

SERVIDUMBRES Y PARADOJAS DE LA ESCRITURA CINEMATOGRAFICA

La opinión que determinados sectores intelectuales sostienen acerca de la utilidad actual de la crítica cinematográfica constituye una clara evidencia del estado general de extravío en el que se halla hoy este género periodístico ante los acelerados cambios operados en la órbita audiovisual durante las dos últimas décadas. Hoy, más que nunca, el lector medio dispone de un auténtico arsenal informativo con sólo pinchar media docena de teclas de su ordenador y sumergirse a placer en los laberintos del Internet o, simplemente, con seguir de cerca la inabarcable oferta hemerográfica, bibliográfica o televisiva que, desde las más diversas instancias, se nos pone diariamente a nuestro alcance. Hace sólo 15 años nadie podría imaginárselo, pero lo cierto es que, en la práctica, apenas existen ya barreras para el acceso directo a cualquier información, tanto de éste como de cualquier otro campo de la cultura popular.

Este hecho, absolutamente incontestable, ha contribuido, entre otras cosas, a que el aficionado diversifique más sus fuentes de documentación y que no sólo dependa de las pautas metodológicas impuestas por la crítica para formarse su propia composición de lugar sobre un medio artístico tan complejo, multiforme y, de alguna forma, inasible como es el cine. De ahí que en estos momentos, cuando las viejas e inalterables teorías de la vieja crítica están siendo objeto de continuas revisiones, no sólo por las nuevas generaciones de estudiosos del medio

sino, incluso, por quienes suscribieron en su día el espíritu y la letra convencidos de que, con las susodichas teorías, sellaban para siempre una verdad inmutable, se haga imprescindible cuestionarse muchas de aquellas certezas.

Nos encontramos, en resumidas cuentas, ante una situación de cambios sustanciales propiciada, fundamentalmente, por los nuevos hábitos de consumo cultural que hemos ido adquiriendo a lo largo de las últimas décadas, hábitos que, además de haber contribuido de manera ostensible a la trivialización del arte cinematográfico con su marcada tendencia al esquematismo más empobrecedor, establecen entre el creador y el consumidor una relación de abierta complicidad de la que ninguno, por mucho que se le enmascare con falsos aires innovadores, sale de ningún modo airoso. Es evidente, pues, que la crítica debe experimentar también su propia mutación, adaptarse a la nueva realidad, impregnarse de ella, excluir cualquier tendencia al adoctrinamiento y, sobre todo, tratar de deslizar su autoridad intelectual con objetividad, equilibrio y clarividencia.

Tres virtudes, esenciales sin duda, sin las cuales un crítico jamás podría desempeñar su función con unos resultados medianamente aceptables.

También es obvio, por otra parte, que, gracias en gran medida a la sobreabundancia de productos que han propiciado las nuevas vías alternativas de difusión audiovisual -televisión por cable, televisiones regionales y privadas, etc.-, existe





CAHIERS DU CINEMA



**JEANNE LA PUCELLE
ENTRETIEN AVEC
SANDRINE BONNAIRE**

**TARKOVSKI
ET DOSTOIEVSKI**

476
FÉVRIER 94
N° 1293 - 400 - 35.00 F

**CHABROL,
MAÎTRE DE L'ENFER**

**CORRESPONDANCES
DE HOLLYWOOD :
SPIELBERG, CRONENBERG...**

un cierto detrimento en cuanto a la calidad de las preferencias cinematográficas del gran público, aunque tampoco es menos obvio que el mercado también ha disminuido su interés por elevar el nivel de su oferta, de ahí que muchos críticos, irreflexivamente tal vez, hayan optado por "adaptarse" a los nuevos patrones de producción cinematográfica y asuman como normal una actitud que, en otros tiempos, hubiese sido tildada, y con toda razón, de claudicante, servil y reaccionaria.

Claudicante en la medida que se acepta, con resignado determinismo, el actual estado de cosas en el mercado de la imagen; servil en cuanto que supone una clara e incondicional servidumbre hacia las directrices, tanto estéticas como ideológicas, que impone la gran industria, y reaccionaria por su magnánima tendencia a justificar posturas, en muchos casos indefendibles, de cineastas atrincherados en conceptos cinematográficos trasnochados o, en el peor de los casos, de cineastas que intentan encubrir su insolencia, y permítaseme la metáfora, removiendo inútilmente las aguas para que éstas parezcan más profundas.

Este hecho, fácilmente constatable a través de la obra de decenas de cineastas volcados en perseguir a toda costa la más aparente notoriedad mediante plantea-

mientos supuestamente vanguardistas, está generando un soberano desquite entre determinados comentaristas cuya obsesión primordial es no perder nunca el tren de la moda, es decir, estar siempre "à la page", sea como sea, incluso a costa de la propia coherencia personal. De ahí que los criterios individuales sigan siendo los únicos asideros que nos pueden mantener firmes frente al cada vez más opresivo dominio de los grandes oligopolios audiovisuales, de sus mensajes unidireccionales y de sus perversas estrategias de mercado. Pero, al parecer, la crítica, o al menos un amplio sector de ella, no sólo se ha convertido en uno de sus más valiosos cómplices al

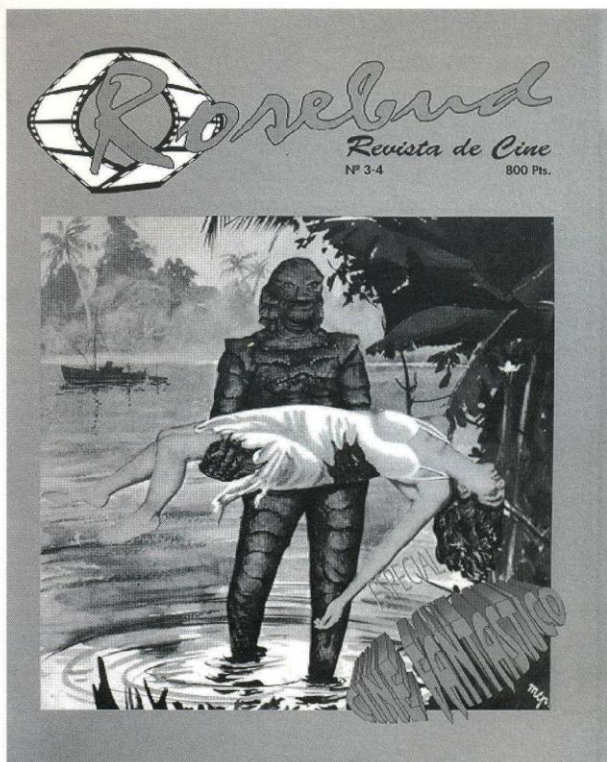
ignorar esta realidad sino que, además, no oculta su deseo de perpetuarla, tal y como se pone de manifiesto en la mayoría de las publicaciones especializadas que circulan actualmente por los kioscos y librerías de medio mundo. La misión del crítico, en otros tiempos crucial para todos los que aspiraban a ponerse al día en materia cinematográfica y, sobre todo, para quienes buscaban contrastar sus propias opiniones con las de los presumibles expertos, ha quedado, admitámoslo, desplazada a un segundo término o, si lo prefieren ustedes, relegada a un papel meramente referencial en la rutinaria sucesión de fases por las que atraviesa una película desde su concepción hasta su exhibición pública.

¿Cuál ha de ser entonces el verdadero papel de los críticos en medio de un panorama tan pesimista? ¿Dónde se halla hoy su

espacio natural? ¿Quiénes les siguen en realidad y quiénes son los encargados de desvelar sus continuas contradicciones? ¿Sigue siendo útil o no la crítica cinematográfica? Respuestas a estos interrogantes las habrá, sin duda, y para todos los gustos. Hay, por ejemplo, quien sigue plenamente convencido de la naturaleza transitoria de este oficio, o sea, de que un crítico de cine no es otra cosa, en el fondo, que un continuo aspirante a cineasta y que, por lo tanto, sus opiniones, sean acertadas o no, no merecerían la elevada atención que algunos aficionados les dispensan.

Otros, aún más radicales, no han dudado en calificar la labor del crítico de cínica, contradictoria, oportunista y hasta de parasitaria al entender que, honestamente, no se puede servir a un mismo tiempo a dos amos: al público, por un lado, y a la industria, por otro, y pretender complacer por igual ambos intereses. Pero no es eso todo dentro la variada gama de

profesionales que integran este castigado oficio. Hay también quienes califican al crítico de aprendiz de escritor o, en los casos más frecuentes, de simple gacetillero al servicio de un lenguaje elemental, rutinario y vacío de todo contenido.





Qué duda cabe que, "mutatis mutandis", algunos de estos perfiles se corresponden de alguna manera con la realidad, es decir, con la certeza de que existen innumerables críticos que presentan éstas y otras deformaciones profesionales a la hora de articular su pensamiento y ponerlo a disposición del lector y que, precisamente por ello, sus trabajos, presumiblemente esclarecedores, se transforman en auténticas ceremonias de la confusión en las que, a menudo, prevalece el juego formalista sobre el rigor analítico; las cabriolas literarias frente a una opinión coherente, diáfana y documentada.

Tampoco es menos cierto, y, sin ir más lejos, el cine europeo está sembrado de ejemplos al respecto, que algunos profesionales del medio, impulsados por su insobornable devoción cinéfila, se han servido de la escritura cinematográfica para alcanzar metas laborales mucho más ambiciosas. Nombres de la solera de Truffaut, Tavernier, Wilder, Trueba, Rivette, Rohmer, Allen, Bogdanovich, Chabrol, Bardem, Richardson y de un largo etcétera de celebridades del séptimo arte, así lo hicieron y amparados, obviamente, en la más absoluta legitimidad, o sea, que, en ninguno de los casos, el oficio periodístico sirvió como meta en sí mismo pero sí como una herramienta para el desarrollo de una inquietud intelectual que, años más tarde, se desplazaría de los rotativos a los plató.

De modo que ver algún tipo de perversión en este respetable propósito resultaría, cuando menos, tendencioso pues tan provechoso es para un aprendiz de cineasta la práctica literaria de inspiración cinematográfica como para un aspirante a compositor el ejercicio de la crítica musical: en cualquiera de los casos se trata, evidentemente, de un trabajo personal de escritura al que sólo debe exigírsele, malabarismos estilísticos aparte, el reflejo fiel de la realidad de aquello que se pretende valorar o, lo que más o menos viene a ser lo mismo, la construcción de un lenguaje que no sólo nos revele las hipotéticas bondades literarias del comentarista sino que nos hable del objeto primordial de su análisis, es decir, del cine.

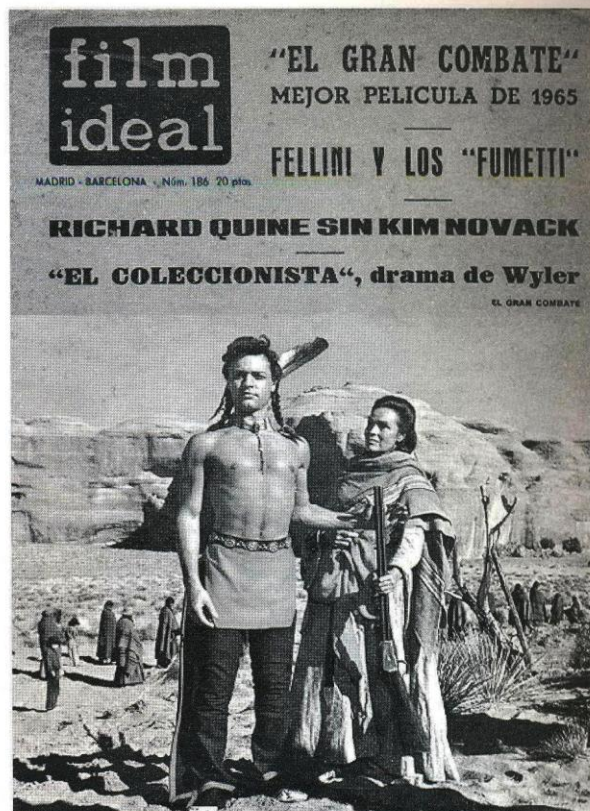
Hay, como se ve, razones sobradas para explicar las reticencias que algunos cinéfilos mantienen ante la fiabilidad intelectual y moral de los críticos, razones que, sin embargo, no justifican, bajo ningún concepto, la irrefrenable tendencia de los más extremistas a cortarles la voz y callar-

los para siempre, tal y como en alguna ocasión le escuché decir, con ostentoso sarcasmo, a un reputado escritor español ya fallecido tras ser interrogado sobre la opinión que le merecía la crítica. Los críticos, como los creadores, han sido, son y serán víctimas de los avatares propios de su tiempo. Ninguno escapa a su influjo, ni siquiera quienes se jactan de ir por delante de él. Por eso, cuando nos encontramos ante alguien que pretende establecer con sus juicios personales categorías inalterables y se niega a admitir siquiera la elasticidad del terreno en que se mueve, toda desconfianza nos parece poca. Con su inmovilismo, el crítico no hace otra cosa en este caso que negarle al cine la posibilidad de

seguir transformándose como medio de expresión, de avanzar más allá de los estereotipos narrativos establecidos, de ocultar la avasalladora instrumentalización que sufre el medio a través de las grandes multinacionales, de adentrarse, en definitiva, en un nuevo campo de experimentación artística que lo libere de la rutina a la que lo someten, sin piedad y sin pausa, los eternos mercaderes de la cultura en su afán por homogeneizarlo todo.

Si los vientos de la modernidad nos han traído a nuestras pantallas a figuras tan controvertidas como, pongamos por caso, Tarantino, Greenaway, Jarman o Almodóvar, nos gusten o no nos gusten, el deber moral del crítico no consiste, como creen algunos, en preparar las necesarias coartadas intelectuales para proceder a su "crucifixión" o, en el caso contrario, nutrirnos de los adjetivos más rimbombantes para rendir pleitesía a nuestros directores favoritos, sino en examinar, sin prejuicios de ningún género, la nueva mirada que aquellos nos proponen a través de sus películas y contrastarla con las que han configurado nuestra personal noción del arte cinematográfico a lo largo de los años.

De ese modo, no sólo estaríamos en el camino indicado para descubrir sus





verdaderas intenciones sino que, además, adquiriríamos toda la legitimidad necesaria para desmontarlas si nuestro juicio así nos lo aconsejara. Es bien conocido el efecto que una moda más o menos teledirigida puede producir en el imaginario colectivo de una sociedad como la nuestra y la velocidad con la que se expanden actualmente las ideas, particularmente cuando éstas tienen el indisimulado propósito de descalificar globalmente una obra o un estilo determinado. Muchos cineastas que hoy gozan de gran renombre fueron con anterioridad víctimas de este tipo de incomprensión y, a pesar de que el propio devenir de los hechos se ha encargado de situarlos en su justo lugar, durante largos períodos de tiempo se sintieron virtualmente proscritos por los grandes oráculos de la crítica.

La de Quentin Tarantino, por ejemplo, "bête noire" de un importante sector de la crítica internacional y exponente de la más rabiosa vanguardia para otros, ha sido, con toda probabilidad, la figura más zaran-deada por los comentaristas de cine durante los últimos años. Razones, desde luego, las hay, y muy abundantes por cierto, para haberse ganado tantos y tan variados apelativos. Su heterodoxo sentido de la puesta en escena, alabado por unos y descalificado por otros, sigue creando fuertes discrepancias entre quienes creen ver en su

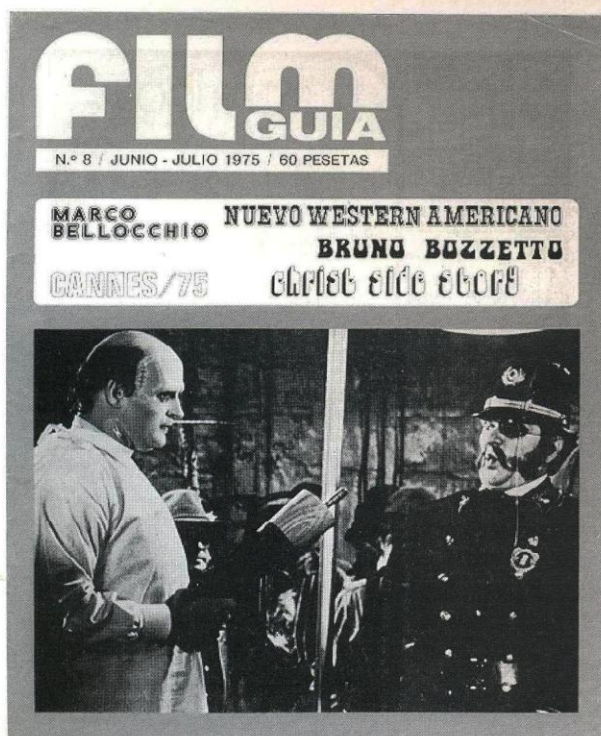
trabajo el germen de la más pura independencia creativa y los que, por el contrario, sólo encuentran exceso e impostura bajo un fino barniz de contemporaneidad. Sea como fuere, se trata de un cineasta con un perfil nuevo, audaz, arriesgado y muy personal, un perfil que, sintonice o no con nuestras preferencias estéticas, habríamos de destacar, no sólo por su marcado carácter transgresor sino por la poderosa influencia que su legendaria "opera prima" ha ejercido en varias generaciones de espectadores y en las legiones de imitadores que, durante este tiempo, le han salido en el camino.

En cualquier caso, Tarantino ya lleva sobre sus anchas espaldas una etiqueta de la que, posiblemente, no se librará hasta su muerte: ser, "malgré lui", y valoraciones subjetivas aparte, uno de los pocos cineastas capaces de desvelar con su inclasificable obra cinematográfica la complicada encrucijada en la que se encuentra hoy la crítica frente a determinados sucesos artísticos que, o no alcanza a comprender, o, sencillamente, rechaza por no considerarlos tan excepcionales como intentan "vendérselos" los magos de la promoción publicitaria.

Desde los lejanos tiempos en que Michelangelo Antonioni desafiaba todas las reglas de la narración cinematográfica, filmando la angustia y la soledad del hombre contemporáneo y sometía a sus espectadores prácticamente a un estado de trance, no se recuerda en los medios especializados una controversia tan airada sobre un cineasta. Tal vez con Godard, con Warhol, con Syberberg o con Makavejev, por citar algunos de los que sufrieron en alguna ocasión las iras, no siempre justificadas, de la crítica se dieran similares circunstancias, pero en ningún caso, que yo sepa, se desataron tantas y tan radicales divergencias como con este singular e imprevisible fenómeno de la posmodernidad al que, pese a todo, se le sigue negando el pan y la sal desde ciertas atalayas intelectuales con reiterado empecinamiento.

Insisto en este ejemplo, no por ninguna aversión personal hacia Tarantino, ni por considerarme uno de sus múltiples fans, que en beneficio de la verdad he de decir que no lo soy, sino por tratarse de un caso aparte que ha puesto a prueba, una vez más, la disposición de los críticos frente a un estilo de cine que intenta por todos los medios zafarse del corsé del clasicismo y ocupar, pese a todo, un espacio personal en el amplio y maleado terreno del cine de autor. Que lo haya conseguido o no es lo que precisamente constituye el gran caballo de batalla sobre el que actualmente cabalgan, de hecho, las grandes divergencias conceptuales de la crítica.

Precisamente, esta misma controversia, a la que no sólo nos conducen las películas de Tarantino, sino las de otros muchos cineastas empeñados, desde la noche de los tiempos, en romper las barreras del lenguaje convencional y apostar por la innovación, fue la que ocupó durante mucho tiempo a la intelectualidad europea en la década de los 60 y finales de los 50 cuando, una vez





certificada la muerte oficial del cine clásico, los nuevos cines irrumpieron en las pantallas del mundo sembrando de argumentos objetivos la certidumbre de que el cine, efectivamente, y en contra de la polémica afirmación de Rossellini, no había muerto.

Aquel prolongado debate, inicialmente inspirado por las airadas reflexiones del equipo de redactores de la legendaria revista francesa "Cahiers du Cinéma", entre cuyas reivindicaciones prioritarias se encontraba la figura del director como "autor total" de la obra cinematográfica, no sólo contribuyó a poner muchas cosas en su sitio, sino a sentar también las bases teóricas sobre las que, durante muchos años, descansó el ejercicio de la crítica cinematográfica en el viejo continente. Ante un cine nuevo nacía una crítica igualmente renovada que intentaba por todos los medios estar a la altura de los tiempos, una crítica rejuvenecida que supo, además de sintonizar rápidamente con las corrientes estéticas que recorrían por aquel entonces Europa, interesar a varias generaciones de espectadores preocupadas por un cine que reflejara fielmente el espíritu de su época.

Durante aquellos años, gloriosos y fecundos como pocos en la historia del cine internacional, ni siquiera España, sometida aún al yugo de la dictadura, se quedaría al margen de los cambios que estas nuevas actitudes iban a provocar en todos los estratos del fenómeno cinematográfico. Se dio asimismo la paradoja de que, durante el largo mandato franquista, especialmente en los mismos años en que tomaba cuerpo en diversos países europeos el fenómeno estético e ideológico conocido por "los nuevos cines", surgía en nuestro país un auténtico emporio de publicaciones especializadas de rigurosa vocación crítica. Revistas como "Nuestro Cine", "Cinestudio", "Griffith", "Cinema Universitario", "Film Ideal", etcétera, que intentaban, desde posiciones filosóficas a menudo divergentes, analizar el hecho fílmico sin otro condicionamiento que las propias convicciones políticas que utilizaban como bandera.

A pesar de los rigores de la censura y del pertinaz raquitismo de nuestra industria, el cine español también recibiría, aunque a mucha menor escala, la bocanada de aire fresco que hizo posible la realización, entre otras, de obras tan particularmente revolucionarias como, pongamos por caso, las británicas "La soledad del corredor de fondo" (The Loneliness of the long Distance Run-

ner. 1962), de Tony Richardson; "Esa clase de amor" (A Kind of Loving. 1962), de John Schlesinger; "The Knack... y cómo conseguirlo" (The Knack... and How to Get it". 1965), de Richard Lester; "Morgan, un caso clínico" (Morgan, a Suitable Case for Treatment. 1965), de Karel Reisz, e "If..." (If... 1968), de Lindsay Anderson; las francesas "Zazie en el metro" (Zazie dans le métro. 1960), de Louis Malle; "El año pasado en Marienbad" (L'année dernière à Marienbad. 1961), de Alain Resnais; "Jules y Jim" (Jules et Jim. 1961), de François Truffaut; "Al final de la escapada" (A bout de souffle. 1965), de Jean Luc Godard; "La religiosa" (La religieuse/Suzanne Simonin, la religieuse de Diderot. 1965), de Jacques Rivette o "La mujer infiel" (La femme infidèle. 1968), de Claude Chabrol; las alemanas "Una muchacha sin historia" (Abschied von Gestern. 1966), de Alexander Kluge; "La veda del zorro" (Schonzeit für Füchse. 1966), de Peter Schamoni; "El joven Törless" (Der Junge Törless. 1966), de Volker Schlöndorff; "Crónica de Ana Magdalena Bach" (Chronik der Anna Magdalena Bach. 1967), de Jean-Marie Straub; "Fata Morgana" (Fata Morgana. 1968), de Werner Herzog o "More" (More. 1969), de Barbet Schroeder.

Mientras tanto, el cine español, y en la medida de las escasas posibilidades que ofrecía la situación política del momento, aportaba títulos no menos innovadores, como "El buen amor" (1963), de Francisco Regueiro; "Del rosa al amarillo" (1963), de Manuel Summers; "La tía Tula" (1964), de Miguel Picazo; "La caza" (1965), de Carlos Saura; "Nueve cartas a Berta" (1965), de Basilio Martín Patino o "Noches de vino tinto" (1967), de José María Nunes, películas que, como las anteriormente citadas, inspiraban a la crítica una actitud mucho más comprometida con la obra cinematográfica como producto generado desde un contexto socio-





político concreto que como fruto solo de una voluntad creadora individual, pues no en vano muchos de los realizadores aquí mencionados arrastran años de experiencia como escritores cinematográficos y, como afirmó Godard, "escribir ya era hacer cine".

Por vez primera en la historia del medio, directores y críticos coincidían en una misma sintonía. Unos y otros contribuían a aproximar sus respectivas posiciones con el loable propósito de entenderse y complementarse mutuamente, de llegar a un punto de encuentro donde el cine se entendiera más como un instrumento para el conocimiento del hombre y de la sociedad que éste se ha creado a su medida que como un espectáculo convencional, epatante y envilecedor o, en el mejor de los casos, en un cine de "qualité" inspirado en esquemas narrativos con apolladas raíces literarias.

Por desgracia, el espíritu de los sesenta ya es historia. Los críticos, más ocupados en su mayoría en servir de simples notarios de la actualidad que en profundizar sería y rigurosamente en la realidad que hoy vive el séptimo arte en todos sus aspectos, se debaten en polémicas estériles o se erigen, que todavía es peor, en los máximos valedores de un tipo de producción cargado de banalidad y artificio a través de argumentos particularmente rocambolescos con los que justifican casi todo: desde la comedia juvenil más trivial al último "tecnthriller" protagonizado por Schwarzenegger; desde el cine más mimético al más pretencioso. Y, mientras tanto, el poder multinacional, más robustecido que nunca, sigue imponiendo sus leyes en un mercado cada vez más ajustado a la medida de sus ambiciones monopolizadoras, un mercado diseñado desde los parámetros de la más irritante superficialidad a la que sólo tienen acceso aquellos productos bendecidos por los grandes gerifaltes del negocio cinematográfico internacional.

Esta y otras situaciones de similar naturaleza que, como se sabe, están impidiendo desde hace décadas el desarrollo de los cines nacionales en gran parte del planeta, parecen ya tan asimiladas por todos, tan asumidas, que hasta la propia crítica parece haberlas digerido con absoluta resignación. Muy pocos son ya los que elevan su voz para denunciar la flagrante desfachatez con la que el neocolonialismo

finisecular actúa actualmente en la esfera audiovisual. Ellos siguen mandando porque, en definitiva, son sólo ellos quienes, literalmente, mantienen vivas las revistas especializadas con sus continuas inyecciones publicitarias, quienes poseen la capacidad financiera necesaria para abrumar con sus campañas promocionales a sus potenciales clientes a través de las televisiones, de los diarios y de los más variados soportes de comunicación, quienes deciden las portadas y, en determinados casos, incluso quienes deciden el día más oportuno para la publicación de un comentario cinematográfico.

Ante un panorama tan pesimista, cabe pensar que la crítica de cine, más cautiva que nunca, no es hoy más que un simple y rutinario ejercicio periodístico, diluido entre la maraña de mensajes de todo género con los que nos saturan diariamente desde los más diversos medios de comunicación, un ejercicio cada vez más mediatizado sobre el que sí cabría, sin embargo, formularse algunas reflexiones acerca de su futuro y si, tal y como están las cosas, ese futuro podría despertar alguna esperanza de renovación entre quienes consideramos este oficio, como otros muchos, de importancia crucial para el desarrollo democrático de la vida cultural en la que, de un modo u otro, todos estamos inmersos.

CINESTUDIO

N.º 103 - 50 ptas.



Barcelona: CINE EN COLOR, 1.ª parte
Sitges: Cine FANTASTICO Y DE TERROR
II Semana de GRADO: EL OESTE
JACQUES TATI