

PREÁMBULO

En este manual vamos a tratar de ofrecer los conocimientos básicos que debe poseer una persona que quiera introducirse en el ejercicio de la crítica de cine. Un crítico de cine es por encima de todo un espectador. Un espectador que experimenta «la necesidad de analizar el propio placer y describirlo», en palabras del crítico y cineasta francés François Truffaut¹. Ese trabajo de analizar, comprender y describir por qué una película nos agrada o no, requiere de unos conocimientos que permitan fundamentar nuestras valoraciones. El crítico de cine debe tener unos criterios sólidos desde los cuales someter a examen una película. Y esos criterios no deben ser completamente extrínsecos, ajenos al arte cinematográfico. Un film debe ser valorado desde las categorías estéticas y formales propias del cine, pero también desde criterios culturales más amplios. El mismo Truffaut afirmaba que «una película, para estar lograda, debe expresar simultáneamente una concepción del mundo y una concepción del cine»². Una crítica no puede limitarse al guion, a ciertos aspectos psicológicos o a algún elemento de la puesta en escena. Debe

1 TRUFFAUT, F. (1976) *Las películas de mi vida*, Mensajero, Bilbao, p. 13.

2 *Ibid.*, p. 15.

atender al conjunto, a su coherencia interna e integración de sus elementos. Tampoco puede basarse en criterios parciales, como por ejemplo la verosimilitud, pues en ese caso algunos maestros indiscutibles del séptimo arte, como Carl T. Dreyer, irían directamente a la papelera. Hay que entender y juzgar las películas desde dentro, desde su propio mundo estético, y buscar la coherencia con sus propios principios. Así es como el citado Dreyer, inverosímil e inaceptable desde un punto de vista estético estándar, se convierte en un artista insuperable si buscamos comprenderle desde su propio mundo formal.

Para mucha gente, el valor de un crítico reside en que recomienda o desaconseja tal o cual película. Pero esa no es su misión principal. Su función consiste en ofrecer unas claves de comprensión del film que permitan al espectador aproximarse a este con mayor inteligencia y, si es el caso, mayor capacidad de disfrute. Un crítico de cine no es un evaluador que pone notas y salva o condena a una película o a un director. No es un prescriptor. Su función no es decirle al público lo que le va a gustar o no, y mucho menos lo que «le debe gustar». No es, al decir de Álvaro del Amo, «un representante del espectador medio», un «portavoz de los gustos del público»³. Su trabajo es más bien desbrozar un camino de conocimiento que el espectador deberá luego recorrer por su cuenta y llegar a su propia meta. Que una crítica esté bien fundada en criterios claramente expuestos no significa –¡a Dios gracias!– que una crítica alcance una precisión matemática. Retomando a Truffaut, él afirmaba que no podía pedirse a la crítica que funcione como una ciencia exacta. «Puesto que el arte no es algo científico ¿por qué la crítica habría de serlo?»⁴.

No debemos pensar, sin embargo, que una crítica de cine es un puro ejercicio de subjetividad. En absoluto. Hay muchos elementos objetivables en una película. Un guion bien trabado es

3 DEL AMO, Á. (1970) *Cine y crítica de cine*, Taurus, Madrid, pp. 28 y 29.

4 TRUFFAUT, E., *op. cit.*, p. 22.

algo demostrable desde la propia teoría del guion, un desarrollo dramático es objetivamente lógico o arbitrario, la interpretación de un actor es expresiva y convincente, o sobreactuada, o anodina... y no es cuestión de una mera impresión subjetiva, es defendible con parámetros de bastante objetividad. Y así podemos enumerar gran cantidad de elementos del lenguaje cinematográfico que no responden a meras impresiones del espectador. Esto nada tiene que ver con los gustos personales de determinado crítico de cine. Una crítica de cine no puede ser –por más que algunos profesionales lo hagan– un mero exabrupto, un ejercicio freudiano de asociación de ideas o una proyección de sensaciones personales. Debe ser un ejercicio de análisis lo más riguroso posible, siempre apoyado en la objetividad de la película misma.

Tampoco podemos olvidar que el ejercicio crítico es hijo de su tiempo. Por ejemplo, en la España de los cincuenta y sesenta, en un contexto nacional e internacional muy polarizado, existían dos modelos de crítica opuestos representados por sendas publicaciones: *Nuestro cine* (1961-1971), de matriz marxista, revista heredera de *Objetivo* y *Cinema universitario*, que se centraba en los aspectos ideológicos y socioculturales del cine, frente a *Film ideal* (1956-1970), de raíz católica, que acabó centrándose en los aspectos estéticos al estilo de la francesa *Cahiers du cinema*⁵. La influencia del contexto global –cultural, político, social– es inevitable, pero es deseable que se explicité lo mejor posible con una cierta distancia crítica que no desvirtúe el valor intrínseco del análisis filmico. El contexto del primer cuarto del siglo XXI está definido por una globalización en la que se han impuesto unos modelos culturales e ideológicos hegemónicos rescatados de las cenizas de la revolución del 68. Cualquier ejercicio crítico con esta mentalidad dominante deberá considerarse como un esfuerzo de libertad enormemente valioso desde una perspectiva cultural.

5 DEL AMO, Á., *op. cit.*, p. 21.

En cualquier caso, una virtud que nunca debe faltar al crítico es la humildad, ya que no debe olvidar la superioridad ontológica de la obra de arte, por muy fallida que esta sea. Solo habían transcurrido veintiocho años desde que los hermanos Auguste y Louise Lumière patentaran el cinematógrafo (1895) y ya Riccioto Canudo advertía que «aunque los numerosos y repugnantes tenderos del cine se apropiaron del término “Séptimo Arte”, que mejoró inmediatamente el sentido de su industria y de su comercio, no aceptaron la responsabilidad impuesta por la palabra: Arte». Porque así es, el cine es también una industria y un comercio, que mueve cada año enormes sumas de dinero, y no siempre prima la calidad artística de una película, sino su mera rentabilidad. José María Caparrós propone una definición de arte «como una intuición poética –o lírica, si se prefiere– expresada a través de un medio»⁶. En nuestro caso, el medio de expresión sería el cine, que, como ya decía Canudo, participa de la ciencia, es decir, implica saber hacer. Pero, si el «cineasta se contentara solamente con el puro “saber hacer”, el cine sería un mero oficio, una técnica y no un arte»⁷. Una película bien realizada podría ser la obra de un artesano, un buen técnico, pero no forzosamente un artista. Ahora bien, una buena película, una auténtica creación artística, implica mucho más que dominio de la técnica, supone la mano de un artista, de un cineasta que ha sabido expresar de forma excelsa esa intuición poética.

Por tanto, para juzgar una obra cinematográfica no basta considerar su aspecto técnico, sino que hay que situarse también en la particular visión poética de la realidad del artista que la creó, su intuición de la belleza –aspecto estético– y su intuición de la realidad humana, que trasciende lo sensible, es decir, que va más allá del dato inmediato. Canudo considera el cine como un «arte plástico en movimiento» en el que se sintetizan definitivamente

6 CAPARRÓS LERA, J. M. (2007) *Guía del espectador de cine*, Madrid, Alianza Editorial, p. 15.

7 CAPARRÓS, J. M., *op. cit.*, p. 19.

todas las artes –palabra, plástica, sonido y movimiento–, y armonizado con la ciencia. Por tanto, siguiendo a José María Caparrós⁸, los factores que habría que considerar en el análisis de una película deberían referirse a los dos ámbitos de los que participa, arte y ciencia:

Este manual consta de tres partes. La primera se refiere a los elementos del lenguaje cinematográfico con los que un crítico debe estar familiarizado para poder fundamentar sus valoraciones. La segunda se centra en el análisis de guion, desde una perspectiva temática y antropológica. La tercera se dedica, finalmente, al «oficio» crítico, a la metodología de elaboración de una crítica de cine.

8 *Ibid.*, p. 21.

PARTE I



FUNDAMENTOS DEL LENGUAJE CINEMATOGRAFICO

INTRODUCCIÓN



1. PREMISA. EL PUNTO DE VISTA



Antes de afrontar la tarea específica de un crítico de cine –es decir, elaborar la crítica de una película–, este debe tener un conocimiento global del arte cinematográfico, de su estética y lenguaje narrativo propios. Sin estos conocimientos el crítico solo podrá ofrecer una valoración superficial del argumento y sus temas, necesariamente coja y desanclada del lenguaje en el que ellos han tomado forma. Forma y contenido son una unidad en el arte cinematográfico, como el cuerpo y el alma en una persona. Son cosas diferentes pero inseparables, y por ello es imprescindible conocer la lógica propia del lenguaje cinematográfico para poder analizar un film. Una buena película implica que tiene un perfecto y armónico ensamblaje entre lo que se quiere narrar y la forma en la que se narra. El ideal se realiza cuando contenido y forma coinciden, es decir, cuando si se modifica la forma, necesariamente cambia el contenido. Nosotros, en esta parte del Manual, vamos a estudiar los recursos de que dispone un director para contar lo que quiere contar de forma óptima.

Antes de empezar a ver los recursos del lenguaje fílmico, hay que dejar sentada una cuestión esencial: que la cámara de cine siempre se corresponde con un punto de vista determinado, con una perspectiva concreta de entre las miles posibles. La misma

condición física del objetivo óptico de una cámara, colocada en un sitio y no en otro, impone un punto de vista, el que elige el director, y que nos brinda desde el principio su interpretación de la historia, el tamiz de su subjetividad como narrador y como artista. Entender desde dónde cuenta la historia, que perspectivas elige, y sobre todo por qué, es el primer paso no solo para comprender una película, sino para conocer también el mundo estético del director. Es decir, el cine no nos entrega la realidad filmada de manera objetiva, aséptica, según un modelo de neutralidad científica. La realidad nos llega, sí, pero a través de un filtro de subjetividad. Esta subjetividad insoslayable pertenece a la naturaleza del cine, sea documental o de ficción. Por ello el llamado «realismo ontológico» cinematográfico que reivindicaban los teóricos André Bazin y Sigfrid Kracauer es siempre muy relativo, muy matizable.

Un encuadre puede «mentir», no tanto por lo que muestra de la realidad, sino por lo que deja fuera. Imaginemos un aula en el que todos los alumnos están sentados del lado de las ventanas, y que la otra parte de la misma está vacía, con los pupitres desocupados. Si mostramos un plano que encuadre exclusivamente la zona vacía, el espectador concluirá que nadie asiste a la clase; la cámara no miente... ¿o sí? Por el contrario, si lo que se muestra en el encuadre es únicamente la parte del aula abarrotada de alumnos, deduciremos equivocadamente que la misma está al cien por cien de su capacidad, lo cual también es falso. Un encuadre que consista en una panorámica horizontal que, en el mismo plano, recorriera el aula de pared a pared, nos daría en este caso una información mucho más completa y ajustada a la realidad que los planos anteriores aislados. Y es que los planos en movimiento, y en especial el plano-secuencia, aunque participan de la misma subjetividad, son más ricos como fuente de conocimiento, al ofrecer un «punto de vista» cambiante.

Pues bien, a esta subjetividad del director hay que sumarle otra, la del espectador, dado el carácter selectivo de nuestra

percepción. Nosotros como espectadores percibimos y seleccionamos lo que vemos en la pantalla según nuestra biografía y educación, deformación profesional, las experiencias y problemas que estamos viviendo, motivaciones, nuestro bagaje cultural, etc. Y todo ello va a condicionar el vínculo íntimo que establece el espectador con la película. El significado que cada uno dé a las imágenes depende en gran medida de la relación o vínculos que las asocien con el mundo personal de cada espectador. Una película puede ser una obra maestra estéticamente hablando, y sin embargo no llegar a establecer vínculos con un determinado espectador. Y una obra mediocre puede ser para ese mismo espectador tremendamente significativa. El crítico de cine debe de hacer un esfuerzo para distinguir claramente ambas cosas, y no dejarse «contaminar» más allá de lo deseable a la hora de valorar un film.

2. LOS TIEMPOS FÍLMICOS

Para acercarse a las peculiaridades propias del lenguaje del cine hay que partir de una premisa: se trata de un lenguaje integrador. El cine desde su origen incorporó códigos heredados de otras artes, aunque ciertamente usados de forma nueva. Una película parte de un guion literario, que toma su formato original del libreto teatral, los planos cuentan con composición y cromatismo como cualquier obra pictórica, se precisa de la interpretación de actores como en una pieza teatral, la estética del cine juega con los volúmenes y la luz como en la escultura y la pintura, y con los espacios en decorados y escenarios como en la arquitectura, emplea una banda sonora que es una composición musical.

Es por esto que Ricciotto Canudo (1877-1923), dramaturgo y periodista, considerado uno de los primeros críticos de cine, llama al cine «séptimo arte» en su *Manifiesto de las siete artes* (1911): «El séptimo arte reconcilia a todos los demás. Cuadros en

movimiento, arte plástico que se desarrolla según las normas del arte rítmico»⁹.

Pero no se trata de una mera agregación o acumulación de lenguajes y códigos, sino que todos ellos están perfectamente ensamblados en una unidad lingüística y artística superior que no puede reducirse a la de ninguna de las artes de las que participa, y que fundamentalmente es un lenguaje narrativo y «temporal». Es decir, que si hay una característica lingüística genuina y propia del cine es la duración, la temporalidad, su relación con el tiempo y su manipulación. Los relatos cinematográficos ocurren y se esfuman en el tiempo, de un modo que no es comparable a ningún arte. En el cine, el tiempo narrativo se puede manipular de infinitas formas que analizaremos más abajo (*flashbacks*, elipsis, *flashforward*, narración circular, progresión hacia atrás, simultaneidad en paralelo...). Por otra parte, en cualquier obra cinematográfica conviven tres niveles de temporalidad. En primer lugar, la «historia», que incluye datos históricos que se presuponen. Por ejemplo, *¿Vencedores o vencidos?* (S. Kramer, 1961) incorpora implícitamente todos los sucesos de la segunda Guerra Mundial, del nazismo, la victoria aliada y los juicios de Núremberg, elementos que como tales no aparecen en el film, pero que es necesario conocer para contextualizar correctamente la película, y sobre los que un crítico debe documentarse mínimamente para poder enjuiciar con perspectiva adecuada la película y su dimensión histórico-cultural.

El segundo nivel de temporalidad es el «argumento», que ya se refiere únicamente a lo que aparece en la diégesis, en el guion. En la citada película serían los juicios de Núremberg, y no todos, sino exclusivamente el proceso que se narra en el film, el del «caso Katzenberger», y dentro de él, el lapso de tiempo que cubre el film. Por último, el tercer nivel es el de la «duración» del film, de su proyección. Si la duración argumental

9 CANUDO, R. (1995) *Manifiesto de las siete artes*, Séguier, París, pp. 11, 14.

del film coincide exactamente con la duración real de la proyección, tenemos una película contada en tiempo real, como *La soga* de Hitchcock (1948), o *Birdman*, de González Iñárritu (2014). Si la duración argumental es superior a la duración de la proyección, tenemos el fenómeno llamado condensación, y que es la típica de casi todas las películas. Por último, cabe la posibilidad de que la duración argumental supere la duración de la proyección, y se conoce como distensión. Es un caso muy raro y suele darse en películas que recrean sueños o pensamientos, como *El Mago de Oz* (Victor Fleming, 1939).

Decíamos que en el cine la cronología de la narración se puede manipular de infinitas formas. Veamos algunos recursos narrativos de los que dispone el director para ello:

1. El *flashback* es un fragmento temporal del pasado que se incrusta en el transcurso del tiempo presente de la narración. Es como un paréntesis del pasado que irrumpe en el presente, una vuelta atrás en el tiempo de la narración. Este lapso puede ser muy breve, para evocar un fugaz recuerdo (*flash*) o puede ocupar casi la totalidad de un film, como en el caso de *Cinema Paradiso* (Giuseppe Tornatore, 1988). Por supuesto, esto es independiente de que el tiempo de la narración se sitúe en cualquier periodo histórico, ya que siempre será un «presente histórico». Es muy importante que el espectador sea claramente consciente de que lo que está viendo es un *flashback*, ya que de lo contrario dejará de entender el desarrollo del film. Muchas veces el *flashback* se introduce después de un fundido encadenado, otras veces se presenta por medio de un *travelling* de aproximación sobre el personaje que va a tener el recuerdo, seguido de un encadenado que nos lleva al *flashback* propiamente dicho. A veces el *flashback* se anuncia con un rótulo de fechas, y en otras ocasiones se pasa por corte directo de un tiempo a otro, sin ofrecer explicaciones rotuladas. En este caso, para dar las pistas necesarias