



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Grado

Aproximación teórica a la crítica de cine en
España: las críticas de ayer y hoy

Theoretical approach to film criticism in Spain:
reviews of yesterday and today

Autor

Jesús Martínez García

Director

Francisco Javier Lázaro Sebastián

Facultad de Filosofía y Letras
2023

Índice de contenidos

1.	Introducción	4
1.1.	Justificación	4
1.2.	Estado de la cuestión	4
1.3.	Objetivos	5
1.4.	Metodología	6
2.	Historia de la crítica cinematográfica española	6
2.1.	Origen de la crítica de cine española	6
2.2.	El auge cultural	12
2.3.	La crítica de cine en la actualidad: crisis y adaptación	19
3.	La crítica cinematográfica	24
3.1.	La crítica como género periodístico	24
3.2.	Elementos para una crítica cinematográfica	30
4.	Análisis de caso	35
5.	Conclusiones	40
6.	Referencias bibliográficas	42

1. Introducción

1.1. Justificación

Este trabajo consiste en definir la crítica cinematográfica como género periodístico, revisando su historia y analizando todos los aspectos que debe tener en cuenta el crítico a la hora de analizar una obra cinematográfica. El contexto histórico de la crítica de cine en España es vital para entender y conocer mejor las diferentes corrientes culturales que ha habido desde la primera mitad del siglo XX. Del mismo modo, recuperar información de estas publicaciones no ha sido un trabajo sencillo y no es algo que esté a disposición de todo el mundo, por lo que nos ha resultado de lo más interesante investigar y revitalizar la historia de los primeros críticos de cine españoles, así como resumir las herramientas que debe tener un crítico a la hora de analizar un filme.

El motivo por el que justificamos la redacción de este trabajo ha sido la dificultad para encontrar un manual introductorio, sencillo y acotado dirigido a jóvenes escritores que quieran cultivarse y aprender a redactar crítica de cine, a la vez que alimentarse del conocimiento de aquellos maestros que sentaron las bases de un género que hoy está al alcance de muchos pero que dominan tan solo unos pocos.

1.2. Estado de la cuestión

La crítica de cine es un asunto muy investigado y analizado, sobre todo en la década de 1980. En lo que respecta a los cambios que han sufrido los medios de información y comunicación en los últimos años, la investigación de la crítica ha pasado a un segundo plano, como parte de la crisis digital de la prensa tradicional.

Para consultar la historia de la crítica española se ha recurrido a la obra del periodista cultural Iván Tubau y del doctor en Comunicación Audiovisual Jorge Nieto-Ferrando. Tubau (1937-2016) fue profesor en la Universidad Autónoma de Barcelona y colaboró en publicaciones como *Índice* y el *Diario de Barcelona*. Su aproximación a la historia de la crítica cinematográfica destaca por los testimonios de fuentes primarias, con entrevistas a personajes como

José Luis Guarner o Miguel Marías. Asimismo, su perspectiva rigurosa acompaña anécdotas cómicas de la crítica de las décadas de 1950 y 1960, lo que facilita el entendimiento historiográfico del asunto que nos atañe. Nieto-Ferrando aporta una valoración más analítica y equidistante, con una visión más global e histórica de la cultura cinematográfica del siglo XX.

Las cuestiones referentes al desarrollo del cine español e internacional han sido, lógicamente, más investigadas que la crítica —que no deja de ser una consecuencia del cine—. La crítica cinematográfica se desarrolla por consiguiente y paralelamente a la evolución de la propia industria del cine, como quedará reflejado en el segundo capítulo de este trabajo, con momentos clave para España como la influencia realista y las Conversaciones de Salamanca, o a nivel internacional con corrientes como la *Nouvelle Vague* francesa. No se valorarían estas corrientes sin mencionar trabajos de gran valor histórico como *Historia del cine* de Román Gubern¹.

Para recopilar los elementos fundamentales en una crítica cinematográfica se ha consultado una variedad de fuentes. Destacamos los artículos seleccionados de *AISTHESIS: Revista Chilena de Investigaciones Estéticas*, el libro de Luis Navarrete-Cardero *¿Qué es la crítica de cine?* (2013) —que retrata el estado de la cuestión con una perspectiva radical y algo fatalista, aunque comprensible para el momento en que se escribió— y la antología *Textos y manifiestos del cine*² (1988) de Romaguera y Thevenet, que incluye las teorías de cine fundamentales.

1.3. Objetivos

-Dar a conocer, a modo de introducción, la crítica de cine y su historia en España, en especial las revistas de mediados del siglo XX, al lector interesado.

-Simplificar y sintetizar aspectos diversos e importantes de la crítica de cine española con el objeto de que el lector encuentre un manual a partir del cual pueda desarrollar sus lecturas.

¹ GUBERN, R. *Historia del cine*, Barcelona, Anagrama, 1969.

² ROMAGUERA, J. y ALSINA THEVENET, H. (eds.), *Textos y manifiestos del cine: estética, escuelas, movimientos, disciplinas, innovaciones*, Barcelona, Cátedra, 2010.

-Plantar una semilla con conocimientos básicos de historia y crítica de cine españolas con el fin de que el lector pueda nutrirse y posteriormente adentrarse en las múltiples ramificaciones que abarca un tema tan denso y documentado.

-Invitar al lector a nuevas búsquedas a partir de los múltiples autores enumerados en este trabajo.

1.4. Metodología

El método para la redacción de este trabajo se basa en la deducción. Partimos de lo general —un resumen de la historia de la crítica de cine española— a lo particular —la definición de crítica y los elementos básicos que conforman una película y sus principales teorías—.

Realizamos un recorrido por la historia de la crítica cinematográfica española, posteriormente definimos la crítica cinematográfica y consideramos diferentes estilos, evaluamos los elementos básicos para una crítica cinematográfica y analizamos una serie de críticas de la película *I Confess* (1953) de Alfred Hitchcock. Este análisis de caso se sustenta en la presencia del juicio de los elementos que componen una película, desde el guion hasta el montaje, pasando por la interpretación y los decorados. También se clasifican las críticas según los estilos establecidos por Luis Navarrete-Cardero en *¿Qué es la crítica de cine?* (2013): dialógica, rizomática, estética, ideográfica y nomológica.

2. Historia de la crítica cinematográfica española

2.1. Origen de la crítica de cine española

Previos a la crítica, los ensayos sobre el cine en España nacen en las revistas culturales a inicios del siglo XX. En 1907 surge *Cinematógrafo*, en 1911 *El Cine*. Ambas publicaciones, según recuerda Iván Tubau (1983: 9), se diferenciaron del resto en su percepción sobre el cine como disciplina artística, pues lo habitual en la época era que los ensayistas firmaran textos sobre poco más que la belleza de los actores.

La crítica cinematográfica española aparece por primera vez en las revistas culturales durante la década de 1920. *La Gaceta Literaria* fue fundada en 1927 por el intelectual Ernesto Giménez Caballero. El que un año después abrazaría el fascismo y lo introdujera en España fue el principal impulsor de la crítica desde *La Gaceta Literaria*. La sección de cine de la revista fue llevada por Luis Buñuel, y contó con la colaboración de Rafael Alberti, Francisco Ayala, Ramón Gómez de la Serna, Salvador Dalí, entre otros. En la sección cinematográfica convivieron pacíficamente fascistas con comunistas: a Giménez Caballero lo sucedió Juan Piqueras, quien se mantuvo al frente de la sección hasta el cierre de *La Gaceta Literaria* en 1932.

La crítica consideraba al cine como un arma política. *Nuestro Cinema*, la nueva revista de Juan Piqueras publicada durante la Segunda República, defendía el audiovisual soviético como el más avanzado y un soporte de la expresión del proletario internacionalista. Aunque contó con colaboraciones ajenas al comunismo (Ramón J. Sender), la línea proletaria de *Nuestro Cinema* fue clara: el realismo socialista era el único realismo válido. Desde la revista se reivindicaba la función didáctica del cine sobre las masas, por lo que las producciones simbólicas —películas con un tema o moraleja, comedias o musicales con estrellas, objetos de crítica para autores como Josep Renau— y que se hacen por su propio fin pertenecen a la burguesía y, por lo tanto, son inferiores. Del mismo modo, *Nuestro Cinema* (como otros tantos) diferenciaba el cine como arte de masas de las artes tradicionales, que consideraba individualistas (Tubau, 1983: 11).

En la posguerra surgen nuevas revistas que intentaron combinar la frivolidad cinematográfica con la teoría franquista, buscando un cine nacionalista e histórico. Destacan *Primer Plano*, donde escribió Giménez Caballero, y *Cámara*, que contó con la pluma de Antonio Barbero, quien fue redactor e ilustrador en el *ABC* y considerado el mejor crítico antes de la Guerra Civil. *Cine Experimental*, a pesar de su publicación irregular (once números en dos años), destacó por diferenciarse del resto de revistas debido a su interés por formar al profesional cinematográfico, priorizando los comentarios sobre la técnica y la forma ante el culto al «star system» o el contenido de las películas (Nieto Ferrando, 2009: 187-188). *Cine Experimental*

fue fundada por el profesor Victoriano López García y dirigida por Carlos Serrano de Osma, subdirector del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (fundado en 1947 y que pasaría a llamarse Escuela Oficial de Cine en 1961, IIEC-EOC para futuras referencias) y crítico en *Nuestro Cinema*.

La revista *Fotogramas* publicó su primer número el 15 de noviembre de 1946. La revista logró sobrevivir hasta 1980 como semanario, y desde 1981 se publica mensualmente. Se trata de la única publicación de la época que continúa hasta la actualidad. *Fotogramas* contó en sus primeros años con las firmas de Ángel Zúñiga, Sebastián Gasch —conocido por *La Gaceta Literaria*— y el que sería director de *La Vanguardia*, Horacio Sáenz Guerrero.

Iván Tubau comenta que la primera revista bolchevique —*Nuestro Cinema*— surgió de la mente de un fascista —Giménez Caballero—, y del mismo modo la primera publicación marxista de crítica de cine, *Objetivo*, nació del franquista Fernández Figueroa. Figueroa encargó a Luis García Berlanga la sección de cine de *Índice de Artes y Letras*, pero Berlanga, del que se dice era perezoso, delegó el cargo en Ricardo Muñoz Suay, quien colaboró con Juan Antonio Bardem y Eduardo Ducay. La sección dio origen a *Objetivo*, revista filial de *Índice*, en mayo de 1953. *Objetivo* desapareció en 1955 tras la publicación de su noveno número en octubre (Tubau, 1983: 15).

La España de la década de 1950 sufrió una confusa crisis de identidad: el franquismo debía adaptarse a las democracias occidentales. Se preparaban los acuerdos con los Estados Unidos, el Vaticano, y el ingreso de nuestro país en la UNESCO. En 1951 se creó el Ministerio de Información y Turismo, que por un lado pretendía controlar a la creciente oposición, y por otro, ofrecer a los países extranjeros una imagen atractiva de la sociedad española para favorecer las visitas turísticas y las ayudas económicas de los pactos con los Estados Unidos y la integración en la ONU.

José María García Escudero, coronel del Cuerpo Jurídico del Ejército del Aire y colaborador de los diarios *ABC*, *Ya* y *Arriba* fue director general de Cinematografía y Teatro (DGCT). Como miembro del régimen se encargó de la censura, aunque su criterio más flexible y sus intereses personales con respecto al cine español generaron un conflicto. Fue cesado de su cargo en

1952 por proteger con premios oficiales la película *Surcos* (1951) de José Antonio Nieves Conde —de las primeras experiencias de realismo social en el cine español— y anteponerla a la favorita de las autoridades, *Alba de América* (1951) de Juan Orduña, un drama histórico promocionado para responder a *Christopher Columbus* (1949), de David MacDonald, prohibida por la imagen negativa que se daba de España en la película. García Escudero no volvería a la DGCT hasta 1962, cuando Manuel Fraga fue nombrado ministro de Información y Turismo en sustitución del conservador Arias Salgado, «con la misión clara y contundente de operar una renovación global de la gestión, pero también de la industria y de la propia práctica cinematográfica española». (Sanz, 2020: 135).

En 1955 se dieron las Conversaciones de Salamanca o Primeras Conversaciones sobre Cine Español, momento clave para el desarrollo del cine en España y de la crítica cinematográfica en nuestro país. La industria del cine español se reunió para discutir la situación actual, las corrientes cinematográficas y el funcionamiento del cine desde la Guerra Civil, con el objetivo de converger diferentes perspectivas e idear nuevos horizontes creativos. Las Conversaciones fueron organizadas por el director Basilio Martín Patino (*Nueve Cartas a Berta*, 1966). Los continuos desbarajustes de la DGCT provocaron contradicciones como las que cuenta el cineasta Julio Coll (como se citó en Velasco, 2009): «no sabía a qué tendencia del Ministerio debía hacer caso: si a la que me prohibía que aparecieran mujeres en bikini en mis películas porque tal exhibición era inmoral, o a la que me proponía precisamente que las mostrara para fomentar así la visita de los turistas».

Los cineclubs eran los únicos lugares en los que el público podía acceder a cintas extranjeras perseguidas por la censura, y donde era posible el debate y la confrontación de ideas. Fue el cineclub del SEU de Salamanca (dirigido por Basilio Martín Patino) junto con la revista *Objetivo*, ambos defensores del neorrealismo surgido a partir de *Surcos* (influenciado asimismo por el neorrealismo italiano), los que convocaron a todos los sectores del cine español a las Primeras Conversaciones Nacionales de Cinematografía de Salamanca, el primer foro de reflexión de un arte con apenas cincuenta años

de vida, pero con una capacidad de provocar al público nunca conocida (Velasco, 2009).

Así, los implicados en las Conversaciones de Salamanca cuestionaron la técnica que arrastraba el cine nacionalcatólico promovido por la dictadura —el de figuras históricas simbólicas y ensalzadoras de la nación— y aceptaron el realismo. Recuerda Torres (1989: 226) que Martín Patino y Bardem afirmaron que el cine español «vivía aislado de la realidad», y este último concluyó las jornadas con un quinteto:

El cine español es: Políticamente ineficaz.

Socialmente falso.

Intelectualmente ínfimo.

Estéticamente nulo.

Industrialmente raquítico.

Tras el escándalo de Nieves Conde y *Surcos*, destacaron Berlanga con *Bienvenido, Mister Marshall* (1953), y Bardem con *Muerte de un ciclista* (1955); innegablemente dos de las primeras obras maestras del cine español. El rechazo al cine del elogio nacionalista y el furor de la nueva tendencia realista se vio reflejada en las páginas de *Cinema Universitario*, *Índice* y *Objetivo*, entre otras, como la revista del falangista Marcelo Arroita-Jáuregui, *Alcalá*. *Objetivo* reconoció su labor como sustento de la nueva generación en mayo de 1955 (como se recoge en Nieto Ferrando, 2009: 286):

En *Objetivo* —desde su primer número en julio del 53— esa generación ha encontrado su órgano independiente de expresión. Esa generación que organiza cineclubs, que dirige filmes de alta calidad, que interviene técnicamente en otros, que pronuncia conferencias, que crea una revista en Salamanca y que se dispone, en estos días, a intervenir en las 'Primeras Conversaciones Nacionales de Salamanca'. [...] *Objetivo* ha conseguido movilizar en torno suyo a amplios círculos estudiantiles que sin él andaban dispersos y sueltos por ahí y que, por contra, se hallan hoy reunidos y organizados en los cineclubs, en las revistas, en los círculos.

Como recuerda Torres (1989: 227), en las Conversaciones se determinó que se debía romper con el aislamiento internacional de España, por lo que era imprescindible que en las películas se apelara, además de a la tradición realista, al humanismo. Se decidió que era necesario que se reconociera el valor cultural del cine como medio de expresión contemporáneo: el cine debía reflejar la situación por la que estaba pasando el hombre español, sus conflictos y su realidad. Se exigió también que el Estado debía plantear una política coherente con sus principios, en el sentido de que las ayudas económicas se efectuasen sobre películas de calidad artística, siendo estas las que tendrían que recibir el «interés nacional»: la «calidad artística» y el «interés nacional» tendrían que ser entendidos como sinónimos. Por último, las Conversaciones de Salamanca exigieron el acuerdo de unas reglas más precisas para fijar los verdaderos límites de lo «censurable», pero lo suficientemente amplias para que se pudiera llegar a afrontar los temas más trascendentales. Además, pedían que la censura no hiciese distinciones entre el cine nacional y el extranjero. La censura moral solo podría ejercerla la Iglesia, y ningún organismo oficial estaría autorizado para cambiar los dictámenes de esta.

La censura continuaría, pero las exigencias de Salamanca terminaron por calar en el gobierno en la década de 1960. Desde la designación de Manuel Fraga como ministro de Información y Turismo en 1962, se tomaron medidas aperturistas en España, muchas de ellas vinculadas a la cultura. Fraga le devolvió la Dirección General de Cinematografía a García Escudero ese mismo año. El Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas pasaría a llamarse Escuela Oficial de Cine (EOC). Será el lugar donde surgirían cineastas modernos, los directores de mayor éxito entre la crítica durante los años 60 y 70 y los autores responsables del Nuevo Cine Español (NCE): Carlos Saura, Mario Camus, Martín Patino, Julio Diamante...

Las Conversaciones de Salamanca no obtuvieron resultados instantáneos, pero su impacto en la industria posibilitó el progreso del cine español, con el nacimiento de una escuela de cine revitalizada, con la tradición realista y el humanismo como protagonistas.

2.2. El auge cultural

La crítica de las Conversaciones de Salamanca heredó las costumbres de la crítica europea. *Cinema Nuovo* de Guido Aristarco se fundó en 1951 y basó su línea editorial en la obra de los pensadores marxistas Gyorgy Lukács, Antonio Gramsci y Cesare Zavattini. *Objetivo* se inspiró en la trayectoria de Aristarco, y en la revista se rechazaron las producciones de Hollywood, las últimas películas de Rossellini y se defendió a Visconti. A pesar del cierre de *Objetivo* en 1955, su influencia se percibió en *Cinema Universitario* (1955-1963).

Desde Salamanca surge la *nueva crítica*, opuesta a la crítica de diarios populares (medios como *Ya*, *ABC* y *Arriba* apoyaban el cine triunfalista del régimen). Las principales publicaciones durante los años sesenta fueron: *Cinema Universitario*, una revista de salida irregular (duraría ocho años, con 19 números publicados) que sucede a *Objetivo* y *Cinema Nuovo* (en su línea marxista-neorrealista); *Film Ideal*, una quincenal católica; y tres revistas nuevas: *Documentos Cinematográficos*, *Nuestro Cine* y *Cinestudio* (Tubau, 1983: 17-18).

Volviendo a Europa: *Cahiers du Cinéma*, de André Bazin, lideró en Francia con su *política de los autores*: la revista contó con la colaboración de personajes que acabarían siendo grandes directores como Éric Rohmer (que firmaba con su nombre de pila, Maurice Scherer), Luc Moullet, Jacques Rivette, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol y François Truffaut, cuyo rasgo identitario común es que abogaban por la independencia intelectual. Este último aclaró esa *política de autores* en su prólogo a *Las películas de mi vida* (1975):

Cuando tenía veinte años, reprochaba a André Bazin el que considerara a las películas como mayonesas que cuajan o no cuajan. Le decía yo: *¿No ve usted que todas las películas de Hawks son buenas y todas las de Huston malas?* Veredicto brutal que, más tarde, cuando a mi vez fui crítico, me esforcé en suavizar: *La película menos buena de Hawks es más interesante que la mejor de Huston*. Habrán reconocido en estas expresiones la quintaesencia de la *politique des auteurs*, lanzada por *Cahiers*

du Cinéma, hoy olvidada en Francia, pero debatida con frecuencia en los periódicos por los cinéfilos americanos (Truffaut, como se citó en Tubau, 1983: 23).

Los *cahieristas* empleaban el término *contenutismo* para referirse, peyorativamente, a los críticos antiguos, que valoraban el contenido por encima de la forma. Según indica Tubau (1983: 24), estos críticos anticuados eran los marxistas, los del *Cinema Nuovo* de Guido Aristarco y los que continuaron su escuela, como *Objetivo* y *Cinema Universitario*.

Film Ideal (para donde escribió Guarner) y *Nuestro Cine* (influenciada por *Cinema Nuovo* al igual que *Objetivo* y *Cinema Universitario*, y que recupera el nombre de *Nuestro Cinema*) fueron las revistas cinematográficas que se publicaron con continuidad durante los años sesenta. Heredaron parte de la conceptualización de *Cahiers du Cinéma*, en especial la cinefilia: explicó Rivette que «la regla es que cada película sea comentada por quien más haya gustado de ella» (Tubau, 1983: 28).

Los críticos y cineastas de la época no solo eran cinéfilos, sino *cinéfagos*. En unas circunstancias en las que predominaba la censura, los jóvenes solo podían hacer frente a las restricciones de la dictadura mediante la acción política clandestina o en la Universidad. Las pasiones y estímulos, el furor que levantó el cine, se volvió un torrente devorador, un motivo de existencia para muchos.

Para un verdadero *cinéfago*, el cine era la verdad y la vida, lo era todo. «Yo no creí que la homosexualidad existiera hasta que vi *Anatomía de un asesinato* (*Anatomy of a Murder*, Otto Preminger, 1959)», me confesaba en 1970 el hoy director Carlos Benpar, mientras engullía tarta de manzana porque era el postre que tomaban en los westerns, tras haber recitado los diálogos completos de una secuencia de *El proceso* (*Le Procès*, Orson Welles, 1962) y antes de afirmar que sólo podría enamorarse de una mujer que se pareciese a las de los filmes de Hawks: el cine es más bello que la vida, como venía a decir *François Truffaut*. La *cinefagia*, orgullosamente asumida por los filmidealistas, también

alcanzó a los nuestrocineros, particularmente a los de última hornada. Otro rasgo, pues, en común entre ambos bandos. (Tubau, 1983: 54)

José María Pérez Lozano, redactor asiduo en el diario *Ya* y la publicación católica *Ecclesia*, fundó *Film Ideal* (1956-1970) junto al joven de Acción Católica Juan Cobos, el militar Félix Martialay y los jesuitas José A. Sobrino y Félix de Landáburu. La revista, que representa al lado más conservador de las Conversaciones de Salamanca, valoraba el tema y el contenido de una película por encima de la forma. Adoraba el neorrealismo italiano y se interesaba por el Nuevo Cine Español, animando a los cineastas a continuar el camino marcado por Berlanga y Bardem. Esta primera etapa de *Film Ideal* también se caracterizaba por su rechazo al sexo y a la violencia —a no ser que tuviera un propósito ejemplarizador—. Ejemplo de esto es la crítica de Pérez Lozano a *Rififi* (Jules Dassin, 1955), que se llevó una «calificación moral» de 4 por ser «gravemente peligrosa» debido a la «falta moral de sus personajes» (Tubau, 1984: 74). También destaca la reseña de *Picnic* (Joshua Logan, 1955) por Félix Martialay³. Calificó la película como «buena» y «recomendable para el cineclub», pero «mala moralmente».

La película resulta un canto a la sensualidad, al cuerpo, a los instintos. El amor queda relegado a un término bastardo que depende exclusivamente del exterior de las personas, con lo que nos da la clave de la cantidad de divorcios que se producen. En fin, los seres humanos, en sus reacciones afectivas, quedan a la misma altura que cualquier habitante del zoo. (Martialay, 1956: 29)

La primera etapa de *Film Ideal* terminó con la marcha de Pérez Lozano por sus desavenencias con Juan Cobos y Félix Martialay.

Tras su marcha, Pérez Lozano funda *Cinestudio*, y a *Film Ideal* se incorporan José Luis Guarnier y Miguel Rubio, que en 1961 traen las ideas *cahieristas* de las que también se nutren Cobos y Martialay. Se traslada este nuevo pensamiento a la forma de la propia revista: fotos más grandes, textos

³ Como se muestra en el número 2 de *Film Ideal* (noviembre de 1956), p. 29.

más extensos, entrevistas largas; se priorizan los lanzamientos de Hollywood y varios críticos cubren una misma película si se considera importante desde el punto de vista formal (a diferencia del temático de los primeros volúmenes). García Escudero intervino en la revista para ratificar que continuaba siendo una publicación católica. Sin embargo, la nueva orientación de *Film Ideal* amplió el número de lectores, y alcanzó la tirada de 12.000 ejemplares, insólita para una revista especializada de la época (Tubau, 1983: 36).

Ya en 1964, *Film Ideal* aparta a un segundo plano el Nuevo Cine Español que promovió García Escudero, ya director general de Cinematografía, y centra toda su atención en Hollywood. En 1965 se produce una nueva escisión: Félix Martialay y Marcelo Arroita-Jáuregui llevan el *cahierismo* un paso más allá y pierden a Juan Cobos y a Miguel Rubio, que fundan *Griffith*. Quedan en *Film Ideal* los hermanos Martínez León, los catalanes Guarner, Gimferrer, Oliver, Moix y Font, y los *marcianos* Palá, Buceta, Villegas y los hermanos Molina Foix. Los llamaban *marcianos* porque creían que cualquier película podía ser buena, puesto que lo importante era la mirada del espectador y no la propia película. Fueron los críticos de cine más rupturistas en la historia de nuestro país. Realizaban como ejercicio de crítica un análisis neutro y radical al mismo tiempo.

Los llamados *marcianos* —sus propios compañeros los denominaron así por lo «raras» que eran sus cosas— practican una crítica «behaviorista» basada en la pura y simple descripción neutra de la imagen cinematográfica, y llevan el *cahierismo* hasta límites que Bazin o Rivette no osaron soñar, convirtiéndolo en otra cosa. No se trata ya de hallar valores ocultos en una película de serie B. Se trata de que cualquier película puede ser buena, puesto que lo importante no es el filme en sí sino la mirada del espectador. El cine es una fenomenología del acontecer, los actores no deben actuar sino ser: cuanto menos «buenos» sean, mejor. (Tubau, 1983: 37)

Esta postura *marciana*, tan extrema, no duró mucho. Con la llegada e imposición de la *Nouvelle Vague* y otros movimientos del cine moderno, se intentó una síntesis entre la crítica *marciana* y la línea de pensamiento más

moderada dentro de *Film Ideal*. Sin embargo, la revista desapareció a inicios de 1967. Cuando volvió a publicarse en 1969, algunos de los *marcianos* (Vicente Molina Foix y Augusto Martínez Torres) ya estaban colaborando en *Nuestro Cine*. Nació una nueva línea de pensamiento: Manolo Marinero, Fernando Méndez-Leite y José María Latorre pretendieron confluír el análisis profundo con la reflexión poética de cada elemento cinematográfico, un tipo de crítica mucho más riguroso que el de los *marcianos*. Martialay estaba más preocupado por mantener la revista a flote que por sus contenidos, y *Film Ideal* llegó a su fin en 1970.

La aparición de *Nuestro Cine* en julio de 1961 coincide con la etapa *cahierista* de *Film Ideal* (Tubau, 1983: 35), y su fin llegó más o menos al mismo tiempo. Heredó la línea editorial de *Objetivo*, ya desaparecida, y de *Cinema Universitario*, que se publicaba de forma escasa e irregular. *Nuestro Cine* nace del deseo del Partido Comunista de España de aumentar su presencia en la cultura, así como se dictó en su propuesta de reconciliación nacional de 1956. El equipo de la etapa inicial de *Nuestro Cine* lo compuso José Monleón junto a Jesús García de Dueñas, César Santos Fontenla, Antonio Eceiza, José Luis Egea, Víctor Erice y Santiago San Miguel. Todos eran hombres de izquierdas, y los cuatro últimos militaban en el PCE. Colaboraron otros admiradores del ala izquierda del realismo crítico o social, como Juan Antonio Bardem o Alfonso Sastre o Ricardo Muñoz Suay, así como autores de la generación del 50 como Armando López Salinas, Jesús López Pacheco o Antonio Ferres.

Evidentemente, la revista se mantuvo contumaz: cubrió los estrenos de películas en festivales internacionales que no llegaron a España por la censura, como las cintas de Michelangelo Antonioni. Del mismo modo, se publicaron los guiones de cintas que el público español no tenía otro modo de conocer. Las limitaciones del lector no solo se basaban en la censura impuesta por el gobierno. Casi toda la crítica tenía su sede en Madrid y contaba con el privilegio de acudir a festivales internacionales y de formar parte de la EOC, donde se proyectaban películas que no podían verse en otra parte de España (Tubau: 1983, 54), por lo que el cinéfilo no profesional se veía obligado a viajar para ver el cine del que se hablaba en las revistas, algo fuera del alcance de muchos españoles en los años sesenta.

Como oposición al *cahierismo* predominante, *Nuestro Cine* mostró su rechazo hacia Hollywood y celebró el filme europeo, pero también el cine independiente que surgía en Nueva York (los hermanos Jonas y Adolfas Mekas, Shirley Clarke o John Cassavetes), el cine argentino, el *Free Cinema* británico (*The Loneliness of the Long Distance Runner*, Tony Richardson, 1962) y las nuevas tendencias en los países del Este (Miloš Forman). Los de *Nuestro Cine* criticaron la concepción del cine norteamericano como *producto* más que *obras de arte*, y serían acusados de *contenutismo* por ello. Seguirían apoyando el cine realista español, partiendo de Bardem, Berlanga, Saura y Ferreri (*El cochecito*, 1960).

Con la consolidación de la *Nouvelle Vague*, *Nuestro Cine* revisó su concepto de realismo. Pasamos a una etapa más flexible de la revista, con nuevos redactores como Álvaro del Amo y Miguel Bilbatúa de *Cuadernos para el diálogo*, Carlos Rodríguez Sanz y Ángel Fernández-Santos. Coincidiendo con la vuelta de José María García Escudero a la DGCT, *Nuestro Cine* se convirtió en su vehículo publicitario. Se promovió el Nuevo Cine Español: Carlos Saura, Antonio Eceiza, Basilio Martín Patino, Manuel Summers, Angelino Fons, Vicente Aranda, Jorge Grau, Julio Diamante y Pere Balañá. Sin embargo, muchos de los colaboradores (algunos también dirigían y representaban el NCE, como Eceiza o Erice) renegaban de esta nueva política, pues consideraban que consolidaba el sistema y favorecía al poder, y optaron por abandonar la revista. Nuevos redactores también se negaron a seguir los designios del Ministerio de Información y Turismo, y los miembros más a la izquierda del PCE acabarían dejando el partido por el mismo motivo. Los que se quedaron con Monleón, Santos Fontenla y García de Dueñas —que también llevaban la sección crítica del semanario *Triunfo*— pensaban que publicitando al NCE se contribuía a superar los límites impuestos por el sistema.

Con el cese de la publicación de *Film Ideal*, el mercado de las revistas de cine es ocupado enteramente por *Nuestro Cine*. La publicación irá reclutando a críticos de su vieja competidora católica, como Vicente Molina Foix, Manuel Pérez Estremera y Augusto Martínez Torres, y colaborarán otros como Moix, Guarnier, Juan Antonio Molina Foix y Pedro Gimferrer. Se incorporará Miguel Marías, un «baziniano profundamente antiaristarquista»

(Tubau, 1983: 44). Francisco Llinás y Julio Pérez Perucha fueron los últimos ingresados; intentaron combinar el marxismo con la semiótica de los textos de Pier Paolo Pasolini.

El nuevo cóctel ideológico de los últimos meses de la revista la condujeron a su fin en noviembre de 1970. Se empezó a admirar todo aquello que se rechazaba en un inicio, desde el cine de John Ford y Vincente Minnelli hasta las producciones independientes españolas, opuestas al NCE. El lector de *Nuestro Cine* llegó a leer auténticas contradicciones, como que *La aventura* (*L'avventura*, 1960) de Antonioni era mediocre o que el NCE era «un cine de funcionarios encargados de defender el pabellón español en el extranjero» (Tubau, 1983: 44). *Lilith* (Robert Rossen, 1964), *Siete mujeres* (*7 Women*, John Ford, 1966), *Ceremonia secreta* (*Secret Ceremony*, Joseph Losey, 1968), *La leyenda de Lylah Clare* (*The Legend of Lylah Clare*, Robert Aldrich, 1968) y *La semilla del diablo* (*Rosemary's Baby*, Roman Polanski, 1968), entre otras, entraron en la lista de la redacción de *Nuestro Cine* de las mejores películas estrenadas en España en 1969⁴.

Es evidente, que, en la época, había una dicotomía muy definida: idealistas contra realistas. Unos contemplaban el cine como fenómeno estético, otros destacaban sus aspectos culturales y sociológicos. Se trataba, en el fondo, de una lucha política; la forma y el contenido en una película no son elementos opuestos, sino complementarios. La dualidad del momento obligaba a la crítica a posicionarse en puntos radicalmente contrarios, y ambos extremos se llegaron a intercambiar y finalmente a confluir, lo que en retrospectiva nos proporciona una visión del fenómeno de la crítica profesional tan interesante como absurda.

¿Qué ocurrió después? Tras la desaparición de *Film Ideal* y *Nuestro Cine*, los miembros de cada revista continuaron sus carreras, como hicieron una vez los jóvenes que escribieron en *Cahiers* en su momento, para dedicarse al Séptimo Arte. La mayoría del equipo de *Nuestro Cine* se dedicó a la realización cinematográfica y televisiva, tanto comercial como publicitaria e industrial. Los de *Film Ideal* tuvieron más dificultades para integrarse en la

⁴ Número 95 de *Nuestro Cine* (marzo 1970), p. 4.

industria del cine: aunque personajes como Juan Cobos y Arroita-Jáuregui se dedicaron a las películas (el primero como guionista y el segundo como actor y censor), la gran mayoría se dedicó a actividades ajenas. Miguel Marías es economista y trabajó en la Cámara de Comercio de Madrid hasta su jubilación, aunque siguió publicando en revistas especializadas como *Dirigido por*. Terenci Moix se volvió una figura importante para la literatura catalana. Siguieron también por el campo de la literatura Pere Gimferrer y Vicente Molina Foix.

Hubo otras revistas, como *Cinestudio*, que nació de la primera escisión de *Film Ideal* en 1961, y duró hasta 1973. La revista de Pérez Lozano alcanzó los 118 números. Entre sus colaboradores frecuentaron las firmas de José Luis Garci y José María Caparrós Lera. Por su parte, *Griffith*, fundada tras la marcha de Juan Cobos y Miguel Rubio de *Film Ideal*, desapareció en 1966 con solo seis volúmenes publicados. Destacó por sus entrevistas y traducciones de *Cahiers du Cinéma*.

Proliferaron revistas durante los años setenta y ochenta. *Contracampo* fue fundada por Francisco Llinás (*Nuestro Cine*) y publicó 42 volúmenes entre 1979 y 1987. También *Casablanca*, con 47 números entre 1981 y 1985, contó con la colaboración de José Luis Guarner, Miguel Marías y Carlos Boyero, entre otros. Destacamos *Dirigido por*, fundada en 1972 por Edmond Orts. Es la única revista que sigue en publicación y que se ha consolidado como la más longeva después de *Fotogramas*, aunque esta última se mueve por caudales más comerciales.

2.3. La crítica de cine en la actualidad: crisis y adaptación

La crítica de cine en democracia se ha caracterizado por las secciones de cultura y los suplementos en los medios de comunicación generalistas (*Babelia*, *verTele!*...). Con la llegada de Internet, han aparecido multitud de revistas y otros tipos de soportes digitales para el comentario del audiovisual — casi todas las revistas cuentan con canales de YouTube—. *Fotogramas*, *Dirigido por...*, *FilaSiete*, *Sofilm*, que mezcla cine y actualidad, y *Cinemanía*, fundada en 1995 y ahora perteneciente al grupo Henneo, son unas de las pocas revistas especializadas que todavía cuentan con el soporte físico. Exclusivamente digitales, destacamos *SensaCine*, *Espinof* (antes *Blogdecine*) y

eCartelera. Por su parte, la presencia online de revistas como *Dirigido por...* se ha visto reducida en los últimos años, hasta el punto en que las webs están orientadas plenamente a conseguir la venta de sus números en papel. En los últimos años han aparecido nuevas propuestas, como *Cine con Ñ*, un medio sin ánimo de lucro que subsiste desde el año 2018 mediante las donaciones de sus lectores.

Pero la crítica moderna sigue una línea marcada diferente de la tradicional. Según Navarrete-Cardero (2013, 173), la principal diferencia entre la crítica cinematográfica española del siglo XX y la actual es la reivindicación del cine nacional. Mientras en la época de *Film Ideal* y *Nuestro Cine* se ensalzaba el cine español —ya sea por el impulso de García Escudero o el apoyo a las obras independientes—, ahora la crítica no reclama ninguna singularidad para las producciones españolas.

Esta nueva tendencia se debe a la concepción del cine como un producto universal, no un elemento de la nación que deba promoverse para llamar la atención del extranjero o un reclamo identitario o ideológico. Podemos explicar esta evolución del pensamiento como una consecuencia lógica de la globalización y del cine contemporáneo español, que se aleja de las preocupaciones localistas que quedaron olvidadas y ahora se centra en conceptos universales. De hecho, hablar de crítica española en la actualidad es un tema difuso, puesto que lo único que nos permite diferenciar a unas revistas de otras es el lenguaje, ya que todas tratan la información de un modo muy similar.

En España, sin embargo, el crítico no tiene una proyección internacional, como es el caso de aquellos cercanos a Hollywood (como Roger Ebert, el primer crítico de cine en ganar el Pulitzer) o los que llevan las influyentes publicaciones europeas, como la ya mencionada *Cahiers du Cinéma*. Otro ejemplo es *Sight & Sound*, del British Film Institute, la revista más importante de Inglaterra. Fundada en 1932 y de publicación mensual desde 1952, *Sight & Sound* sigue en activo y cada diez años publica una lista con las mejores películas de todos los tiempos. En su momento no influyó demasiado en la crítica española, debido a que la mayoría de nuestros autores no hablaban

inglés —salvo José Luis Guainer y Miguel Marías, que por aquel entonces aún no se habían dado a conocer— (Tubau, 1983: 21).

Internet permite generar discursos críticos sin necesidad de estar respaldado por un medio de comunicación. La influencia de la red ha sido enorme para generalizar el éxito reciente del discurso crítico, pero también tiene otras implicaciones. Ha permitido la democratización de la opinión y su velocidad de acceso. Por otro lado, el ciberespacio ha propiciado la creación de sitios que recogen, de forma generalista, muchos de esos discursos críticos a la vez que albergan, mediante bases de datos y medias aritméticas, las valoraciones de los individuos sobre las películas (*FilmAffinity*, de Pablo Kurt, o la australiana *Letterboxd*).

En septiembre de 2007 tuvo lugar una mesa redonda convocada por *Cahiers du Cinéma* para comentar el estado actual del cine. Jean-Philippe Tessé, editor adjunto de la revista, sugirió que la crítica debía adaptarse a las nuevas formas de pensar el cine y leer los textos.

Según Tessé, la histeria de la democracia de la opinión, alentada por Internet, y el odio hacia la figura del experto han modificado el estado crítico. El experto, en este caso el crítico de cine sólo es una voz entre muchas, en nada diferente a las que ejercen, bajo anonimato o seudónimo, la crítica en la Web. Por esto mismo, la función crítica tradicional está bajo sospecha. (Navarrete-Cardero, 2013: 93)

Del mismo modo, las nuevas directrices de la crítica son percibidas negativamente por algunos autores, que denotan claramente una visión fatalista de la situación actual:

En nuestra opinión, tras la excusa de la adaptación a los nuevos tiempos cibernéticos sólo se esconde la renuncia a un modo de pensar el cine que hoy, por motivos puramente económicos, ha quedado obsoleto. En la actualidad asistimos a una devolución del objeto cinematográfico nuevamente a su raigambre popular. Las nuevas directrices de la crítica cinematográfica caminan justo hacia la deconstrucción de cualquier práctica significativa —la

teoría ya no tiene valor— que la separe de ese gran público que ha erigido su propia vía crítica en Internet. Se trata, simplemente, de una cuestión de supervivencia. (Navarrete-Cardero, 2013: 93)

Autores como Navarrete-Cardero también critican la nueva crítica profesional desde el punto de vista en el que se rechaza el modelo de medios de comunicación en la web: toda nuestra realidad está condicionada por aspectos financieros. «Se ha olvidado que el nuevo modelo de comunicación adoptado conlleva también un debilitamiento del pensamiento y por tanto, del peso intelectual de la crítica cinematográfica.» (Navarrete-Cardero, 2013: 96).

Para ser crítico profesional, se requiere conocimiento y capacidad de argumentación. Estos dos motivos son claves para entender por qué plataformas como *Letterboxd* no tienen lugar para la crítica profesional. La democratización de Internet y la libre compartición de opiniones ha degenerado en un desinterés de y hacia la crítica profesional tal y como la conocemos. En la web se suplanta y se enmascara, al igual que otros tantos géneros, la crítica, bajo el ambiguo, vacío término, *contenido*. Del mismo modo, comentarios improvisados sin ningún tipo de filtro son equiparados a la crítica profesional por las redes sociales y las plataformas que apenas posibilitan este tipo de publicaciones sin distinciones. Lo que podemos leer en *Twitter* o *Letterboxd* son frases cortas, que apelan a la emoción o a la risa, y nada más. La crítica, si no toma forma como opinión radical sin reflexión, se muestra como un meme. Aunque podemos ver que muchos críticos profesionales utilizan la red social *Letterboxd* para promocionar sus textos, sus aportaciones en este espacio tienen el mismo valor que un comentario anónimo —a diferencia de *FilmAffinity*, que distingue en índices las críticas profesionales de las de usuarios—.

Determinamos, pues, que la crítica profesional sigue el camino de las salas de cine: son las proyecciones taquilleras las que mantienen la labor con vida, y por eso las revistas hegemónicas —las que todavía pueden subsistir sin el modelo de suscripción— bombardean con toda la información posible acerca del último éxito de Marvel. Sin embargo, algo que no vislumbraron los autores fatalistas de la última década, es que a falta de que la crítica profesional diera una cobertura más —valga la redundancia— crítica sobre un cine menos *producto* y más artístico, serán las plataformas democratizadas, las de los

usuarios anónimos que no se dedican a la crítica profesionalmente, las que apelen al cinéfilo, alimentando la creación de nuevos nichos.

En los últimos años se ha visto un resurgir de la *cinefagia* en Internet. La cómoda difusión de opiniones ha facilitado espacios para que los aficionados al cine compartan sus hábitos de consumo en forma de diferentes contenidos. Volviendo a *Letterboxd*, la red social ha popularizado películas de todas las corrientes cinematográficas, y las plataformas de *streaming* han patrocinado también la visualización de sus obras más notables. Las películas más laureadas en la red social incluyen: *Ven y mira (Idí i Smotrí)*, Elem Klimov, 1985), un cruento relato de la Segunda Guerra Mundial narrado desde la perspectiva de un niño soviético; *Doce hombres sin piedad (12 Angry Men)*, Sidney Lumet, 1957); *El bueno, el feo y el malo (Il buono, il brutto, il cattivo)*, Sergio Leone, 1966), entre otras. No se olvidan tampoco de la *Nouvelle Vague*, del neorrealismo italiano o del cine latinoamericano. Kubrick, Bergman y Tarkovski repiten entre las cien películas mejor valoradas. Proliferan también cumplidos para la filmografía de Béla Tarr, así como el aplauso mayoritario al cine japonés, desde la trilogía de Masaki Kobayashi *La condición humana (Ningen no joken)*, 1969-1971) hasta la obra contemplativa de Yasujiro Ozu y, por supuesto, Akira Kurosawa. Sorprende ver junto a estos nombres la trilogía de Richard Linklater *Antes de (Before)*, 1995-2013) y franquicias como *La guerra de las galaxias (Star Wars)* de George Lucas.

Letterboxd es el ejemplo más apabullante de la nueva *cinefagia*, una mucho más prominente y evidenciable que la que se vivió durante los últimos años de la dictadura franquista: multitud de usuarios devoran películas y redactan críticas —muchas de ellas no son precisamente cortas— a diario, y el fenómeno que se da en la red social, una tan adictiva como cualquier otra, nos permite dilucidar cuán inmensa es esta costumbre. No es algo solamente propio de las comunidades anglo e hispanohablantes, sino que su influencia se propaga más allá de cualquier barrera cultural o del lenguaje. Es el paradigma de la democratización digital, la prensa especializada en su mayor exponente. En abril de 2021, en su décimo aniversario, *Letterboxd* abrió su propia revista, que comparte un espacio en el mismo sitio web, así como un podcast. Estas

nuevas secciones de la web cuentan con reporteros y redactores profesionales, que cubren eventos de la industria como los festivales de cine internacionales.

Con todo, podemos hacer un paralelismo con el fenómeno de la crítica cinematográfica del siglo pasado. Volvemos a ubicarnos en una coyuntura similar a la de hace setenta u ochenta años. Tenemos una crítica profesional, que se adhiere a los medios tradicionales y que por lo tanto ha sido incapaz de adaptarse a las novedades tecnológicas y de atraer al público más joven y, a su vez, existen nuevas comunidades y líderes de opinión anónimos que, sin formar parte de un medio establecido, comparten las características de los *cinéfilos* de los años sesenta. Entonces, convendría preguntarnos: ¿qué es una crítica de cine?

3. La crítica cinematográfica

3.1. La crítica como género periodístico

«No nos resignamos a aceptar la subjetividad como base suprema de toda actividad intelectual cobijada bajo un pensamiento debilitado, y mucho menos que ésta justifique un falso y peligroso "todo vale" cuando nos acercamos a una obra de arte». Esta afirmación severa de Luis Navarrete-Cardero (2013, 16-17) no solo enmarca la situación actual de la crítica, sino que diferencia estrictamente a un crítico profesional del que no lo es.

Aquel que quiere criticar una película debe tener conocimiento sobre realización cinematográfica y dominar la argumentación. No es de extrañar que una gran parte de los críticos de cine que hemos estudiado también fueron directores y realizadores audiovisuales. Según Aumont y Marie (1990: 20), la crítica desempeña tres funciones principales: informar, evaluar y promover. Las tres funciones inciden de forma distinta en el concepto de análisis. La información y la promoción son decisivas para la crítica periodística. La evaluación, que permite la expresión del sentido crítico, está también directamente relacionada con la actividad analítica. Un buen crítico es aquel que posee la capacidad de discernir, y que sabe apreciar, gracias a su agudeza sintética, aquella obra que destaca por sus proezas formales o por cómo cuenta una historia.

La crítica implica un estudio sobre un objeto cinematográfico; se trata de un ejercicio intelectual. Está vinculada a la razón, por lo que debe distinguir entre lo correcto y lo incorrecto. Pero también pesa la visión personal del crítico. A raíz de su examen, el crítico debe emitir una opinión, formada tras su escrutinio intelectual. Para el crítico, debe haber una adecuación entre la propuesta del autor y la eficacia en el objetivo que persigue.

Según Aumont y Marie (1990: 46) hay tres principios para analizar películas:

- A. No existe un método universal para analizar films.
- B. El análisis del film es interminable, porque siempre quedará, en diferentes grados de precisión y de extensión, algo que analizar.
- C. Es necesario conocer la historia del cine y la historia de los discursos existentes sobre el film escogido para no repetirlos, además de decidir en primer término el tipo de lectura que se desea practicar.

Cabe diferenciar el ejercicio de la crítica del método del análisis fílmico. El crítico no realiza un *découpage* de las escenas, no disecciona el filme para analizar al detalle sus secuencias fragmentadas —mismo motivo por el que no ahondaremos en la semiología del lenguaje cinematográfico—. El crítico tampoco presenta a su público la película, sino una reflexión sobre la misma; una reflexión que se basa en el juicio personal del crítico. El juicio es un aspecto natural de la expresión humana; todos juzgamos desde que tenemos conciencia. Y por esto mismo, para poder distinguir la crítica profesional de la no profesional, el que quiere ser crítico ha de entrenar su mirada crítica.

Según Meza (1980, 78) la crítica es el puente empírico teórico entre la obra y el receptor, que mayoritariamente se tratará de un público masivo. Ante esta coyuntura, el crítico tiene varias opciones que pueden confluir en la crítica:

- Al ser el filme un objeto de consumo, un bien social, es posible de analizar desde el punto de vista de la sociología. Un ejemplo sería las repercusiones que determinada obra tiene en los fenómenos de conducta colectiva frente a determinado filme

(las lágrimas internacionales que provocó *Love Story* (Arthur Hiller, 1970), por ejemplo).

- Una segunda aproximación, siempre sociológica, nos llevaría al análisis de contenido: los valores implícitos en la obra, la cosmovisión del creador, la intencionalidad de la obra en términos de información y formación de las conciencias de los espectadores (no olvidar que el cine es un medio de comunicación de masas y funciona como tal).
- Por supuesto también es válida una aproximación estética, venga ésta desde el lado de las imágenes, de la música, de la estructura dramática, la actuación, los efectos especiales o de las interrelaciones que se establecen entre todos estos niveles significantes para conformar la obra.
- Una aproximación histórica, que puede provenir de dos fuentes: o del análisis histórico del tiempo interior del relato (por ejemplo, en *El huevo de la serpiente* (*Das Schlangenei*, 1977) de Bergman, correspondería un análisis del contexto histórico de la Alemania nazi de los años 20) o de los condicionamientos históricos del director, en relación a su biografía tomada como su pertenencia a un tiempo y un espacio determinados, su filmografía, su inserción en la historia del cine, su pertenencia a escuelas o movimientos cinematográficos, si sus trabajos están realizados en forma marginal a una industria, y, en caso contrario, a cuál pertenece, etc.
- No podemos olvidar, el infaltable análisis psicológico de los personajes, tratando de encontrar las claves de sus conductas, muchas veces ocultas para el espectador corriente, desacostumbrado a ver. (Meza, 1980: 76-77)

Navarrete-Cardero (2013) distingue cinco estilos de crítica cinematográfica que pueden converger: dialógica, rizomática, estética, idiográfica y nomológica. «De las cinco estrategias críticas presentadas, las cuatro primeras responden a un espíritu común. En nuestra opinión, lo

deseable es la actuación convergente de todas en una misma crítica» (Navarrete-Cardero, 2013: 115).

- A) **Crítica dialógica.** El crítico intenta establecer un *diálogo* con la película. Esto es, despojarse de los prejuicios y renunciar a la verdad antes de ver la película: la verdad es lo que se halla en la crítica, posterior a la visualización. Las preguntas del crítico se dirigirán al origen de la cinta, a su contexto, lo que desvelará su naturaleza ideológica y hará surgir diferentes hipótesis acerca del sentido de esta. Si la aproximación a la obra no es un debate franco y con espíritu abierto, podremos caer en la crítica dogmática (desprecio del filme basado en ideas ajenas a este) o en la crítica apologética (adoración extrema de la película, sin espacio para el diálogo).
- B) **Crítica rizomática.** Inspirada en el modelo rizomático de Gilles Deleuze y Felix Guattari, la crítica rizomática consiste en entender una película como un producto de influencia de otras. Así, todas las películas son consecuencia de obras anteriores. «Cada nuevo creador debe enfrentarse a la ansiedad de esa influencia y la hace malinterpretando la tradición con el único deseo de encontrar un espacio imaginativo para él» (Navarrete-Cardero, 2013: 121). El crítico considera útil el modelo rizomático porque lo mantiene en formación, la «metatextualidad» de las películas lo obliga a reconocer características de unas obras en otras. Su trabajo entonces es acotar la relación entre la película criticada y sus influencias.
- C) **Crítica estética.** Trata de exigir a la película un compromiso con el mundo, una expresión ideológica. Se valora sin distinciones: forma y contenido son dos mitades inseparables. Navarrete-Cardero (2013: 128) defiende que recordamos *El nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation*, David Wark Griffith, 1915) y *El acorazado Potemkin* (*Bronenósets Potiomkin*, Serguéi Eisenstein, 1925) no solo por formular las bases del arte cinematográfico, sino porque son vivos retratos ideológicos de su época (el primero una apología del Ku Klux Klan y el segundo es propaganda de la URSS). La realización magistral de estas películas se debe a lo que querían contar, reforzando este vínculo

estrecho entre forma y contenido, contrario a lo postulado por *Cahiers du Cinéma*.

D) **Crítica ideográfica.** Se basa en la honestidad de la crítica, la interpretación personal del crítico y cómo la traslada, seleccionando palabras concretas, a su audiencia. Entendemos tres distinciones: palabras de comparación, palabras de causa y palabras de efecto. Las palabras de comparación son metáforas que ayudan al crítico a transmitir una información de la película cuyo significado conoce el lector (términos como «cánones tradicionales» o «comedia clásica»). Las palabras de causa son producidas por inferencia en la psique del crítico tras ver la película, son las palabras con las que explica el filme («tono menor», «personajes estereotipados»). Por último, las palabras de efecto son las promesas que el crítico hace al espectador («sorprende», «la comedia estalla sin complejos»⁵).

E) **Crítica nomológica.** Navarrete-Cardero entiende la nomológica como un modelo de crítica para iniciados (2013: 136). Es un análisis frío, organizado, que puede servir como guía previa al nacimiento del estilo propio del crítico. Se interpretan y analizan los componentes fílmicos en dos grupos: puesta en escena y puesta en serie. La puesta en escena comprende los decorados, el vestuario y el maquillaje, la iluminación, el reparto y dirección de actores y los contrastes entre planos y secuencias para evocar significados dramáticos. La puesta en serie, por su lado, comprende la sucesión de eventos en la narración, el orden temporal, las elipsis, las repeticiones...

Ya hemos expuesto que la crítica profesional se ha visto amenazada por la *crítica no especializada* en Internet. Por eso solo consideramos al crítico como tal en función del medio que lo apoya y si ejerce de manera profesional. Esta sujeción a los medios implica dos aspectos básicos: uno, es que el crítico está supeditado a los objetivos del medio en que trabaja. La existencia de una línea editorial, un público objetivo, un libro de estilo y aspectos meramente técnicos como el espacio disponible o el lenguaje utilizado pueden influirle.

⁵ Palabras extraídas de una crítica de *Cahiers du Cinéma*. España a *Si la cosa funciona* (*Whatever Works*, Woody Allen, 2009) en Navarrete-Cardero, L. (2013). *¿Qué es la crítica de cine?*, Madrid: Síntesis.

Otro es que el crítico es un líder de opinión. Se le reconoce por su conocimiento y se le acredita un nivel alto de credibilidad. Influye desde los medios de comunicación en lo que respecta a la difusión cultural, pero con una voluntad de servicio público. El crítico crea conocimiento, y teoría, desde su propio trabajo. Su visión individual, del mismo modo, también puede generar debate.

Expongamos lo siguiente: John Ford, histórico realizador conservador, dirigió todo un testimonio de la pobreza con tintes sociales —en su apreciación de la conciencia de clase—, la adaptación de la novela de John Steinbeck *Las uvas de la ira* (*The Grapes of Wrath*, 1939). La película (1940) se trata de un retrato contemplativo de la situación de la América expropiada durante la Gran Depresión, una *road movie* cruda con una magistral manipulación de la luz, sobre todo con el constante uso del claroscuro en los primeros planos de los personajes protagonistas. En menos de seis líneas, se entiende que se ha valorado positivamente la película, pero la crítica es superficial. Se trata el tema mayoritariamente, y el único aspecto técnico que se comenta es el uso de la luz, que es tan solo uno de los factores que componen la puesta en escena, uno de los múltiples elementos que estructuran una obra cinematográfica.

Los de *Cahiers du Cinéma* criticaron a aquellos que primaban el contenido ante la forma de hacer cine. Aparte de despreciar este *contenutismo*, los *cahieristas* expresaban su visión de la puesta en escena. Parte de la política de autores implica que, como explica Tubau (1983: 26) había que considerar *autor* al director de una película, aun cuando trabajase sobre argumentos o guiones ajenos, y por lo tanto había que valorarlo por encima de cualquier otro factor el cómo estaba hecha la película. De ahí la consideración de la puesta en escena o *mise en scène*, que comprende los elementos de un plano hasta la elección de un encuadre, pasando por la duración y el tamaño de un plano, la luz y el color, el uso de la música. Es en la organización de la puesta en escena donde el espectador puede apreciar la visión del mundo de un director determinado, de un autor. La puesta en escena es «el lugar donde desaparece el debate entre *contenutistas* y *formalistas*, pues en ella vive una concepción total de lo cinematográfico» (Guarner, como se citó en Navarrete-Cardero, 2013: 130).

Jacques Rivette, en unas declaraciones hechas a *Sight & Sound* en 1963 y reproducidas por *Film Ideal*, aclara más aún la cuestión (como se citó en Tubau, 1983):

La «mise en scène» es una expresión de la inteligencia del director. El término incluye no sólo la posición de la cámara, sino la construcción del guion, el diálogo y el manejo de los actores. «Mise en scène» es simplemente una forma de denominar lo que en otras artes se llamaría la visión del artista, y está clarísimo que la visión de un novelista no depende sólo de dónde coloca un adjetivo o cómo construye una frase, sino también de la historia que cuenta. Cuando defendimos a Preminger, Hawks o Hitchcock debería resultar evidente que era su visión personal del mundo lo que queríamos que entendiese el público.

Queda clara entonces la relevancia de la técnica a la altura del tema, de lo que se quiere contar. La ley básica “show, don’t tell” («muestra, no cuentes») que se aplica a la narración es fácilmente extrapolable a la redacción de una crítica. Profundicemos, pues, en cada elemento en la realización de una película que no puede ignorar un crítico.

3.2. Elementos para una crítica cinematográfica

La crítica de cine nació en París el domingo 22 de noviembre de 1908, cuando Adolphe Brisson, crítico teatral de *Le temps*, dedicó un amplio comentario al filme *El asesinato del Duque de Guisa* (*L'assassinat du duc de Guise*, Calmettes & Le Bargy, 1908), estudiando las características del nuevo medio expresivo. (Jeanne y Ford, 1961, Tubau, 1983: 19)

Ricciotto Canudo fue el crítico al que se le acuña el término «Séptimo Arte» desde su *Manifiesto de las siete artes* (1914). Definimos la estética como el entendimiento del cine como un arte.

Nuestro tiempo ha sintetizado en un impulso divino las múltiples experiencias del hombre. Y hemos sacado todas las conclusiones de la vida práctica y de la vida sentimental. Hemos casado a la

Ciencia con el Arte, quiero decir, los descubrimientos y las incógnitas de la Ciencia con el ideal del Arte, aplicando la primera al último para captar y fijar los ritmos de la luz. Es el Cine. El Séptimo Arte concilia de esta forma a todos los demás. Cuadros en movimiento. Arte Plástica que se desarrolla según las leyes del Arte Rítmica. Ese es su lugar en el prodigioso éxtasis que la conciencia de la propia perpetuidad regala al hombre moderno. Las formas y los ritmos, lo que conocemos como la vida, nacen de las vueltas de manivela de un aparato de proyección. Nos ha tocado vivir las primeras horas de la nueva Danza de las Musas en torno a la nueva juventud de Apolo. La ronda de las luces y de los sonidos en torno a una incomparable hoguera: nuestro nuevo espíritu moderno. (Romaguera & Alsina Thevenet, 1988: 18)⁶

El cine, como cualquier otra forma de arte, es un reflejo de la sociedad del momento; un signo de los tiempos. El mundo de lo audiovisual manifiesta parte de una realidad que queremos mostrar mediante la cámara, desde la mayor objetividad posible por el Cine-Ojo del documentalista Dziga Vertov (*Man with a Movie Camera*, 1929) hasta las escenas del último *blockbuster* de Hollywood. Para Vertov, el montaje es un proceso continuo que inicia en la concepción de la idea de la película hasta su lanzamiento.

Montar significa organizar los fragmentos filmados (las imágenes) en un film, «escribir» el film mediante las imágenes rodadas, y no elegir unos fragmentos filmados para hacer unas «escenas» (desviación teatral) o unos fragmentos filmados para hacer unos textos (desviación literaria). (Romaguera & Alsina Thevenet, 1988: 34)

Pero es Serguéi Eisenstein (*El acorazado Potemkin*, 1925) quien desarrollará una teoría del montaje abundante y diversificada (Romaguera & Alsina Thevenet, 1988: 71). Enumeró cinco categorías formales de montaje

⁶ Las citas de los teóricos cinematográficos son transcripciones extraídas en ROMAGUERA, J. y ALSINA THEVENET, H. (eds.), *Textos y manifiestos del cine: estética, escuelas, movimientos, disciplinas, innovaciones*, Barcelona, Cátedra, 2010.

basadas en la longitud de las secuencias, todas puestas en práctica en sus películas más emblemáticas en la década de 1920.

Para Vsevolod Ilarionovitch Pudovkin (*El montaje en el film*, 1928), el montaje es la base estética de la película, «ese momento creativo por el cual de una fotografía inanimada brota la viva forma cinematográfica» (Romaguera & Alsina Thevenet, 1988: 368). Del mismo modo, es el montaje el creador de la realidad cinematográfica, a la que la naturaleza solo aporta la materia prima. Así lo explica Pudovkin, que para su película *El fin de San Petersburgo* (*Konets Sankt-Peterburga*, 1927) grabó una explosión y, tras no verse en la cámara como pretendía, la recreó con un lanzallamas e interpuso tomas de relámpagos de magnesio —el *flash* de la época, que se producía quemando polvo de magnesio—, obteniendo el resultado que terminó por verse en pantalla.

El montaje, para Béla Balázs (*El film: evolución y esencia de un arte nuevo*, 1945), permite manipular el tiempo, indicando su transcurso mediante elipsis o alternando secuencias para hacer entender que ocurren al mismo tiempo (Romaguera & Alsina Thevenet, 1988: 374). Asimismo, el montaje es un nexo alegórico, dota de sentido objetos mediante sucesiones de imágenes que de ningún otro modo se podría. También existe el montaje subjetivo, empleado cuando el director quiere contar la historia desde la perspectiva de un personaje.

La producción. El productor tiene conocimiento sobre distribución y exhibición, el aspecto comercial del negocio cinematográfico. Busca financiación y la comercialización del filme. También, es el productor el que decide quién se encargará de dirigir y quién escribirá el guion de la película. Es quien corrige y aprueba la versión definitiva del guion, y quien coordinará el vestuario, la escenografía y los efectos especiales (Romaguera & Alsina Thevenet, 1988: 315).

La dirección. El director supervisa todo el proceso creativo. Dirige a los actores y está presente durante el montaje. Sin embargo, es difícil definir con exactitud la labor del director, porque dependiendo del autor su labor confluirá con otras: el director puede ser el guionista (Ingmar Bergman, Francis Ford Coppola), o el productor (Stanley Kubrick, Steven Spielberg), y también el

protagonista (Buster Keaton, Orson Welles, Gene Kelly), o todas a la vez. El director también puede tener un grado de implicación menor y seguir las directrices de la compañía productora.

Para Louis Delluc, la **fotografía** es buena cuando es producto del azar, no artificiosa (Romaguera & Alsina Thevenet, 1988: 328). La **fotogenia**, sin embargo, es un conjunto compuesto por el decorado, la luz, el ritmo y el intérprete. Delluc critica la idea de *fotogenia* como el verse atractivo desde la cámara. Es mucho más que eso, es la combinación de fotografía y genio. Tras Louis Delluc, Jean Epstein expandiría la definición de fotogenia a «los aspectos móviles del mundo, de las cosas y de las almas que aumenta su calidad moral a través de la reproducción cinematográfica» (Romaguera & Alsina Thevenet, 1988: 337).

El *cameraman*, quien maneja la cámara, es, según Gregg Toland —director de fotografía detrás de películas como *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941)—, quien trabaja más duramente en la realización de una película. Según publicó Toland en un artículo para la revista *Theatre Arts* en 1941, el *cameraman* debe tener conocimientos en ciencia y mecánica fotográfica, pero también una sensibilidad para el arte dramático (Romaguera & Alsina Thevenet, 1988: 346). André Bazin publicó una *Ontología de la imagen fotográfica* en *Les problèmes de la peinture* en 1945, estudiando la relación de la pintura con la fotografía. Esta última trajo el objetivo, el conjunto de lentes que reemplaza al ojo humano y captura la realidad, lo que la coloca por encima de la pintura:

La imagen puede ser borrosa, estar deformada, descolorida, no tener valor documental; sin embargo, procede siempre por su génesis de la ontología del modelo. De ahí el encanto de las fotografías de los álbumes familiares. Esas sombras grises o de color sepia, fantasmagóricas, casi ilegibles, no son ya los tradicionales retratos de familia, sino la presencia turbadora de vidas detenidas en su duración, liberadas de su destino no por el prestigio del arte, sino en virtud de una mecánica impasible; porque la fotografía no crea —como el arte— la eternidad, sino

que embalsama el tiempo; se limita a sustraerlo a su propia corrupción. (Romaguera & Alsina Thevenet, 1988: 357)

Los principios del **trucaje** según Georges Méliès (*Las vistas cinematográficas*, publicado en el número 4 de *La Revue du cinéma*, 1907). Distinguió seis categorías: trucajes mecánicos, fotográficos, de prestidigitación, pirotécnicos, químicos y de tramoya teatral. Fue esta última la más empleada por Méliès, a quien se le atribuye llevar el espectáculo teatral al cine.

El **guion**. La crítica se enfocará en el guion de un modo otro, dependiendo de si es material original o adaptado. En el segundo caso, es conveniente conocer las diferencias entre la obra original y su adaptación cinematográfica, que comprenderá una condensación de las escenas y los personajes, así como una traslación de lo verbal a lo visual (Romaguera & Alsina Thevenet, 1988: 397). Así como la figura del director es la más reconocida y aclamada y la del productor menos conocida pero también señalada constantemente por su implicación —a veces se ha llegado a hablar de intromisión—, podríamos considerar el trabajo del guionista como el más fútil según la propia industria cinematográfica. Carl Foreman profundizó en este tema en *Confesiones de un guionista frustrado* (en el libro *The Hollywood Screenwriters* de Richard Corlis, 1972).

Lo que los escritores producen es sólo papel escrito, que pasa a ser infinitamente maleable y sustituible dentro de la industria, mientras que lo que producen fotógrafos o escenógrafos es tan caro que las experimentaciones preliminares deben ser restringidas. De hecho, el estudio prescinde del escritor cuando éste ha entregado su trabajo, y rara vez le permite presenciar siquiera el rodaje, lo que equivale, según Foreman, a prohibir a los arquitectos que presencien la construcción de sus edificios. (Romaguera & Alsina Thevenet, 1988: 400-401)

El **decorado**. El guionista Louis Chavance publicó *El decorador y el oficio* en el primer número de la revista *La Revue du Cinéma* (1928). Chavance destacó la importancia y el efecto de la iluminación en la posición del decorado.

Plantea una distribución de las tareas relativas al decorado (Romaguera & Alsina Thevenet, 1988: 409):

1. El director de escena propiamente dicho, es decir, la persona encargada de dirigir los actores.
2. El montador, ese músico que crea el ritmo y que, mediante el movimiento que origina y la elección que opera, puede echarlo todo a perder o bien salvarlo todo.
3. El decorador, que no sería únicamente el autor de los decorados, puesto que debería controlar la arquitectura, decidir los ángulos de toma, en una palabra, asumir la dirección técnica del film, y que ocuparía en cierto modo el papel considerablemente incrementado del jefe operador.

La **interpretación**. La fórmula para distinguir a un actor bueno de uno malo figura en la credibilidad. Hay dos rasgos comunes que comparten todos los actores de cine.

Uno es la subordinación casi esclava a las virtudes y los defectos de su papel. [...] El otro rasgo se refiere específicamente a las condiciones del rodaje, y lleva a diferenciar la índole de la actuación cinematográfica frente a la actuación teatral. [...] un actor deberá saltar en la cronología de su personaje, barajando edades, maquillaje, estados anímicos, motivaciones dramáticas. La dificultad resultante integra la experiencia de todo intérprete cinematográfico, y se le hace más grave si está habituado a una distinta disciplina teatral. (Romaguera y Alsina Thevenet, 1988: 415)

4. Análisis de caso

En *I Confess* (1953), Alfred Hitchcock narra la historia de un reverendo que se ve implicado en una investigación policial tras oír la confesión del criminal. El conflicto de la película se desarrolla a partir del secreto de confesión del sacerdocio al que obedece el protagonista.

El País define la crítica en su libro de estilo como «Género de opinión que describe, elogia o censura, en todo o en parte, una obra cultural o de entretenimiento. Siempre debe escribirla un experto en la materia». Fernando Morales escribió para *El País* el 7 de febrero de 1997: «El maestro Hitchcock nos deleita con otro magnífico trabajo. Secreto de confesión para una historia impresionante. Todo un clásico». Se ajusta al libro de estilo porque es un elogio a una obra cinematográfica, y el redactor tiene experiencia en la sección de cultura, pero más que una crítica se trata de una opinión en dos líneas. Tan solo se recuerda la película por su calidad. No hay rastro de argumentación, el lector se ve obligado a confiar en la opinión radical del escritor. Podríamos decir que este texto cae en la categoría de crítica dogmática formulada por Navarrete-Cardero.

Procedemos a comparar la crítica de *I Confess* publicada por *Film Ideal*⁷ con una actual, del medio online *Espinof*. En el número 126 de *Film Ideal* (agosto 1963), Gonzalo Sebastián de Erice comenta:

(Tengo una mente metódica y he de captar las cosas de una en una, dice el padre Logan Montgomery Clift.) ¡Qué fresca, qué joven, qué interesante sigue siendo y estando esta película! Qué grande es este viejo tinglado tan complejo y enmarañado Yo confieso, como todas las obras en general de este hombre enormemente lúcido, es una película que hay que ver y volver a ver siempre que a una amable distribuidora le dé por reestrenarla.

Este primer párrafo empieza con una cita del personaje protagonista. El crítico, que entendemos que ha visualizado la película en varias ocasiones, aplaude la longevidad de *I Confess*, diez años después. Elogia también a Hitchcock como autor de la película.

Es asombroso el bien que el cine de Hitchcock ha hecho en las generaciones posteriores. Esa admiración de los franceses hacia su obra se refleja con evidencia posteriormente en los trabajos de los discípulos más aventajados. Truffaut y Godard concretamente

⁷ La crítica de *Film Ideal* ha sido extraída de Tubau, I. (1984). *Hollywood en Argüelles*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.

deben muchos de sus aciertos a una buena asimilación de las infinitas pequeñas cosas que quedan sugeridas en el mundo de Hitchcock. Me he detenido sobre este particular y puedo asegurar que en *Tirez sur le pianiste*, *Une femme est une femme* y *Vivre sa vie* hay explotados consciente o subconscientemente y con mayor amplitud mínimos detalles de este Yo confieso tan sorprendentemente al día, o mejor dicho, tan sorprendentemente clásico e imperecedero. El rostro de Karl Malden, asomando lentamente tras la cabeza de otro personaje que inmediatamente se nos escamotea, viene a subrayar, en la escena de la llegada del sacerdote al lugar del crimen, la vigilancia del policía.

El segundo párrafo hace referencia a la influencia de Hitchcock en la *Nouvelle Vague*, con ejemplos. Ya podemos distinguir la crítica rizomática en la insistencia en las influencias y la perspectiva histórica. Podemos entrever cierta crítica estética por la complementación de forma y contenido. Recordemos que en 1963 *Film Ideal* ya incorporaba el ideario *cahierista* traído por Guarnier, pero aquí no se aprecia una división o superioridad de la forma sobre el contenido.

Creo que Hitchcock, de la mano de todos los Marcelos Arroita-Jáureguis del mundo, irá subiendo a más y más, hasta quedar sentado a la diestra de Hawks bajo la atenta mirada de John Ford, mientras Orson Welles le sonríe satisfecho. En fin, que aunque la parrafada final del asesino sea algo pesada con un par de pecadillos más sin mucha importancia, se podrían decir buenas cosas eternamente de cualquier celuloide impresionado por este hombre, siempre y cuando *Los pájaros* no vengán a demostrarnos lo contrario.

Hemos omitido el tercer párrafo porque continúa las ideas del segundo, y finalizamos con el cuarto y último párrafo de la crítica. Sebastián de Erice recurre a la antonomasia (Arroita-Jáureguis sustituyendo a «críticos») para alegar que los críticos posicionarán a Hitchcock junto a los mejores cineastas de la historia —un visionario—. Aquí también se evidencia la crítica ideográfica, con las palabras de causa «parrafada final pesada» o «par de pecadillos sin

mucha importancia» y las de efecto «se podrían decir buenas cosas eternamente...».

La crítica de *Film Ideal* tiene en cuenta, en unas quinientas palabras, el montaje, y aplaude la dirección y las interpretaciones. Se dejan ver con claridad tres de los cinco estilos de crítica y el amor por la obra de Hitchcock, así como su influencia en filmes posteriores, sin caer en lo apologético, ejemplificando con un par de fallos qué le disgusta a Sebastián de Erice sobre la película.

Alberto Abuín recordó *I Confess* en *Espinof*, el 2 de abril de 2014:

[...] Para empezar (Hitchcock) quería que el papel principal, el del cura, recayese en manos de actores como Cary Grant o James Stewart, pero ambos lo rechazaron, no llevándose muy bien con Montgomery Clift, ya que no le gustaban los actores de método. El actor se pasó buena parte del rodaje borracho —en alguna secuencia incluso puede apreciarse, como la del ferry—, y Hitchcock, que no era amigo de los enfrentamientos, pedía a otros que hablasen con Clift al respecto de su estado. Con todo hay que decir que Clift, uno de los actores de moda en aquel entonces, está fantástico [...] El rostro del actor refleja a la perfección el estado de ánimo de un personaje recto, justo y que prefiere sufrir un calvario antes que traicionar sus principios y creencias. Son dos los instantes en los que Hitchcock enlaza a Clift con una imagen de Jesucristo, comparando ambos sufrimientos.

La crítica de Abuín empieza enmarcando la cinta en su contexto, con el trasfondo del Código Hays, que se estableció en 1934 y se abandonó en 1967. Como crítica nueva, sesenta años después del estreno oficial de la película, el crítico aporta detalles y curiosidades alrededor del filme que el público no conoce necesariamente, y los relaciona con el contenido de la cinta. Ya encontramos la crítica dialógica en las últimas líneas del párrafo, y se destaca la dirección y la interpretación del protagonista.

[...] el relato es de lo más oscuro, aunque por el medio nos introduzcan un largo *flashback* —filmado con claro tono onírico en

alguno de sus momentos— que supone la historia de amor entre Logan y Ruth. El inicio, de claro carácter expresionista, con una impecable fotografía de Robert Burks, que desde el trabajo anterior de Hitchcock se convertiría en habitual de éste, con un marcado blanco y negro adelanta lo terrible de la premisa y cómo se precipitarán los acontecimientos hasta un punto en el que no parece haber salida.

Hallamos la crítica ideográfica con palabras de efecto («relato de lo más oscuro», «lo terrible de la premisa») y el alarde de la fotografía. Aparece la crítica rizomática, evidenciada en «claro carácter expresionista». Sin embargo, Abuín también describe detalles del guion como la historia de amor, que no la valora.

[...] La puesta en escena de Hitchcock esta vez se centra en las reacciones de los personajes. Abundan los primeros planos de los rostros de los actores, sobre todo Clift, y consigue momentos prodigiosos con la cámara, la composición del plano y los rostros. Por ejemplo, el instante en el que la mujer del asesino sirve el desayuno al padre Logan y dos curas más, sin quitarle ojo al hombre que ha oído en confesión a su marido y que desconoce su posible reacción ante tal secreto. O sin ir más lejos, ese instante de Karl Malden mirando por encima del hombro para ver al padre Logan cerca y empezar a sospechar —años más tarde Steven Spielberg rindió un sentido homenaje en *Tiburón* (*Jaws*, 1975)—,

Apreciamos más ideografía y aplauso de la técnica: la puesta en escena y la fotografía. El crítico reitera su capacidad de reconocimiento cinematográfico —lenguaje rizomático—, con la referencia a *Jaws*.

Hitchcock siempre se quejó de que esta película tuviese muy poco humor, más bien nada —salvo por el personaje del fiscal, interpretado por Brian Aherne, que en sociedad aparece jugando con tenedores y vasos, siempre riendo y divirtiéndose, y en la sala de juicios no muestra la más mínima piedad ni con sus

amigos más cercanos—, pero creo precisamente que ese es otro de sus puntos fuertes. Además existe una gran ironía, muy típica de su director, en el hecho del padre Logan confesando al asesino que le libraré de un chantajista. Una coincidencia de lo más malsana e incluso divertida sobre el papel, pero trágica y triste en imágenes.

Al final se reiteran las mismas ideas: curiosidades del rodaje que se alternan con valoraciones sobre aspectos técnicos. Esta crítica podría funcionar también como reportaje, analizando los entresijos y las circunstancias que rodearon la producción. Se presentan todos los estilos de crítica excepto la nomológica, y se alude a varios elementos cinematográficos.

Ambas críticas poseen dos diferencias clave: la primera, el estilo. La firma de Sebastián de Erice denota mayor personalidad, proliferan los recursos estilísticos, mientras que la crítica de Abuín muestra un perfil más escueto o rígido, con conocimiento también, pero menos expresivo. También hay que tener en cuenta la longitud de ambos textos: el primero apenas supera las quinientas palabras, mientras que el segundo las dobla. El contenido publicado en Internet también obedece a las normas de la web, supeditándose al SEO con diferentes títulos, secciones e imágenes. Aun así, ambas críticas funcionan: tienen en cuenta los aspectos técnicos y denotan conocimiento en la materia, así como una habilidad notable para la argumentación.

5. Conclusiones

La crítica cinematográfica española fue impulsada por cineastas a finales de la década de 1920 con *La Gaceta Literaria*. Desde la Segunda República hasta el final de la dictadura franquista, la crítica de cine en España se caracterizó por la competencia constante entre dos líneas ideológicas opuestas que, al igual que la expresión del Séptimo Arte, simbolizan una época. Las Conversaciones de Salamanca supusieron un punto de inflexión tanto en el cine como en el desarrollo de la crítica, y los papeles de los representantes del Nuevo Cine Español fueron igualmente indispensables.

Las revistas *Film Ideal* y *Nuestro Cine* compitieron durante una década, y terminaron confluyendo en sus ideas. Predominó la influencia francesa de los

primeros años de *Cahiers du Cinéma* hasta la llegada de la democracia, y desde entonces la crítica es mucho menos intelectual y más amable con el público general. Esto se debe a la masificación de los medios de información y comunicación —aquí se incluye el cine—, y las revistas ya no cuentan con una plantilla tan fija y numerosa como antes. Las líneas editoriales tan politizadas prácticamente han desaparecido, lo que se busca ahora es la cobertura de aquellos lanzamientos que atraigan más lectores y, en consecuencia, beneficio económico.

Una mejora que podríamos destacar de la crítica actual en comparación con la del pasado siglo es la publicación regular. Internet no solo ha abaratado los costes de publicación, sino que permite una celeridad superior y unos planes de comunicación eficientes; es raro encontrar una revista con la difusión irregular que tenían publicaciones como *Cine Experimental* o *Cinema Universitario*. Entre la crítica de ayer y hoy se puede destacar la cinefagia, que en los últimos años ha resurgido en forma de diferentes nichos a través de la web.

La existencia de bases de datos interactivas que recopilan información sobre películas es una bendición. Gracias a las herramientas que nos proporcionan *FilmAffinity* o *Letterboxd* es mucho más fácil navegar por una red infinita y sobrecargada de estímulos. Al final, es la capacidad de elegir y seleccionar del público, ya participando en el algoritmo o fuera de él —cuestión que no conviene tratar en este trabajo— lo que decidirá el futuro incierto de la crítica profesional. Personalmente, sabiendo que revistas como *Dirigido por...* subsisten, no podemos mostrarnos pesimistas al respecto. Cabría consultar e investigar otras cuestiones de fondo como, ¿dónde están las miradas femeninas en las críticas de cine? ¿En qué grado ha afectado la democratización digital a la crítica profesional? O, ¿resistirá el modelo de suscripción?

En lo que respecta a los elementos cinematográficos, no nos hemos adentrado en la semiótica de Christian Metz u otras teorías del lenguaje cinematográfico por su complejidad y tortuosa aplicación. No se trata de hacer de la crítica un ejercicio de una élite intelectual, sino de exigir unos conocimientos básicos aplicables a la argumentación.

6. Referencias bibliográficas

Alsina Thevenet, H., & Romaguera, J. (1988). *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Aumont, J., & Marie, M. (1990). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós Ibérica Ediciones S. A.

Gubern, R. *Historia del cine*, Barcelona: Anagrama, 1969.

Martialay, F. (1956). Crítica de *Picnic*. *Film Ideal*, 2 (29).

Meza, M. E. (1980). "Apuntes para una reflexión sobre la crítica de cine". *AISTHESIS: Revista Chilena de Investigaciones Estéticas*, (13), 73-78.

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y FORMACIÓN PROFESIONAL. *El cine español. Conversaciones de Salamanca*. Disponible en: <http://recursos.cnice.mec.es/media/cine/bloque3/pag07.html> Fecha de consulta: 19 de mayo de 2023

Monleón, J. (1970). Las mejores películas del año. *Nuestro Cine*, 95 (4).

Navarrete-Cardero, L. (2013). *¿Qué es la crítica de cine?*, Madrid: Síntesis.

Nieto-Ferrando, J. (2009). *Cine en papel: cultura y crítica cinematográfica en España (1939-1962)*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.

Nieto-Ferrando, J. (2018). "De la práctica fílmica a la crítica y analítica. El cine alternativo y militante en la prensa cinematográfica del tardofranquismo y la transición a la democracia (1967-1978)". *Estudios Sobre El Mensaje Periodístico*, 24(1), 817-833.

Nieto-Ferrando, J. (2015). "De la práctica crítica y reflexiva a la fílmica. La escritura sobre cine en la formación de cineastas profesionales bajo el franquismo". *Zer: Revista de estudios de comunicación = Komunikazio ikasketen aldizkaria*, 20(38), 109-128.

Sanz Ferreruela, F. (2020). "Ideología y cine a través de la prensa cinematográfica del tardofranquismo: De Primer Plano a Fotogramas (1963-1975)". *Artigrama*, 35, 133-162.

- Torres, A. M. (1989). *Cine español: 1896-1988*. Madrid: Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales.
- Tubau, I. (1983). *Crítica cinematográfica española*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.
- Tubau, I. (1984). *Hollywood en Argüelles*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.
- Velasco, P. (2009). *Las conversaciones cinematográficas de Salamanca*. Cine by Suite 101. Recuperado en:
<https://web.archive.org/web/20120617235011/http://suite101.net/article/las-conversaciones-cinematograficas-de-salamanca-a5187> Fecha de consulta: 16 de mayo de 2023.
- Yáñez, J. (2019). "Mujeres en el periodismo y la crítica cinematográfica". *Caimán. Cuadernos de cine*, nº Extra-19, suplemento al número 82, 6-12.