duelo de 'western' el infierno de la batalla de Stalingrado", *El País*, 8 de febrero en <http://elpais.com/diario/2001/02/08/cultura/981586801_850215.html> [Consulta: 10/diciembre/13].

— (2001k): "A ras de suelo", *El País*, 12 de noviembre en <http://elpais.com/diario/2001/11/12/espectaculos/1005519601_850215.html> [Consulta: 19/diciembre/13].

— (2001l): "A ras de suelo (2)", *El País*, 3 de diciembre en <http://elpais.com/diario/2001/12/03/espectaculos/1007334002_850215.html> [Consulta: 19/diciembre/13].

— (2001m): "Luminosas puertas de un infierno", *El País*, 23 de noviembre en <http://elpais.com/diario/2001/11/23/cine/1006470015_850215.html> [Consulta: 20/diciembre/13].

— (2001n): "Otra obra maestra iraní", *El País*, 5 de febrero en <http://elpais.com/diario/2001/05/12/espectaculos/989618402_850215.html> [Consulta: 5/febrero/14].

— (2001ñ): "El glorioso territorio del malestar", *El País*, 26 de octubre en <http://elpais.com/diario/2001/10/26/cine/1004047201_850215.html> [Consulta: 7/febrero/14].

— (2001o): "Nanni Moretti recubre de una viva emotividad su llanto por la devastadora muerte de un hijo", *El País*, 18 de mayo en <http://elpais.com/diario/2001/05/18/espectaculos/990136813_850215.html> [Consulta: 3/marzo/14].

— (2001p): "Trío de patinazos", *El País*, 10 de agosto en <http://elpais.com/diario/2001/08/10/revistaverano/997394413_850215.html> [Consulta: 23/abril/14].

— (2002a): "Elegía del pájaro herido", *El País*, 29 de noviembre en <http://elpais.com/diario/2002/11/29/cine/1038524405_850215.html> [Consulta: 12/mayo/14].

— (2002b): "Saltan las alarmas", *El País*, 15 de abril en <http://elpais.com/diario/2002/04/15/espectaculos/1018821601_850215.html> [Consulta: 21/mayo/14].

— (2002c): "Cine cautivo", *El País*, 4 de marzo en <http://elpais.com/diario/2002/03/04/espectaculos/1015196402_850215.html> [Consulta: 22/mayo/14].

— (2002d): "Cine de pureza clásica", *El País*, 13 de diciembre en <http://elpais.com/diario/2002/12/13/cine/1039734007_850215.html> [Consulta: 2/junio/14].

— (2002e): "Aire en pleno infierno", *El País*, 5 de abril en <http://elpais.com/diario/2002/04/05/cine/1017957603_850215.html> [Consulta: 2/junio/14].

— (2002f): "Un viejo con arterias de muchacho", *El País*, 8 de marzo en <http://elpais.com/diario/2002/03/08/cine/1015542003_850215.html> [Consulta: 5/junio/14].

— (2002g): "Un beso demasiado suave", *El País*, 25 de octubre en <http://elpais.com/diario/2002/10/25/cine/1035496805_850215.html> [Consulta: 7/junio/14].

— (2002h): "Cumbre coja", *El País*, 5 de septiembre en <http://elpais.com/diario/2002/09/06/cine/1031263205_850215.html> [Consulta: 5/septiembre/13].

— (2002i): "El juego del agua y el aceite", *El País*, 12 de abril en <http://elpais.com/diario/2002/04/12/cine/1018562403_850215.html> [Consulta: 9/septiembre/13].

— (2002j): "Nuevas alas de ángel para un demonio", *El País*, 1 de marzo en <http://elpais.com/diario/2002/03/01/cine/1014937209_850215.html> [Consulta: 10/septiembre/13].

— (2002k): "Sesión de sexo surreal", *El País*, 9 de agosto en <http://elpais.com/diario/2002/08/09/revistaverano/1028844014_850215.html > [Consulta: 11/septiembre/13].

— (2002l): "Ventura Pons es aclamado por su magnífica 'Manjar de amor'", *El País*, 11 de febrero en <http://elpais.com/diario/2002/02/11/cultura/1013382007_850215.html> [Consulta: 14/septiembre/13].

— (2002m): "Ahí, muy cerca", *El País*, 17 de mayo en <http://elpais.com/diario/2002/05/17/cine/1021586405_850215.html> [Consulta: 26/septiembre/13].

— (2002n): "Espíritu de un viejo libertario", *El País*, 6 de diciembre en <http://elpais.com/diario/2002/12/06/cine/1039129215_850215.html> [Consulta: 26/septiembre/13].

— (2002ñ): "A medio camino", *El País*, 25 de octubre en <http://elpais.com/diario/2002/10/25/cine/1035496807_850215.html> [Consulta: 25/septiembre/13].

— (2002o): "Las articulaciones de la libertad", *El País*, 8 de julio en <http://elpais.com/diario/2002/07/08/cultura/1026079203_850215.html> [Consulta: 26/febrero/14].

— (2002p): "De la forma al formulismo", *El País*, 22 de noviembre en <http://elpais.com/diario/2002/11/22/cine/1037919605_850215.html> [Consulta: 3/octubre/13].

— (2002q): "El malestar de la belleza", *El País*, 22 de agosto en <http://elpais.com/diario/2002/08/22/revistaverano/1029967202_850215.html > [Consulta: 8/octubre/13].

— (2002r): "Mitad fraile, mitad soldado", *El País*, 28 de junio en <http://elpais.com/diario/2002/06/28/cine/1025215202_850215.html> [Consulta: 8/octubre/13].

— (2002s): "Dos revólveres para un Quijote", *El País*, 18 de octubre en <http://elpais.com/diario/2002/10/18/cine/1034892002_850215.html> [Consulta: 13/mayo/13].

— (2002t): "Magnífico rencuentro", *El País*, 6 de septiembre en <http://elpais.com/diario/2002/09/06/cine/1031263210_850215.html> [Consulta: 14/mayo/13].

— (2002u): "Delicada y elegante comedia sentimental", *El País*, 26 de julio en <http://elpais.com/diario/2002/07/26/cine/1027634403_850215.html> [Consulta: 24/octubre/13].

— (2002v): "La tentación de la solemnidad", *El País*, 22 de octubre en <http://elpais.com/diario/2002/02/22/cine/1014332401_850215.html> [Consulta: 27/octubre/13].

— (2002w): "Una loca reducción de la mujer a bicho", *El País*, 29 de noviembre en <http://elpais.com/diario/2002/11/29/cine/1038524416_850215.html> [Consulta: 28/octubre/13].

— (2002x): "Talento en la basura", *El País*, 2 de agosto en <http://elpais.com/diario/2002/08/02/revistaverano/1028239205_850215.html> [Consulta: 31/octubre/13].

— (2002y): "Portentoso triángulo de rostros", *El País*, 10 de mayo en <http://elpais.com/diario/2002/05/10/cine/1020981602_850215.html> [Consulta: 1/noviembre/13].

— (2002z): "Un instante de gracia absoluta", *El País*, 20 de diciembre en <http://elpais.com/diario/2002/12/20/cine/1040338803_850215.html> [Consulta: 26/noviembre/13].

— (2002aa): "Camas revueltas", *El País*, 5 de julio en <http://elpais.com/diario/2002/07/05/cine/1025820002_850215.html> [Consulta: 27/noviembre/13].

— (2002ab): "Comedia libre y sin fronteras", *El País*, 7 de junio en <http://elpais.com/diario/2002/06/07/cine/1023400818_850215.html> [Consulta: 27/noviembre/13].

— (2002ac): "Paul Newman y Tom Hanks renuevan con un golpe de genio el viejo cine de gánsteres", *El País*, 1 de septiembre en <http://elpais.com/diario/2002/09/01/espectaculos/1030831201_850215.html> [Consulta: 4/diciembre/13].

— (2002ad): "El enigma de la luz oscura", en *Nosferatu. Revista de cine*, Nº39, Enero, pp. 78-80.

— (2002ae): "Un nudo de locura y verdad", *El País*, 6 de diciembre en <http://elpais.com/diario/2002/12/06/cine/1039129213_850215.html> [Consulta: 19/diciembre/13].

— (2002af): "El agua de la fertilidad", *El País*, 22 de febrero en <http://elpais.com/diario/2002/02/22/cine/1014332419_850215.html> [Consulta: 20/enero/13].

— (2002ag): "Extraño y vigoroso 'western'", *El País*, 25 de enero en <http://elpais.com/diario/2002/01/25/cine/1011913201_850215.html> [Consulta: 20/enero/13].

— (2002ah): "Calcos y cálculos", *El País*, 29 de noviembre en <http://elpais.com/diario/2002/11/29/cine/1038524402_850215.html> [Consulta: 23/enero/14].

— (2002ai): "El amigo ratón", *El País*, 2 de agosto en <http://elpais.com/diario/2002/08/02/revistaverano/1028239212_850215.html> [Consulta: 28/enero/14].

— (2002aj): "Caricatura de una caricatura", *El País*, 26 de julio en <http://elpais.com/diario/2002/07/26/cine/1027634414_850215.html> [Consulta: 26/enero/14].

— (2002ak): "El efecto (no digital) de Halle Berry", *El País*, 22 de noviembre en <http://elpais.com/diario/2002/11/22/cine/1037919611_850215.html> [Consulta: 26/enero/14].

— (2002al): "El misterio de la niña mujer", *El País*, 8 de noviembre en <http://elpais.com/diario/2002/11/08/cine/1036710010_850215.html> [Consulta: 6/febrero/14].

— (2002am): "Polanski llega al fondo de su memoria del abismo del gueto judío de Varsovia", *El País*, 25 de mayo en <http://elpais.com/diario/2002/05/25/espectaculos/1022277601_850215.html> [Consulta: 4/marzo/14].

— (2002an): "Jack Nicholson rompe los límites de la pantalla", *El País*, 23 de mayo en <http://elpais.com/diario/2002/05/23/cultura/1022104801_850215.html> [Consulta: 3/marzo/14].

— (2002añ): "Dos arriesgados y mal resueltos filmes de Kiarostami y Egoyan", *El País*, 21 de mayo en <http://elpais.com/diario/2002/05/21/espectaculos/1021932002_850215.html> [Consulta: 10/abril/14].

— (2002ao): "Algunas gotas de gran cine de acción", *El País*, 4 de octubre en <http://elpais.com/diario/2002/10/04/cine/1033682402_850215.html> [Consulta: 23/abril/14].

— (2002ap): "Listo y tramposo", *El País*, 15 de noviembre en <http://elpais.com/diario/2002/11/15/cine/1037314809_850215.html> [Consulta: 23/abril/14].

— (2003a): "Llegar a más. Retrato de un tiempo angosto y sombrío", en HEREDERO, C. F. y MONTERDE, J. E. (Eds.): *Los "Nuevos Cines" en España. Ilusiones y desencantos de los años sesenta*. Valencia: Festival Internacional de Cine de Gijón y Ediciones de la Filmoteca, pp. 103-119.

— (2003b): "Aguas turbulentas bajo las falsas calmas", *El País*, 24 de enero en <http://elpais.com/diario/2003/01/24/cine/1043362814_850215.html> [Consulta: 13/mayo/14].

— (2003c): "Una nueva lección de cine indómito", *El País*, 10 de enero en <http://elpais.com/diario/2003/01/10/cine/1042153207_850215.html> [Consulta: 15/mayo/14].

— (2003d): "La boca de la loba", *El País*, 7 de noviembre en <http://elpais.com/diario/2003/11/07/cine/1068159605_850215.html> [Consulta: 10/enero/14].

— (2003e): "Chabrol y Chéreau presentan dos ejercicios de gran estilo", *El País*, 12 de febrero en <http://elpais.com/diario/2003/02/12/espectaculos/1045004402_850215.html> [Consulta: 4/junio/14].

— (2003f): "Apocalipsis y 'coca-cola'", *El País*, 14 de febrero en <http://elpais.com/diario/2003/02/14/cine/1045177205_850215.html> [Consulta: 5/junio/14].

— (2003g): "Relación nada peligrosa y algo idiota", *El País*, 12 de diciembre en <http://elpais.com/diario/2003/12/12/cine/1071183615_850215.html> [Consulta: 9/junio/14].

— (2003h): "Las frágiles fronteras del exceso", *El País*, 17 de enero en <http://elpais.com/diario/2003/01/17/cine/1042758016_850215.html> [Consulta: 6/septiembre/13].

— (2003i): "Sin vértebras", *El País*, 27 de junio en <http://elpais.com/diario/2003/06/27/cine/1056664829_850215.html> [Consulta: 6/septiembre/13].

— (2003j): "Asombrosas máscaras", *El País*, 21 de febrero en <http://elpais.com/diario/2003/02/21/cine/1045782002_850215.html> [Consulta: 10/septiembre/13].

— (2003k): "Abyecto espectáculo de mala sangre", *El País*, 21 de noviembre en <http://elpais.com/diario/2003/11/21/cine/1069369220_850215.html> [Consulta: 11/septiembre/13].

— (2003l): "Dos miradas sobre Johnny Guitar", en: TALENS, J. y ZUNZUNEGUI, S. (Eds.): *Contracampo. Ensayos sobre teoría e historia del cine*. Madrid: Cátedra, pp. 435-443.

— (2003m): "Tras la estela negra del pirata", *El País*, 28 de noviembre en <http://elpais.com/diario/2003/11/28/cine/1069974015_850215.html> [Consulta: 15/septiembre/13].

— (2003n): "Filón desaprovechado", *El País*, 16 de mayo en <http://elpais.com/diario/2003/05/16/cine/1053036005_850215.html> [Consulta: 14/mayo/13].

— (2003ñ): "Yasujiro Ozu, un genial poeta del tiempo", *El País*, 21 de noviembre en <http://elpais.com/diario/2003/11/21/cine/1069369202_850215.html> [Consulta: 13/mayo/13].

— (2003o): "El humor subversivo de un conservador", *El País*, 26 de febrero en <http://elpais.com/diario/2003/02/26/cultura/1046214004_850215.html> [Consulta: 18/octubre/13].

— (2003p): "Pequeña cumbre del cine libre", *El País*, 19 de diciembre en <http://elpais.com/diario/2003/12/19/cine/1071788411_850215.html> [Consulta: 21/octubre/13].

— (2003q): "Nacida libre", *El País*, 30 de junio en <http://elpais.com/diario/2003/06/30/cultura/1056924009_850215.html> [Consulta: 24/octubre/13].

— (2003r): "Escaparate de viejos tesoros perdidos", *El País*, 15 de agosto en <http://elpais.com/diario/2003/08/15/revistaverano/1060898412_850215.html> [Consulta: 27/octubre/13].

— (2003s): "¡Ariadna Gil-Joan Dalmau!", *El País*, 21 de marzo en <http://elpais.com/diario/2003/03/21/cine/1048201202_850215.html> [Consulta: 29/octubre/13].

— (2003t): "Tormenta en una perfumería", *El País*, 31 de octubre en <http://elpais.com/diario/2003/10/31/cine/1067554815_850215.html> [Consulta: 1/noviembre/13].

— (2003u): "Bello y conmovedor melodrama de Isabel Coixet", *El País*, 11 de febrero en <http://elpais.com/diario/2003/02/11/espectaculos/1044918001_850215.html> [Consulta: 24/noviembre/13].

— (2003v): "La gran comedia", *El País*, 24 de octubre en <http://elpais.com/diario/2003/10/24/cine/1066946405_850215.html> [Consulta: 27/noviembre/13].

— (2003w): "La lógica de la insensatez", *El País*, 7 de marzo en <http://elpais.com/diario/2003/03/07/cine/1046991615_850215.html> [Consulta: 27/noviembre/13].

— (2003x): "Deslumbrante persistencia de un viejo muro derruido", *El País*, 7 de noviembre en <http://elpais.com/diario/2003/11/07/cine/1068159608_850215.html> [Consulta: 28/noviembre/13].

— (2003y): "Tontería absoluta", *El País*, 8 de agosto en <http://elpais.com/diario/2003/08/08/revistaverano/1060293613_850215.htm> [Consulta: 28/noviembre/13].

— (2003z): "Clint Eastwood hace en 'Mystic River' una dura réplica a la América de Bush", *El País*, 24 de mayo en <http://elpais.com/diario/2003/05/24/cultura/1053727202_850215.html> [Consulta: 6/diciembre/13].

— (2003aa): "Magnífica imitación de lo inimitable", *El País*, 14 de marzo en <http://elpais.com/diario/2003/03/14/cine/1047596405_850215.html> [Consulta: 16/enero/14].

— (2003ab): "'Chicago' se cuela en Berlín", *El País*, 7 de febrero en <http://elpais.com/diario/2003/02/07/cine/1044572401_850215.html> [Consulta: 17/enero/14].

— (2003ac): "Tropiezo en las nubes", *El País*, 8 de agosto en <http://elpais.com/diario/2003/08/08/revistaverano/1060293620_850215.html> [Consulta: 21/enero/14].

— (2003ad): "Comenzator", *El País*, 1 de agosto en <http://elpais.com/diario/2003/08/01/revistaverano/1059688813_850215.html> [Consulta: 23/enero/14].

— (2003ae): "Asombrosa iluminación íntima", *El País*, 24 de enero en <http://elpais.com/diario/2003/01/24/cine/1043362812_850215.html> [Consulta: 23/enero/14].

— (2003af): "Virguerías y soserías", *El País*, 19 de diciembre en <http://elpais.com/diario/2003/12/19/cine/1071788409_850215.html> [Consulta: 28/febrero/14].

— (2003ag): "Petulante relato de terror", *El País*, 18 de julio en <http://elpais.com/diario/2003/07/18/cine/1058479217_850215.html> [Consulta: 4/marzo/14].

— (2003ah): "Más brillantez que hondura", *El País*, 21 de marzo en <http://elpais.com/diario/2003/03/21/cine/1048201219_850215.html> [Consulta: 1/abril/14].

— (2004a): "El juego entre el todo y las partes", *El País*, 7 de mayo en <http://elpais.com/diario/2004/05/07/cine/1083880802_850215.html> [10/septiembre/13].

— (2004b): "Zarpazo de la fiera cinematográfica", *El País*, 30 de enero en <http://elpais.com/diario/2004/01/30/cine/1075417218_850215.html> [10/septiembre/13].

— (2004c): "Asperezas de seda", *El País*, 30 de enero en <http://elpais.com/diario/2004/01/30/cine/1075417202_850215.html> [11/septiembre/13].

— (2004d): "La perversidad del ángel", *El País*, 19 de marzo en <http://elpais.com/diario/2004/03/19/cine/1079650811_850215.html> [13/septiembre/13].

— (2004e): "Emocionante juego de espejos", *El País*, 9 de enero en <http://elpais.com/diario/2004/01/09/cine/1073602802_850215.html> [Consulta: 1/octubre/13].

— (2004f): "La ley de la pasta", *El País*, 2 de marzo en <http://elpais.com/diario/2004/03/02/cultura/1078182003_850215.html> [Consulta: 8/octubre/13].

— (2004g): "El gran desnudo de Meg Ryan", *El País*, 30 de enero en <http://elpais.com/diario/2004/01/30/cine/1075417220_850215.html> [Consulta: 23/octubre/13].

— (2004h): "Julia contra Roberts", *El País*, 16 de enero en <http://elpais.com/diario/2004/01/16/cine/1074207602_850215.html> [Consulta: 29/octubre/13].

— (2004i): "Un vivísimo rincón del universo", *El País*, 2 de abril en <http://elpais.com/diario/2004/04/02/cine/1080856802_850215.html> [Consulta: 4/noviembre/13].

— (2004j): "En el ombligo del cine", *El País*, 23 de enero en <http://elpais.com/diario/2004/01/23/cine/1074812415_850215.html> [Consulta: 19/diciembre/13].

— (2004k): "Lecciones de cine radicalmente opuestas", *El País*, 15 de mayo en <http://elpais.com/diario/2004/05/15/espectaculos/1084572005_850215.html> [Consulta: 21/enero/14].

— (2004l): "Tom Hanks y Joel Coen rescatan con 'Ladykillers' la genial comedia inglesa", *El País*, 19 de mayo en <http://elpais.com/diario/2004/05/19/espectaculos/1084917604_850215.html> [Consulta: 22/enero/14].

— (2004m): "Un originalísimo plagio", *El País*, 21 de mayo en <http://elpais.com/diario/2004/05/21/cine/1085090414_850215.html> [Consulta: 22/enero/14].

— (2004n): "Irónica y consoladora agonía", *El País*, 19 de diciembre en <http://elpais.com/diario/2003/12/19/cine/1071788417_850215.html> [Consulta: 23/enero/14].

— (2004ñ): "Llega por fin el gran cine con el genial poema del chino Wong Kar-wai '2046'", *El País*, 22 de mayo en <http://elpais.com/diario/2004/05/22/espectaculos/1085176802_850215.html> [Consulta: 12/febrero/14].

— (2004o): "Caramelo apocalipsis", *El País*, 28 de mayo en <http://elpais.com/diario/2004/05/28/cine/1085695202_850215.html> [Consulta: 28/febrero/14].

— (2004p): "Profanación", *El País*, 2 de abril en <http://elpais.com/diario/2004/04/02/cine/1080856811_850215.html> [Consulta: 4/marzo/14].

— (2007): *La mirada encendida*. Madrid: Fundamentos.