¿Qué es una crítica de cine?

Posted on 10 de enero de 2018 by Rafael Narbona

Mi afición al cine procede de mi infancia. Sé que no es nada excepcional, pero no está de más señalar que –en mi caso? esa inclinación se gestó entre los años sesenta y setenta, cuando aún constituía un acontecimiento que cualquiera de los dos únicos canales de televisión incluyera en su programación películas de John Ford, Alfred Hitchcock o Billy Wilder. En esa época, *Fort Apache*, *Con la muerte en los talones* o *Testigo de cargo* no eran viejas reliquias reservadas a un puñado de cinéfilos que ya han superado los sesenta años y que cada vez viven más en el pasado, sino estupendas películas que concitaban el interés de la mayoría de los espectadores, cuya sensibilidad demandaba buenas historias, grandes actores, una fotografía seductora y un director capaz de combinar los distintos elementos que componen la ficción cinematográfica. Si la memoria no me falla, el vídeo no llegó hasta los años ochenta y, en esas fechas, mi pasión por el cine ya era algo firme e indestructible, con sus filias y sus fobias. A los catorce años, ya tenía muy claro qué me gustaba y qué me desagradaba. Desde entonces, mi criterio apenas se ha modificado.

Durante mis años de universidad, sucumbí a la enojosa pedantería de la Facultad de Filosofía, donde se menospreciaba el *western*, la comedia, el musical, el melodrama, el policíaco y otros géneros clásicos, alegando que el verdadero cine se hallaba en las salas de arte y ensayo, con sus insufribles tostones plagados de silencios, frases solemnes y planos artificiosos. Después de tragarme varios bodrios memorables que han caído en un merecido olvido, entendí que –salvo excepciones? mis compañeros y profesores sólo apreciaban las películas que emulaban los delirios de Deleuze, Foucault, Derrida y otros botarates. Desde mi punto de vista, hay más cine en los títulos de crédito de *Centauros del desierto* (John Ford, 1956) que en toda la obra de Werner Herzog o Rainer Werner Fassbinder, dos directores con un indudable talento para despertar en el espectador inteligente el deseo de quemar las butacas de una sala. En nuestros días, Lars von Trier ha recogido el testigo de estos sesudos teutones, alumbrando engendros tan lamentables como *Anticristo*, una cinta que parece rodada por una horda de posmodernos con el cerebro intoxicado por los dislates de Heidegger y Baudrillard. Imagino que algunos se escandalizarán con estas opiniones, pero ser incendiario es una licencia crítica que ayuda a promover el debate y a establecer jerarquías en el terreno del mérito artístico.

En mi opinión, la crítica cinematográfica exige algo indemostrable y altamente polémico: tener buen gusto. Justificar el gusto es literalmente imposible. Algunos afirmarán que una cualidad subjetiva no puede ser un criterio, pero el buen gusto identifica de inmediato la

excelencia de *Vértigo* (Hitchcock, 1958) y huye de la pretenciosidad hueca de *2001: Una odisea del espacio* o el ridículo engolamiento de *La naranja mecánica*. Stanley Kubrick nos dejó verdaderas joyas, como *Atraco perfecto* (1956) o *Senderos de gloria* (1957), pero en las décadas posteriores cayó en una estéril y afectada solemnidad. *2001* carece de la fuerza de *La invasión de los ladrones de cuerpos* (Don Siegel, 1956), que no necesita efectos especiales para mostrar el asombro que produce lo desconocido cuando se manifiesta en lo más familiar y cercano, o del encanto de *Planeta prohibido* (Fred M. Wilcox, 1956), una inspirada fantasía sobre las zonas más oscuras y paradójicas de la mente humana, con unos personajes complejos, creíbles y humanos. Robby, el robot, me parece mucho más interesante que HAL 9000. En cuanto a *La naranja mecánica*, su alarde de violencia gratuita y su grandilocuencia al abordar temas como la libertad, el mal, la inadaptación, el gregarismo y la posibilidad de la reeducación, producen una mezcla de repulsión y hastío en un espectador que no se conforme con asistir a la torpe escenificación de un discurso esquemático y simplista sobre el hombre, la sociedad y sus conflictos morales.

¿Qué debe incluir una crítica cinematográfica? ¿Debe eludir el argumento y centrarse en aspectos formales? Creo que no. El concepto de «spoiler» sólo afecta a quienes realmente no aman el cine. El amante de las buenas películas disfruta con el mismo filme un número indefinido de veces. No le importa saber lo que va a suceder. De hecho, no hay criterio más infalible para medir la calidad de una película que comprobar su capacidad de emocionarnos, divertirnos o sobrecogernos en sucesivas ocasiones. *El sueño eterno* (Howard Hawks, 1946), *¡Qué bello es vivir!* (Frank Capra, 1946) o *El hombre tranquilo* (John Ford, 1952) crecen con cada sesión. El crítico debe identificar y comentar los recursos empleados para lograr ese efecto, lo cual implica necesariamente hablar de ciertas escenas, rememorar diálogos o valorar el desenlace. Si únicamente menciona los aspectos formales, su análisis será tan abstracto que producirá indiferencia, apatía o cansancio. La crítica cinematográfica no es unidireccional. Su misión consiste en abrir un canal de comunicación que posibilite el encuentro entre múltiples perspectivas. Los contrapicados de Woody Strode en *El sargento negro* (John Ford, 1960) o los primerísimos planos de *Doce hombres sin piedad* (Sidney Lumet, 1957) sólo adquieren valor dramático cuando se vinculan al relato. No menosprecio el lenguaje audiovisual, pero una película no funciona sin un buen guión, salvo que se opine que *Sleep* (Andy Warhol, 1963) es una obra maestra. La «antipelícula» de Warhol muestra a su amigo John Giorno durmiendo ininterrumpidamente durante casi seis horas. Algunos dirán que es un alarde de ingenio o un desafío conceptual altamente subversivo; otros consideramos que simplemente es una memez adolescente.

El director y los actores suelen acaparar casi toda la atención de los espectadores, pero el crítico, sin eludir el juicio sobre su trabajo, debe subrayar que una película es una obra

colectiva, no una creación de autor. ¿Puede hablarse de la filmografía de Billy Wilder sin mencionar el genio y la creatividad del guionista rumano I. A. L. Diamond (en realidad, I?ec Domnici)? ¿Habría sido posible *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941), sin el guión de Herman J. Mankiewicz o la fotografía de Gregg Toland? El guión de *Citizen Kane* fue firmado por Welles y Mankiewicz, y aún se discute quién aportó más ideas. Esa disputa sólo confirma la importancia de una buena trama. En fin de cuentas, el cine es un relato audiovisual, no un espectáculo o un experimento.

Presumo que no he convencido a nadie. Tampoco lo pretendo. Esta nota sólo es la justificación de un trabajo que abordo ocasionalmente. El cine me ha proporcionado muchas horas de felicidad y, de vez en cuando, momentos de tedio e irritación. Explicar mi punto de vista me ayuda a ordenar mi experiencia y a estimular el deseo de volver a ver las películas que iluminaron mis primeros años como espectador, cuando lo que sucedía en la pantalla parecía más verdadero que el mundo real. No desprecio las novedades, pero me temo que será necesario un milagro para que se repitan los años dorados del cine, cuando era posible estrenar durante la misma temporada películas tan perfectas como *Lo que el viento se llevó*, *La diligencia*, *Caballero sin espada*, *El mago de Oz*, *Ninotchka*, *Los violentos años veinte*, *Beau Geste*, *Las cuatro plumas* o *Sólo los ángeles tienen alas*.

Un último apunte. El buen crítico debe excluir de su lenguaje palabras tan aciagas como «deconstrucción», «subtexto» o «intertextualidad». Una buena crítica cinematográfica debe aspirar a la transparencia, la claridad y la elegancia, rehuyendo emular los tecnicismos de una época que disimula su escasez de ideas con altisonantes conceptos.