

CRÍTICA DO CINEMA

REFLEXÕES SOBRE UM DISCURSO

PAULO CUNHA
MANUELA PENAFRIA
(EDS)



LABCOM.IFP

Comunicação, Filosofia e Humanidades
Unidade de Investigação
Universidade da Beira Interior

Ficha Técnica

Título

Crítica do Cinema.
Reflexões sobre um discurso

Editores

Paulo Cunha
Manuela Penafria

Editora LabCom.IFP

www.labcom-ifp.ubi.pt

Coleção

Ars

Direção

Francisco Paiva

Design Gráfico

Cristina Lopes

ISBN

978-989-654-421-8 (papel)

978-989-654-423-2 (pdf)

978-989-654-422-5 (epub)

Depósito Legal

435516/17

Tiragem

Print-on-demand

Universidade da Beira Interior
Rua Marquês D'Ávila e Bolama.
6201-001 Covilhã. Portugal
www.ubi.pt

Covilhã, 2017

© 2017, Paulo Cunha e Manuela Penafria.

© 2017, Universidade da Beira Interior.

O conteúdo desta obra está protegido por Lei. Qualquer forma de reprodução, distribuição, comunicação pública ou transformação da totalidade ou de parte desta obra carece de expressa autorização do editor e dos seus autores. Os artigos, bem como a autorização de publicação das imagens, são da exclusiva responsabilidade dos autores.



Índice

Apresentação	9
La recepción crítica del nuevo documental. Su tratamiento en las páginas del suplemento <i>El Cultural</i> del diario <i>El Mundo</i> (2000-2010) José Antonio Pérez Bowie	13
Particularidades da crítica de cinema Tito Cardoso e Cunha	35
<i>Los pasos dobles</i> (2011), de Isaki Lacuesta: crítica y artefacto Fernando González García	53
O gosto, o cânone e o aforismo – (ainda) problemas da crítica de cinema Carlos Natálio	69
“Tuércele el cuello al <i>cine</i> de engañoso plumaje”: crítica y cine en <i>Arbor</i> Maria Teresa García-Abad García	81
A crítica dos cineclubes em Portugal: o caso do Boletim do Cineclubes de Guimarães (1959-60) Paulo Cunha & Manuela Penafria	103
Resumos	123

Apresentação

Crítica de cinema, reflexões sobre um discurso é o resultado de um Seminário que teve lugar na UBI (Universidade da Beira Interior), a 22 de março de 2017, organizado em conjunto com a Universidade de Salamanca e a Universidade de Coimbra. Para além de representantes dessas universidades, o evento contou com a presença de outros investigadores que partilharam do mesmo objetivo central do seminário: questionar o discurso mais visível sobre os filmes, a crítica de cinema.

Tendo a crítica do cinema como objecto de estudo, o Seminário promoveu o diálogo entre investigadores e participantes a respeito das seguintes linhas temáticas: a(s) teoria(s) do cinema e a Crítica; a crítica de cinema, os movimentos cinematográficos e cinema de autor; a crítica enquanto género literário; as particularidades estilísticas e argumentos do discurso crítico; a recepção da crítica e novos modos de cinefilia através dos meios digitais. No presente livro reunimos algumas das comunicações apresentadas.

José Antonio Pérez Bowie em “La recepción crítica del nuevo documental. Su tratamiento en las páginas del suplemento el cultural del diario el mundo (2000-2010)” discorre sobre a recepção crítica do cinema documental no Suplemento *El Cultural* do diário *El Mundo*, o periódico que, em Espanha, mais atenção dedicou a esse género. José Antonio Pérez Bowie dá conta de um discurso que pretende apresentar razões para o êxito desse cinema, propõe-lhe novas denominações, assinala as

suas particularidade e destaca o discurso de alguns realizadores. A partir destas constatações o intento é uma classificação das diversas manifestações a respeito do documentário presentes nesse Suplemento.

“Particularidades da crítica de cinema”, assinado por Tito Cardoso e Cunha traz-nos uma reflexão sobre os objectivos da crítica de cinema, a sua utilidade e os meios argumentativos de que se serve para persuadir o leitor.

“*Los pasos dobles* (2011), de Isaki Lacuesta: crítica y artefacto” tem como objetivo explicar a polarização da crítica perante o inesperado prémio que *Los pasos dobles* recebeu no Festival de San Sebastián. O contexto do próprio festival, sua política e relação com o cinema espanhol e, em especial, a dificuldade em descrever um filme de natureza marcadamente intermedial, com as ferramentas habituais da crítica de cinema institucionalizada são o enfoque do texto de Fernando González García.

Carlos Natálio em “O gosto, o cânone e o aforismo – (ainda) problemas da crítica de cinema” tem como enfoque o cerne da crítica de cinema: a paixão subjetiva do gosto, as relações que se estabelecem com a cristalização de um cânone filmico e os formatos de expressão da atividade crítica. No atual panorama da crítica de cinema, as redes sociais, a diminuição dos tempos de atenção, os novos formatos mais breves de circulação “democrática” das imagens e das opiniões obrigam a repensar essas dimensões que tradicionalmente se constituíram como o cerne da forma de ver e pensar o cinema.

“Tuércele el cuello al cine de engañoso plumaje: crítica y cine en Arbor”, de Maria Teresa García-Abad García aborda a crítica de cinema na revista Arbor do CSIC – Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Madrid, Espanha) destacando a especificidade do discurso de uma revista científica interdisciplinar que reúne as dimensões da teoria, crítica de cinema, legislação, indústria, produção, relação com outras artes, festivais e aposta, em especial, na relação entre o cinema e a ciência.

Por fim, Paulo Cunha & Manuela Penafria em “A crítica dos cineclubes em Portugal: o caso do Boletim do Cineclube de Guimarães (1959-60)” têm a crítica de cinema nos Boletins de Cineclubes como objeto de estudo. A respeito desses boletins destacam o seu carácter de discurso alternativo à crítica oficial e têm como estudo de caso o Cineclube de Guimarães. A partir de uma análise dos boletins de 1959 e 1960, os dois primeiros anos de edição, são apresentadas algumas considerações a respeito do tipo de discurso divulgado aos espectadores das sessões organizadas pelo Cineclube de Guimarães.

Paulo Cunha & Manuela Penafria

LA RECEPCIÓN CRÍTICA DEL NUEVO DOCUMENTAL. SU TRATAMIENTO EN LAS PÁGINAS DEL SUPLEMENTO *EL CULTURAL* DEL DIARIO *EL MUNDO* (2000-2010)

José Antonio Pérez Bowie*

Introducción

De acuerdo con la temática, circunscrita a la crítica cinematográfica en torno a la que gira este encuentro, me centraré en la recepción crítica de que han sido objeto los filmes englobables bajo la etiqueta de “cine documental”. Este formato cinematográfico, después de haber sido desatendido durante años por los medios de comunicación habituales (los cuales no hacían sino reflejar el escaso interés que suscitaban entre el público espectador), ha experimentado un auge inusitado desde los primeros años de nuevo milenio. Auge que va unido a la aparición de una promoción de jóvenes documentalistas que se enfrentan al género desde una nueva mirada y con el propósito de experimentar fórmulas capaces de revitalizarlo y de desvincularlo de su condición de discurso autoritario y anquilosado, asimilable a otros discursos emanados desde el poder. Estos jóvenes son conscientes de la plenitud que había alcanzado el formato documental en manos de sus cultivadores pioneros (Flaherty, Grierson, Vertov) desde tratamientos muy diversos así como del desarrollo que estaba experi-

* Universidad de Salamanca

Este artículo se encuadra en el proyecto de investigación FFI2014-55958-C2-1-P, financiado por la Dirección General de Investigación del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España.

mentando fuera de nuestra fronteras en manos de los nuevos cineastas que recogían la herencia de aquellos utilizándola como punto de partida para sus propósitos renovadores.

El objetivo de mi trabajo son las páginas del suplemento *El Cultural* del diario *El Mundo*, el medio periodístico que en el ámbito español dedicó mayor atención a ese formato cinematográfico comentando asiduamente los títulos que se estrenaban y dando cuenta puntual de los diversos certámenes y encuentros dedicados a promocionar la labor de sus creadores. Dadas las limitaciones sobre la extensión exigidas, estas páginas no tienen pretensión alguna de exhaustividad por lo que me he limitado a un muestreo efectuado a partir de una serie de calas en los números publicados entre los años 2000 y 2010. A través de ellas intento dibujar una panorámica general de la atención crítica de que fue objeto el género documental en las páginas del citado medio dando cuenta de las reflexiones teóricas suscitadas en torno al mismo, de los intentos de establecer sus rasgos definitorios y de fijar criterios valorativos. Atiendo también a las opiniones de los creadores, expuestas en entrevistas y en coloquios diversos, que el periódico recoge con detalle, así como a los artículos dedicados a promocionar los festivales y certámenes en los que se daban a conocer las nuevas creaciones. Por otra parte, son de considerable interés las páginas que *El Cultural* dedicaba a comentar sobre los títulos de producción extranjera con motivo de su estreno en España o en algunos de los certámenes internacionales prestigiosos; y, de igual modo, los artículos que ofrecían información sobre la obra de algunos documentalistas históricos.

Las razones de un éxito

Son varios los autores que se han interesado por explicar el auge que adquiere ese cine de no ficción en las últimas décadas y que lo ha hecho salir de los circuitos de exhibición restringidos en los que ha estado habitualmente confinado; a la vez, se han interrogado también por los motivos que han

llevado a directores noveles y a algunos grandes cineastas, a utilizarlo como cauce de expresión renunciando a los trillados caminos del cine comercial mayoritario.

A ese respecto, Gérald Collas habla de una necesidad impuesta al cine por el monopolio que sobre las imágenes y la primacía de la información detenta en la actualidad el medio televisivo. Frente a lo que sucedía en los años de la inmediata postguerra y en los 50 –años en que triunfa la estética neorrealista– el cine ya no puede pretender hacernos descubrir el mundo, al menos de la manera cómo lo hacía en aquellos momentos. Por ello, se ha visto obligado a replantearse su relación con la realidad y la que mantienen los filmes con sus espectadores y asumir que “mirar la realidad” significa hoy “encontrar un ángulo justo que le permita posar sobre ella una mirada necesaria, no una mirada más sino una mirada diferente” e instalarse en el espacio que la televisión no puede ocupar. La lentitud adquiere, así, la categoría de valor esencial, en cuanto que competir con la celeridad que posee el medio televisivo para la transmisión de las imágenes sería una batalla perdida. Lo que se convierte, entonces, en objetivo primordial para el cineasta es todo aquello que parece carecer de importancia, todo lo que no pertenece al orden de los acontecimientos. Porque “cuando toda las historias han sido contadas, es necesario aún observar sus tiempos muertos, más que el suspense de la acción el momento en que las propias cosas son las que están en suspenso”. Tratará más que de filmar las cosas de “aprehender lo que existe entre ellas” cuestionando de ese modo la supuesta inocencia de las imágenes y de los discursos. Este cine no pretende, entonces, dar respuestas al espectador, sino plantearle preguntas y hacerle partícipe de esta “tarea de desvelamiento del mundo” (Collas, 1997:96-100)¹.

1. Collas no se refiere exclusivamente al cine de no ficción pues para ejemplificar esa “nueva mirada” recurre también a cineastas cuyas historias son un pretexto para profundizar en la superficie de lo real como Kaurismäki, Ken Loach, Mateo Garrone o Bruno Bontzolakis. Junto a ellos cita la obra de documentalistas como Ulrich Seidl (*Good News*, sobre inmigrantes vendedores de periódicos en Viena), Pavel Pawlikowski (*Serbian Epics*, sobre la guerra de Yugoslavia) o Jean-Louis Comolli (*Naissance d'un hôpital*).

Es, pues, un hecho la apertura de muchos realizadores con inquietudes hacia caminos menos transitados por el cine, hacia el experimentalismo y la transgresión en un intento de liberarse de los corsés del opresivo aparato industrial, atento solo a la rentabilidad de sus inversiones y, por consiguiente, propenso a repetir las fórmulas de éxito garantizado y a propiciar espectadores totalmente acríticos. Es evidente que el cine ha desempeñado siempre una innegable función hipnótica fomentada por la utilización de esquemas y pautas narrativas en las que el espectador se encuentra prisionero y ocupando un lugar designado de antemano. A este respecto, André Labarthe señala que el objetivo perseguido por estos nuevos cineastas es el de “hacer trabajar al espectador”, sacándolo de su sueño hipnótico y convirtiéndolo en “un interlocutor que a la vez actúa y es actuado”, en alguien capaz de construir un itinerario que es, en definitiva, el sentido del filme (Labarthe, 2005: 168-172). Hay que recordar que esa apelación a la actividad del espectador es una constante entre los teóricos contemporáneos de la literatura y del arte, defensores de la superación de los planteamientos estrictamente formalistas; citemos sólo a Roland Barthes y su distinción entre el enfoque “legible” de un texto (caracterizado por el dominio del autor y la pasividad del lector) y el “escribible”, que configura un lector activo, sensible a las contradicciones y a la heterogeneidad del texto y consciente del trabajo del mismo: el texto convierte, así a su consumidor en productor poniendo de manifiesto el proceso de su propia construcción y fomentando el juego infinito del significado (Barthes, 1980:74).

Los cultivadores de esta modalidad cinematográfica se acogen a la etiqueta del “realismo”, definiendo su opción como una nueva mirada sobre la realidad capaz de abrir nuevas vías frente a la saturación y al subsiguiente agotamiento de las fórmulas de ficción al uso. La vía elegida por todos ellos es la recurrencia al formato “documental” mucho más libre al estar exento de gran parte de las constricciones que imponen las estructuras del cine industrial y sus gastadas y previsibles fórmulas narrativas. No obstante, el sentido que atribuyen al término “documental” está muy lejos del uso que se ha hecho del mismo, vinculado tradicionalmente con un discurso

“institucional” atento solo a la transmisión de los contenidos y ajeno tanto a todo intento experimentalista como a cualquier tipo de reflexión sobre sus medios expresivos. No hay que olvidar que el formato documental es asumido hoy como un inmenso campo en el que tienen cabida todo tipo de prácticas transgresoras y experimentalistas que tratan de salirse de los estrechos márgenes de actuación permitidos por el cine industrial. De ahí que la propia etiqueta “documental” haya quedado obsoleta y que se requieran para referirse a esas nuevas prácticas otras como las de “posdocumental”, “neodocumental”, “cine de no ficción” o “cine ensayo” entre otras. Incluso el contenido que tradicionalmente se le ha asignado al término “documental” está lejos de suscitar un reconocimiento unánime; aunque ha sido utilizado para referirse globalmente al cine de no-ficción, las fronteras entre ambos distan de ser por completo nítidas: como señala Bill Nichols, éste último puede englobar, al igual que el documental, pruebas que establezcan una relación indicativa con el mundo histórico, si bien esas pruebas suelen ser un requisito exigido por la coherencia narrativa y no un respaldo de argumentaciones hechas acerca de ese mundo directamente (Nichols, 1997: 59). Por ello, nos vamos a encontrar tanto con filmes que renuncian a toda pretensión de objetivismo e imponen una mirada propia a la hora de acercarse a la realidad como con otros que proponen una reflexión sistemática sobre las herramientas empleadas para tal fin, originando un metadiscurso crítico que a veces conlleva, además, el uso de estrategias irónicas y transgresoras respecto de las pretensiones de objetivismo y de veracidad con que se revestía el género.

Prueba del auge alcanzado por estas prácticas y del interés que han suscitado en los estudiosos del cine, es la ingente bibliografía generada en las últimas décadas y en la que el citado libro de Nichols puede considerarse pionero. Ciñéndonos solo al ámbito español, que es el que nos ocupa, baste mencionar aportaciones tan rigurosas y clarificadoras como las de María Luisa Ortega (2005), Josetxo Cerdán y Casimiro Torreiro (2005), Alfonso Crespo (2006), Antonio Weinrichter (2004 y 2009), Casimiro Torreiro

(2010) o la más reciente de Álvarez, Hatzmann y Sánchez Alarcón (2015). A ellos remito para que el lector interesado pueda ampliar la sucinta información que ofrezco en estas líneas introductorias.

El cine de no ficción en las páginas de *El Cultural*

Intentaré resumir en las páginas que siguen la información aportada por el citado medio sobre este tipo de prácticas cinematográficas detallando los diversos núcleos en torno a los que se concretaba la atención de los críticos. Mi objetivo no es, como ya he señalado, detallar de manera exhaustiva los diversos artículos teóricos y/o críticos, los reportajes y las entrevistas con los realizadores que vieron la luz en sus páginas (labor, por otra parte, incompatible con las limitaciones espaciales de un artículo de estas características) sino el de ofrecer una panorámica suficientemente reveladora del interés que ese cine suscitó en los responsables de la crítica cinematográfica de este medio periodístico, los cuales desempeñaron un papel importante en la difusión de los filmes representativos de esa nueva tendencia atrayendo la atención de los espectadores. Para ello señalaré los puntos principales abordados en los textos que se ocupan de esos filmes e indicaré los artículos más representativos sobre cada uno de tales puntos.

1. Constatación del auge del género e intentos de caracterización

Uno de los artículos pioneros, el de Carlos Reviriego titulado “Desde el NO-DO al séptimo arte. Resurgimiento del documental en las salas comerciales” (26.4.2000, 50-52), comenta el estreno de *Buena Vista Social Club*, de Win Wenders, traza una breve historia del género y se refiere a otros rodajes que están llevando a cabo varios directores: Fernando Trueba (*Latino Jazz*), Dominique Abel (*Agujetas cantaor*), Rioyo y López Linares (*A propósito de Buñuel*), David Blausten (*Botín de guerra*, sobre los niños argentinos robados por la dictadura), Ana Díez (*La mafia en La Habana*), Llorenç Soler (*Francisco Boix, un fotógrafo en el infierno*), Javier Corcuera (*La palabra y la vida*).

El mismo crítico, en el artículo “Directores de lo real: Llega una nueva generación de documentalistas” (13.7.2006, 44-48), presenta a algunos de los nuevos cineastas: Isaki Lacuesta (*La leyenda del tiempo*), Mercedes Álvarez (*El cielo gira*), Chema Rodríguez (*Estrellas de La Línea*) y Adán Aliaga (*La casa de mi abuela*). Luego resume sus intervenciones en un coloquio celebrado en la redacción del periódico: “Las ficciones no pueden competir con el espectáculo que brinda la realidad” (Aliaga). “El documental

no es un terreno árido ni tragedias disfrazadas de ‘Documentos TV’; detrás de documentales como los nuestros hay mucha cercanía y complicidad con el ser humano” (Lacuesta). “En nuestras películas hay un registro de documental combinado con fórmulas de ficción. Parece que esto es algo novedoso, pero tiene que ver con los orígenes del cine, con Flaherty, con Rouch, con Godard...” (Álvarez). “Acaso lo único que nos puede unir es que entendemos el cine como una experiencia vital, como una forma de capturar la realidad” (Lacuesta). “Quiero entender el mundo. Y el documental, finalmente, no es más que una excusa para ello (...) ¿Qué es hacer ficción? Es imaginar algo que ocurre. Yo lo que hago es provocar ese algo para luego filmarlo” (Rodríguez). “Yo me inclino por el documental porque es la opción que encuentro para librarme de los corsés de la industria. Además, es un camino sin recetas mágicas ni normas sagradas... cada uno inventa la forma de contar la realidad con su propia mirada (...) Sean más o menos poéticas, nuestras películas tienen una capacidad de retratar a personajes que son muy difíciles de encontrar en una ficción” (Álvarez). “Si consigues conmovir con personas reales, el efecto es mucho más fuerte que con personajes de ficción” (Rodríguez).

Otro coloquio (con motivo de la 5ª edición del festival madrileño Documenta), es resumido por Juan Sardá en el artículo “A documental abierto” (1.5.2008, 44-47). Intervinieron López Linares (*El primer siglo del Prado y Asaltar los cielos*), Gabriel y Sally Gutiérrez Sawyer (*Topologo*); Javier Corcuera (*La espalda del mundo e Infierno en Bagdad*) Javier Pardiñas (*Fronteiras*) y Óscar Vega (*El sexo de los dinosaurios*). Uno de los puntos principales debatidos fue la necesidad de diferenciarse frente al reportaje televisivo: se menciona

la importancia del montaje y la utilización del lenguaje cinematográfico, el esfuerzo y el tiempo requeridos, el concepto de autoría la posibilidad de indagar en los personajes o en aspectos aparentemente anecdóticos (frente a las pretensiones de objetividad y la primacía del dato), el imperativo de profundizar en la realidad. Se mencionaron también aspectos éticos (primacía de la fidelidad pese a la ineludible manipulación que impone seleccionar entre la ingente cantidad de horas filmadas; supeditar los presupuestos ideológicos a reflejar la verdad de las personas que se muestran) y económicos (el rechazo de los productores al documental, la necesidad de atraer al público, la insuficiencia de las subvenciones para cubrir los gastos de promoción y distribución, las ventajas de la filmación digital). El articulista apela a la etiqueta “novela de no ficción”, acuñada en 1966 por Truman Capote a propósito de *A sangre fría*, para plantearse el problema aún por resolver de la identidad del documental y distinguirlo de los reportajes televisivos; apunta otras posibles denominaciones como “películas documentales”, “documentales de creación”, “películas de no ficción”. Fecha los orígenes del boom del género en 2003 con *Bowling for Columbine* de Michel Moore (un año después nacería el festival Documenta), y cita antecedentes españoles como *Asaltar los cielos* (Rioyo, 1996), *En construcción* (Guerín, 2001)², *Balseros* (Bosch y Domènech, 2002, con nominación al Óscar), y *La pelota vasca* (Menem, 2003).

La información sobre el citado festival madrileño se repite en cada convocatoria del mismo, con comentarios sobre los documentales más significativos que compiten en él. Así en el artículo que da cuenta de la III edición (4.5.2006, p 44) se mencionan *Perro negro*, de Peter Forgács (un collage poético de películas caseras sobre la guerra civil española), *De nadie*, de Tin Dardamal (sobre la emigración centroamericana), *En el camino*, de Maciej Adamek (sobre los sin-hogar polacos) y *Hippies forever*, de Carlos Moro y Luis Alaejos. O en el artículo de B.G. Rosado “Documenta se renueva” (1.5.2009, 45), donde se informa sobre la VI edición, se comentan, como aspirantes al premio al

2. En el n° correspondiente a 19.9.2001 se incluye un breve artículo José Luis Guerín: titulado “Construir el tiempo” en el que comenta su película *En construcción*, que competía por la Concha de Oro en el Festival de San Sebastián.

mejor largometraje documental, *Los que se quedan*, de Juan Carlos Rufo, sobre las migraciones), *Blanco*, de Sonia Herman-Dolz (un *making of* coreográfico), *El diario de Agustín*, de Ignacio Agüero Piwonka (sobre la dictadura de Pinochet) y *Coyote*, de Chema Rodríguez (sobre el turismo en las carretas centroamericanas), quien compite también en la sección de cortos con *Triste Borracha*.

2. Algunos filmes paradigmáticos

El filme de no ficción que concita mayor acuerdo entre los críticos de *El Cultural* a la hora de proponerlo como exponente de ese nuevo camino que se abría a nuestro cine es, sin duda, *El cielo gira*, de Mercedes Álvarez. Una opinión que fue compartida de manera unánime por toda la crítica española (y la de los festivales internacionales donde fue exhibido) y que redundó también en un inusitado interés del público. Entre los artículos dedicados a glosarlo destacaré dos, de considerable extensión, publicados en el nº correspondiente al 12.05.2005. El de Miguel Marías titulado “*El cielo gira*, el último gran documental español” lo califica de “originalísimo proyecto de detener mediante el arte el paso del tiempo” reflejando “el proceso inexorable y casi siempre lento, aunque ocasionalmente acelerado, de emborronamiento de los contornos que precede a la desaparición de las cosas”. Comenta que la autora no trata sólo de “registrar” la realidad sino “hacerla propia”, “reconfigurándola y dándole sentido”. La compara con *El sol del membrillo* (Erice, 1992) y *En construcción* (Guerín, 2000) y comenta: “estas tres películas se mueven en la difusa y rica franja fronteriza que a la vez une y separa el documento de la ficción, precisamente el territorio natal del cine. Suponen, en eso, una relativa vuelta a los orígenes, pero no para reconstruir el pasado (...) sino para recomponer, reenlazando con ella, una línea perdida, y prolongar un camino infrautilizado, no suficientemente explorado”. Carlos F. Heredero, que titula su artículo “La mirada paciente”, se refiere a “la innegable fascinación” que desprende la película y que procede “tanto de la actitud adoptada por su creadora ante los seres y las cosas que filma (...), como de su talento para convertir esas apariencias en imágenes expresivas capaces de inyectar sentido a la realidad observada”. Y termina calificándola

de “poema visual que trasciende muy pronto la mera dimensión documental y que logra conjugar –desde una sensibilidad no exhibicionista, con una nitidez conquistada a base de rigor y de autoexigencia– el eco resonante del tiempo de los orígenes y del tiempo histórico, la expresión lírica de la memoria biográfica y de la memoria colectiva”.

Otro de los filmes celebrado en las páginas de *El Cultural* es *Días de agosto* de Marc Recha, inspirado en la figura del periodista anarquista Ramón Barnils. Sergi Sánchez lo comenta en el artículo “El verano de Marc Recha” (30.11.2006, 54) explicando que el retrato inicialmente proyectado acabó convirtiéndose “no sólo en una invocación de su memoria (y en la crónica de una imposibilidad) sino también en la historia de un viaje de descubrimiento que es, a la vez, un ensayo sobre la conexión entre el hombre y el paisaje que habita y transforma con sus manos” (...). Añade que Recha pasea “por la tensa cuerda que separa lo real de lo inventado, o de lo real como nacimiento de la ficción” y termina diciendo que “el cielo, la tierra, el hombre y su inquietante ausencia componen una red de texturas que la película, contemplativa y enigmática, nos regala sin ofrecer respuestas”.

Dos filmes también especialmente glosados son los de Joaquín Jordá *De niños* (2003) y *Veinte años no es nada* (2005) El primero, que trata sobre un caso de corrupción de menores el barrio barcelonés de El Raval, es comentado amplia y elogiosamente junto a *Capturing the Friedmans* (Andrew Jarecki, 2003 que toca un tema similar) por Carlos F. Heredero en el artículo “Entre niños anda el juego” (25.4.2004, 46-47)³. El segundo, donde

3. El artículo desarrolla unas interesantes reflexiones sobre las dificultades actuales del documental para ofrecer un testimonio de la realidad. Seleccione algunos párrafos: “Si ahora es más difícil que nunca, incluso para el documental, atrapar una realidad cada vez más escindida, no debería resultar extraño que este género eche mano de todo tipo de recursos cautelares y de resortes metareflexivos cuando decide enfrentarse al resbaladizo tema de la pederastia. (...) [Ello hace] que el género desconfie de sí mismo y pida ayuda a otras formas de ficción o a otros tipos de documentos para ensayar su aproximación al tema. [Ambos documentales] muestran una voluntad común de no quedarse en la superficie, de no aceptar como verdad los titulares periodísticos de uno y otro caso, de profundizar en las implicaciones de fondo –sociales y familiares, económicas y morales– que subyacen a los lugares comunes manoseados hasta la náusea en las dos historias (...). (p 46). La vieja ficción de vocación testimonial y realista, el documental clásico de voluntad didáctica y cartesiana (...) dejan paso a formas más complejas y más adultas, menos confiadas en su propia capacidad para ofrecer una imagen-espejo. Formas plenamente conscientes de que la propia realidad se ha convertido ya, de por sí, en una representación y de que el formato documental solo puede enfrentarse a semejante desafío poniéndole, a su vez, nuevas y autorreflexivas formas de representación, sustentadas sobre códigos cargados de escepticismo” (p 47)

se recrea la experiencia autogestionaria de los trabajadores de la fábrica Numax a finales de los setenta en Barcelona, es seleccionado en el nº correspondiente al 29.12.2005 entre las mejores películas del año junto a *El cielo gira* y a otros títulos de ficción como, *La vida secreta de las palabras* (Isabel Coixet), *Siete vírgenes* (Alberto Rodríguez), *Obabakoak* (Montxo Armendáriz) *Million Dollar Baby* (Clint Eastwood), *Match Point* (Woody Allen), *Una historia de violencia* (David Cronenberg) y *American Splendor* (Shari Springer y Robert Pulcini).

3. El documental de denuncia política o social

La referencia que acabo de hacer a los dos títulos de Joaquín Jordá nos lleva a considerar otra dimensión de este cine de no ficción en el que la vocación experimentalista va unida al compromiso y que también es objeto de una atención amplia y continuada en las páginas de *El Cultural*; atención que se centra asimismo en algunos de los títulos más significativos de la producción extranjera que por su impacto en el público (algunos se convirtieron en éxitos de taquilla) promovieron la visibilidad de este tipo de filmes hasta entonces ajeno a los circuitos habituales de exhibición.

Un artículo significativo a este respecto es el de Luis Martínez: “Explota el documental político” (16.9.2008, 50-53) dedicado al análisis del filme de Barbet Schroeder *El abogado del terror*, retrato del controvertido personaje Jacques Vergès, defensor de terroristas palestinos, dictadores africanos y genocidas nazis. Martínez se centra de modo especial en la actitud neutral adoptada por el narrador, quien no interfiere para que sea el protagonista “el que desglose sus motivos y sea él mismo el que se debata contra su historia”, lo que puede provocar que los espectadores “se dejen cautivar por el innegable magnetismo de un brillante orador”⁴. A la neutralidad narrativa de Schroeder opone el procedimiento contrario de Michel Moore y de sus seguidores (Morgan Spurlock con *Super Size Me*, sobre la comida basura; Chris Bell con *Bigger, Stronger, Faster*, sobre la obsesión con el cuerpo), el

4. El artículo compara este filme con *Comandante*, el documental de Oliver Stone sobre Fidel Castro; se explica que tanto Castro como Vergès son brillantísimos oradores y de una locuacidad imparable, “pero lo que en Stone es rendido homenaje, cerca de la simple justificación, en Schroeder es otra cosa”.

“documental panfleto”, que trata de “ridiculizar al interpelado y colocarse por encima de él”. En tales películas el espectáculo es el propio cineasta “y su empeño no es otro que enfatizar, subrayar y celebrar un mensaje para regocijo de los convencidos” con lo que “la realidad deviene espectáculo hasta transformarse en comedia bufa⁵. El articulista contrapone ambos modelos con lo que denomina el “documental altavoz”, que ejemplifica con los filmes de Iñaki Arteta sobre el terrorismo es *Euskadi*, *Trece entre mil* y *El infierno vasco*, en los que “el director impone con la rotundidad del pedernal el testimonio silenciado del perseguido, una voz que necesita ver la luz precisamente por eso: por estar silenciada y perseguida”⁶.

La denuncia del terrorismo en el País Vasco es también objeto de otro artículo firmado por Carlos F. Heredero, “La vida y la sombra” (23.9.2004, 45), que se centra en los filmes de Eterio Ortega Santillana. Partiendo del más reciente, *Perseguidos* (2004), pasa revista a los anteriores: *Euskadi en clave de futuro* (1988), *A través de Euskadi* (1999), *Ciudadanos vascos* (2001) (sendos capítulos de la serie producida para televisión por Elías Querejeta) y *Asesinato en febrero* (2001). El periodista los califica de “indagación en la trastienda de una tierra y de una ciudadanía que sufren, bajo la engañosa apariencia de una vida acomodada, una existencia amenazada –hasta en lo más íntimo de lo cotidiano– por la falta de libertad” y señala que este cine “viene a enmarcarse en una interesante corriente del documental actual: aquella que intenta devolver al cine la sustancia de la experiencia biográfi-

5. Los filmes de Michel Moore habían sido ya anteriormente objeto de la atención de *El Cultural*; por ejemplo, en el n° correspondiente a 24.6.2004, 44-46) es entrevistado por Beatriz Sartori con motivo de la concesión de la Palma de Oro de en Festival de Cannes a *Fahrenheit 9/11*. En ella afirma, entre otras cosas: “Lo que me interesa es que la gente vea la película antes de las elecciones para que no vuelvan a robarle la elección presidencial a pueblo norteamericano (...) No busco un taquillazo sino que las relaciones de la familia Bush y la de Arabia Saudí así como con la de Bin Laden salga a la luz. Hay muchos jóvenes muriendo por los negocios que esta gente se trae entre manos”.

6. El artículo se complementa con un breve texto de Arteta y una entrevista con Schroeder firmada por Juan Sardá. En su texto titulado “Compromiso y reflexión” Arteta denuncia la responsabilidad que en las acciones terroristas tuvieron el silencio y la indiferencia de la mayoría de la población vasca y comenta: “Mi propósito como documentalista huye del planteamiento de soluciones imaginativas para dirigir al espectador a un espacio de reflexión sobre una realidad que con demasiada frecuencia se observa difusa, que a menudo se quiere ocultar, en ocasiones silenciar y en las más, directamente olvidar”. Por su parte, Schroeder se defiende en la entrevista de la acusación de que en su película la gente puede acabar sintonizando con aquello que en realidad detesta; argumenta que “al final, de lo que se trata es de provocar una reflexión” y que “es importante escuchar todos los puntos de vista”. La lección de mi película –añade– es “comprender que la democracia significa que absolutamente todo el mundo tiene derecho a una defensa”.

ca o personal (no intercambiable) como fuente de inspiración y como carne de su discurso”. Citando a John Berger, menciona la creciente “hambre de realidad” experimentada por el espectador “frente a la vigente catarata de imágenes que solo se alimentan de imágenes y que parecen desligadas, ya casi por completo, del sentido de la necesidad”. Termina glosando las ventajas que para este tipo de cine-testimonio ofrece la grabación en video digital al permitir “el acercamiento humilde y silencioso a unas circunstancias vitales que, por su propia naturaleza, resultan ajenas a todo espectáculo o dramaturgia convencional”.

Otro de los artículos que reflejan el interés de *El Cultural* por este tipo de cine es “El trabajo y la muerte”, de Carlos Reviriego (6.7.2006, 46), dedicado al documental *Workingman’s Death*. Su director, Michel Glawogger, indaga “en las fracturas organizativas y el agotamiento del sistema capitalista a nivel planetario”, a través de 5 capítulos y un epílogo que constituyen “un valioso testimonio de la extrema situación de múltiples trabajadores en cinco latitudes del planeta”: las minas de carbón ilegales en Ucrania, las minas de azufre en el seno de un volcán de Indonesia, un matadero al aire libre en Nigeria, el desguace de petroleros en Pakistán y un complejo siderúrgico chino.

Habría que hacer referencia también a la película *Balseros* (Carlos Bosch y Josep M^a Domènech, 2003) sobre el éxodo cubano a las costas de Miami que fue seleccionada como candidata al Óscar en la modalidad de documentales. Carlos Reviriego se ocupa de ella en el artículo “76 edición de los óscar documentales” (26.2.2004, 45) explicando que partió de un documental de 30 minutos para TV3 catalana en 1994 sobre el que sus autores volvieron posteriormente siguiendo la trayectoria posterior de los siete emigrados en USA. Lo califica de “crónica en vivo, sin trampas, del enfrentamiento cultural entre el tercer y el primer mundo”.

No pueden dejar de mencionarse aquellos otros documentales que tienen como objetivo la recuperación de la memoria histórica. De ellos se ocupa, por ejemplo, Carlos Reviriego en el artículo “Los fotogramas de la memoria”

(4.11.2004, 44), centrado en *Rejas de la memoria* (Manuel Palacios, 2005) donde se rescata la voz de un grupo de hombres y mujeres que pasaron por los campos de trabajos forzados durante la posguerra civil. A la vez, da noticias sobre otros títulos recientes en la misma línea: *Mujeres en pie de guerra* (Susana Koska, 2004, sobre seis luchadoras antifranquistas), *Los niños de Rusia* (Jaime Camino, 2001), *La guerrilla de la memoria* (Javier Corcuera, 2002, sobre el maquis; *Extranjeros de sí mismos* (Rioyo y López Linares, 2001, sobre el desencanto de las ideologías).

Tendrían también cabida dentro de este apartado algunos filmes de carácter híbrido por su oscilación entre el formato documental y el ficcional, ya que presentan como película de ficción lo que es el resultado de una amplia y rigurosa investigación sobre alguna faceta de la realidad que el cineasta convierte en objeto de su denuncia. Es el caso de *Fast Food Nation* (Richard Linklater, 2006), un experimento híbrido de transformar en un filme de ficción (con actores conocidos como Bruce Willis o Patricia Arquette) el libro homónimo de Eric Schlosser, un documentado reportaje periodístico de denuncia sobre la industria alimentaria norteamericana. En la misma línea se encuentra la película española *Sud Express* (Chema de la Peña y Gabriel Vázquez, 2005), que partió de un proyecto documental sobre la emigración de portugueses y españoles a Francia a través del ferrocarril que une Lisboa con París para desembocar en un filme coral sobre historias personales tejidas en torno al leit-motiv de la incomunicación y la soledad. Del primero de ellos se ocupa Beatriz Sartori en una amplia entrevista con su realizador Richard Linklater (12.7.2007, 47), mientras que el segundo es objeto del artículo de Carlos F. Heredero “Crónicas del ferrocarril” (12.1.2006, 45).

4. El documental musical

El desarrollo experimentado por este subgénero es objeto también de una atención constante. Uno de los primeros artículos que se ocupan de él durante la década en la que me centro es el de Sergi Sánchez “Beatles. La revolución feliz” (28.12.01, 53) dedicado a comentar la reposición de *A Hard Day's Night* (*Qué noche la de aquel día*, Richard Lester, 1964) que, según el crí-

tico, sigue tan fresca como el día de su estreno y que marcó un nuevo rumbo al cine musical con su estructura “libérrima, fragmentada y espontánea”; esta permitía prescindir de la hasta entonces inexcusable historia de amor protagonizada por el cantante y “no se esforzaba en disfrazar su frivolidad con las barrocas vestimentas del romanticismo”. Subraya que Lester abordó la película “desnudando la música de los Beatles de cualquier pretensión intelectual, convirtiéndola en un concepto, en un ícono mediático (...), prefigurando la libertad narrativa de los videos musicales”.

Son numerosos los artículos que comentan las aportaciones del cine a ese campo. Entre ellos el de Carlos Reviriego “Hijos de Pennebaker. In-Edit de Barcelona presenta los documentales musicales del año” (26.10.2006, 54) en donde se da cuenta de títulos como *Las huellas de Dylan*, *Everyone Stars The Police*, *Freddy Mercury. The Untold Story* (no se citan directores) *I'm Your Man* (Lian Lunsos, retrato íntimo de Leonard Cohen), *Neil Young: Heart of Gold* (Jonathan Demme), *Derailroaded* (Daniel Johnston, sobre Larry Fischer), *Awesome I Fucking Shot That* (Adam Yauch, sobre los Beastie Boys). El artículo se completa con la referencias a otros documentales sobre músicas periféricas: *Rize* (David Lachapelle, sobre el *krumping*), *Punk's Not Dead* (Susane Dynner) y *American Hardcore* (Paul Rachman y Steven Blush), ambos sobre el *punk*.

Otro artículo de Alejandro G. Calvo “Auge del documental musical. Documentales a todo ritmo. ‘Jacko’ y Camarón inéditos” (30.10.2009, 55), vuelve a referirse a ese mismo festival (en su VII edición) para afirmar que el auge del género “se ha ido acrecentando a lo largo de la década” y que “pese al derrumbe del mercado musical (y del cinematográfico) hoy en día la gente escucha más música y ve más películas que nunca”. Comenta especialmente *This is it* (Kenny Ortega, 2009), compendio multimedia donde se juntan los últimos ensayos de Michel Jackson en el Staples Center de Los Ángeles, con grabaciones en el *backstage*, comentarios de los fans y una versión en 3D del videoclip *Thriller*, dirigido por John Landis. Y también, *Tiempo de leyenda*

(José Sánchez Montes, 2009) sobre la construcción del disco homónimo de Camarón de la Isla, contado a partir de imágenes inéditas y de testimonios, entre otros, de Tomatito y Raimundo Amador.

Todos los documentales sobre grandes músicos que llegan a las pantallas son objeto de artículos en *El Cultural*, incluso antes de su estreno en España. Así, Carlos Reviriego en “Dylan según Scorsese” (8.09.2005, 44) comenta con entusiasmo el estreno en el Festival de Toronto de *No Direction Home*, que en sus 4 horas de duración recoge abundante material inédito y una selección de una serie de entrevistas de más de 10 horas con el cantante. Para Reviriego, la película es “por encima de todo es el retrato del artista adolescente que fue Dylan pintado con la mano maestra de Scorsese”. Otro filme de Scorsese, *Shine a Light* (2005), documental sobre un concierto de los Rolling Stones, celebrado ese año en el teatro Beacon de Nueva York es objeto de un artículo de Luis Martínez “Los Rolling por Scorsese” (3.4.2008, 50-51). En el mismo artículo se reseña también el estreno de *Joe Strummer: vida y muerte de un cantante* (Julien Temple, 2007), documental biográfico sobre el líder del grupo The Cash. Al comentar el filme sobre los Rolling hace referencia a *Gimme Shelter* (David y Albert Maysles, 1970), un documental sobre el mismo grupo “que marcó un punto de llegada en la historia del cine” por su forma de filmar “íntimamente ligada al rock and roll”; una forma que “consistía en comportarse como ‘una mosca en la pared’ en medio de la realidad”, sin permitir que “nada interfiriera entre la cámara y el objeto filmado”. Aunque señala que tanto los hermanos Maysles como Scorsese entroncan con la tradición inaugurada por *Don't Look Back* (D.A. Pennebaker, 1967), documental de una gira que Bob Dylan realizó por Inglaterra.

5. El falso documental

Esta deriva novedosa del género documental, en la que bajo los estilemas definitorios del mismo se presenta un relato plenamente ficcional, es también objeto de atención de los críticos de la publicación que nos ocupa. Uno de los artículos más destacables es “El fenómeno *mockumentary*” que firma

Roberto Cueto (18.11.2006, 52-54) y en el que se centra en *Borat*, de Sacha Baron Cohen, la falsa historia del periodista de Kazajistán enviado a Estados Unidos para hacer un reportaje sobre el modo de vida americano. Pasa revista al género comentando alguno de sus títulos más significativos, algunos de los cuales fueron tomados en su momento por documentales auténticos: *Zelig* (Woody Allen, 1983), *This is Spinal Top* (Rob Reiner, 1984; supuesto retrato de una banda de rock inexistente), *Forgotten Silver* (Peter Jackson, 1995, sobre Colin McKenzie, un pionero del cine neozelandés, que nunca existió), *Operation Lune* (William Krael, 2002, especulando que la llegada de los norteamericanos a la Luna fue un montaje filmado por Kubrik), *A Sense of History* (Mike Leigh, 1992; sátira de la aristocracia británica a través de la visita guiada que un conde nos hace por su palacio), *Guns of the Clackamas* (Bill Plympton, 1995; *making-of* de un western nunca filmado), *Grizzly Man* y *Incident at Loch Ness* (Werner Herzog 2004 y 2005), *Waiting for Guffmann*, *Very Important Perros* y *A Mighty Wind* (Christopher Guest, 1996, 2000 y 2003; la primera recrea las festividades del 150 aniversario de la independencia americana, la segunda es una parodia sobre los concursos de belleza canina y la tercera trata sobre la reunión de los miembros de un antiguo trío de música folk), *Fear of Black Hat* (Rusty Cundieff, 1994, las desventuras de una falsa banda de hip-hop). Entre los ejemplos españoles se citan *Dreamer/Soñadores* (Félix Viscarret, 1998), *Lucky Village* (Ingrid Correa y Pedro Pinzolas, 2003) y los cortos *Iván Istochnikov* (Luis Escartín Lara, 2001), y *Manolito Spinberg, une vie de cinema* (Luis Francisco Pérez y Miguel C. Rodríguez (2004).

La citada *Very Important Perros* (Christopher Guest, 2000) es objeto de un artículo de Beatriz Sartori titulado “Por sus perros los conoceréis” (28.3.2001, 44-45), que incluye también una entrevista con su director. Este explica que se rodeó de sus colaboradores en la corrosiva serie de televisión *Saturday Night Live*, lo que permitió que gran parte del trabajo se pudiera basar en la improvisación. Cabría mencionar también la entrevista que Juan Sardá hace a Gabriel Range, director de *Muerte de un presidente* (6.12.2007, 45),

falso documental que especula sobre el asesinato del presidente Bush y sus consecuencias y donde se “narra con lucidez la fabricación de un culpable por parte del gobierno y los servicios secretos”.

6. Vanguardia y experimentalismo

La labor de los cineastas experimentales en el campo de la no ficción tampoco pasa desapercibida para los críticos de *El Cultural*. Uno de los artículos más significativos en este aspecto es el de Sergi Sánchez: “Gramáticas de la vanguardia” (14.11.2001, 52-53), dedicado a informar sobre la XI Semana de Cine Experimental de Madrid. Parte en él de una definición de cine experimental de J. Hoberman (“Películas que surgen de las libidos individuales y discurren debajo de la superficie de la conciencia pública, espectáculos clandestinos producidos para su exhibición en metros o refugios antiaéreos, experiencias compartidas por una subcultura desafiante, películas que deberían ser sometidas a arresto policial; un cine antiburgués, antipatriótico, antirreligioso y antiHollywood”) para trazar luego una historia del mismo: nacimiento en las vanguardias, desarrollo por la neovanguardia norteamericana (con la declaración de guerra de Mekas contra la gramática del cine convencional) hasta concluir con Andy Warhol cuyo éxito “firmó la sentencia de muerte del cine experimental (...), pues en su voluntad expresa de luchar contra el sistema, Warhol estaba ideando otra manera de integrarse en él, de convertirse en una moda que le pudiera dar fama”. Tras ello se pregunta dónde está el nuevo cine experimental hoy en día para responderse que actualmente cine experimental es sinónimo de Internet, donde “la mezcla de imágenes en discotecas tecno, con frecuencia integradas en páginas web, proponen una nueva disciplina artística” que labora concentrando “propuestas, a menudo interactivas, en muchas ocasiones en formato bucle (ensayando estructuras circulares que combinan ralentís y acelerados, tiempos proyectados hacia el infinito y retraídos hasta el grado cero de su significado) a los que el espectador internauta puede acceder libremente”.

Otro ejemplo de esa atención a las propuestas experimentalistas la crónica de la XVI semana del mismo festival madrileño (16.11.2006, 50-51) donde Carlos Reviriego recoge las declaraciones de su director José Luis Borau y de David Reznak director de una de las sedes, en las que se comenta que las fórmulas derivadas de la subversión de las fórmulas clásicas también parecen agotadas, por lo que “el futuro del cine se enfrenta hoy a una sensibilidad contemporánea necesariamente individualista y fragmentaria, desordenada y ecléctica, donde cada vez es más difícil establecer una línea divisoria entre el lenguaje cinematográfico y lo que es pura fascinación y onanismo creativo”.

Igualmente cabe mencionar las referencias al papel desempeñado por la tecnología de grabación en video en la evolución del cine documental. Citaré solo el artículo de Sergi Sánchez: “DiBarcelona. En formato digital” (25.5.2006, 69) en el que al comentar los filmes presentados a ese festival se refiere a la mayor improvisación en el rodaje que permite dicho formato, el cual facilita asimismo “la filmación en tiempo real, en largos planos secuencia en los que el actor puede dialogar libremente con el lugar que recorre y habita”. Ello ha cambiado “la relación del espectador con la imagen, y la relación de esta con los conceptos de espacio y tiempo fílmicos [pues] la cámara digital nos facilita nuestra vinculación con la realidad, la convierte en trascendente, en esa verdad ambigua y sin respuestas de la que hablaba André Bazin cuando hablaba de Neorrealismo”. Se refiere también a los documentales presentes en dicho festival como *Il piccolo spettacolo* (Alice Rohrwacher y Pier Paolo Giarolo) y *La niebla en las palmeras* (Carlos Molinero), en competencia con películas de ficción de directores reconocidos como Kiarostami (*Ten*), Soderbergh (*Bubble*) o Ripstein (*Los héroes y el tiempo*)

Dentro de este apartado hay que englobar algunos de los artículos sobre figuras claves en la trayectoria del cine experimental, como es el que Carlos Reviriego dedica a Chris Marker con motivo de la edición de su filmografía en formato digital, titulado “*Second Life* actualiza la obra del padre del ensayo fílmico” (17.4.2008, 66-67). El crítico comenta que en el primer filme de Marker, *Lettre de Sibirie* (1957) se establece ya su estilo narrativo, basado

sobre todo en la libre asociación de imágenes, ideas y sensaciones, puntuadas por las divagaciones en *voice-over* del cineasta”. Se refiere luego a que su obra está “vertebrada en su mayoría por imágenes que no ha filmado, pero de las que se apropia (...). No firma con la clásica leyenda ‘escrito y dirigido por...’ sino con el más exacto ‘concebido y editado por...’, pues en la moviola fabrica sus filmes”. Añade que Marker “concibe la memoria como un país imaginario, que oculta un plano secreto bajo el caos de todas las imágenes almacenadas durante una vida”; de hecho en *La Jetté* (montaje de fotografías que rompen la ilusión del movimiento propia del cine), “está contenida toda su obra: su talento y obsesión por borrar el tiempo de las imágenes, para que sean simultáneamente pasado, presente y futuro: memoria y adivinación”.

7. La atención al cortometraje

La apretada síntesis que he intentado ofrecer a lo largo de las páginas precedentes no estaría completa sin la mención al continuado interés que desde *El Cultural* se presta al cortometraje, ofreciendo puntual información de los numerosos certámenes dedicados ese formato y a los títulos que en ellos se proyectaban. Todos sus críticos se muestran conscientes de la importante función de laboratorio que desempeña el corto, el cual constituye, en palabras de Carlos Reviriego, un “campo abonado para las búsquedas formales, tanto en el terreno de la ficción como del documental (...) y muchas veces en promiscua convivencia”⁷.

Encontramos, así, una información abundante sobre festivales especializados exclusivamente en la promoción y difusión del cortometraje como el de Alcalá de Henares (ALCINE), la Muestra Europea de Cortometrajes de Barcelona y el Certamen de Cortos Ciudad de Astorga; o a las secciones que a dicho formato se le dedican en festivales o semanas de cine celebrada en diversas ciudades como Málaga, Badajoz, Medina del Campo, entre otras. Se comenta la variedad temática y las grandes dosis de experimentación formal que caracterizan a las citan seleccionadas, pertenecientes tanto al formato documental como al de ficción, aunque señalando la ten-

7. “Retrospectiva en corto. ALCine 2002 hace balance de una década convulsa” (5.11.2010, 44)

dencia cada vez más perceptible al hibridismo entre ambos. Citaré a título de ejemplo algunos de esos artículos: Paula Achiaga “De estrenos y proyectos” (5.4.2000) sobre la XIII Semana de Cine de Medina del Campo y “La belle époque de un género” (24.5.2000), sobre la sesión dedicada al corto en el III Festival de Cine Español de Málaga; Carlos Reviriego: “Los nuevos cineasta en ALCINE” 10.11.2005), sobre el Festival de cortometrajes de Alcalá de Henares y “Riesgo en pequeño formato” (5.9.2001), sobre la Semana de Cine de Aguilar de Campoo; Javier López Rejas: “Badajoz no se corta” (15.5.2001), sobre el VII Festival Ibérico de Cine de Badajoz; o Juan Sardá: “Cortometrajes a medida” (13.12.2007), donde resume un coloquio con los ocho cineastas que considera más activos en este formato: Carlota Coronado, Arturo Ruiz, Fernando Franco, Xavi Sala, Aitor Merino, Alberto González, Esteban Crespo y Eduardo Chaperó Jackson, todos ellos multi-premiados en diversos festivales nacionales e internacionales.

A esos nombres hay que añadir otros como los de Juan Carlos Fresnadillo, Nacho Vigalondo, Miguel del Arco, Juana Macías, León Elías Siminiani, Daniel Sánchez Arévalo y Alex Pastor que son citados abundantemente en las crónicas sobre los certámenes de cortometrajes y que luego han comenzado a desarrollar una brillante carrera profesional ya sea en el formato documental o en el de ficción.

Referencias bibliográficas

- Álvarez, M. ; Hatzmann, H. ; Sánchez Alarcón, I. (2015) (eds.). *No se está quieto. Nuevas formas documentales en el audiovisual hispánico*. Madrid y Frankfurt: Iberoamericana y Vervuert.
- Barthes, R. (1980). *S/Z*. Madrid: Siglo XXI.
- Cerdán, J. & Torreiro, C. (eds.). (2005). *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra.
- Collas, G. (1997). “Le cinéma européen face a la réalité”. En G. Collas et J.-L. Comolli : *Le défi de la réalité*, Valladolid-Firenze: Cordination Européenne des Festivals du Cinéma.
- Crespo, A. (2006). *El batallón de las sombras, Nuevas formas documentales en el cine español*. Madrid : Fundación Rosa Luxemburgo.

- Labarthe, A. (2002) [1998]. "El lugar del espectador", entrevista con J.L. Comolli. En *Jean-Louis Comolli: Filmar para ver. Escritos de teoría y crítica de cine*, Buenos Aires: Sigmur / Cátedra La Farla (UBA), págs. 167-178.
- Nichols, B. (1997) [1991]. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona: Paidós.
- Ortega, M. L. (coord.) (2005). *Nada es lo que parece. Falsos documentales, hibridismos y mestizajes del documental en España*. Madrid: Ocho y Medio y Ayuntamiento de Madrid.
- Weinrichter, A. (2004). *Desvíos de lo real*. Madrid: T&B Editores.
- _____ (2009). *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental*. Pamplona: Festival Punto de Vista y Gobierno de Navarra.

PARTICULARIDADES DA CRÍTICA DE CINEMA

Tito Cardoso e Cunha*

A crítica de cinema, como género jornalístico que é, encontra-se intimamente ligada à emergência do cinema como arte, mas também como entretenimento de massas. Foi ela que levou a nova arte ao reconhecimento do seu valor estético, e foi também ela que contribuiu para expandir o cinema como entretenimento de massa.

A crítica fílmica não pode, no entanto, ser tomada em consideração como se de uma única instância se tratasse. Há preferencialmente que falar de «críticas», no plural. Pois múltiplos são os modos de se ter os filmes em atenção.

De todas essas formas críticas, sobre as quais, na sua diversidade, nos iremos interrogar, haverá, por enquanto, apesar das diferenças, um modo de as descrever de maneira unívoca. É que a crítica fílmica, inquestionavelmente, pode, na sua diversidade, ser descrita como um discurso que se constrói sobre um objecto – o filme – ele próprio não discursivo porque predominantemente imagético. O filme é o que sustenta toda essa discursividade proliferante que encontra o seu pretexto em algo que manifestamente não é da ordem do texto¹.

* Universidade da Beira Interior.

1. Usamos aqui termos como «texto» ou «discurso» no se sentido mais restritivo como significando algo que se refere à linguagem escrita.

Segundo uma imagem que podemos ir buscar a R. Barthes, a crítica envolve a obra – neste caso o que o filme seja – num tecido textual que lhe dá forma, o torna de algum modo “visível” porque significante e sustenta também a apreciação que em termos valorativos se lhe possa fazer.

Dois aspectos caracterizam, antes do mais, o género jornalístico a que aqui chamamos – na esteira de Bywater & Sobchack ² – *recensão crítica (film review* distinta do *critical essay*): A sua função, essencialmente, consiste em fornecer informação sobre o filme recenseado. A natureza dessa informação depende sobretudo da natureza do auditório seu destinatário. Pode porventura limitar-se ao anedotário colateral de uma obra, o que, em certos casos, é mesmo tudo o que há a dizer.

Tanto pode ser uma informação redundante sobre o próprio filme, narrando o essencial do entrecho, como pode ser a referida informação colateral sobre as circunstâncias e as pessoas, reais ou ficcionais, nela de algum modo envolvidas.

Alguma informação também se pode constituir como muito precisa na definição da obra, o seu autor, os actores, as circunstâncias, os temas ou decifrações possíveis, os caminhos da narrativa.

O outro aspecto que define a recensão crítica é a circunstância temporal própria da sua publicitação. Ela é em princípio feita para um leitor que desconhece o filme a que ela se refere.

A recensão, normalmente, é publicada no dia da estreia, ou mesmo antes, implicando desde logo esse desconhecimento da obra por parte do leitor, futuro eventual espectador. Esta antecedência define-lhe desde logo como função um chamar de atenção – como na publicidade com a qual, aliás, por

2. Bywater & Sobchack, *Introduction to Film Criticism*. p.27. Também. N. Ben-Shaul (Film. Oxford, Berg, 2007. P. 1) distingue a crítica de cinema da geralmente designada “teoria do cinema” (film theory) pelo facto de a crítica se referir a obras individualmente consideradas nos seus múltiplos contextos (histórico, social, político, autoral) contrariamente à teoria do cinema que se interroga sobre o fenómeno fílmico em geral, independentemente de qualquer consideração contextualmente singularizada.

vezes se confunde – para a obra a vir e a ver. Até por aí, o que é visto pelo crítico se apresenta diferente aos olhos do espectador para quem aquele mundo já não é inteiramente incógnito, como o tinha sido para o crítico.

Se é certo que a recensão tem por função primária fornecer informação (nem toda. A convenção manda que se não deve revelar o desenlace do enredo) sobre o tema, os participantes (actores, personagens), aquilo sobre o que o filme «é». Mas também, para além da dimensão puramente informativa, espera-se da recensão jornalística que ela dê alguma indicação valorativa de modo a poder ajudar o possível espectador a tomar uma decisão quanto aos motivos que possa ter, ou não ter, para passar à acção de ir ver o filme.

É aqui sobretudo que está presente o cariz retórico da recensão crítica uma vez que, tal como na retórica em geral, se trata de um discurso orientado para a motivação do outro, neste caso o seu auditório de leitores, à acção. É nisso precisamente que consiste o discurso retórico na sua dimensão eminentemente persuasiva.

Desde logo, portanto, mesmo na sua realização mais elementar, a crítica de cinema pode ser caracterizada com um tipo de discursividade de alto teor persuasivo, isto é retórico ou argumentativo.

A crítica (em geral e a do cinema em particular) tem certamente várias funções e efeitos.

O primeiro efeito – intencional, este – é o de convencer o leitor da correcção das suas interpretações, como das suas avaliações.

Mas há também um outro efeito, não menos intensamente esperado pelo leitor destinatário, e que é o de, não já persuadir inculcando uma nova opinião no espírito do auditório, mas antes o de reconfortar, reforçando-a, uma convicção já existente ou para a qual já no espírito haveria alguma propensão.

De onde virá essa propensão, é uma questão porventura indecidível. Haverá, no entanto, em ambos os casos – na persuasão como no reconforto – um papel decisivo desempenhado pelo crítico, mais precisamente, usando a terminologia da retórica antiga aqui ainda perfeitamente actual, o seu *ethos*.

Ethos é o termo pelo qual, na disciplina retórica, se designa aquilo a que, nas traduções correntes que fixaram o termo, o “carácter” do orador.

Não se trata, no entanto, do seu carácter no sentido psicológico do termo, da sua personalidade autêntica e verídica. Não se trata também do seu carácter moral (ético) enquanto pessoa ou mesmo, no limite, como orador.

Trata-se antes das suas características num sentido estilístico, se assim se pode dizer. “Le style c’est l’homme,” afirmava Boufon, citado por Lacan. O estilo é o que faz a sua singularidade, do homem como do crítico, o seu *ethos* singular. Aquilo que o distingue, singulariza e identifica.

Do *ethos* dizia Aristóteles ser ele uma das provas técnicas ou artísticas, conforme as traduções, ao dispor do orador. Técnicas porque só da técnica discursiva própria do orador, na sua singularidade, depende.

Assim, o crítico depende em grande parte, na sua eficácia persuasiva como reconfortante das convicções adquiridas, do *ethos* que uma frequência mais ou menos prolongada dos seus textos, por parte do leitor, tenha inculcado no espírito deste.

A verosimilhança das suas opiniões, como a adequação das suas avaliações, poderão ser mais ou menos intensas, naturalmente por causa da argumentação desenvolvida para o justificar, mas também, poder-se-ia dizer, pelo grau de expectativa positiva que o reconhecimento «ético» do orador/crítico pelo leitor lhe merece.

Temos assim o *ethos* do crítico como um elemento decisivo no funcionamento da eficácia simbólica atribuível à palavra do orador, aqui crítico de cinema por escrito.

A recensão crítica, enquanto género jornalístico, dirige-se a um auditório (empregamos aqui o termo no seu sentido retórico, isto é o conjunto das pessoas a quem se dirige um discurso persuasivo) massificado e que é constituído pelos consumidores de cinema enquanto meio de entretenimento e comunicação de massa.

A recensão crítica publicada nos jornais, quotidianos ou semanários, é suposto fornecer ao leitor alguma informação sobre os filmes recentemente estreados ou a estrear. Que tipo de informação? e apenas informação?

Informação certamente, de que o filme existe, quando será estreado, quem o fez, com que actores e, eventualmente, a informação sinóptica sobre a narrativa, quando é esse o caso.

É claro que nem só de informação – no sentido factual do termo que apela à descrição – vive o discurso (do) crítico. Ele é também suposto, as mais das vezes, interpretar e avaliar o que vai muito para além da simples tarefa factualmente informativa.

Sobre essas duas tarefas – interpretar e avaliar – muito haveria a dizer na firme convicção, porém, de que se trata de dois actos particularmente relevantes para o entendimento da postura crítica, sobretudo ao nível do que temos vindo a chamar «ensaio crítico», mas também no que à recensão crítica diz respeito no seu jornalístico imediatismo.

Resta uma terceira tarefa, praticado pelo jornalista ao redigir a recensão crítica, como também no caso do ensaísta crítico, e que é, como se esperaria, a tarefa de persuadir. Isto é, o autor da recensão crítica tem, implícita ou explicitamente, como finalidade do seu discurso ou intenção de persuadir o leitor de tudo aquilo que o seu texto vai afirmando.

Assim, a recensão crítica – como o ensaio crítico, deste ponto de vista indistintos – procurará convencer da sua justeza ou correcção nas afirmações que vai proferindo sobre qualquer filme em particular.

Qual seja a natureza dessas afirmações, parece claro: interpretar e avaliar.

No primeiro caso a recensão procurará justificar, do modo mais conveniente possível, a correcção das suas interpretações de modo a torná-las verosímeis e, portanto, maximizar assim o seu teor persuasivo.

No caso da avaliação, o objectivo não é distinto na comum procura da persuasão. Já distintos serão, como veremos, os procedimentos e os recursos próprios – como as problemáticas suscitadas – de cada uma das declinações críticas, a hermenêutica – o interpretar – e a propriamente estética que implica o juízo de valor.

Ao descrever, interpretar e avaliar uma obra fílmica, objecto artístico em que a imagem tem predominância, o crítico vê-se na situação descrita por Roland Barthes³ que a enuncia assim: «Como é que o sentido chega à imagem?» (*comment le sens vient-il à l'image?*).

Em grande parte, pelo discurso, diz ele. Como é certamente o caso na crítica de cinema, diria eu.

O problema, se é que o há, reside no facto de, segundo o mesmo Barthes, a imagem ser «um lugar de resistência ao sentido.»⁴ Resistência essa que só pode ser superada pela «mensagem linguística» (o discurso do crítico) de modo a «fixar a cadeia flutuante dos significados» e combater assim «o terror dos signos incertos.»

O problema é que a «ancoragem (do sentido da imagem pelo discurso crítico) é um controlo ... relativamente à liberdade (ou imprecisão) dos significados da imagem, o texto tem um valor repressivo.»⁵.

Em certas situações ditas totalitárias, o poder aplicava uma censura, não apenas para reprimir, evitando os supostos efeitos nefastos, mas a mesma censura – e o poder de que ela emanava – fomentava a obra cujos efeitos

3. «Rhétorique de l'image», in *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*. Éditions du Seuil, 1982. Pp. 25-42.

4. *Idem*, p. 25.

5. *Idem*, p. 32.

se imaginavam virem a ser benéficos, dentro, claro está, dos parâmetros ideológicos fixados pela ortodoxia, isto é a opinião oficialmente considerada correcta ou, se necessário, corrigida.

A censura preocupava-se, portanto, com os efeitos da obra, quer eles sejam presumidos positivos ou negativos.

Não será esse o caso inteiramente do «recenseador», o autor da recensão jornalística. Aqui a preocupação centrar-se-á mais na obra em si – as suas significações possíveis e o seu valor – do que nos seus efeitos, pelo menos em termos sociais e políticos e não só.

Quanto ao que me propus chamar o «ensaísmo crítico» que tem por objecto o cinema ou os filmes e que os autores de *Introduction to Film Criticism* preferem chamar «humanistic approach», à letra «abordagem humanística», sendo que, no contexto o termo «humanistic» remete para o que em português se chamaria «humanidades».

Trata-se, portanto, de uma atitude crítica referida ao cinema e seus filmes descrevendo-os, interpretando-os e avaliando-os a partir de um background cultural, de uma metodologia de análise, de princípios de interpretação ou de faculdades de julgar que encontram o seu melhor fundamento nos recursos próprios do que em termos muito gerais, na tradição ocidental, se podem chamar as humanidades.

Se se pode entender a recensão, e muitas vezes é disso que se trata, como um guia para o consumo do espectador de cinema que não tem necessariamente dele uma visão como arte, mas apenas mero entretenimento próprio ao lazer das massas, já o ensaio crítico se situa a outro nível. O pressuposto aí é partilhado, entre o crítico e os seus leitores, de que o cinema deve ser encarado como uma forma de arte comparável à literatura ou outras formas consagradas desde há muito como o teatro, por exemplo.

Da mesma maneira que a literatura, o cinema é então encarado como uma expressão cultural que remete essencialmente para as significações da experiência humana. A noção de autor adquire nesta perspectiva uma relevância central.

A arte cinematográfica atinge então o estatuto de uma expressão cultural capaz de nos tornar presente reflexões da maior profundidade sobre questões que a filosofia ou a literatura procuram igualmente elucidar.

Nesta situação a experiência do cinema, isto é a experiência de ver um filme, está muito para além do entretenimento que distrai, isto é, desvia a atenção das chamadas agruras da vida, para se elevar a um esforço de pensamento que procura aclarar as significações últimas da condição humana.

Toda a sorte de questões se podem formular a este nível: a questão do autor, bem entendido, mas também a relação do filme com a história, o político, o social e o existencial nomeadamente.

No fundo trata-se das mesmas questões que se põem relativamente a outra qualquer forma de arte.

Em todo o caso, uma ideia subjaz no espírito do comunicador crítico e do seu auditório de leitores: a arte é mais do que um simples entretenimento, divertimento. De certo modo é mesmo o seu contrário: enquanto o entretenimento di-verte, isto é, nos verte para o disperso, nos dispersa (a atenção), a arte, pelo contrário, verte-nos para a unidade, para o idêntico a si, uni-vertendo-nos, vertendo-nos a atenção para o uno, para a unidade do ser, preocupando-nos, como diria Heidegger.

A arte é o desvelamento do ser.

E depois há mais um outro aspecto. É que a experiência da arte apela ao exercício da capacidade de julgar, à expressão de um juízo de gosto, à avaliação de uma experiência estética.

Nesta perspectiva, o chamado ensaio crítico procura persuadir o seu leitor de muito mais do que a simples opinião sobre as qualidades que poderão fazer daquele filme em particular um agradável e momentâneo entretenimento.

Trata-se antes do mais de dar um sentido à experiência, desvendando-lhe as significações e delas convencendo o leitor. Além da *démarche* retórica é toda uma hermenêutica que tem de se lhe acrescentar.

Como afirmarão Bywater & Sobchack, «a alquimia do espírito alarga e expande a sensação meramente física e emocional de olhar sombras no escuro.»⁶

O ensaio crítico que toma por tema o cinema e as suas expressões fílmicas não é, obviamente, um discurso científico, nem é inteiramente objectivo. A parte do gosto pessoal e da subjectividade, nas suas valorações, como nas suas interpretações, é predominante. Não poderia porventura deixar de ser assim. É aliás esse subjectivismo dos seus juízos – estéticos, hermenêuticos – que torna indispensável o uso da retórica no sentido de co-mover a mente do outro, o interlocutor, de mover ambas as mentes em conjunto no processo de persuasão.

O discurso crítico, longe de ser o discurso da objectividade definitiva, é-o antes da intersubjectividade activa que religa o orador crítico e o seu auditório leitor numa comunidade solidarizada pelo interesse comum na experiência fílmica e assim os constitui enquanto público.

De tudo isto nos parece claro depreender-se que a noção de autor se tornava indispensável a uma crítica ensaística para quem o cinema se alcandorava aos mais altos parâmetros da obra de arte. Tal como na música, na literatura ou no teatro a nova arte, para o ser reconhecidamente, tinha de poder ser entendida como obra, isto é, como o resultado de uma acção intencional desencadeada por uma personalidade distinta e distintiva, o autor. Teremos então a noção de autor desempenhando um papel central na crítica de cinema sobretudo na sua forma ensaística, pelo menos inicialmente, mas que

6. *Op. Cit.*, p. 27.

mais tarde acabará por se generalizar ao ponto de, hoje em dia, embora de maneira quase sempre não tematisada, levar a própria recensão jornalística a não a dispensar, ao menos alusivamente ou como subentendido não declarado.

Outra coisa é a autoridade do recenseur crítico, a que lhe vem do seu *ethos* publicamente reconhecido ao ter conseguido, como escrevem Bywater & Sobchack, «uma posição de autoridade, ditando os hábitos de espectador de milhares de leitores fiéis.»⁷

De notar, nesta formulação, duas palavras particularmente salientes: autoridade e ditar. Ambas são congruentes entre si. A autoridade dita, mais ou menos ditatorialmente, isto é, ordena, manda.

A “ditadura da crítica” há de ser uma expressão que não terá deixado de aparecer em algum título mais ou menos polémico.

Já a expressão “autoridade (no sentido de competência) da crítica” nos parece mais consensual sendo principalmente isso que se lhe pede, nomeadamente na produção de juízos de valor, e não só.

Tal como na frase que Hitchcock põe na boca de Lisa, dirigindo-se a Jeff, em *Rear Window*: “Diz-me tudo o que viste e o que pensas que significa.” E se ela isto lhe pede, como sempre nós o pedimos à autoridade do crítico, é também porque o faz numa trama narrativa em que, enquanto esposa que deseja ser, tem uma motivação ao longo de todo o filme, o desejo intenso de instituir Jeff num lugar de autoridade conjugal a que ele – animado em vez disso por um desejo que se diria antes nomádico – procura evitar a todo o custo.

O que se pede ao recenseur crítico é que ele nos diga o que viu, isto é que no descreva a obra e o que pensa ser a sua significação, sendo que esta sua proposta fica sujeita ao possível assentimento do leitor, ou não. É a ele, no entanto, que ela se propõe como alegação a ser justificada com argumentos ou razões convincentes.

7. *Idem*, p. 4.

A autoridade do crítico vem-lhe sobretudo do *ethos* que, escrevendo, recensando, soube construir no espírito do auditório, quer dizer do público leitor.

Mais uma vez a autoridade do crítico se reporta, não à suposição dos efeitos nefastos como no censor, mas ao desvelamento das causas ou, melhor dizendo, motivações da significação como da avaliação.

E se o também chamado “veredicto” do recenseur se assemelha, no seu estatuto discursivo, ao da sentença, esta, como a recensão crítica, está obrigada a explicitar as suas motivações sem que por isso se possa falar de uma maior ou menor veracidade, mas antes da sua diferenciada (in)correção cujo grau de intensidade se mede sobretudo pelo do assentimento que o leitorado lhe outorga.

A sua orto-doxia, ou correção opinativa, dita-se não a partir de uma instância de poder corrector mas antes a partir de onde o seu acolhimento é feito com maior ou menor intensidade, isto é o auditório constituído pelos seus leitores.

O recenseur jornalístico encontra-se quase sempre limitado a um filme a ser estreado no momento, sobre o qual não há grande distanciamento crítico e dele é sobretudo esperada, tanto por parte da organização jornalística que a publica como do possível espectador que o lê, uma certa utilidade que consiste em determinar se a acção de ir ver o filme merece uma decisão positiva ou negativa.

Daí as suas características de brevidade, ficando-se pela dimensão sinóptica e fornecendo algumas informações acerca das circunstâncias da produção. Muitas vezes o próprio juízo de valor está ausente ou parcamente reduzido à atribuição de mais ou menos estrelas.

Raramente, ao nível da recensão crítica jornalística dos filmes, se chega a um texto de maior folgo analítico em que haja espaço e tempo para o exercício de uma função hermenêutica mais aprofundada ou de uma justificação mais rigorosa da faculdade crítica de julgar. Mas isso é o que cabe, precisamente, ao que temos chamado “ensaio crítico.”

Há ainda uma outra característica que separa e distingue, na maioria dos casos, a recensão do ensaio. É que a primeira escreve sobre um filme que, normalmente, ainda só o crítico pôde ver. Por definição, uma vez que a sua principal função dentro da organização jornalística consiste precisamente em anunciar as obras que estão para ser vistas.

O recenseur fala ao possível espectador de um filme que ele ainda não viu e sobre o qual, provavelmente, nada sabe.

O recenseur tem a preeminência e o poder (de influência) de um saber prévio, o que se manifesta muitas vezes pelo facto de a opinião publicada pelo crítico na sua recensão vir a ser adoptada, como se sua fosse, pelo público que a lê e ao filme se decide a ir ver.

Contrariamente ao público, o crítico de cinema, autor da recensão, pode não ter sido condicionado por ou submetido à influência de uma anterior opinião, o que nem sempre será inteiramente verdade, como se sabe.

Retomando a distinção anterior entre “recensão crítica” e “ensaio crítico”, recordemos que várias características são comuns: as funções críticas essenciais – nas suas duas dimensões de interpretação e avaliação – mantem-se. Embora a divergência seja igualmente de assinalar.

Antes do mais os dois géneros divergem no que à temporalidade diz respeito. Enquanto um, a recensão, é constrangido pelas datas das estreias e pela urgência de uma publicação atempada, o outro, o ensaio, já se não encontra tão dominado por esses constrangimentos temporais.

No ensaio crítico, ao escritor como ao leitor deparam-se-lhes obras em princípio já conhecidas e porventura revisitáveis muito para além do que noutros casos não passa de um consumo momentâneo e logo resvalando no plano inclinado do esquecimento rápido.

E não é só o tempo que é escasso para a recensão. O espaço também. Nele têm de caber o que não passa de uma “primeira impressão”⁸ ainda sem aquele distanciamento que só no ensaio virá a ser permitido.

Em inglês, a distinção é possível entre o “reviewer” e o “critic”⁹, palavras que nem sempre encontram em português um equivalente. Sobretudo porque no campo jornalístico a palavra “recenseur” não se usa, em proveito de “crítico” que é o termo quase sempre utilizado.

Inadequadamente porque, como o sublinham Bywater & Sobchack¹⁰, aos recenseadores pouco mais tempo e espaço restam do que aquele que permita elaborar uma curta sinopse, algumas considerações sobre as circunstâncias produtivas ou sobre o valor de entretenimento do filme e pouco mais.

Quando o tempo da publicação se alarga ao hebdomadário ou, mais ainda, à publicação mensal, aí o distanciamento crítico adquire um outro fôlego analítico com o qual se pode também vir a deslocar a atenção da singularidade de uma obra acabada de estreiar à consideração mais lata de um autor, um género, uma época ou mesmo uma problemática determinada.

É claro que quando se está aqui a escrever “recenseur” ou “crítico” se referem funções e não pessoas, uma vez que um indivíduo que exerça essa função jornalística em certo momento, pode muito bem, em diferentes circunstâncias, exercer a função de “crítico” propriamente dito.

Antigamente, no caso americano, e muito provavelmente no português também, o que os jornais reportavam acerca do cinema tinha mais o estatuto de notícia, género jornalístico bem diferente da crítica e até, em certos aspectos, o seu oposto uma vez que ela – a notícia – se refere a acontecimentos mais do que a obras.

8. *Idem*, p. 4.

9. *Idem*, p. 5.

10. *Idem*, *ibidem*.

Ainda hoje, aliás, muito do que se reporta em jornais sobre cinema tem esse cariz noticioso que radicalmente o distingue da crítica e isso em termos fundamentalmente retóricos. O que no discurso é eminentemente persuasivo uma vez que esse tipo de discurso jornalístico – tal como, aliás, o editorial ou o artigo de opinião – se destina a convencer outrem de alguma coisa, no caso do género “notícia” é precisamente aquilo que se tem de evitar uma vez que esta se destina a reportar factos, acontecimentos, procurando não só as interpretações como as avaliações. É esta, pelo menos, a teoria.

Aquilo a que se chama propriamente “crítica”, no caso do cinema, resulta, ou é a causa, do reconhecimento do cinema enquanto arte.

Quanto ao outro género – o ensaio crítico – já o podemos distinguir da re-
censão por algumas características.

No ensaio crítico, o objecto da escrita também não se restringe necessariamente a um único filme individualmente considerado no dia da sua estreia. O ensaio pode ter, e geralmente tem-no, um âmbito bem mais geral e diversificado podendo referir-se a um autor no conjunto da sua obra, a um género, a uma temática transversal a vários filmes ou autores, a uma perspectiva histórica de um autor, género ou cinematografia.

O ensaio, de uma maneira geral, define e explora teoricamente uma problemática que encontra numa eventual diversidade fílmica os seus pontos de ancoragem ao real cinematográfico.

Por outro lado, é também no género ensaio crítico que a problemática fílmica encontra um tratamento e uma confrontação com o que teoricamente lhe é externo, isto é o campo teórico a que de uma maneira geral se chama “humanidades” e que engloba perspectivas particulares próprias das disciplinas históricas, sociológicas, antropológicas, semiológicas, psicanalíticas ou psicológicas ou ainda, perto deste âmbito, o que mais geralmente se tem hoje em dia chamado ciência cognitiva.

Ambos os géneros da crítica de cinema – a recensão e o ensaio – desempenham no seu início, nos princípios do século XX, um papel fulcral na elevação do cinema à sua consideração como arte, a par do teatro, da pintura ou da literatura.

A crítica começa certamente por esse desempenho fundador não propriamente de uma arte – atribuível, essa acção, a nomes como Griffith, Eisenstein e outros – mas do seu reconhecimento como tal perante um público que igualmente ajudou a construir.

É claro que o ensaio crítico terá um leitorado não inteiramente coincidente com o da recensão jornalística, nem as suas ambições são as mesmas. Mesmo assim, por diferentes que sejam, não deixam de contribuir para essa primordial sacração artística de uma nova forma de expressão.

Em suma, o cinema torna-se uma arte a partir do momento em que é objecto de um discurso crítico – recenseur e ensaístico – e, simultaneamente, a crítica torna-se possível, e é até exigida, a partir do momento em que o cinema é reconhecido como arte.

O crítico como personalidade vai-se tornando um elemento importante do dispositivo cinematográfico, sobretudo a partir do momento em que este se torna um meio de comunicação de massas.

A figura do crítico ficará essencialmente dependente, perante o público, do seu *ethos*. Este mede-se sobretudo em termos de fiabilidade, credibilidade quanto às suas escolhas e valorações perante um público que de algum modo o julga também.

O crítico será “alguém em quem a audiência pudesse confiar, alguém com gosto e capacidade de julgar.”¹¹

11. Bywater & Sobchack, *op. cit.* p. 8.

É claro que o crítico de cinema enquanto meio de comunicação de massa se dirige a um público que procura no filme antes do mais um modo de entretenimento vivido essencialmente sobre a forma do consumo. A persuasão da crítica é, neste caso, recebida sobretudo como guia do consumidor.

É a partir dos anos 30, no caso americano, com o advento do sonoro e a massificação da audiência na sequência da grande depressão, que a crítica deixa de se preocupar com o estabelecimento de uma nova arte para se colocar mais ao serviço do comum espectador de cinema avaliando sobretudo a capacidade de entretenimento de cada filme.

Trata-se de uma crítica de cinema jornalística – a recensão crítica – destinada a um leitor de jornal preocupado sobretudo em receber directivas de consumo e entretenimento. O cinema como ocupação dos tempos livres, de onde a noção de arte e conseqüentemente a de autor, está grandemente ausente.

O objecto da recensão é o filme em si, o seu potencial de entretenimento, e não tanto a sua atribuição que, a ser feita, neste contexto, mais provavelmente sê-lo-á à *star* do que ao director.

Nos EUA, onde tudo isto normalmente começa, foi Otis Ferguson, nos anos 30, o melhor representante deste tipo de jornalismo crítico.

James Agee, nos anos 40, trará uma nova dimensão à recensão crítica de cinema indo além da consideração dos filmes no seu simples valor de entretenimento. É uma arte que se reencontra.

Deve-se, no entanto, dizer que, hoje em dia, essas diferenças se vão dissolvendo num estilo jornalístico generalizado que não suporta mais de poucas linhas par cada texto numa fórmula que, porventura forçada pela concorrência televisiva, se limita a um estendal imagético em detrimento do texto ponderado e bem argumentado.

No entanto, há que reconhecer as limitações do que temos vindo a chamar a recensão crítica de cinema enquanto género jornalístico. No dizer de Bywater & Sobchack, a abordagem jornalística da crítica de cinema em termos de recensão fílmica “raramente pode ir além de uma resposta pessoal e imediata a um filme, baseada sobretudo nos gostos individuais do crítico e no seu background.”¹²

Daí que nestes casos raramente se consiga obter qualquer espécie de prova argumentada em justificação para as alegações pronunciadas acerca da obra em apreço. A relação entre o leitor e o jornalista estabelece-se sobretudo ao nível da coincidência dos gostos e, quando muito, o aspecto retórico que aí assume maior relevância será o do *ethos* do crítico, reconhecível pelo leitor, o que não deixa de ser uma prova, no sentido aristotélico, mas também se aproxima por vezes de uma forma de argumentação que não deixa de ter os seus riscos: o argumento de autoridade.

Outra coisa será um discurso crítico racionalmente justificador das suas asserções e que remeta a apreciação crítica do filme para um contexto simultaneamente mais alargado e mais aprofundado que só as humanidades lhe podem trazer.

Referências bibliográficas

- Barthes, R. (1982). Rhétorique de l'image. In L'obvie et l'obtus. Essais critiques III. Éditions du Seuil.
- Bywater, T. & Sobchack, T. (1989). Introduction to Film Criticism, *Major Critical Approaches to Narrative Film*, Longman.
- Ben-Shaul, N. (2007) *Film: the key concepts*, Berg Publishers.

12. *Idem*, p. 21.

LOS PASOS DOBLES (2011), DE ISAKI LACUESTA: CRÍTICA Y ARTEFACTO

Fernando González García*

El debate crítico

Los pasos dobles, de Isaki Lacuesta, es una película cuyo argumento es difícil de contar. Resultaría imposible, o al menos muy complicado, por ejemplo, novelizarla. Contiene dos tramas que no se entrecruzan: una muestra el viaje hacia el desierto por parte de un grupo de personas en busca del búnker oculto cuyas paredes interiores supuestamente pintó el escritor y pintor francés François Augières. La otra, tiene como protagonista a un joven, Abdallah Chamba, que al inicio de la película dice llamarse Augières. Abdallah Chamba fue, por otra parte un pseudónimo de aquel escritor. Esta línea transforma más que adapta episodios de la vida aventurera de Augières, que él narró en su obra literaria, pero lo hace sin una línea causal clara, y con chocantes transformaciones estilísticas. Si a este protagonista nunca le vemos pintar ni escribir, sí que vemos pintar, dibujar y modelar al artista español Miquel Barceló en otra línea de acción, en este caso no narrativa: la llegada del artista a una aldea de Malí, y su trabajo allí. Algunas de sus obras aparecen además en las dos tramas. Finalmente, una voz en off con un fuerte carácter literario, parece enlazar la vida aventurera del protagonista con el trabajo artístico de Barceló.

* Universidad de Salamanca, Facultad de Geografía e Historia, Dpto. de Historia del Arte y Bellas Artes.

Este artículo se encuadra en el proyecto de investigación FFI2014-55958-C2-1-P, financiado por la Dirección General de Investigación del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España.

La película fue seleccionada para la sección oficial del Festival Internacional de cine de San Sebastián, donde consiguió el máximo galardón, la Concha de Oro. Fue en el contexto de este festival donde se generó una fuerte polémica que la tuvo como centro. Ya durante el preestreno, con presencia de Isaki Lacuesta y Miquel Barceló, se produjeron situaciones tensas: tras el abucheo inicial, algunos críticos acusaron a Lacuesta de haber realizado una obra incomprensible, a lo que él respondió que un niño la entendería mejor que los críticos especializados¹. Durante la entrega de premios, de nuevo una parte de la crítica abucheó la decisión del jurado y, en su intervención, Lacuesta se dirigió al público para decirles que, si leían en algún medio que la película no se entiende, no se lo creyeran.²

Antes de seguir adelante, habría que preguntarse si esa “notable incomprensión de algún minoritario pero influyente sector de la crítica” (Monterde, 2011b: 21) tiene que ver únicamente con la película. Como dice Luis Navarrete (2013: 62), “toda crítica tiende a construirse negativa o positivamente en función, y proporcionalmente, al peso específico del conjunto de creencias que la obra pone en juego”. En este caso, parte de ese conjunto de creencias atañe a lo que debe o puede ser una película de ficción, pero también a lo que debe ser un festival de categoría A, el tipo de obras que debería seleccionar, qué relación tiene que mantener con el cine nacional y finalmente, qué tipo de películas debería premiar en función de su propio prestigio. En el artículo citado Monterde calificaba la decisión del jurado como valiente, sin entrar a discutirla. “En todo caso, sí que merece la pena alabar la defensa de un cine menos convencional y que hace descansar precisamente en su carácter discutible y abierto, uno de sus valores intrínsecos.” Esta afirmación, viene después de que el autor haya constatado que habrían quedado insatisfechos quienes esperaban una transformación radical de la política del festival, en cuanto a “determinación de ciclos, publicaciones y selección de títulos a ex-

1. <http://www.precriticas.com/blog/rueda-de-prensa-de-isaki-lacuesta-por-los-pasos-dobles/>

2. <http://www.diariovasco.com/20111005/zinemaldia/pasos-dobles-controvertidos-201110051124.html>

hibir (...)". Y entre los títulos, dice, muy especialmente los que integran la Sección oficial a concurso, el ámbito en el que se juega siempre la suerte de cada edición.

En 2011, se trataba de la primera edición del Festival de la que se hacía cargo José Luis Rebordinos, que ya había formado parte del equipo anterior. Como explica detalladamente Mar Diestro Dópido (2014), este festival –constantemente cuestionado, que entre 1980 y 1984 llegó a perder la preciada categoría A- en los años previos había tratado de mantener un cierto equilibrio entre la atención a un cine de carácter comercial, y otro tipo de prácticas más arriesgadas. Por lo que atañe a la presencia del cine español, intenta encontrar el mismo difícil punto medio, lo que, según Diestro Dópido (414-415), molesta a la FAPAE (Federación de Asociaciones de Productores de Audiovisuales Españoles).³ San Sebastián, pues, representaba durante esos años la única gran plataforma española de alcance internacional para el lanzamiento de algunas de las películas que componen el llamado “otro cine” español, cada vez, por otra parte, más reconocido en los festivales internacionales: la Concha de Oro a *Los pasos dobles* reafirmaba la continuidad de esa política.

El reconocimiento en un festival puede abrir la puerta a la exhibición en sala. Según *Fotogramas.es* (30-09-2011),⁴ gracias al éxito obtenido en San Sebastián, *Los pasos dobles* amplió su presencia a más de diez ciudades en su segunda semana en cartel. En una entrevista con Pedro Vallín (2011), Isaki Lacuesta se refería a las salas como un “templo” del que los “mercaderes” quieren expulsar el tipo de cine que su película representa. El magnífico estudio de Fernández Labayen y Oroz (2015) – aunque referido al ámbito del documental extensible también a otros productos de ese “otro cine”, cuyas fronteras genéricas son muchas veces difíciles de definir –, demuestra cómo, a pesar de la multiplicación de ventanas (televisiones, DVD, plataformas VOD, etc.), y la apertura de redes de distribución que incluyen instituciones públicas, museos, universidades, etc., los festivales y la exhibición en sala

3. La decisión del Gobierno en 2009, de eliminar las subvenciones estatales a películas cuyo *budget* fuera menor a dos millones de euros supone, según Dópido, un apoyo explícito a las exigencias de la Federación.

4. <http://www.fotogramas.es/Noticias-cine/Los-pasos-dobles-se-estrena-en-mas-cines>

siguen siendo nodales para la amortización de este tipo de productos y para generar beneficios. No es que la sala cinematográfica contribuya excesivamente a ello a través de la taquilla, pero el hecho de que una película consiga llegar a la sala, que sigue siendo un centro simbólico, facilita la selección de la película para su pase por otros festivales y para su exhibición a través de otras redes. Como lugar simbólico, la sala es un “templo”.

Es posible que la crítica, por muy influyente que pueda parecer, tenga hoy mermada la capacidad de abrir o cerrar la puerta de las salas, de los “templos”, a las películas. Puede ayudar tanto a lo uno como a lo otro, pero no parece determinante. La polarización de la crítica ante *Los pasos dobles*, indirectamente puso de relieve su propia situación. La crisis de la crítica, un fenómeno internacional, ha buscado respuesta en España a través de diferentes publicaciones y congresos,⁵ Francisco Javier Ruiz San Miguel y Sonia Ruiz Blanco (2010), detectaban, en medio de esta crisis –económica, de autoridad, de legitimidad a la que no son ajenos ni Internet ni nuevas producciones difíciles de encuadrar en cánones, géneros o esquemas culturales – un aparente incremento del interés de los lectores por la crítica especializada. Por su parte, ya en 2007 Cerdán, en la introducción a un artículo sobre los dos largometrajes hasta el momento de Lacuesta, hablaba de un nuevo “frente crítico” (Cerdán, 2007: 214), reunido “en torno a publicaciones para iniciados (tanto impresas como cibernéticas) y festivales cinematográficos, con sus correspondientes *libros de festival*”. En este nuevo frente crítico –en el que hay que destacar la presencia de académicos – cabe el debate, como demuestra su propio artículo.

La crítica inmediata al estreno de *Los pasos dobles* abarca una amplia gama de opiniones, con extremos muy alejados. En los extremos están, por un lado quienes la atacan por la dificultad de comprensión narrativa y el esfuer-

5. Por poner solo algunos ejemplos, además del citado libro de Navarrete, otra importante publicación ha sido VV.AA.: *El ejercicio crítico en el cine español*. Primer Congreso de la crítica. 13 Festival de Málaga y Universidad de Málaga, 2010. La revista *Cahiers du Cinéma España* editó, durante 2008 y 2009, la sección *Encrucijadas de la crítica*, como plataforma para un debate sobre el tema. Por su parte, la revista digital *A cuarta pared* ha promovido seminarios sobre el problema de la crítica.

zo que exige al espectador (Rodríguez Marchante, 2011), por otro quienes, como Juan Sardá, en el suplemento *El Cultural*, del diario *El Mundo*, la alaba precisamente por ser, en su opinión, poesía y no narrativa (Sardá, 2011).

En medio, podemos encontrar opiniones como la de Vicente Molina Foix (2011), quien, a pesar de reconocer muchos méritos a la película –particularmente “secuencias” aisladas –, le achaca a la película un defecto que hace extensible a los “cineastas españoles actuales”: no se sabe quién narra. Para Molina Foix, esto significa desatender a una “ley capital de la narrativa”.

De las críticas negativas, me parece interesante la que hace en su blog Tomás Fernández Valentí (2011), porque le niega a la película todo carácter artístico, a partir de la supuesta existencia de un “lenguaje cinematográfico” autónomo. Según él se “vende” a través del tema –Barceló, Augières, la reflexión sobre el arte – algo que no es arte cinematográfico. Lo que él halla es embelesamiento esteticista y “un nulo sentido de la puesta en escena, consistente en ir enganchando planos uno detrás de otro, sin que aparezca en ellos ni una sola idea interesante en cuanto a montaje o movimientos de cámara”. En la crítica de Fernández Valentí se hace evidente una preocupación de carácter institucional, es decir, que la pertenencia de un objeto a una institución tiene que ver no solo con el medio utilizado, sino también con unas reglas, un acuerdo entre crítica y público que justifique esa pertenencia. No se ha prestado mucha atención a la parte del conocido artículo de Boyero (2011) en la que, después de atacar virulentamente *Los pasos dobles*, afirma que, ya que le interesa la obra de Barceló, le interesa también, a priori, *El cuaderno de barro*,⁶ Lo dice antes de haberla visto, alabando el “saber hacer” de Lacuesta en el documental. Es decir, o bien supone que Lacuesta habrá respetado las convenciones genéricas –lo que es bastante poco probable y él ya debería saberlo, admitiendo así la experimentación en este género que no suele ocupar las salas –, o bien su rechazo sin argumentación de *Los pasos dobles* se sustenta en unos presupuestos similares a

6. Obra de Lacuesta sobre la performance *Paso Doble*, llevada a cabo por Barceló en Malí, que se presentó también en San Sebastián 2011, en la sección Zabaltegui Especiales, donde tenían cabida obras de “no ficción”.

los de Fernández Valentí: es decir, que el cine de ficción debe seguir siendo el centro de una institución autónoma con sus propios promotores, canales de distribución, espacios de exhibición, sus reglas narrativas y sus propios críticos. Manteniendo, como diría Aumont (2007: 77), la diferencia y la segregación de los medios.

Los argumentos de otros críticos para defender *Los pasos dobles* inciden, por el contrario en su cualidad como artefacto específicamente cinematográfico. Un artefacto que supone un arriesgado ejercicio de estilo, un “triple salto mortal”, según Quintana (2011), una apuesta por la libertad creadora y una llamada a la capacidad del espectador para implicarse en una aventura que sobre todo interroga dentro de “la más diversa variedad temático-estilística (...) y la más estricta coherencia interna”. (Monterde, 2011b: 37-39).

Otros autores buscan, sin embargo, a la hora de enmarcar el trabajo de Lacuesta, herramientas conceptuales fuera de la institución cinematográfica. Vuelvo ahora al artículo de Cerdán (2007): aunque no trate sobre esta película, porque es varios años anterior, su razonamiento es fácilmente extensible a *Los pasos dobles*. Si la obra de Lacuesta tiene una coherencia interna, esta se definiría por “los hilos culturales que cruzan dichas creaciones”: de este modo, además de identificar rasgos temáticos y estilísticos, como la recurrencia a figuras míticas, la construcción a partir de líneas diversas en cada una de las cuales resuenan los ecos de las otras, la citación cinefílica posmoderna, la importancia de la música, la hibridación de estilos y géneros, la mezcla heterogénea de materiales elitistas y populares, Cerdán halla algo que estaría en la base del trabajo de Lacuesta y que define como *primitivismo*. Primitivismo como actitud que “tiene que ver con las formas de expresión personal alejadas de los pactos previos con los públicos”. Con la ayuda de Gombrich, Cerdán ha encontrado un hijo cultural que emparenta a Lacuesta con la actitud originaria de las vanguardias del siglo XX, antes de que ese primitivismo se asentara, se formalizara como parte de una oferta artística. Pero las mezclas e hibridaciones de Lacuesta son heterodoxas y radicales:

“Una radicalidad primitivista que es a la vez anterior y posterior al modernismo, una radicalidad paralela, que de algún modo siempre ha existido independiente de los movimientos artísticos y las modas creativas y que, por tanto, podríamos definir como transmoderna (que suma lo premoderno, lo moderno y lo posmoderno) o como ultramoderna (que busca más allá de una modernidad adocenada en sus fórmulas litúrgicas de conocimiento metafórico)” (Cerdán, 2007: 234).

La forma de ensamblar materiales a veces poco nobles, generando rugosidades, entablando una “batalla física con ellos”, situaría a Lacuesta en una línea creativa similar a la de Miquel Barceló (Cerdán, 2007: 236).

En este sentido, van todavía más lejos Wenceslao García Puchades y Miguel Corella Lacasa (2014) cuando sostienen que el antecedente más próximo al “díptico” que constituyen *El cuaderno de barro* y *Los pasos dobles* es la exposición *Les magiciens de la Terre*, llevada a cabo en París en 1989, y comisariada por Jean-Hubert Martin. La exposición, no exenta de polémica (Guasch, 2016, 106-113), planteó la convivencia entre artistas, obras –más que de arte, de “experiencia y sensación visual” – y culturas, “sin más conexión entre sí que la de formar parte de una misma contemporaneidad y con una distinta valoración del artista enfrentado al mago” (Guasch, 2016: 106). Esa convivencia de Norte y Sur sin referencia a una cronología precisa que se da en la película, esa espacialización de los contenidos que se lleva a cabo debilitando la variable causal y temporal, esa equiparación entre lo mágico y lo artístico, esa desjerarquización de la mirada en relación con “el otro”, ese alejamiento del punto de vista colonial y moderno que se manifiesta en el juego con los dobles permiten encontrar un paralelo con aquella exposición. A pesar de que en la última parte del artículo los autores expliquen que si Lacuesta ha llevado a cabo un trabajo como este lo ha podido hacer mediante un “montaje simbólico”, lo importante para mi argumentación es que no solo se analiza el trabajo de Lacuesta con “old topics of artistic literature” (García Puchades y Corella, 2014: 121), sino que se encuentra el antecedente más próximo para el “díptico” de Lacuesta en criterios curatoriales como los

de Jean-Hubert Martin, cuya exposición estaría implicada al menos en dos de los “giros” de los que habla Guasch, el etnográfico y el poscolonial, que definen la actualidad de la institución artística.

Los pasos dobles como obra intermedial

En *Narration in the fiction film*, Bordwell (1985) muestra cómo trabaja el espectador de una película de ficción, lanzando hipótesis y estableciendo inferencias a partir de señales, pistas, datos. Normalmente, estas pistas se dosifican con la redundancia necesaria, de manera que el espectador pueda reconstruir la historia con la ayuda de esquemas causales y prototípicos. Durante los primeros minutos, *Los pasos dobles* promete ser una narración, con una voz en off que habla de algo que ocurrió, y con la presentación de una situación y un personaje castigado que tiene una meta: matar a su tío. Hasta ahí, todo funciona según los esquemas de patrón. El esquema prototípico es quizás el que se pone en cuestión ya desde el inicio: hemos oído hablar de un Augières francés, y ya al comienzo un personaje africano, azotado, reniega de su nombre para adoptar del de Augières. Aparecen nuevos personajes: el grupo que decide ir en busca de las pinturas de Augières en un búnker. Aparece también Barceló tratando de recuperar lo que queda de sus pinturas devoradas por las termitas en un espacio también africano. Tendríamos así la promesa de tres líneas de acción que en algún momento tienen que encontrarse. Pero a partir de aquí, la promesa de narración con su causalidad, sus prototipos y con la redundancia necesaria se debilita. La historia del joven Augières-Chamba avanza frustrando continuamente cualquier hipótesis, y dando quiebros estilísticos, a la vez que se convierte en una fuente constante de citas cinefílicas, que van desde el cine de autor europeo y africano hasta el spaghetti-western. Sí que hay personajes con metas en la historia del grupo que busca el búnker, aunque el estilo remite al del reportaje. Finalmente, la línea que tendría a Barceló como personaje se detiene, y se convierte en una sucesión de momentos de trabajo. En este punto, la actividad del espectador consistente, según Bordwell en lanzar hipótesis y establecer inferencias de tipo narrativo, apoyándose en una necesaria redundancia se ve imposibilitada. No queda más remedio que

esperar y ver, y trabajar con unas pistas que solo permiten establecer inferencias de carácter no narrativo, es decir, relativas a los vínculos que se dan entre estas tres líneas divergentes y que permiten comprenderlas como parte de un conjunto: pistas que provienen fundamentalmente la voz *over* y de los objetos artísticos fabricados por Barceló que aparecen esparcidos por las dos tramas narrativas.

La voz en *over* se superpone solo a la línea argumental que atañe al joven que decía llamarse Augièras, y a las imágenes de Barceló en su taller. Y lo hace a través de un juego con los tiempos verbales que resulta poco habitual en el ámbito audiovisual y más específicamente en el cinematográfico. Comienza hablando en pasado, refiriéndose al búnker y anunciando una historia que va a ser repetición de otra que ya ocurrió. A partir de ahí utiliza la segunda persona del futuro de indicativo, comportándose como una voz profética, con su ambigüedad característica, principalmente para las secuencias que tienen como protagonista al joven. Pero a veces usa la tercera persona del presente de indicativo, solo en relación con las imágenes que está realizando Barceló, sin referirse directamente a ellas, siempre desde una especie de plano paralelo, como fuera del tiempo, hablando de “el pintor”. Hay un momento interesante en el que se ve a Barceló modelando en cera. Aquí, la voz usa el futuro: “necesitaréis amuletos”, y pocos minutos más tarde, el joven Augièras-Chamba y su grupo robarán esa figura, ya fundida en metal, que cuelga como un amuleto del cuello de una mujer. En resumen, la voz *over* realiza funciones de narración y comentario sin referirse nunca directamente a lo que vemos, mejor dicho, fingiendo que no lo hace, como si estuviera situada en otro plano o dimensión temporal, como si hablara sin ver, desde el plano de lo ya visto, de lo ya conocido.

En la película aparece, pues, un fuerte nudo de tipo verbal-literario que liga estas dos líneas. La otra, es decir la de los viajeros que van en busca del búnker, libre de la voz *over*, no está sin embargo tan desligada de lo literario. La primera vez que vemos al grupo, están leyendo un libro de Augièras. Es esa lectura la que los impulsa, y durante todo el camino estarán haciendo referencia al “libro”. Como conclusión parcial, habría que convenir en la im-

portancia de lo verbal, tratado de manera literaria, actualizando a través del uso de los tiempos y las personas verbales, imitando tradiciones escritas y orales de carácter profético. Por otro lado, hay que resaltar la importancia de lo literario como referente explícito, mediante las citas y sobre todo las constantes alusiones al supuesto “libro” de Augières.

Se puede, pues, decir, en este sentido, que la película podría invitar a hacer algún tipo de reflexión sobre los límites entre lo audiovisual y lo literario. Pero aquí entra en liza la pintura. Mientras que el juego de los tiempos verbales entrelaza las líneas argumentales dedicadas al “pintor” y al joven Augières-Chamba, y ese vínculo se refuerza con encabalgamientos de la voz entre secuencias dedicadas a uno y otro, y con encadenados que funden al joven dejando huellas en la arena con pinturas de Barceló con el mismo motivo de arena, cuerpos y huellas, la historia de los buscadores del búnker está trabajada de otro modo. Aquí, aparecen pinturas de Barceló, o atribuíbles a él, como parte de la acción: dentro de un vehículo, con una discusión acerca de la firma, y sobre todo en las paredes de una gruta, que previamente hemos visto dibujadas con carbón por el propio Barceló en los títulos de cabecera de la película.

Esta línea argumental termina con una acción inesperada. Uno de los miembros del grupo, antes de sellar el búnker vacío, pinta sus paredes. Después de haberlo hecho, mientras duerme, se oye una voz que dice: “¿Eres tú Augières”, frase que se repite, pasando a la otra línea narrativa con la que esta nunca tuvo contacto, la de Augières-Chamba, que ahora vive con barba postiza en las ramas de un baobab. Si antes hablé de un nudo verbal que entrelazaba sobre todo el trabajo de Barceló con la historia de Augières-Chamba, ahora habría que hablar también de un nudo pictórico que fundamentalmente entrelaza el trabajo de Barceló con la aventura del búnker. Al final del viaje, un personaje se pone a pintar, pero el resultado de su trabajo no se nos muestra: solo el hecho de trazar líneas, de dar color, y salir del agujero del búnker lleno de azules y otros colores sobre su piel, como si él se hubiera convertido en un nuevo doble de Augières o de Barceló.

Tenemos, entonces, una película que, ayudándose de la mitigación de lo causal, obliga al espectador a encontrar el sentido de la obra estableciendo inferencias. Y estas apuntan hacia su materialidad. La mitigación de lo narrativo, o su anulación, es un recurso que en el cine de las vanguardias y en el cine moderno hacía aflorar la materialidad de la obra, su carácter autorreferencial, el discurso racional o poético subyacente (Pérez Bowie 2011 y 2015). ¿Ocurre aquí algo así?

La mitigación de lo narrativo, en la película, hace aflorar sus componentes literarios, pictóricos y audiovisuales en una relación de igualdad, sin que haya subordinación de dos de ellos a un tercero. Lo fílmico como medio institucionalizado con sus reglas y sus géneros aparece aquí puesto de relieve. La historia del joven Augières-Chamba, una vez perdida la causalidad, evoluciona de forma siempre inesperada, casi podríamos decir que hiperficcionalizada. En ella se concentra la práctica totalidad de las citas cinéfilas y los posibles usos de la música en una película de ficción. El estilo del género documental, en particular el reportaje, se recupera en la historia del viaje al búnker, en la que sin embargo se mantiene una cierta ficcionalidad mediante las metas de los personajes, el libro y las referencias al destino. En ella, por otra parte, se recuerda, mediante la destrucción de la obra dibujada al carbón por Barceló en la pared de una gruta, la destrucción de las obras de Picasso tras el documental de Clouzot, *Le Mistère Picasso* (1956): en ambos casos, la obra pictórica existe ya solo en su soporte audiovisual.

Lo pictórico en lo fílmico se muestra así como paradójico, a la vez como elemento de la obra cinematográfica y exterior a ella. Y lo mismo ocurre con lo literario, mediante esa voz profética y sus juegos verbales que sobrevuelan las líneas de acción, sin pertenecer a ninguna de ellas, y mediante la alusión constante a una obra literaria, la de Augières, incorporada como hipotexto y a la vez referente absolutamente exterior.

La posible reflexión acerca del arte que la obra pide, parte de su propio mostrarse de manera autorreflexiva como artefacto intermedial. El cine es intrínsecamente intermedial, al incorporar la oralidad, la narratividad, la

música, la escenografía, la composición en relación con un marco o borde. Sin embargo, como medio institucionalizado, con su partición en géneros (fundamentalmente ficción y no ficción), llamar la atención sobre su carácter intermedial requiere de algún tipo de operación que lo ponga de relieve. Una puede ser, por ejemplo, el juego con las “referencias intermediales”, cuyo funcionamiento explica detalladamente Rajewsky (2005): cuando en una película se “tematiza”, se “remedia” ostensiblemente la puesta en escena teatral, la pintura, la escritura o la música, resaltando las diferencias con lo que en esa película se considera propio del medio cinematográfico.

Las referencias intermediales, aun estando presentes en *Los pasos dobles*, no son sin embargo el único modo en que la película resalta su carácter de artefacto intermedial. Lo hace más bien manteniendo separado lo cinematográfico –con sus muchas referencias intramediales–, lo literario y lo pictórico, entrelazando y soldando en ocasiones cada uno de estos hilos para formar un todo. A pesar de que la película rompe los nexos causales narrativos, lo que la ausencia de aquellos nexos hace surgir no es ni un proceso de pensamiento ni una “escritura”, sino más bien una acción de ensamblaje de elementos heterogéneos que mantienen su diferencia. Tampoco revela la presencia de un yo, siquiera fragmentado, roto o múltiple. Y finalmente, si es autorreferencial, también resulta particularmente centrífuga: las citas cinéfilas apuntan a un afuera de ella misma tanto como la presencia de Barceló y su pintura, tanto como la referencia permanente a Augières, y tanto como ese referente geográfico y humano que no se interpreta ni se explica. A esa ausencia de yo se refería Molina Foix. La acción de ensamblaje que es la película tiene evidentemente un constructor, pero este no aparece como origen de un discurso, a no ser que se lo busque fuera, en la coherencia interna de toda la obra de Lacuesta. Tampoco parece haber un discurso, sino más bien una invitación a construirlo a través de los temas –la identidad, el “otro” como doble, la relación con el referente exterior, las relaciones entre las artes, entre el artista y el espectador, el arte y la materia, etc. –, que se exponen y resuenan como ecos durante toda la película.

Esta exposición de temas y motivos, esta búsqueda de sus resonancias, recuerdan más una “propuesta” curatorial actual que un discurso centrado y jerarquizado. No es extraño que García Puchades y Corella Lacasa encuentren en la exposición *Les magiciens de la terre* el antecedente más próximo a *Los pasos dobles*. En cierto modo, la película parece la mimesis de una propuesta expositiva actual, tanto por los temas elegidos como por la posición en la que coloca al espectador: ante a una propuesta más que ante una interpretación.

Una obra intermedial puede llamar la atención sobre la pertenencia a diversas instituciones de los medios con los que está compuesta. En este caso, la llamada de atención es también una provocación –quizá involuntaria –, y la polarización de la crítica lo demuestra. Creo, finalmente, que la película plantea una reivindicación del cine más allá de su carácter narrativo o documental, de un cine que no vive una vida autónoma, que no da la espalda a las tendencias y los problemas que definen el arte actual. Porque si resulta ser también la mimesis de una propuesta museística actual, con los temas que expone sin un discurso centralizado ni jerárquico, con un acercamiento no etnocéntrico ni historicista al “otro”, con medios colocados en situación de aparente igualdad, también demuestra que la posición del espectador aquí es muy diferente de la que goza en un entorno museístico. Una película exige un tiempo determinado que no permite el deambular; el orden y la relación con sus contenidos no los elige el espectador. Mimetizando rasgos de una propuesta museística, *Los pasos dobles* afirma la cercanía entre tendencias cinematográficas actuales y el museo, pero también su fundamental diferencia.

Referencias bibliográficas

- Bordwell, D. (1985). *Narration in the fiction film*. Wisconsin University Press.
- Boyero, C. (2011). Lamentable Concha de oro al exotismo críptico. En *El País*, 25 de septiembre.

- Cerdán, J. (2007). Una nube es una nube. En Cerdán, J. & Torreiro, C., *Al otro lado de la ficción. Trece documentalistas españoles contemporáneos*, Cátedra: Madrid, pp. 211-239.
- Diestro Dópido, M. (2014). San Sebastián: A Film Festival of Contrasts. En Wheeler, D. & Canet, F., *(Re)viewing Creative, Critical and Commercial Practices in Contemporary Spanish Cinema*, Intellect, Bristol/Chicago, pp. 407-418.
- García Puchades, W. y Corella Lacasa, M. (2014). "Art and Ethnography: Miquel Barceló and Isaki Lacuesta – Earth Magicians?". En *(Re)viewing Creative, Critical and Commercial Practices in Contemporary Spanish Cinema*, Intellect, Bristol/Chicago, pp. 119-130.
- Guasch, A.M. (2016), *El arte en la era de lo global. 1989/2015*, Alianza Forma, Madrid.
- Fernández Valentí, T. (2011). Disponible en: <http://elcineseguntfv.blogspot.com.es/2011/10/los-pasos-dobles-no-habra-paz-para-los.html>
- Fernández Labayen, M; Oroz, E. (2015). Más allá del Serengeti: distribución del documental español, c. 2013. En Álvarez, M.; Hatzman, H. & Sánchez Alarcón, I. (Eds.), *No se está quieto. Nuevas formas audiovisuales en el audiovisual hispánico*, Iberoamericana, Verbuert, Madrid/Frankfurt, pp. 59-84.
- Molina Foix, V. (2011). Secreto y bulto. *Letras Libres*, 7 de noviembre. Disponible en: <http://www.letraslibres.com/mexico-espana/cinetv/secreto-y-bulto>
- Monterde, J. E. (2011a). Aventura y descubrimiento. En *Cahiers du Cinéma España*, nº 48, septiembre.
- Monterde, J. E. (2011b). Renovación y diversidad. En *Cahiers du Cinéma España*, nº 49, octubre.
- Navarrete Cardero, L. (2013). *¿Qué es la crítica de cine?*, Síntesis, Madrid.
- Pérez Bowie, J.A. (2011). Notas sobre cine lírico. Un intento de tipología. En Macchiucci, R (Dir.) *Diálogos transatlánticos. Memoria del II Congreso Internacional de Literatura y Cultura españolas contemporáneas*. Vol.

III: *Literatura, arte, cine, otros medios: diálogos, cruces y convergencias*. Disponible en <http://congresoespanyola.fahce.unlp.edu.ar/ii-congreso-2011/actas-ii-2011/volumen-iii/III01PerezBowie.pdf>

- Pérez Bowie, J. A. (2015). ¿Existe un equivalente cinematográfico de la novela lírica? Notas sobre la «narración mitigada» en la pantalla. En *Anales de la literatura española contemporánea*, ALEC, Vol 40, nº Extra, pp. 285-313.
- Quintana, À. (2011). Salt mortal sense xarxa. En *El Punt/Avui*, 25 de septiembre, p. 46.
- Rajewsky, I. (2005). Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. En *Intermedialités*, nº6, otoño, 2005, pp. 43-64.
- Rodríguez Marchante, E. (2011), La Scheriff de Fargo premia a Isaki Lacuesta, *ABC*, 25 de septiembre. Disponible en: <http://www.abc.es/20110924/cultura-cine/abci-pasos-dobles-conchaoro-201109242131.html>
- Ruiz San Miguel, F. J. & Ruiz Blanco, S. (2010). La crítica cinematográfica ante la crisis del periodismo y los nuevos medios sociales, en VV.AA.: *El ejercicio crítico en el cine español*. Primer Congreso de la crítica. 13 Festival de Málaga y Universidad de Málaga, pp. 29-56.
- Sardá, J. (2011). El joven director español demuestra su talento visual en Los pasos dobles y se lleva el máximo galardón del Festival. En *El Cultural*, 24 de septiembre.
<http://www.elcultural.com/noticias/cine/Isaki-Lacuesta-se-lleva-la-Concha-de-Oro/2136>
- Vallín, P. (2011). Isaki Lacuesta: “Algunos críticos quieren echarnos del templo”. En *La Vanguardia*, 25 de septiembre. Disponible en: <http://www.lavanguardia.com/cultura/20110925/54221051618/isaki-lacuesta-algunos-criticos-quieren-echarnos-del-templo.html>

O GOSTO, O CÂNONE E O AFORISMO – (AINDA) PROBLEMAS DA CRÍTICA DE CINEMA

Carlos Natálio*

Neste artigo o que proponho é reatualizar contemporaneamente três problemas que decorrem da atividade da escrita sobre cinema, no formato da crítica. São eles o papel do gosto, a relação com o cânone filmico e a multiplicidade de formatos. E no interior desta última questão, mais concretamente, a referência ao aforismo crítico. O regresso a estes temas implica uma breve justificação por via de uma contextualização do presente, no qual estes se inserem.

Paralelamente à inquirição e mutação ontológica da pergunta bazaniana, “o que é o cinema?”, em algo que se perpetua no tempo, como qualquer coisa do género “o que é que o cinema vai sendo?”, importa também aproximar outra noção recorrente, a “célebre” morte do cinema, com a cada vez mais publicitada e recorrente morte da crítica cinematográfica. Sem a pujança que teve noutra artes, nomeadamente na literatura, a crítica de cinema tomou novos contornos e importância quando a “política dos autores” ou o realismo moderno bazaniano (e mais tarde, o trabalho de críticos como Serge Daney ou Jean-Louis Commaille, para citar apenas dois nomes) passaram a ser integrados como autores e as suas ideias respeitadas no espaço dos *film studies* e

* Mestre em Ciências da Comunicação. Universidade Nova de Lisboa / CIC. Digital – Centro de Investigação de Comunicação, Informação e Cultura Digital.

da academia. Esta partilha de assuntos – o cinema finalmente como uma arte séria (!) – e, em muitos casos, de metodologias fizeram recuar a rígida fronteira entre os dois campos.

Além disso, a entrada do cinema na era do digital e a formação de uma cinefilia baseado na internet, com a convivência de múltiplos ecrãs, plataformas, esquemas de distribuição e um paradoxal aparente declínio mediático do *medium* cinematográfico, deixou visível no horizonte aquilo que, no “longínquo” ano de 2008, Vinzenz Hediger, num artigo intitulado “Politique des Archives” deixava entrever: uma “visão tecno-eufórica” do arquivo digital online em que todos os filmes estarão acessíveis a todos, a todo o tempo (Hediger, 2008). Visão essa cada vez menos utópica e mais próxima da realidade.

Esta nova paisagem da relação do espectador – na verdade, cada vez menos espectador e mais utilizador-performer do património do cinematográfico – trouxe implicações na relação com a crítica de cinema em pelo menos três pontos mais evidentes. O primeiro prende-se com a migração da crítica, feita sobretudo em jornais e revistas em papel, para as suas versões digitais e também para sites de cinema, blogues e mais recentemente, para as redes sociais como o *Twitter*, o *Facebook* ou o *Letterbox*, num formato denominado “micro criticism”. O segundo fator liga-se precisamente a essa convivência de todos os formatos no ambiente horizontal da internet, quer os ensaios mais longos, de pendor académico, quer os textos críticos de dimensão intermédia, além dos já referidos formatos curtos. O terceiro ponto junta à democratização das plataformas e dos formatos, a acessibilidade dos filmes e a arquitetura da internet baseada em relações “one to one”, pondo em causa a configuração do discurso crítico tradicional dos jornais e revistas em papel, baseado numa relação vertical ou “one to many”.

É sobretudo este último ponto, o que tem motivado artigos que se debruçam recorrentemente sobre a falência da autoridade do crítico de cinema, como são os caso de artigos como “The Fate of the Critic in the Clickbait Age”, de Alex Ross (2017), “Film Criticism in the Era of Algorithms”, de B. Ruby Rich (2017), ou o artigo de *The Guardian* “Everyone’s a Critic Now” (2011).

Neste último, o seu autor, Neal Gabler, descreve a contemporaneidade digital como “um espaço de populismo cultural” no qual o crítico de jornal cedeu a sua autoridade aos “bloggers in pyjama” e outros críticos digitais para depois estes a perderem subsequentemente, para o utilizador comum e o “word of mouth”¹.

É, portanto, neste multifacetado contexto que revisitarei a problemática do gosto na tarefa do crítico de cinema contemporâneo. Obviamente que esta categoria é absolutamente central na definição da experiência estética, sobretudo a partir dos trabalhos de Immanuel Kant (principalmente em *Kritik der Urteilskraft*, 1790), David Hume (“Of the Standard of Taste”, 1757) ou mais tarde com Alexander Baumgarten e o surgimento da estética. Não teremos aqui espaço de explorar tais caminhos que, desde cedo, se preocuparam por saber em que medida o gosto individual é partilhável, educável, e qual a sua relação com a tarefa do julgamento estético do crítico. As respostas não são unívocas.

Walter Benjamin, num fragmento para um texto de 1931 intitulado “A Tarefa do Crítico” escreve: “Reflectir sobre as causas que levaram a que o conceito de gosto seja obsoleto.” (Benjamin, 2015: 126), ou “No verdadeiro crítico, o juízo propriamente dito é o último a que ele chega, e nunca a base do seu trabalho crítico. A situação ideal é aquela em que ele se esquece de emitir um juízo” (2015:127). Isto porque, para Benjamin, enquanto o comentário à obra teria a função de pegar no seu conteúdo material objectivo e o inserir numa dada época, a crítica, apartada destes testes avaliativos, tinha como função “iluminar a obra a partir da obra”, chegando ao seu conteúdo de verdade imanente.

1. O mais interessante é que, segundo Gabler, a democratização da opinião da internet é apenas a mais recente faceta de uma cultura americana que começou por resistir às elites inglesas e europeias, prolongando depois internamente a sua atitude de oposição cultural contra os valores do que consideravam ser a autoridade de uma cultura alta aristocrática, de poucos contra o gosto de muitos. Segundo ele, “supposed stupidity didn’t shape popular culture; rather, popular culture shaped supposed stupidity” (Gabler, 2008). Isto é, a cultura pop americana, nasce menos de uma verdadeira incapacidade de aceder aos valores da alta cultura mas à fabricação de uma suposta “simplicidade ou estupidez” que contrarie a tendência dos *gatekeepers* da “alta cultura” de imporem a sua ordem a uma maioria. O problema desta proposta para a justificação da falência da crítica de cinema é que ela, ao colocar os valores de democratização como ponto central, parece fazer esquecer o que subjaz de forma mais vasta a este problema: a constituição de um esquema de sociabilidade onde, económica e politicamente, se torna indesejável tomar uma atitude de pensamento crítico sobre o que nos rodeia.

Ao dar o salto para a área específica do cinema vários exemplos parecem secundarizar o gosto na tarefa do crítico: Girish Shambu, autor do livro *The New Cinephilia* (2014), fala do “gosto como uma limitação” pessoal e que devemos, enquanto cinéfilos e escritores, “por em ação um auto-cepticismo do nosso próprio gosto” (Shambu, 2014). Também numa ensaio de Jonathan Rosenbaum, “They Drive by Night: The Criticism of Manny Farber”, este escreve:

“What is the role of evaluation in your critical work?” Manny Farber was once asked in an interview. “It’s practically worthless for a critic,” Farber replied. “The last thing I want to know is whether you like it or not; the problems of writing are after that. I don’t think it has any importance; it’s one of those derelict appendages of criticism. Criticism has nothing to do with hierarchies.” (Rosenbaum, 1993)

Menos desconfiados da consideração do gosto são J. Hoberman e David Bordwell. O primeiro, no artigo “Film Criticism in America Today: a critical symposium” (2000), “considera que a função do crítico é colocar um filme em contexto e que o contexto do gosto pessoal é apenas uma possibilidade dessa contextualização”. Bordwell num ensaio intitulado “In Critical Condition” (2008), avança que, a par da descrição, análise e interpretação, um crítico também deve avaliar. Dessa avaliação faz parte o carácter distintivo e pessoal do gosto, mas também a capacidade de julgar de acordo com determinados critérios intersubjetivos. Aqui já Bordwell se refere a algo que implica a necessidade de visitar a problemática do papel do gosto na crítica de cinema contemporânea. O autor, analisando o estado que apelida de “critical burnout”, ou de proliferação de textos avaliativos na internet, afirma que uma estratégia de sobrevivência digital, quer de críticos que provinham das revistas e jornais, quer do críticos sem filiações institucionais, foi a de substituir a análise em profundidade, ou argumentativa, pelo estilo, ou pela atitude que rapidamente avalia de acordo com critérios de gosto, angariando leitores com base em opiniões vincadas e fortes. O gosto torna-se

assim a base de um certo culto da personalidade do crítico, em detrimento de um juízo – juízo esse que está na origem grega da própria palavra “crítico”, *kritēs* – mais distanciado e argumentativo.

Parece-nos por isso interessante repensar a categoria do gosto precisamente porque a crítica no ambiente frenético das redes sociais e do digital a “empurrou”, de certa forma, para um paradoxo interessante. Por um lado, ela torna-se central por motivos comerciais e sociais, desvirtuando o papel da “crítica parcial e apaixonada” baudelairiana, ou o entusiasmo próprio da crítica como “arte de amar”, conforme o célebre texto de Jean Douchet. Esse “novo amor”, expresso hoje no gosto rápido que é “like”, permite aglomerar cinéfilos em torno de personalidades fortes, capazes de mobilizar a opinião em torno do seu gosto, por vezes, atraídos por visões estanques do papel da arte cinematográfica, e fazendo com que os filmes se secundarizem a determinados critérios ideológicos. Parte da falência da crítica, no ambiente de uma suposta “pós-verdade”, é a da valorização de um “crítico” que melhor joga o jogo da sedução com base na personalidade e no gosto. Isto em detrimentos dos critérios de uma “possível e falível” intersubjetividade histórica, estética, social e política, que outrora o crítico utilizava para avaliar uma dada obra. Por outro lado, à medida que o gosto parece ganhar terreno num sistema avaliativo com base quantitativa – expresso em *likes*, *thumbs up*, *tags* ou *ratings* – a própria formação do gosto parece cada vez mais entregue a um sistema algorítmico de meta dados que sugerem o próximo filme que o consumidor-utilizador irá gostar, apagando a tarefa de mediação cultural e de avaliação qualitativa que o crítico outrora desempenhava. A democratização da expressão de opiniões é ela própria enformada por um sistema aparentemente bem mais previsível e “autoritário”: a formação de um gosto com base em critérios de *marketing*.

Questão semelhante se coloca hoje na relação que o crítico e o cinéfilo têm com o cânone cinematográfico. O conceito de cânone, utilizado nas mais diferentes áreas, da arte à religião, define-se, de acordo com o Dicionário de Oxford, como “uma regra geral, lei, princípio ou critério, de acordo com o qual algo é julgado”. Por exemplo, o homem vitruviano de Leonardo da

Vinci é tido como um modelo canônico para as proporções clássicas do ser humano. No caso do cinema vem sendo definido, ao longo da sua história, um conjunto de filmes e realizadores que pelas suas características artísticas, estéticas, políticas, sociais, foram sendo aceites como pertencentes ao seu cânone.

Jonathan Rosenbaum, na introdução ao seu livro de 2008, *Essential Cinema: On the Necessity of Film Canons*, no qual compila textos sobre filmes e autores que constituem para si o cânone da história do cinema, escreve sobre a importância que teve para a sua formação crítica, e definição do seu próprio gosto, as listas de melhores filmes da *Sight & Sound*, por oposição às obras de referência académica da altura. O seu argumento é que, ao não aceitar a opinião em voga na academia da altura – a de que não ordenar os filmes qualitativamente em torno de obras, supostamente intemporais, seria um caso de ingenuidade – pôde então através das suas próprias listas pessoais construir um espaço de liberdade seu, de forma a poder encontrar-se, de forma mais livre e divertida com os filmes. Afastando-se assim de possíveis espalhos teórico-sociológicos. Pelo menos a partir dos anos 60, a discussão entre relativistas e crentes numa certa absolutização de valores essenciais, partilháveis, na humanidade, centraram-se nas questões de definição e utilidade de um “cânone ocidental na arte”, que necessariamente importa com ele problemas de critérios e seleção².

Mas o que aqui interessa salientar é sobretudo o papel que o cânone desempenha na tarefa da crítica de cinema e a forma como a sua mobilidade afeta essa relação. O cânone é tido como um ponto de apoio que faz a intermediação entre a subjetividade do crítico e uma objetividade assente numa relação interpessoal. A crítica implica a justificação de uma dada resposta a uma obra fílmica, com base num “*frame* de referência” comum a que os

2. Rosenbaum, apesar de admitir que o propósito de seu livro é semelhante à constituição de um cânone na literatura, conforme estabelecido por Harold Bloom no seu livro de 1995, *The Western Canon: The Books and School of the Ages*, afasta-se do célebre crítico literário na medida em que considera que um cânone não deve apenas circunscrever-se à tarefa descritiva de um conjunto de obras, com base exclusiva em critérios estéticos, mas deve assumir um propósito ativo, prescritivo, acolhendo critérios culturais mais vastos como os da comunicação, informação, entretenimento, a juntar aos já referidos critérios estéticos. (Jonathan Rosenbaum, 2008: XIII)

leitores dos textos e o próprio crítico se possam reportar. As comparações, as análises, a receção de um filme, estabelecem-se criticamente por relação a um conjunto de obras sedimentadas, constituídas historicamente como o cânone cinematográfico. É esse espaço cultural comum o que permite à subjetividade do crítico (e dentro dela, também o gosto) almejarem uma dimensão universalizante, ou pelo menos, partilhável. E nessa relação, podemos distinguir críticos mais conservadores – que valorizam as obras contemporâneas pela forma como rimam, citam, perpetuam os valores e técnicas do cânone– e críticos mais liberais que buscam na obra presente uma consciência desse cânone, mas sobretudo uma intenção de o expandir ou perverter. Isto é, por definição, a ideia de que todo o cânone se move, alterando-se, expandindo-se. Um dos exemplos mais evidentes dessa mobilidade foi a consideração a partir de meados dos anos cinquenta, ao abrigo da “política dos autores” de um conjunto de realizadores americanos por parte dos críticos franceses dos *Cahiers du Cinema*. Alargamento esse depois exportado para os próprios Estados Unidos pelo impacto de obras como *The American Cinema* (1968) de Andrew Sarris.

Mais recentemente, o movimento tido como “*vulgar auteurism*” é outro exemplo de tentativa concertada de alargamento do cânone cinematográfico a autores até então excluídos do mesmo. Ao voltar à preponderância do gosto como critério primacial de alguma crítica contemporânea *online*, ela talvez se explique também com recurso aos novos movimentos expansionistas desse mesmo cânone. Por um lado, como refere Vinzenz Hediger, no já referido artigo sobre a política do arquivo, a cultura digital fez com que a cultura oficial dos cânones fílmicos, outrora controlada por Cinematecas, académicos, críticos de cinema, fosse substituída pelo acesso virtualmente ilimitado de toda a história do cinema por parte do utilizador das plataformas digitais. Se em tempos Tarantino substituiu Henri Langlois como “*auratic gatekeeper*” na definição de um cânone fílmico (Hediger, 2008), hoje essa tarefa está entregue a um sistema de sugestão menos baseada num julgamento de valor e mais na sugestão imediata de um gosto.

Resta então saber até quando resistirá a ideia de cânone como “totalidade aberta”, funcionando como prova contra a total subjetividade do gosto. Os exemplos de listas como os *1001 Filmes Para Ver Antes de Morrer*, ou outros semelhantes, indiciam essoutros gestos que parecem revestir a forma de cânones na época da total democratização de acesso. Contudo, na prática, estes assentam sobretudo em critérios quantitativos, performáticos, por vezes, de mero consumo.

Também é importante referir que, se a democratização digital parece fazer explodir a ideia de cânone como espaço de autoridade, também é verdade que a própria relação com os cânones, como os instituídos por Rosenbaum ou outros críticos, se torna hoje cada vez mais obsoleta. Isto pela simples razão de que esses cânones são totalidades assentes em hierarquias de outras totalidades mais pequenas a que chamamos filmes. Se, por exemplo, *Citizen Kane* (1941) de Orson Welles permanece no cânone fímico, a relação dos novos cinéfilos (e mesmo críticos) com este, pode hoje basear-se menos no filme como referência em si, e mais num fragmento deste: uma cena, um gesto, um movimento de câmara, etc. Aliás, parte do significado de gestos contemporâneos da cinefilia como o *supercut*, o *mash up*, o *remix* já deixam entrever que os próximos possíveis cânones do cinema já não se farão de filmes, mas serão desmembrados em outras lógicas e outras totalidades além e aquém do conceito de “obra”.

Finalmente, introduzamos a revisitação da problemática dos formatos da crítica de cinema contemporâneo, através do filtro da figura literária do aforismo. Atualmente a internet é um espaço onde coexistem vários formatos de escrita. Tal como a cineasta Agnès Varda concebeu a noção de “*cineécriture*” para sair do espartilho de uma escrita meramente narrativa de um filme, também a reflexão crítica há muito abandonou apenas o formato da crítica, do livro ou do ensaio. Hoje a escrita híbrida da cinefilia varia entre a “micro-crítica”, os poucos caracteres de um *twitter*, os *posts* de blogues, os *updates* de *facebook*, os *podcasts*, os ensaios audiovisuais ou outras combinações de vídeo e texto. Um cinéfilo hoje, não tem de escolher um formato, pode usar todos. A escrita sobre cinema mais interessante é então aquela

que aproveita essa permeabilidade de fronteiras, de campos de saber, de épocas na história do cinema, produzindo formas híbridas de escrita ou expressão audiovisual, capazes de gerar novas ideias sobre o cinema.

No que concerne à crítica escrita, a tendência é que os seus textos seja cada vez mais curtos e que produzam um impacto imediato, aproximando-se muitas vezes de verdadeiros “aforismos *twitterianos*”. A forma condensada (poucas palavras), uma dimensão por vezes satírica e crítica da sociedade, um teor de ensinamento encurtado, uma aura de mistério e ambiguidade em torno do seu significado e uma procura de uma interpretação adesiva no leitor, são tudo elementos que parecem aproximar a escrita de uma crítica *prêt-à-porter* do formato aforístico.

Se essa aproximação de formatos é uma realidade³ há duas dimensões, provavelmente complementares, a considerar. A primeira liga-se ao papel do aforismo na relação com o tempo. Como refere o poeta britânico Don Peterson, num artigo do *The Telegraph*: “The aphorism is a brief waste of time”. Diz o autor que o aforismo ganha popularidade quando o tempo é escasso: durante as guerras foram Marco Aurélio ou Blaise Pascal, agora, no tempo do excesso de informação, do *multitasking*, do “défice de atenção” e do “*time is money*” é a vez dos *tweets* e das mensagens de telemóvel. É neste contexto que a crítica aforística parece surgir muitas vezes mais da exigência de brevidade, da economia de tempo ou da procura de um *feedback* imediato, do que do esforço de concentração de ideias num formato reduzido ou depuração formal.

Alguns estudiosos de Nietzsche têm apontado a natureza fragmentária da sua expressão filosófica por aforismos como o elemento mais débil da sua obra. Walter Kaufmann, um desses estudiosos, escreve mesmo que a definição que o filósofo faz do estilo decadente no seu livro *Nietzsche contra Wagner* (1888-1889) define bem a crítica ao seu próprio estilo aforístico (Kaufmann, 1975: 72-73. Escreve ele:

3. É preciso salientar que as poucas palavras não são por si só aforísticas, uma vez que no formato do aforismo existe algo mais: um grau de intencionalidade e profundidade. No fundo um desejo de expansão do significado, que do pouco se faça muito.

“What is the mark of every literary decadence? That life no longer resides in the whole. The word become sovereign and leaps out of the sentence, the sentence reaches out and obscures the meaning of the page, and the page comes to life at the expense of the whole – the whole is no longer a whole. This, however, is the simile of every style of decadence: every time there is an anarchy of atoms.” (Nietzsche *apud* Kaufmann, 1975: 73)

O que daqui se pode retirar é que a expressão aforística encabeça um processo de decadência literária e cultural, não definitiva talvez, mas cíclica. Nesse sentido, seria interessante pensar a proliferação de uma necessidade aforística numa cultura como um sintoma de uma decadência de paradigma e substituição por outro.

A segunda dimensão que gostaria de abordar está nos seus antípodas. Os aforismos mais antigos que se conhecem provêm do pai da medicina Hipócrates na Antiga Grécia que coligiu um grupo de instruções sobre doenças e medicações a que deu o nome de aforismos. O que abria o conjunto dizia: “Life is short [the] art long” (*ars longa, vita brevis*).

A contraposição entre uma arte longa e uma vida breve está, de certa forma, implícita na ideia com que o escritor Emil Cioran, um dos maiores aforistas da nossa cultura, defendeu o direito a filosofar de forma não sistemática, usando aforismos. Na sua obra de 1934, escrita originariamente em romeno, *Pe culmile disperării* (traduzido em inglês como *On the Heights of Despair*), num texto chamado “The Contradictory and the Inconsequential”, o autor escreve:

“Those who write under the spell of inspiration for whom thought is an expression of their organic nervous disposition, do not concern themselves with unity and systems. Such concerns, contradictions, and facile paradoxes indicate and impoverish and insipid personal life. (...) All that is form, system, category, frame, or plan tends to make things absolute and springs from a lack of inner energy from a sterile spiritual life.” (Cioran, 1992: 39)

Ou por outras palavras, a expressão aforística é a única que, para Cioran, consegue espelhar um modo não sistemático de filosofar que, por pensamentos não restringidos, diretos e desconexos, atinge a essência caótica e orgânica da vida.

O cinema, como a arte do aforismo, também ele está do lado da vida, da sua exterioridade, da disposição dos elementos da realidade. Além disso, a perda da aura das imagens do cinema justificou um crescente impulso háptico na relação com elas, tocá-las, manipulá-las e, no domínio do discurso crítico, cumprir uma velha ambição: avaliar a obra com o próprio material da obra, de forma imanente. A junção destas duas ideias permite talvez pôr a hipótese de que a constituição de aforismos críticos, como etapa presente da crítica de cinema, seja um estádio intermédio de encurtamento e eclipse do discurso verbal, por contraposição com o alargamento de um paradigma no qual o pensamento crítico já não possa senão ser expresso por imagens e sons. É esse um horizonte mais otimista que vê neste fenómeno não uma irremediável falência do discurso crítico, mas uma remediação na qual o aforismo será etapa atual a trabalhar.

Referências bibliográficas

- Barišić, M. I. (2011). “The testimony of the time – aphorism”. In *Institute of Ethnography SASA Belgrade*.
Disponível em: http://www.etno-institut.co.rs/files/gei/59_2/Ivanovic-Barisic_GEI_59_2en.pdf
- Baudelaire, C. (1846). “Para quê a crítica?”. In *A invenção da Modernidade (Sobre Arte, Literatura e Música)*, Trad. Pedro Tamen, Lisboa: Coleção Clássicos Relógio D’Água, 2006.
- Benjamin, W. (2015). “A tarefa do crítico” (1931). In *Linguagem Tradução Literatura*, Lisboa: Assírio & Alvim, pp. 125-131.
- Bazin, A. (1958). *Qu’est-ce que le cinéma*, Paris: Éditions du Cerf, 2011.
- Bordwell, D. (2008). “In critical condition”. In *David Bordwell website*.
Disponível em: <http://www.davidbordwell.net/blog/2008/05/14/in-critical-condition/>

- Cioran, E. (1934). *On the heights of despair*. Trans. Ilinca Zarifopol- Johnston, Chicago: The University of Chicago Press, 1992.
- Gabler, N. (2011). "Everyone's a critic now". In: *The Guardian*.
Disponível em: <https://www.theguardian.com/culture/2011/jan/30/critics-franzen-freedom-social-network>
- Hediger, V. (2008). "Politique des archives - European Cinema and the invention of tradition in the Digital Age". In *Rouge*.
Disponível em: <http://www.rouge.com.au/12/hediger.html>
- Hoberman, J. et al., (2000). "Film criticism in America today: a critical symposium". In *Cineaste*, Vol. 26, No. 1, pp. 27-45.
Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/i40079381>
- Douchet, J. (1961). *L'art d'aimer*. Petite Bibliothèque des Cahiers du Cinéma, 1987.
- Kaufmann, W. A. (1975). *Nietzsche: Philosopher, Psychologist, Antichrist*. Princeton University Press.
- Peterson, D. (2004). "The aphorism is a brief waste of time". In *The Telegraph*.
Disponível em: <http://www.telegraph.co.uk/culture/books/3625237/The-aphorism-is-a-brief-waste-of-time.html>
- Rich, B. R. (2017). "Film Criticism in the Era of Algorithms". In *Film Quarterly*.
Disponível em: <https://filmquarterly.org/2017/01/10/film-criticism-in-the-era-of-algorithms/>
- Rosenbaum, J. (1993). "*They drive by night*: the criticism of Manny Farber". In *jonathanrosenbaum.net*
Disponível em: <https://www.jonathanrosenbaum.net/1993/06/they-drive-by-night-the-criticism-of-manny-farber/>
- ____ (2008). *Essential cinema: on the necessity of film canons*, Johns Hopkins University Press.
- Ross, A. (2017). "The fate of the critic in the clickbait age". In *The New Yorker*. Disponível em: <http://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/the-fate-of-the-critic-in-the-clickbait-age>
- Scott, A. O. (2016). *Better Living through criticism: how to think about art, pleasure, beauty, and truth*, London: Penguin Press.
- Shambu, G. (2014). *The new cinephilia*, Montreal: caboose (kindle version).

“TUÉRCELE EL CUELLO AL *CINE DE ENGAÑOSO PLUMAJE*”: CRÍTICA Y CINE EN *ARBOR*

Maria Teresa García-Abad García*

Tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje
que da su nota blanca al azul de la fuente;
él pasea su gracia no más, pero no siente
el alma de las cosas ni la voz del paisaje.

Huye de toda forma y de todo lenguaje
que no vayan acordes con el ritmo latente
de la vida profunda... y adora intensamente
la vida, y que la vida comprenda tu homenaje

Enrique González Martínez

Valga la variante de estos versos del poeta mejicano Enrique González Martínez, en donde el “cisne de engañoso plumaje” se transmuta en lienzo de plata, como prólogo de una reflexión sobre crítica cinematográfica en la revista *Arbor*.

Fundada en 1944 por José López Ortiz, la revista *Arbor* del CSIC es una publicación de ámbito interdisciplinar sobre ciencia, pensamiento y cultura que toma su nombre del árbol de la ciencia o *Arbor Scientiae*, modo empleado por Ramón Llull (S. XIV) para representar las diferentes ramas del saber.

El cine y su crítica adquieren una destacada presencia en esta plataforma de investigación y divulgación de conocimiento, consciente de su relevancia como uno de los instrumentos culturales más importantes del mundo

* Instituto de Lengua, Literatura y Antropología, CCHS, CSIC, Madrid.

Este artículo se encuadra en el proyecto de investigación FF12014-55958-C2-1-P, financiado por la Dirección General de Investigación del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España.

por su decisivo papel en las opciones de ocio del espectador y su fuerza consciente o inconsciente de propaganda, conformando, en definitiva, una de las industrias más prósperas y prometedoras del orbe: “¿Sabe el lector que, según las estadísticas de Hollywood, cada semana desfilan 235 millones de espectadores por los 80.000 salones de proyecciones del mundo, cifra que representa la octava parte del total de habitantes de la Tierra?” (A-A-1948).

Y la existencia del cine como fenómeno de masas, como una realidad cotidiana accesible a todos, no es paralela a su desarrollo como objeto de reflexión en nuestra conciencia. La necesidad de “pensar el cine”, de precisar y explicar su alcance e influjo, mueven a Gutiérrez Maesso a la puesta en valor de la literatura cinematográfica con su forma propia y definida, diferente a otras formas literarias.

El cine ha venido a ser un fenómeno de tan extraordinaria importancia en la vida humana actual que ha recabado sobre sí el interés de los científicos dando lugar al origen de una nueva ciencia: la filmología. Al impulso de dicha conciencia crítica se dedican iniciativas encaminadas a remediar la falta de espacio para la reflexión teórica del cine en el ámbito español, como lo es la creación de la Asociación Española de Filmología que abrió sus puertas al público a comienzos de los cincuenta con unas conferencias pronunciadas por el profesor Fulchignoni, psicólogo de la Universidad de Roma y el Departamento de Filmología del CSIC, a cuyo frente se situaba a Guillermo de la Reyna, filmólogo especialista en cuestiones de Derecho cinematográfico.

El impulso de dicha conciencia crítica se traduce en un sustancioso conjunto de artículos científicos, crónicas culturales y una *varia* de noticias agrupadas en dos secciones, “Del Mundo Intelectual” y “Noticiero de Ciencias y Letras”, con las firmas de Carlos Jiménez Robles, J. Gutiérrez Maesso, Víctor García Hoz, Antonio Gómez Galán, Jorge Uscatescu, Miguel Siguán, Fernando Varela Colmeiro, Guillermo F. Zúñiga, Ana Martínez-Albertos Bofarull, Alberto Elena, José Luis Martínez Montalbán, Marina Díaz López, José M^a García Escudero, Pascual Cebollada, Martin S. Dworkin, Pérez

Lozano, Carlos M^a Staehlin, Luis Suárez Fernández, Emilio del Río, J.L. Santaló, Vicente Marrero Suárez, Alfonso Álvarez Villar, Alfonso Candau, José Luis Pinillos, Manuel Alvar... Pérez Bowie y yo misma.

Los críticos de *Arbor*, conscientes de la necesidad de “pensar el cine”, ofrecen a lo largo de la ya extensa vida de la revista un provechoso panorama sobre asuntos relevantes: teoría, crítica de películas, legislación, industria, producción, relación con otras artes, festivales con un interés especial por las relaciones entre cine y ciencia, como no podía ser de otro modo en una revista científica de ámbito interdisciplinar.

En efecto, Hollywood, “la capital del papel y del celuloide”, y sus problemas de orden económico, industrial, artístico y moral, son objeto de análisis en el primer artículo de fondo que la revista dedica al cine en 1948, firmado por Carlos Jiménez Robles: inversiones millonarias, grandes productoras, competencia y monopolio de las distribuidoras, la trascendencia de las iniciativas independientes en la renovación artística del lenguaje fílmico y su lucha titánica por la supervivencia frente a los grandes *trusts* cinematográficos...

Si dicho monopolio de los grandes se presentía como un gran peligro para los ideales democráticos norteamericanos (nada se dice de una España bajo la dictadura), no lo era menos para el valor moral y artístico del cine.

Víctor García Hoz, director del Instituto de Pedagogía del CSIC, ofrecía en un temprano artículo las líneas predominantes de la visión sobre el cine de la revista en sus primeros tiempos. Define el arte de la pantalla como un fenómeno eminentemente ilusorio con un extraordinario influjo real en la vida humana, pues realiza la maravilla de introducirse en el alma de los hombres para clarificarla o para ensombrecerla:

La visión cinematográfica es una ilusión, es decir, una falsa percepción: nuestros ojos no ven en realidad una persona o un carruaje, algo, en fin, en movimiento; se presentan a nuestra vista imágenes separadas

con una pequeña diferencia de situación y nosotros, en lugar de ver una serie de imágenes, un conjunto sucesivo de figuras, creemos ver una sola como un objeto único que está moviéndose. (García Hoz, 1951: 360).

La ilusión de la cámara encierra todos los riesgos de la verdad a medias, de modo que las complejas relaciones entre la ficción filmada y la realidad adquieren en el caso del cine una notable sustancialidad. La ilusión presupone una percepción del objeto real y la visión cinematográfica cuenta con la desconcertante singularidad de llevarnos a la verdad a través de la ilusión. Una ilusión que participa por igual de un pseudoefecto de realidad conformada por la subjetividad del espectador: “Si normalmente por las ventanas de los sentidos se nos entra el mundo, por las ventanas de los ojos se nos empieza en el cine a descolgar nuestra existencia”. (García Hoz, 1951: 360).

Y, efectivamente, si notamos que junto a las ilusiones del hombre andan rondando sus emociones, no nos causará extrañeza comprobar que el cine, apoyándose en una ilusión, tienda a movilizar estas dos grandes cualidades humanas:

Aquí radica la fuerza y la endeblez del cine: su fuerza, porque el hombre, especialmente el hombre en cuanto a masa, opera mucho más por afecto sensible y por ilusiones deslumbrantes que por decisiones voluntarias y convencimiento racional; su endeblez, porque le emoción, como todo fenómeno sentimental, es un hecho psíquico que vive en precario, injertado o adherido como un parásito a un fenómeno de conocimiento. (García Hoz, 1951: 360).

El cine se adscribe de este modo a la esfera del conocimiento sensible, es decir, a la percepción visual, por encima del análisis intelectual movilizando de forma más que amenazante las emociones del espectador que se desenvuelven en “ese plano liminar y confuso de los sentimientos situados en la albardilla que separa la sensibilidad y la racionalidad: tristeza y alegría, miedo, ira, amor...”. El territorio fronterizo descrito aflora como un peligro para el espectador que ha de estar alerta con el fin de desencadenarse de

los sutiles hilos con que la película lo envuelve; es decir, convertirse en puro espectador: “ha de saber mirar el cine como se miran los toros, con una barrera en medio”.

El muro sugerido por García Hoz para el espectador de cine se propone como una medida preventiva contra la supuesta inmoralidad derivada de la ficción cinematográfica que encierran ciertas “películas depresivas”, donde las aberraciones más espeluznantes y las más repulsivas simas espirituales se exploran, cuando no se inventan, con la más viscosa morbosidad.

Es el carácter eminentemente emotivo del cine el que discrimina las diferentes miradas de sus artistas y confiere a la recepción una participación afectiva extraordinaria:

En realidad, podemos decir que el cine de suyo no tiene tesis racionales; se puede hablar de una novela de tesis, pero no se acabaría de entender una película de tesis. *Ladrón de bicicletas* es indicial en este sentido; relata el robo de una bicicleta y no se entretiene en hacer teorías morales o sociales sobre tal hecho; no hace más que jugar, maravillosamente por cierto, con los sentimientos que tal robo produce (García Hoz, 1951: 360).

Dicha cualidad explicaría asimismo para el autor su influjo predominante en la mujer respecto del hombre y en la adolescencia sobre otras épocas de la vida, lo que conduce a su tercera característica: su endeblez.

La asociación de cine, emoción y mujer es un argumento recurrente en la pluma de varios críticos desde perspectivas diversas. Miguel Siguán, en un artículo de 1948 sobre “Las películas psicológicas” denuncia el gusto de este tipo de películas por exhibir una galería de personajes, muchas veces femeninos, resentidos, tortuosos, mostrándonos el desarrollo de su vida amarga: *Perfidia* (*The man in grey*, Leslie Arliss, 1943), *Perdición* (*Double indemnity*, Billy Wilder, 1944), *Perversidad* (*Scarlet Street*, Fritz Lang, 1945), *La solterona* (*The Old Maid*, Edmund Goulding, 1939), *La extraña pasajera* (*Now, voyager*, Irving Rapper, 1942).¹

1. “El cine francés explotó a fondo las psicologías repulsivas, y los psicópatas aparecen con frecuencia

Las valoraciones morales del arte cinematográfico son una de las principales preocupaciones de los críticos de *Arbor*. Advierten, desde muy temprano, y por encima de sus cualidades artísticas, del peligro que esta máquina de sueños puede suponer para la integridad de las costumbres patrias. José Luis Pinillos, señala al cine como “la nueva idolatría moderna” y se pregunta las razones por las que las obras de Ortega, “pupila sociológica tan fina”, no contienen ni una sola vez la palabra cinematógrafo: “Y si exagerando un tanto la realidad, pudo un día Camille Mauclair rotular una obra suya, *La religión de la música*, hoy, sin hacer apenas uso de la hipérbole, es posible incorporar lindamente el espectáculo cinematográfico al rango de idolatría” (Pinillos, CC, 1949: 351).

En un artículo de 1948 advierte de que la gran masa filmica que inunda nuestro país está inspirada en un *ethos* diferente al nuestro, el mundo protestante: “De este modo, la vida cinematográfica española constituye una especie de portillo abierto de par en par a toda aquella concepción de la vida que se rechazó en la Contrarreforma” (Pinillos, 1948: 485).

Común a la ideología de estas producciones y asimismo censurable sería el enjuiciamiento adverso contra el pueblo alemán, “en el que se encarna el genio de la guerra con un simplismo muy propio del arte cinematográfico, al que su rango noético mínimo le obliga a operar con elementos burdos donde no cabe demasiado el matiz” (Pinillos, 1948: 485).

A ello se suma la denuncia de la falsa idealización de la vida promovida por la pantalla, consistente en acumular mobiliario, decorados lujosos y recuerdos melancólicos, o en justificar los desvaríos que alguien comete para “encontrarse a sí mismo” de relatos como *¡Qué bello es vivir!* (Frank Capra, 1946), *El filo de la navaja* (Edmund Goulding, 1946), o *La señora Parkington* (Tay Garnett, 1944).

en los “films” alemanes y rusos. Incluso el psicoanálisis se encuentra en Pabst y en la escuela europea entre las dos guerras, aunque en películas que no trascendían de los cine-clubs” (Siguán, 1948: 63).

Un escrúpulo similar se manifiesta en relación con el desmesurado recurso a la psicopatología, los psiquiatras asesinos, los secretos torturantes que se ocultan detrás de las puertas, la pasión desatada, la amnesia mezclada con alcoholismo, las confidencias espeluznantes y demás adminículos folletinescos. En definitiva, lo intrascendente mezclado con lo disparatado se convierte en fórmula infalible para la comedia norteamericana.

A tal grado se eleva el despropósito, que Pinillos se aventura a establecer un indudable paralelismo entre las tramas del cine del momento y los libros de caballerías fundados en “amores y lujurias y fanfarronerías en que uno vence a muchos, y se cuentan tantos y tan grandes disparates como le viene al vano cerebro del que los compone”. Con la salvedad de que en nuestros días su contenido ha pasado del cerebro de quien los compone al de las muchedumbres del mundo entero.

El éxito del cine entre el público se justifica en función del dinamismo presente en la vida moderna. El hombre, no satisfecho con viajar constantemente por entre las cosas, necesita que en sus horas de reposo las cosas continúen viajando ante él. Así se explica el éxito de un arte cuyos dos resortes fundamentales son la acción y la emoción: movimiento externo la primera, dinamismo íntimo, psicológico, la segunda.

Los modelos de conducta expresados por la pantalla han adquirido una vida mítica que actúa en el imaginario contemporáneo con mayor virulencia que los dioses homéricos en la primitiva sociedad griega y es capaz de convertir en héroe al clásico tipo cinematográfico “cínico, borrachín y mujeriego, bueno en el fondo, en un fondo que se le sale por los talones” (Pinillos, CC, junio 1949: 352).

Pero, lejos de su desatención, toda esta relevancia merece una vigilancia más esmerada de los poderes públicos y los intelectuales: “¿Por qué si se emplea inteligencia, trabajo y dinero en el estudio, pongamos por caso, de la filología clásica, hay que regateárselo a una actividad que, en un país de 28 millones de habitantes, tiene 3.600 lugares de exhibición?” (Pinillos, CC, junio 1949: 352).

Más alejado de presupuestos de orden moral, Antonio Gómez Galán define al cine como el arte del movimiento y la casualidad en la medida en la que pone al hombre en un cubilete de dados y lo vuelca sobre la pantalla a la espera de que un favorable azar maneje la resolución de conflictos. Belleza y veracidad son las principales aspiraciones para un arte que es un privilegiado medio para la expresión, tanto del realismo como de la idealización.

Como nueva forma de expresión artística que es, el cine se ha beneficiado de una amplia gama de herramientas de análisis, desde la filosofía del arte a la semiología: el cine de la comicidad se apoya en el intuicionismo de Bergson y el surrealista y expresionista en la fenomenología de Husserl y en la psicología Gestalt.

Para Jorge Uscatescu todas estas interpretaciones convergen en el concepto de intencionalidad como norma estética en el campo hermenéutico del nuevo arte y en la necesidad de buscar un nuevo contenido conceptual para definir el cine como experiencia de la conciencia y como arte cargado de sentido y de significación. Tal es así que el desarrollo de una semiología del cine aparece, sin duda, como más tributaria de estas implicaciones de la filosofía del arte, que de la propia historia de la lingüística y la antropología estructural.

Con Gentile y Croce el filme se integra a través de la filosofía del arte en la estética idealista. Se trata de una rica experiencia que desde el punto de vista de la estética marxista viene continuada por Galvano Della Volpe en obras como *Il verosimile filmico* (1954) y *Crítica del gusto* (1960) y que encuentra en la obra fundamental de Guido Aristarco *Storia delle teoriche del film* (1960) una interesante síntesis informativa.

En el contexto de la reflexión sobre el cine surge la teoría de la visibilidad pura en la que se redefinen los conceptos de tiempo y espacio. El tiempo en cuanto valor constitutivo de la expresión cinematográfica no es el tiempo trascendente u objetivo de la concepción clásica, sino un tiempo relativo que difiere de un artista a otro. Espacio y tiempo son realidades mentales, inexistentes fuera de la propia expresión cinematográfica.

La filosofía del arte llega de esta forma a la idea de “dinamización” del espacio como concepto específico de la figuración cinematográfica, según viera Panofski cuando afirmaba que el espectador está en constante movimiento, porque su ojo se identifica con la lente de la cámara que cambia continuamente de distancia y dirección.

Desde sus comienzos el cine nace vinculado al consumo masivo. La noción de que el artista por naturaleza es un adelantado, un innovador y revolucionario, cobra un impulso nuevo como consecuencia de las complejas transformaciones experimentadas en el orden social por el desarrollo de la industrialización y la sociedad de masas. Y sin embargo, antes de la guerra del 14 solo un puñado de eruditos y literatos (entre ellos Hugo Münsterberg y Vachel Lindsay en Estados Unidos) se habían interesado por comprender lo que se perfilaba como una revolución en los procesos imaginativos.

El cine de vanguardia suscita una desigual valoración en el juicio de Martin S. Dworkin quien, tras una dura crítica al cine de Cocteau, acaba extendiendo su adversa opinión a un movimiento tras el que suelen esconderse una sarta de eslóganes publicitarios de fabricantes de fantasías, ya se trate de hombres sinceros y dedicados, ya de excéntricos visionarios, ya de simuladores que van a su negocio por el sendero de lo esotérico, del que, por supuesto, no se libra el primer cine de Buñuel:

Desde hace mucho tiempo, esta película [*L'Áge D'Or*], realizada en 1930 por Luis Buñuel sobre un guión que escribió en colaboración con Salvador Dalí, se nos mostraba como arquetipo del cine surrealista, aunque hace mucho tiempo también había perdido toda su novedad. (...) Lo poco que quedaba de una obra tan significativa carecía ya de valor, pues la mayoría de las imágenes y yuxtaposiciones de clara intención anticlerical y antiburguesa apenas permitía hacernos una idea del impacto que en su día pudo haber causado (Dworkin, 1966: 2010).

Como no podía ser de otro modo, las relaciones entre la ciencia y el cine en *Arbor* ocupan un interés de primer orden.

Coordinado por Alberto Elena, *Arbor* dedica un monográfico que aspira a ofrecer un acercamiento al problema de la imagen de la ciencia en el cine y su relevancia en el marco de los estudios sobre la comprensión pública. Aunque curiosamente el catálogo de los Lumière no incluía films científicos, el género se desarrolló muy tempranamente con la filmación en 1902 de la operación de separación de dos siamesas por el célebre cirujano francés Eugène-Louis Doyen, con el consiguiente escándalo derivado de su venta y exhibición en ferias populares.

Elena recuerda a este propósito la estrecha vinculación de cine y ciencia cuando afirma que la idea de servirse del invento de los hermanos Lumière con fines científicos es tan antigua como el invento mismo. Considerado uno de los grandes avances de finales del XIX, los invitados asistentes a la primera proyección pública de presentación del cinematógrafo fueron periodistas científicos y no gente del espectáculo. Como señala Pierre Jenn, “era considerado como un gran instrumento científico destinado al laboratorio. Quizás se pusiera de moda en razón de su novedad, pero una vez que se disipara esa curiosidad retornaría al secreto de los laboratorios (...) Para la élite culta el cinematógrafo era ante todo un instrumento científico destinado a reproducir firmemente la realidad. Estaba al servicio de la Ciencia y de la Verdad” (Elena, 1993: 10).

Desde entonces, muchos investigadores científicos han recurrido al auxilio de la cinematografía con el objeto de registrar los innumerables fenómenos de la Naturaleza y de adaptar las facultades visuales del hombre al servicio de la ciencia.

Fernando Varela Colmeiro, por su parte, recordaba la primera película científica del doctor Pierre Janssen, director del Observatorio Astronómico de Montmartre, hecha en Japón: el registro de un eclipse de sol rodado con una placa fotográfica Daguerrotipo circular a la que se había imprimido un movimiento de rotación en el plano focal del telescopio.

El empleo de la técnica cinematográfica en el estudio de los fenómenos biológicos es acaso la manifestación más antigua de la aplicación de la cinematografía a fines científicos. Fue Muybridge el primero que se valió de esta técnica cuando en 1872 dispuso una batería de cámaras fotográficas para analizar el movimiento de las patas de un caballo al galope.

La fotografía y cinematografía submarinas al servicio de la investigación oceanográfica ocupan el interés del Alexandre Ivanoff en una contribución de 1955. Inventos como los de la escafandra autónoma de aire comprimido hacen posible la exploración del fondo de los océanos, los misterios desconocidos de su flora y su fauna, pues el siglo XX marca, a juicio del investigador, no solo el principio de la era atómica, sino el de la invasión del mar por el ser humano, gracias a las escafandras autónomas y batiscafos.

En el campo de la física nuclear se dedica atención a las películas tituladas *Atomic Physics*, y *Operational Cross Roads*, de carácter instructivo e informativo.

Pero no es solo en el campo de la investigación científica y técnica donde la película cinematográfica se ha revelado como auxiliar indispensable del hombre de ciencia, sino en el ámbito de la enseñanza. Títulos como, *Higiene en la guerra*, *Madre e hijo*, *Transfusión de sangre*, *Neuropsiquiatría* y *primeros auxilios* son paradigmáticos de la contribución británica.

La celebración del Congreso Internacional de Películas Científicas en Londres bajo el auspicio de la Scientific Film Association era una expresiva muestra de su relevancia en materias como los cambios estructurales del acero, el crecimiento de los cristales de nitrato sódico y la aparición y extinción de los focos luminosos en la superficie solar.

Guillermo F. Zúñiga recuerda asimismo que el cine tiene su origen en el resultado de la experimentación de múltiples aparatos y experiencias científicas de finales del siglo pasado en su propósito de registrar de manera precisa y objetiva una realidad para hacer posible el estudio posterior de los fenómenos registrados. Los experimentos de Jules Janssen, primer promo-

tor de estas técnicas, quien consiguió aplicar la fotografía a la investigación astronómica, obteniendo las primeras imágenes de un astro en movimiento con su “revólver astronómico” o los de Jules Etienne Marey y su “fusil fotográfico”, son antecedentes del cinematógrafo.

Las aplicaciones del cine a la investigación fueron pronto incorporadas a la ciencia en España por figuras como Rocasolano o Del Río Hortega. Pese a ello, a poco de celebrarse el centenario del cine, el autor se queja de que el cine científico español se halle en estado embrionario en relación con otros países del entorno, de cuyas iniciativas se hace eco el ensayo de *Arbor*.

Ana Martínez-Albertos Bofarull en “El ingenio a sus pies: La figura del científico en el cine de la Guerra Fría” analiza la interrelación entre ciencia y sociedad a través de la configuración de la imagen pública del científico y la ciencia en la pantalla durante la Guerra Fría.

La desmedida fijación anticomunista de la administración americana crea un especial clima de suspicacia entre el mundo de la ciencia y el espionaje con casos dramáticos como la ejecución en 1953 del matrimonio Rosenberg. Los Estados Unidos niegan visados a científicos con “pasado dudoso” y se limitan los contactos con países de la Europa del Este, poniéndose trabas a la publicación de resultados científicos y asistencia a congresos internacionales.

El cine se convirtió en una vía para la plasmación de la ideología dominante con un discurso en el que se identifican insistentemente enemigo y comunismo. El clima amenazante de la guerra fría se traslada a la pantalla con títulos que abordan cuestiones de espionaje atómico: *La gran amenaza* (Gordon Douglas, 1948), *El espía* (Russell Rouse, 1952) o *El FBI entra en acción* (Jerry Hopper, 1952).

A finales de los 50 la figura del espía se humaniza, convirtiéndose en un tipo próximo al antihéroe, personaje profundamente humano, desilusionado y que acusa la amargura de una situación degradada. Dos claros ejemplos serían *El espía que surgió del frío* (Ritt, 1965) y *Llamada para el muerto* (S. Lumet, 1966).

Comparte un ámbito similar de interés Alberto Elena cuando aborda el género biográfico de científicos en la pantalla partiendo de *La tragedia de Louis Pasteur* (William Dieterle, 1936), película paradigmática que define un modelo ampliamente imitado con posterioridad como uno de los más poderosos medios de popularización de la ciencia, desde que en 1908 Giovanni Vitrotti se ocupara de la vida de Galileo Galilei. La Warner, productora de la cinta, hizo descansar parte de su prestigio en el cultivo del género.

José Luis Martínez Montalbán analiza el género de la ciencia ficción en la construcción de esta imagen en el cine con títulos paradigmáticos: *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927), *La mujer en la luna* (Fritz Lang, 1929), *La vida futura* (William Cameron Menzies, 1936), *Con destino a la luna* (Irvin Pichel, 1950); aportaciones de directores de la *nouvelle vague*: *Lemmy contra Alphaville*, (Jean-Luc Godard, 1965) *Fahrenheit 451* (François Truffaut, 1966), *El planeta de los simios* (F.J. Schaffner, 1967), *2001: Una odisea en el espacio* (S. Kubrick, 1965), o la serie de *La guerra de las galaxias*.

Martin S. Dwrkin en un artículo de 1964 se mofa de la imprecisión e inexactitud científica presente en los guiones de los relatos donde aflora la presencia de la psiquiatría:

Lo cierto es que los divulgadores del nuevo dogma captaron con tanta imperfección el lenguaje de los divanes y de las clínicas, ya de por sí oscuro, que los diálogos de las películas nos recuerdan esas tertulias de señoras en las que se cuentan sus dolencias y operaciones ante una taza de té, o la famosa incoherencia de la doncella de Thurber, Della, cuya hermana “cogió una tuberculosis que le vino de los dientes y que luego le invadió completamente el síntoma” (Dwrkin, 1964: 65).

El autor atribuye tales desmanes al inoportuno imperialismo de la psicología profunda, cuyas revelaciones, expuestas en un lenguaje esotérico, usurpaban con facilidad las esencias imaginativas de las creaciones literarias a modo de Dostoievsky.

El análisis de Marina Díaz sobre la figura del psiquiatra en el cine norteamericano de los ochenta ofrece una visión panorámica de la imagen de dichos profesionales y sus investigaciones empíricas.

En paralelo a su interés por diferentes visiones del género científico, *Árbor* dedica una atención más que relevante a la crónica anual de la celebración de la Semana de Cine Religioso de Valladolid y sus Conversaciones Internacionales, en cuya X edición de 1969 pueden leerse unas palabras de Manuel Fraga, por entonces ministro de Información y Turismo, que abundan en la dimensión moral del fenómeno cinematográfico:

Llevamos diez años tratando la problemática de un cine religioso y de valores humanos. Queremos un cine positivo y propugnamos una defensa del espectáculo en su aspecto moral. Hemos de conseguirlo –y en ello estamos—sin que nos preocupe demasiado la extensión de miras de algunos o la evidente mala voluntad de otros. Los diez años de esta Semana vallisoletana constituyen, en definitiva, nuestro mejor acicate. Porque aquí se ha planteado con ambición, con generosidad, con objetividad, con trascendencia, el grave problema del cine cristiano, en cuya realización estamos implicados. Un cine que no puede ser estrechamente intransigente ni hacerse de espaldas a la realidad del mundo actual (Cebollada, 1969: 85-86).

Dicha apertura convierte a Valladolid en uno de los foros más dinámicos de exhibición y de reflexión del cine europeo, con atención especial a la cinematografía italiana, el neorrealismo, Michelangelo Antonioni, retrospectivas dedicadas a Léo Joannon y Carl Dreyer (1964), y una relevancia cada vez mayor de la sección retrospectiva y cultural que en 1965 incluye la siguiente

programación: *Los olvidados*, de Buñuel (1950), *El jeque blanco* (1952) y *Ocho y medio* (1963), de Fellini y *Sed de mal* (1958), *Mr. Arkadin* (1955) y *Ciudadano Kane* (1941), de Orson Welles.

No extraña que, habida cuenta del planteamiento ideológico, entre la milicia y la iglesia, predominante tanto en la línea de pensamiento de la revista como en los tribunales encargados de decidir sobre los premios, el crítico de *Arbor* señalara la necesidad de pensar solo en el arte y en la creación artística como criterio prioritario: “Quedemos, pues, en que la religiosidad y el patriotismo son dos hermosuras humanas que la gran mayoría de los españoles llevan dentro con firmeza y convicción sin demasiada necesidad de hacerlas patentes de manera fotográfica a la hora de los repartos de premios” (G.G.E., 1960: 388).

La revista *Arbor* del CSIC ofrece una plataforma imprescindible para el desarrollo de esa actividad necesaria y paralela a la creación cinematográfica cual es “pensar el cine”. Sus páginas encierran la valoración de época de un arte, de una industria, no exenta de polémica por su indudable proyección social, por ser reflejo imprescindible de la “vida innumerable” de María Zambrano:

Ninguna de las fenecidas culturas alcanzó a dejarnos una huella tan múltiple y verídica como la nuestra dejaría en esa *Summa* de sombras que es el cine. Pero, no es necesario ver al cine en este oficio de difuntos. La vida, por el contrario, es su atracción, la vida múltiple, de mil rostros, sorprendida, analizada en su ritmo, perseguida en sus nimios gestos fugitivos. La vida innumerable. La cámara es un sentido más, un sentido analítico, descubridor de un tiempo nuevo y de nuevas dimensiones. (García-Abad, 2011: 210).

Referencias bibliográficas

- Anónimo (1956). “Crónica cultural española: Evasión y conciencia, desde una butaca”, *Arbor* 33.122 (Feb 1): 279-281.
- _____ (1964), “Crónica cultural española: Conversaciones Internacionales de Valladolid: La psiquiatría en el cine”, *Arbor* 59.225 (Sep 1): 65-74.
- _____ (1950). “Del mundo intelectual”, *Arbor* 15.49 (En 1): 109-112.
- _____ (1956). “Del mundo intelectual”, *Arbor* 33.121 (En 1): 95-102.
- _____ (1956). “Del mundo intelectual”, *Arbor* 33.122 (Feb 1): 272-278.
- _____ (1956). “Del mundo intelectual”, *Arbor* 33.123 (Mar 1): 430-435.
- _____ (1956). “Del mundo intelectual”, *Arbor* 35.129 (Sep 1): 100-107.
- _____ (1956). “Del mundo intelectual”, *Arbor* 35.132 (Dic 1): 477-483.
- _____ (1959). “Del mundo intelectual”, *Arbor* 43.160 (Abr 1): 592-597.
- _____ (1959). “Del mundo intelectual”, *Arbor* 44.162 (Jun 1): 245-251.
- _____ (1957). “El primer año de “Film Ideal”, *Arbor* 38.143 (Nov 1): 259-292.
- _____ (1952). “Noticias breves: La industria cinematográfica en la Gran Bretaña”, *Arbor* 22.79 (Jul 1): 402-405.
- _____ (1956). “Noticiero español de ciencias y letras”, *Arbor* 33.121 (En 1): 124-129.
- _____ (1956). “Noticiero español de ciencias y letras”, *Arbor* 33.122 (Feb 1): 293-297.
- _____ (1956). “Noticiero español de ciencias y letras”, *Arbor* 33.124 (Abr 1): 612-617.
- _____ (1960). “Noticiero de ciencias y letra”, *Arbor* 45.170 (Feb 1): 92.
- _____ (1960). “Noticiero de ciencias y letras”, *Arbor* 47.177 (Sep 1): 87-89.
- _____ (1965). “Noticiero de ciencias y letras”, *Arbor* 60.229 (En 1): 105-109.
- _____ (1965). “Noticiero de ciencias y letras”, *Arbor* 60.231 (Mar 1): 413-417.
- _____ (1965). “Noticiero de ciencias y letras”, *Arbor* 60.232 (Abr 1): 513-516.
- _____ (1965). “Noticiero de ciencias y letras”, *Arbor* 62.240 (Dic 1): 313-316.
- _____ (1966). “Noticiero de ciencias y letras”, *Arbor* 64.246 (Jun 1): 183-186.
- _____ (1967). “Noticiero de ciencias y letras”, *Arbor* 66.255 (Mar 1): 311-315.
- _____ (1969). “Noticiero de ciencias y letras”, *Arbor* 74.285 (Sep 1): 105-108.

- A.-C. y R., A. (1950). "Cinematografía en España", *Arbor* 15.50 (Feb 1): 301-302.
- Alvar, M. (1968). "Técnica cinematográfica en la novela española de hoy", *Arbor* (Dic 1): 5-22.
- Álvarez Villar, A. (1964). "Crónica cultural española: Dos películas de Eric Duvivier: *El mundo del esquizofrénico* y *Ballet sobre un tema parafrénico*", *Arbor* 57.220 (Abr 1): 582. 582.
- Aller, C. (1978). "Luis de Paola, *Música para películas mudas* (Accésit al premio Adonais) (Book Review)", *Arbor* 100.390 (Jun 1): 291-293.
- Candau, A. (1950). "Crónica cultural española", *Arbor* 16.53 (May 1): 93-97.
- ____ (1950). "Crónica cultural española", *Arbor* 17.59 (Nov 1): 285-289.
- ____ (1952). "Crónica cultural española", *Arbor* 21.75 (Mar 1): 417-421.
- ____ (1952). "Crónica cultural española: Los libros, el cine y las traducciones", *Arbor* 22.79 (Jul 1): 415-421.
- ____ (1954). "Crónica cultural española", *Arbor* 27.98 (Feb 1): 257-265.
- ____ (1954). "Crónica cultural española", *Arbor* 27.100 (Abr 1): 626-631.
- ____ (1956). "Vámonos al cine", *Arbor* , 35.131 (Nov 1): 313-332.
- ____ & Córdoba Trujillano, José (1956). "Crónica cultural española", *Arbor* 33.124 (Abr 1): 589-595.
- Cebollada, P. (1962). "Crónica cultural española: "El hombre en el cine", tema de las Conversaciones Internacionales de Valladolid, *Arbor* 52.198 (Jun 1): 112-118.
- ____ (1962). "Crónica cultural española: Crónica de cine: *Un ganster para un milagro*, *Margarita Gautier*, *Dos mujeres*, *Todo el oro del mundo*, *Teresa de Jesús* y *Aprendiendo a morir*, *Arbor* 52.199 (Jul 1): 356-362.
- ____ (1963). "Crónica cultural española: Nuevo Cine en España: entre el snobismo y la cultura", *Arbor*, 54.206 (Feb 1): 118-126.
- ____ (1963). "Crónica cultural española: El cine español no está a la altura de nuestro tiempo", *Arbor* 55.210 (Jun 1): 109-115.
- ____ (1964). "Crónica cultural española: Un trimestre de cine en España", *Arbor* 57.220 (Abr 1): 574-580.
- ____ (1964). "La religión en el cine", *Arbor* 58.221 (May 1): 95-101.

- _____ (1965). “Crónica cultural española: Buenos auspicios para el cine en 1965”, *Arbor* 60.229 (En 1): 111-118.
- _____ (1965). “Un trimestre de Cine en España”, *Arbor* 61.235 (Jul 1): 343-361.
- _____ (1966). “Crónica cultural española: El cine a través de las películas estrenadas en Madrid”, *Arbor* 65.251 (Nov 1): 229-238.
- _____ (1967). “Cine español 1967. Situación y problemas”, *Arbor* 66.254 (Feb 1): 111-127.
- _____ (1969). “XIV Semana Internacional de cine religioso y de valores humanos y X Conversaciones Internacionales de Valladolid”, *Arbor* 73.281 (May 1): 75-91.
- _____ (1968). “1967: Año de prueba para el cine español”, *Arbor* 69.266 (Feb 1): 215-222.
- _____ (1968). “Crónica cultural española: El mercado cinematográfico español, las salas especiales y una buena temporada de exhibición”, *Arbor* 70.275 (Nov 1): 83-89.
- _____ (1966). “Crónica cultural española: La IX Semana de cine religioso y de valores humanos de Valladolid”, *Arbor* 64.245 (May 1): 77-85.
- Coello, V. (1952). “Crónica cultural española: Crónica cinematográfica”, *Arbor* 21.73 (En 1): 115-122.
- Company, J. M. (Ed.) (2003). *El cine y las pasiones del alma*, *Arbor* vol.174, nº 686.
- Córdoba Trujillano, J. (1955). “Crónica cultural española: Cuatro películas”, *Arbor* 32.120 (Dic 1): 517-536.
- Díaz López, M. (1993). “La escuela del Dr. Berger: la figura del psiquiatra en el cine norteamericano de los ochenta”, *Arbor* 145.569 (May 1): 113-132.
- Dworkin, M. (1965). “Las horas de desesperación y la violencia en la pantalla”, *Arbor* 61.235 (Jul 1): 301-311.
- _____ (1966). “Comentarios de actualidad”: El cine de vanguardia: Trompetería con sordina”, *Arbor* 63.242 (Feb 1): 203-213.
- Elena, A. (1993). “Introducción. De Méliès a Terminator: imágenes de la ciencia en el cine de ficción”, *Arbor* 145.569 (May 1): 9-16.

- _____ (1993). “El ángel inoculador: “Pasteur” y los orígenes de las biografías cinematográficas de científicos”, *Arbor* 145.569 (May 1): 17-37.
- Fernández Cuenca, C. (1949). “Historia del cine” (Book Review). Por José Gutiérrez Maesso, *Arbor* 12.39 (Mar 1): 480.
- García-Abad García, M^a T. (2011). *Literatura y Cine o el cine soñado*, *Arbor* vol.187, n^o 748.
- G.G.E. (1960). “Notas sobre cine (*Molokay*, *El baile* y *Los diez mandamientos*)”, *Arbor* 45.170 (Feb 1): 99-105.
- _____ (1960). “Premios y películas”, *Arbor* 45.171 (Mar 1): 83-88.
- García Escudero, J. M^a. (1959). “El cine español y sus problemas actuales”, *Arbor* 43.159 (Mar 1): 353-379.
- _____ (1958). “Henri Agel, *Le cinéma*”, *Arbor* 39.147 (Mar 1): 453-454.
- García Hoz, V. (1951), “El cine: influencia real de un arte de ilusión”, *Arbor* 18.63 (Mar 1): 360.
- Gómez Galán, A. (1955). “Crónica cultural española”, *Arbor* 31.113 (May 1): 114-128.
- _____ (1954). “El cine y su sentido”, *Arbor* 27.98 (Feb 1): 209-214.
- _____ (1956). “Luces de la ciudad”, *Arbor* 35.129 (Sep 1): 108-116.
- _____ (1959). “Romanticismo y cine”, *Arbor* 44.167 (Nov 1): 94-97.
- _____ (1960). “Premios del Círculo de Escritores Cinematográficos”, *Arbor* 45.171 (Mar 1): 83-86.
- _____ (1966). “Crónica cultural española: El Quijote del cine ruso”, *Arbor* 64.246 (Jun 1): 187-193.
- _____ (1956). “*René Clair: Reflexiones sobre el cine* (Book Review), *Arbor* 35.132 (Dic 1): 530-531.
- Gómez y López-Egea, R. (1968). “Crónica cultural española: Sociología de *Marat-Sade*”, *Arbor* 70.273 (Sep 1): 95-99.
- Gutiérrez Maesso, J. (1950). “Crónica cinematográfica”, *Arbor* 15.52 (Abr 1): 605-606.
- _____ (1950). “Crónica cinematográfica”, *Arbor* 16.54 (Jun 1): 339-342.
- _____ (1950). “Crónica cinematográfica”, *Arbor* 16.55 (Jul 1): 546-549.
- _____ (1950). “Crónica cinematográfica”, *Arbor* 17.57 (Sep 1): 173- 175.
- _____ (1949). “Un bienio de cine español”, *Arbor* 12.40 (Abr 1): 538-545.

- Herrero, J. (1981). "Mi tío de América o Resnais contra Resnais", *Arbor* 109.428 (Ag 1): 441-446.
- Ivanoff, A. (1955). "La fotografía y cinematografía submarinas al servicio de la investigación oceanográfica", *Arbor* 30.109 (En 1): 68-75.
- J. R. B. (1960). "Primer curso de medios audiovisuales para educadores", *Arbor* 45.171 (Mar 1): 83-90.
- Lindgren, E. (1948). "The Art of the film" (Book Review), *Arbor* 11.33 (Sep 1): 176.
- Marín Morales, J. A. (1971). "Jean-Luc Godard por Jean-Luc Godard (Book Review)", *Arbor* 80.312 (Dic 1): 411-414.
- _____. (1976). "Françoise Truffaut, *El cine según Hitchcock* (Book Review)", *Arbor* 94.365 (May 1): 146-149.
- Marrero Suárez, V. (1953). "Crónica cultural española", *Arbor* 24.88 (Abr 1): 587-594.
- Martínez-Albertos Bofarull, A. (1992). "El ingenio a sus pies: La figura del científico en el cine de la Guerra Fría", *Arbor* 143.561 (Sep 1): 29-44.
- Martínez Montalbán, J. L. (1993). "Entre la ciencia y la ficción: avatares de un género cinematográfico", *Arbor* 145.569 (May 1): 39-54.
- Paula, F. de (1962). "Edgar Morin, *El cine y el hombre imaginario* (Book Review)", *Arbor* 52.198 (Jun 1): 259-260.
- Pérez Lozano, J. M. (1957). "Crónica cultural española: La temporada cinematográfica", *Arbor* 38.141 (Sep 1): 106-112.
- _____. (1957). "La universidad española y el cine", *Arbor* 38.143 (Nov 1): 259-264.
- _____. (1958). "Un nuevo cine "amateur" español", *Arbor* 39.148 (Abr 1): 558-570.
- _____. (1959). "El cine en la cultura española", *Arbor* 3.157 (En 1): 106-121.
- _____. (1960). "Cine: *El Afaire Dreyfus, El General de la Rovere, La hora final*. Otros films importantes", *Arbor* 46.173 (May 1): 102-117.
- Pinillos, J. L. (1947). "Crónica cultural española", *Arbor*, 8.24 (Nov, 1): 465-470.
- _____. (1948). "Crónica Cultural Española", *Arbor*, 9.28 (Abr 1): 597-602.
- _____. (1948). "Crónica Cultural Española", *Arbor* (Julio): 485-492.

- _____ (1949). “Crónica Cultural Española”, *Arbor*, 12.38 (Feb 1): 273.
- _____ (1949). “Crónica Cultural Española”, *Arbor* 12.40 (Abr 1): 605.
- _____ (1949). “Crónica Cultural Española”, *Arbor* 13.42 (Jun 1): 345-354.
- Rivière, J. R. (1973). “Sesenta años de cine en la India”, *Arbor* (Feb 1): 111-117.
- Río, E. del (1975). “Valladolid, cine 75”, *Arbor* 91.353 (May 1): 91-96.
- Rioja, I. (1976). “Perspectiva del cine italiano”, *Arbor* 94.366 (Jun 1): 115-127.
- Rodríguez Fernández, M^a del C. (Coord.) (2010). *Fuentes literarias del cine*, *Arbor* Vol.187, n^o 748.
- _____ (2012). *Las mujeres dirigen: Representaciones filmicas de una Europa multicultural*, *Arbor* Vol. 188, n^o 758.
- Roncero, O. (1971). “Primeras Jornadas Internacionales de Cine Científico y Didáctico”, *Arbor* 79.306 (Jun 1): 101-103.
- Santaló, J. L. (1966). “Crónica cultural española: El VII Festival Internacional de Cine Industrial”, *Arbor* 65.249 (Sep 1): 145-146.
- _____ (1967). “Comentarios de actualidad: VIII Festival Internacional de Cine Industrial”, *Arbor* 68.261 (Sep 1): 101-110.
- _____ (1967). “Crónica cultural española: IX Certamen Internacional de Cine Documental”, *Arbor* 68.263 (Nov 1): 275-276.
- _____ (1967). “Crónica cultural española: Comité Español de Cine Industrial”, *Arbor* 68.264 (Dic 1): 380-381.
- _____ (1968). “Crónica cultural española: VI Certamen Nacional de Cine Industrial”, *Arbor* 70.270 (Jun 1): 221-222.
- Siguán, M. (1948). “Las películas psicológicas”, *Arbor*, 9.25 (En, 1): 63.
- Stahlin, C. M. (1961). “Crónica: El cine alemán”, *Arbor* 48.184 (Abr 1): 105-111.
- _____ (1961). “Crónicas: Cine de valores humanos”, *Arbor* 49.185 (May 1): 81-89.
- _____ (1961). “Crónica cultural española: El festival cinematográfico de San Sebastián”, *Arbor* 50.191 (Nov 1): 119-122.
- Suárez Fernández, L. (1963). “Crónica cultural española: VIII Semana internacional de Cine religioso y de valores humanos, en Valladolid”, *Arbor* 55.209 (May 1): 126-132.

- Uscatescu, J. (1980). "El cine, nueva forma de expresión artística", *Arbor* 107.417 (Sep 1): 35-47.
- Varela Colmeiro, F. (1953). "Intercambio europeo de películas técnicas y científicas", *Arbor* 25.90 (Jun 1): 203.
- Vigil y Vázquez, M. (1959). "El Primer Congreso Internacional Cinematográfico de Barcelona", *Arbor* 44.168 (Dic 1): 204-213.
- Zúñiga, G. F. (1984). "El cine, auxiliar de la investigación científica", *Arbor* 118.463 (Jul 1): 339-354.

A CRÍTICA DOS CINECLUBES EM PORTUGAL: O CASO DO BOLETIM DO CINECLUBE DE GUIMARÃES (1959-60)

Paulo Cunha & Manuela Penafria*

Durante a ditadura do Estado Novo, em forte articulação com os movimentos neo-realismo e cineclubista, a crítica cultural e cinematográfica constituiu um importante núcleo de ação na oposição à política cultural oficial.

Durante a década de 50, em plena crise da cinematografia portuguesa, diversas publicações especializadas em cinema desempenharam um importante papel na denúncia da crise e na tentativa de propor uma renovação credível. Num período em que se exigia renovação, o sector da crítica mais exigente conheceu, de uma forma espontânea e consistente, o surgimento de uma nova crítica, constituída por jovens valores emergentes de tertúlias artísticas e dos meios universitários.

Em oposição ao núcleo da crítica dita “oficial” (*Diário da Manhã*, *Diário de Notícias*, *Emissora Nacional*, entre outros), começou a despontar em diversas publicações de carácter cultural e artístico uma crítica que ficou conotada com a oposição política e cultural ao regime: *Seara Nova* (Lisboa, 1921-); *Presença* (Coimbra, 1927-40); *O Diabo* (Lisboa, 1934-40); *Sol Nascente* (Porto, 1937-40); *Sol* (Lisboa, 1942-49); *Vértice* (Coimbra, 1942-); *Pensamento* (Lisboa, 1931).

* Universidade da Beira Interior.

Ao contrário da crítica dominante, a crítica de cinema publicada nestes títulos tinha pouco alcance mediático e pouca influência junto dos espectadores de cinema. No entanto, estas publicações tinham o mérito de reunir, entre os colaboradores, muitos intelectuais, artistas e ensaístas que escreveram os mais interessantes textos sobre cinema deste período: José Régio (colaborador da *Presença e Movimento*), Adolfo Casais Monteiro (*Presença e Movimento*), José Gomes Ferreira (*Presença e Seara Nova*) e Roberto Nobre (*O Diabo, Seara Nova, Vértice e Pensamento*).

As décadas de 1950-60 passam a ser de confronto aberto entre concepções críticas antagónicas e inconciliáveis. Se durante a política cultural de António Ferro a monopolização dos meios de produção não permitia diversificar a oferta cinematográfica, a estreia de filmes produzidos fora dos círculos afectos ao regime provocou uma reacção violenta. O primeiro caso mais visível foi o de Manuel Guimarães: a recepção crítica aos seus três primeiros filmes – *Saltimbancos* (1951), *Nazaré* (1952) e *Vidas sem Rumo* (1956) –, como já referi no subcapítulo anterior, são exemplares para conhecermos e compreendermos a geografia e as motivações da crítica cinematográfica deste período.

Devido a diferentes filiações ideológicas das suas direcções e colaboradores, esta “nova crítica” constituiu vários núcleos de acção, por vezes antagónicos, que se apoiavam em importantes publicações. Entre as revistas mais críticas da política cultural do governo encontra-se a *Imagem* (1950-1961) que, a partir de 1952, ultrapassado um discurso inicial de certa moderação, ataca e classifica o sector cinematográfico nacional como uma “cidadela de analfabetos e comerciantes”. Em 1954, face ao “insucesso que tem rodeado as últimas produções nacionais apresentadas”, esta revista sentenciava a morte do cinema velho com uma ideia de esperança, exigindo uma “urgente e adequada solução” e apregoando que “este fim trágico pode gerar um princípio risonho” (*Imagem*, VI-1954: 175).

Catarina Alves Costa (2012: 81) também sublinha a importância destas publicações para entender o cinema exibido em Portugal e a própria produção de filmes portugueses:

(...) Estes suportes permitem perceber, de modo mais detalhado, a forma como era recebido, criticado e apropriado o cinema que era visto quer nos circuitos mais comerciais, quer nos mais alternativos. Por outro lado, detectam-se divisões entre uma esquerda marxista e uma humanista, presentes na 2ª série da revista *Imagem*, mas também entre revistas como a *Celulóide* ou a *Visor*, que se integram numa política de direita, sem incorporar, mais uma vez, as teorias da cultura do espírito de António Ferro.

Henry (2002: 304) alerta para o particular confronto entre a crítica de esquerda (“entre uma esquerda moderada e uma ideologia marxista”) da revista *Imagem* e a crítica católica das revistas dirigidas por Fernando Duarte, *Visor* e *Celulóide*. Geralmente menos referida, a crítica católica também ocupou um papel importante no panorama crítico português, em particular no processo de renovação da crítica e do próprio cinema português.

Curiosamente, estas publicações mantinham uma relação directa com o movimento cineclubista: a revista *Imagem* constituiu um cineclubes homónimo e a *Visor* e *Celulóide* eram propriedade do Cineclubes de Rio Maior. Estes são dois casos particulares de uma ligação directa entre os dois núcleos, mas há ainda o caso do Centro Cultural de Cinema – Cineclubes de Universitários para uma Cultura Cristã que, entre 1956-59 foi um dos mais dinâmicos no país e que, de modo geral, constituiu um grupo de colaboradores que mais tarde estaria na fundação e dinamização da revista *O Tempo e o Modo*, nomeadamente figuras como João Bénard da Costa, Pedro Tâmen, Nuno de Bragança, M. S. Lourenço, José Escada, Alberto Vaz da Silva, Nuno Portas, Manuel de Lucena, Francisco Sarsfield Cabral ou Paulo Rocha.

Há ainda o caso do Cineclubes de Porto que, por estes anos, protagonizou uma intensa atividade editorial: em 1948, lançou a coleção de livros *Projeção – Cadernos de Cinema*, onde seriam publicados, entre outros, *Modernas*

Tendências do Cinema Europeu (1948), *Charles Chaplin* (1949) e *O Cinema e a Criança* (1954). Do núcleo mais dinâmico deste cineclubes destacamos a presença de Manuel de Azevedo, crítico de cinema co-fundador da *Sol Nascente* (1937-40) e crítico em diversas publicações: *O Diabo* (1940), *Seara Nova* (1945-49), *Mundo Literário* (1946-47), *Primeiro de Janeiro* (??), *Norte Desportivo* (1953-58) e *Diário de Lisboa* (1961-63). Para além disso, foi autor de diversos livros sobre cinema: *O Cinema em Marcha* (1944), *Panorama Actual do Cinema* (1946), *Ambições e Limites do Cinema Português* (1948), *O Movimento dos Cine-Clubes* (1948), *Perspectiva do Cinema Português* (1951), *À Margem do Cinema Nacional* (1956) e *O Cinema Italiano do Após-guerra e o Neo-Realismo* (1957).

Mas não será nenhum destes casos o que nos ocupará neste texto. Interessam-nos particularmente os boletins dos cineclubes destinados a uma circulação interna, que ligavam a entidade aos seus associados, e que poderiam circular por via postal ou por transmissão pessoal.

A formação dos primeiros cineclubes data dos anos 40, mas a ideia da importância e necessidade dos mesmos encontra-se manifestada em revistas de cinema dos anos 30 enquadrada num objetivo de “através da exibição de cinema de qualidade em sessões particulares para sócios, elevar a cultura cinematográfica do público e assim levar os produtores a encarar o cinema enquanto arte e não apenas como um produto comercial.” (Granja, 2002: 29).

É justamente a ideia de “elevação cultural” que se encontra subjacente à actividade dos cineclubes. A seleção criteriosa dos filmes a exhibir faz-se acompanhar de textos escritos sobre os mesmos. Esses textos, divulgados aos sócios na forma de Boletim são um registo do discurso já existente ou feito propositadamente para as sessões. O Boletim assume-se como um documento efetivo de discurso crítico e de promoção desse tipo de discurso.

Mais ou menos elaborados, mais ou menos volumosos, todos os cineclubes editavam esses Boletins, para informação associativa (eleições, relatórios, etc.) mas também, e sobretudo, como forma de divulgação da sua programação, a que não raramente vinham associados textos críticos de várias proveniências sobre os filmes a ser exibidos.

O Cineclube de Guimarães, fundado a 17 de Maio de 1958, iniciou as suas exhibições ainda no decorrer desse ano, mas só em fevereiro de 1959 lançou o seu primeiro Boletim. A edição regular dos Boletins tem início com a 7ª sessão do Cineclube (Fig.1).

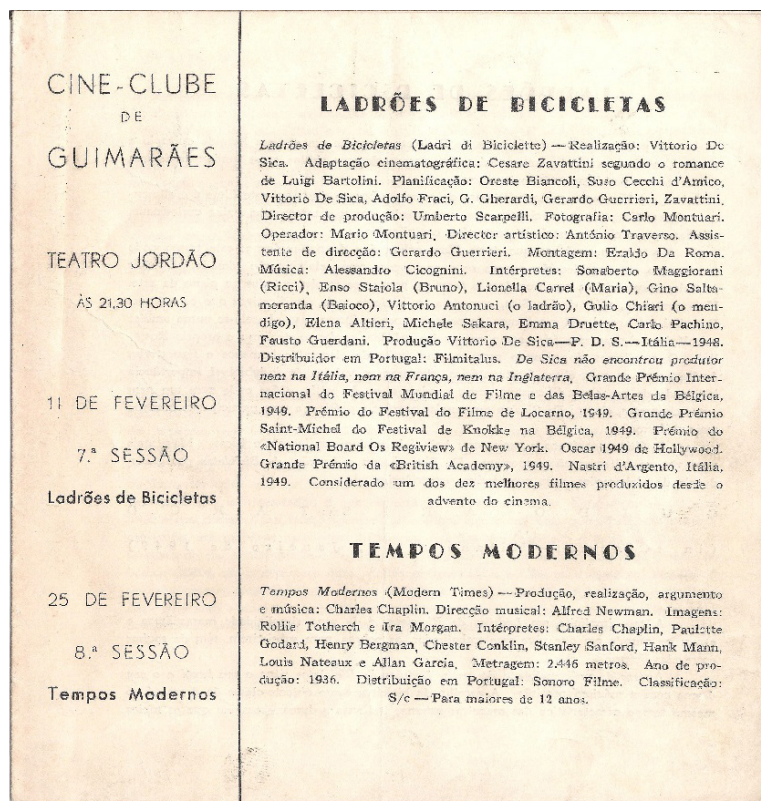


Fig. 1 - Capa do primeiro Boletim do Cineclube de Guimarães, fevereiro de 1959.

Neste texto, iremos apresentar uma análise quantitativa e alguns considerações de carácter qualitativo a respeito dos dois primeiros anos dos Boletins do Cineclube de Guimarães, 1959 e 1960. São boletins com uma periodicidade mensal exceptuando os meses de verão durante os quais não se realizaram sessões. Nas duas tabelas seguintes estão mencionados os filmes exibidos em cada mês, os autores dos textos divulgados pelo respetivo boletim e a publicação original desses mesmos textos. Na coluna “observações” encontra-se informação que considerámos complementar e relevante.

1959

Filme(s)	Autor(es)	Origem do texto	Obs
FEVEREIRO			
	Vittorio De Sica	s/ informação	
<i>Ladrões de Bicicletas/ Ladri di Biciclette</i> (1949), de Vittorio De Sica	Cesare Zavattini	s/ informação	
	Guido Aristarco	Cinema – Milano n° 7, janeiro 1949	Textos extraídos dos programas do Clube de Cinema de Coimbra e do Cine-Clube do Porto.
	André Bazin	Esprit, novembro de 1949	
René Clair	s/ informação		
<i>Tempos Modernos/ Modern Times</i> (1936), Charles Chaplin,	Orson Welles	s/ informação	
	Georges Sadoul	Cinéma 55, n° 1	
	Claude Mauriac	Le Figaro Littéraire	
MARÇO			
<i>Ataque/ Attack</i> (1957), de Robert Aldrich	Eurico da Costa	Gazeta Musical e de todas as Artes, Outubro-Novembro de 1958	
<i>Douro, faina fluvial</i> (1929), de Manoel de Oliveira	----	----	Cópia cedida pela Cinemateca Nacional
<i>Eduardo e Carolina/ Edouard et Caroline</i> (1950), de Jacques Becker	Jean Quéval	Cahiers du Cinéma, n° 3	

ABRIL			
<i>O Balão Vermelho/ Le ballon rouge</i> (1956), de Albert Lamorisse	Claude-Marie Trémois	Télé-Ciné, nº 62, Dezembro de 1956	Programação Infantil
<i>Humberto D/Umberto D</i> (1951), de Vittorio De Sica	Vittorio Spinazzola	Cinema Nuovo, nº 86, julho 1956	
“Como se faz um filme” Palestra de Alves da Costa	-----	-----	
<i>Breve Encontro/ Brief Encounter</i> (1946), de David Lean	A. Ravé	Regards neufs sur le cinéma, pág. 313	
MAIO			
<i>O Homem Tranquilo</i> (1952), de John Ford	Jean Mitry	Imagem, nº 14, outubro 1955	
<i>O Grande Carnaval/ Big Carnival</i> (1951), de Billy Wilder	Guido Aristarco	Cinema, Milano, nº 70, setembro 1951	
JUNHO			
<i>Nos Bastidores de Nova York/The naked city</i> (1948), de Jules Dassin	s/ informação	s/ informação	
<i>French Cancan</i> (1954), de Jean Renoir	André Bazin	Esprit, dezembro de 1955	
	Jean Collet	Télé-Ciné, nº 50	
OUTUBRO			
<i>Ricardo III/Richard III</i> (1955), de Sir Laurence Olivier	Ernesto de Sousa	Imagem, nº 15	Neste boletim é anunciado que se pretendem promover sessões em 16 mm, em salas particulares para sócios; Também é anunciado que a Biblioteca do Cineclub está em organização.
<i>Um Homem tem 3 metros de altura/A man is ten feet tall</i> (1957), de Martin Ritt	António Augusto Sales	Celulóide, nº 8	
NOVEMBRO			
<i>Noites de Cabiria/Le notti de Cabiria</i> (1957), de Federico Fellini	s/autor	s/ informação	“Federico Fellini – o estilo”
	Felix Landaburu	Révue International du Cinéma, nº 27	“O filme mais cristão de Fellini”

<i>Viva o Descanso</i> (s/data), de Hal Roach			Programação infantil
<i>Tortura/Hets</i> (1946), de Alf Sjöberg	Vinicius de Morais	Filme, Brasil, nº 1, agosto 1940	
Dezembro			
<i>Ela só dançou num Verão/Hon dansade en sommar</i> (1951), de Arne Mattsson	Guido Gerosa	Revista del Cinema Italiano, nº 11-12, 1954	
<i>Benvindo Mr. Marshall</i> (1953), de Luís G. Bergala	s/autor	Do programa nº 48 do Cine-Clube de Aveiro	

1960

Filme(s)	Autor(es)	Origem do texto	Obs
JANEIRO			
<i>Johnny Guitar</i> (1953), de Nicholas Ray	André Bazin	s/ informação	Sobre Western.
<i>A Sorte bate à porta/ Here comes the groom</i> (1952), de Frank Capra	J. G. Auriol s/autor	s/informação Cinéma	“A Comédia à Americana”
FEVEREIRO			
	s/autor	Le Cinéma Japonaise	“Um mestre do cinema japonês”
	Roberto Nobre	s/ informação	
<i>Às Portas do Inferno/ Rashomon</i> (1951), de Akira Kurosawa	Shinobu e M. Giuglaris	Le Cinéma Japonaise	
	Georges Sadoul		
	Iwao Mori		
	Henri Agel	Le Cinéma	
Festival Charlot: <i>O Folião Endiabrado/ One A.M.; A Loja de Penhoras/ The Pawnshop; O Criado do Rink/The Rink; O Bombeiro/ The Fireman; Nos Bastidores/Behinds The Screen</i> (1916-17), de Charlie Chaplin	Manuel Villegas Lopez	Cinema, Teoria y Estética del Arte Nuevo	
	Georges Sadoul	Histoire de l'art du Cinéma	
	Georges Sadoul	A Vida de Carlitos, pp. 72-74.	

Simphonie Mecanique; Miserere; Gazouillis, Petit, Oiseau; 2.º Symphonie en Blanc (Ballet)			Cópias em 16mm cedidas pela Embaixada de França
MARÇO			
<i>Fez-se Justiça/Justice est faire</i> (1950), de André Cayatte	s/autor Geneviève Coste e Gaston Bounoure	s/ informação Ficha cultural de UFOLTS	“Análise do Filme” “Valor e projecção humana do filme”
<i>Pigmalião/My Fair Lady</i> (1938), de Anthony Asquith e Leslie Howard	s/autor	Ficha da Fédération Française des Ciné- Clubes	
Yascha Heifetz; Artur Rubintein; Benjamin Franklin; Os Pássaros não conhecem fronteiras			Cópias em 16mm cedidas pela Embaixada dos Estados Unidos da América
ABRIL			
<i>No Reino da Calúnia/ The Big Knife</i> (1955), de Robert Aldrich	Gilbers Salachas	Programa do Centro Cultural de Cinema	
<i>Um Roubo no Hipódromo/The Killing</i> (1956), de Stanley Kubrick	s/autor Humberto Bello	Programa do Cine- Clube Universitário de Lisboa Programa do Cine- Clube Universitário de Lisboa	Ciclo “O Cinema Americano de Desmistificação”
<i>Mentira Maldita/ Sweet Smell of Success</i> (1957), de Alexander Mackendrick	José Vaz Pereira António-Pedro Vasconcelos	Vértice Imagem, n.º 32	
<i>O Homem de Guindaste; L'Industri Mecanique à Tokyo; Gardens/Jardins Japoneses; A Pearl is born</i>			Cópias em 16mm cedidas pela Embaixada do Japão

MAIO			
Ciclo “I Retrospectiva do Cinema Português”: <i>Os Crimes de Diogo Alves; A Rosa do Adro; Mulheres da Beira; Mal de Espanha; O Centenário; Os Olhos da Alma; O Fado; Lisboa; Nazaré, Praia de Pescadores; Maria do Mar.</i>	A Direcção		Cópias cedidas pela Cinemateca Nacional e apoio do SNI e Câmara Municipal de Guimarães
	Alves Costa	Programa Cineclube do Porto	
	José-Augusto França	O Comércio do Porto	“Para a Possibilidade de um Cinema Português”
<i>O Deus Siva Dançou; A Terra Salgada de Middleharnis; A História dos Fósseis; O Fundo do Mar</i>			Cópias cedidas pela Shell Portuguesa
<i>O Garoto de Charlot/ The Kid (1921), de Charlie Chaplin</i>	s/autor	s/ identificação	Sessão infantil
JUNHO			
<i>É preciso ter Azar/ , de Nils Poppe</i>	s/autor	Programa do Cineclube de Espinho	
<i>Um lugar na Alta Roda/ Room at the Top (1959), de Jack Clayton</i>	Fernando Duarte	Celulóide, n.º 26, Fevereiro de 1960	
Un Jardin Public Pantomimes; Théâtre National Populaire			Cópias cedidas pela Embaixada de França;
Palestra de Dinis Jacinto			
OUTUBRO/NOVEMBRO			
<i>Rua Principal/Calle Mayor, de J. A. Bardem</i>	s/autor	Das Letras Das Artes, O Primeiro de Janeiro, 14/09/1960	
	J. F. Aranda	Cinema 59, n.º 33	
	Vários	Programa Cineclube de Estremoz	A Direcção aconselha a leitura das revistas <i>Filme, Celulóide, Imagem, Objectiva 60 e Cahiers du Cinéma</i> , que estão disponíveis na sede para consulta.
<i>O Ferroviário/Il Ferroviario, de Pietro Germi</i>	Luís de Pina	Filme, n.º 1	
	Alves Castela	Celulóide, n.º 8	
<i>O Conto do Vigário/ Il Bidone (1955), de Federico Fellini</i>	s/identificação	Visor, n.º 18	
<i>O Tecto/Il Tetto, de Vittorio De Sica</i>	Casimiro Brito	Celulóide, n.º 4	

Sons d'Áfrique; Elle Sera Appelée Femme; Peintres Bantous; Chasseurs et Artistes		Cópias em 16mm cedidas pela Embaixada da Bélgica
DEZEMBRO		
<i>Um Táxi, uma Mulher e um Destino/Sans Laisser D'Adresse</i> , de Jean Paul Le Chanois	Jacques Krier	Programa do Cineclube de Huíla (Angola)
	Guido Aristarco	Cinema, Milano, n.º 76, Dezembro de 1951
<i>Doze Homens em Fúria/Twelve Angrymen</i> (1956), de Sidney Lumet	Armand-Jean Caulierz	Télé-Cine, n.º 69, Outubro de 1957
Ciclo "Os Primitivos do Cinema": <i>Cinematographe Lumière; Le Grand Méliers; L'Home dans La Lumière</i>		Cópias cedidas pela Embaixada de França
<i>Aquele Fato Branco</i>		Sessão infantil

Numa primeira observação geral, o Cineclube de Guimarães, tal como a generalidade dos outros cineclubes portugueses do período, parece entender o cinema como principal impulsionador de uma elevação cultural como base segura na qual assenta uma tomada de consciência social e política. Essa elevação apenas pode desenvolver-se se estimulado o espírito crítico. No documento "Cineclube de Guimarães – 1º inquérito aos sócios"¹ é relevante a pergunta: "A finalidade dos nossos programas é contribuir para uma melhor apreciação crítica de filmes. Acha que os textos escolhidos atingem esse fim?" Esta pergunta justifica que os Boletins do Cineclube de Guimarães tenham tido como opção consciente a recolha de textos já existentes sobre os filmes exibidos. Ou seja, o Cineclube de Guimarães faz chegar aos associados os filmes e, também, o discurso já existente sobre os mesmos.

1. O documento não tem data mas pede aos sócios uma resposta até 31 de janeiro e menciona uma lista de filmes exibidos ao longo do ano de 1960 pelo que o inquérito será do ano de 1961.

Por um lado, esta opção garante que os filmes exibidos são de grande qualidade uma vez que vários nomes de referência já escreveram sobre os mesmos. Ao apresentar vários autores, o Cineclube de Guimarães não contribui para a legitimação de um único autor, mas de vários. E se nesses textos a qualidade de cada um dos filmes é unânime, as razões para medir a qualidade dos filmes variam. Por outro lado, ao ser dado acesso aos espectadores a diferentes vozes ou sobre um mesmo filme ou variando os autores a respeito dos vários filmes, a consequência mais imediata é que a voz do espectador e o seu discurso fica, igualmente, legitimada, é uma voz tão legítima como a de qualquer nome de referência que assina os textos escolhidos. E, por vezes, surgem textos sem autoria. Em suma, o Cineclube de Guimarães assume-se como um mediador entre as sessões e os espectadores tendo por objetivo fundamental o de promover nos seus associados uma capacidade crítica capaz de se alinhar com o discurso de vários críticos.

Nos boletins de 1959 e 1960 repetem-se alguns autores que assinam os textos: André Bazin, Guido Aristarco e Georges Sadoul. Os dois primeiros são nomes de reconhecida atividade crítica e o último mais conhecido como autor de colectâneas de natureza histórica. Esta repetição não se verifica em nenhum nome português. E a origem dos textos é quase totalmente retirada de revistas de cinema, no caso português, as revistas *Imagem* e *Celulóide* são as mais citadas.

Apenas no ano de 1959 é, também, de realçar o depoimento de alguns realizadores: Vittorio De Sica, a respeito do seu próprio filme, *Ladrões de Bicicletas*; e Orson Welles, a respeito de *Tempos Modernos*, de Chaplin. Cezari Zavattini, argumentista de *Ladrões de Bicicletas*, consta também em depoimento. Este tipo de depoimento não surge em 1960, onde apenas o texto crítico é utilizado.

Quanto aos filmes exibidos, a atividade deste cineclube pauta-se pela seleção de títulos cuja relevância na história do cinema é ainda hoje reconhecida, como são os casos exemplares de *Tempos Modernos* (Charlie Chaplin, 1936), *Às portas do inferno* (Akira Kurosawa, 1950) ou, no caso português, *Douro*,

Faina Fluvial (Manoel de Oliveira, 1931). Tratando-se de filmes majoritariamente da década de 50, esta seleção mostra aos espectadores o cinema contemporâneo e coloca em destaque as indicações sobre o melhor do cinema segundo as revistas da especialidade. Mas essas indicações estão sujeitas a um filtro de leitura pelo programadores que, dessas revistas de cinema, retiram excertos de texto. É justamente esse filtro que nos interessa aqui caracterizar.

Do ano de 1959 destacamos alguns filmes que apesar dos seus atributos especificamente cinematográficos, a sua forma, são elogiados nas suas qualidades em confrontar o espectador com valores que dignificam o ser humano e por, de modo mais explícito ou implícito, promover o cinema enquanto um reflexo da sociedade.

“O melhor cinema tem o dever de continuar *o seu* caminho, aquele que lhe é ditado pela realidade humana e social contemporânea (...). O sentido real dos meus filmes é a procura da solidariedade humana.” (Vittorio De Sica cit. in *Boletim*, II-1959). A respeito de *Ladrões de Bicicletas*, o excerto de Guido Aristarco afirma que o maior feito do filme é chegar onde outros filmes não chegam: “a uma maior coerência poética, a uma participação humana mais uniforme”. De André Bazin vem a afirmação: “A tese implícita em *Ladrões de Bicicletas* é de uma simplicidade maravilhosa e atroz: no mundo em que vive esse trabalhador, os pobres, para subsistirem, têm de roubar entre eles próprios.” E a respeito da cena final, em que o filho dá a mão ao pai, a inultrapassável leitura de Bazin: “o filho retorna ao pai através do seu abatimento, amando-o agora como homem, com a sua vergonha.”

Sobre *Tempos Modernos*, Georges Sadoul diz-nos que “a vida de Charlot, plena de atalhos e de alterações é, tipicamente, a de um emigrante chegado aos Estados Unidos lá por 1910, conhecendo o desemprego, despedido muitas vezes, mas recomeçando sempre (...) o trabalho e o amor ligam-se e desligam-se (...).” (*Boletim*, II-1959)

Sobre *Ataque* (Robert Aldrich, 1957), o discurso destaca a “força moral” do filme e centra-se nas características das personagens, por exemplo: “A cobardia de Cooney é o resultado da sua inépcia em encarar o mundo e os outros homens. Cobarde até à medula – física e mentalmente – irremediavelmente cobarde”, afirma Eurico da Costa (*Boletim*, III-1959). E sobre *Eduardo e Carolina* (Jacques Becker, 1950), Jean Quéval afirma que o seu realizador “mostra tudo o que interessa sem deixar de desenvolver as intrigas paralelas, os amores e as paixões que unem e separam os seus jovens” e que se trata de um filme que faz uma análise “implacável dos defeitos e debilidades, para denunciar os caracteres duma sociedade sem vida.” (*Boletim*, III-1959).

O *Balão vermelho* (Albert Lamorisse, 1956) um dos filmes que serviu de suporte a André Bazin para o estabelecimento da sua máxima estética: “quando o essencial de um acontecimento está dependente da presença simultânea de dois ou vários factores da acção, a montagem é interdita”² não tem nos boletins um texto assinado por esse grande crítico e teórico do cinema. O texto é de Claude-Marie Trémois, que sublinha o facto de *Um Balão vermelho* ser “um hino à vida”. (*Boletim*, IV-1959).

A primeira frase sobre *Breve Encontro* (David Lean, 1946) não deixa dúvidas sobre a abordagem a respeito do filme: “*Breve Encontro* é um estudo psicológico”, concluindo que possui um grande “poder de emoção e comunhão possível entre actores e espectadores”. (*Boletim*, IV-1959).

De John Ford foi exibido o filme *O homem tranquilo*, a respeito do qual Jean Mitry realça que “esta luta do jovem noivo que se revolta contra as tradições e os costumes acaba, no entanto, por se submeter, não apresenta nunca gravidade, nem mesmo situações mais tensas.” (*Boletim*, V-1959). E sobre Billy Wilder é dito que “procura a matéria dos seus argumentos nos fenómenos

2. Texto intitulado “Montagem interdita” de André Bazin publicado no livro *O que é o cinema?*, Livros Horizonte, 1992, p. 67.

particularmente amargos duma civilização” e o texto alerta para o facto que o filme exibido *Big Carnival* “assinala talvez o limite extremo do cinismo de Billy Wilder” (*Boletim*, V-1959).

Sobre *Nos bastidores de Nova Iorque* (Jules Dassin, 1948) vem a afirmação que se trata de um “trecho da vida real de todos os dias na maior cidade do mundo”, mas o facto do filme não ter sido montado de acordo com a vontade do realizador é bastante realçada. Interrogado sobre as diferenças entre a versão rodada de *The Naked City* e a definitiva, Dassin respondeu: “O que fere em Nova Iorque são os contrastes. Há uma riqueza e uma miséria incalculáveis. Foi, pois, sobre esses contrastes que baseei a minha película. (...) Tudo isso desapareceu.” (*Boletim*, VI-1959). Já em Renoir, de quem se exibiu *French Cancan*, o texto de André Bazin termina com a afirmação: “Pela mão de Renoir, não são os quadros que se animam na nossa frente mas aquilo que viam os autores desses quadros: o mundo reflectido pelo olhar do artista.” (*Boletim*, VI-1959).

No mês de outubro de 1959 é dado destaque ao contexto de produção das obras. A respeito de *Um homem tem três metros de altura* (Martin Ritt, 1957) o texto assinado por António Augusto Salles refere que a indústria cinematográfica americana entra em crise após a II Guerra e que o realizador em causa demonstra o “revigoroamento da linha cinematográfica Estadunidense” sem que se deixe de destacar que o filme a exhibir leva até aos espectadores “a afirmação corajosa de que os homens não são bons ou maus pela razão simples de serem pretos, brancos ou amarelos, mas sim pelos sentimentos que os nutrem ou pelo carácter que possuem.” (*Boletim*, X-1959). Um dos últimos filmes de 1959 é de Fellini, sobre quem é dito que o seu estilo é, em suma, um “choque emocional” patente no filme em causa, *Noites de Cabiria*. (*Boletim*, XI-1959).

Em 1960, o *Boletim* de janeiro de 1960 dedica uma página a *Johnny Guitar* (1953), onde coloca a biografia do realizador e três parágrafos sobre a importância do filme. Esta redução vem justamente realçar o que importa no filme: o “papel de relevo concedido as heroínas, votadas a um lugar secundário no ‘Western’ tradicional.”

No caso de *Às portas do inferno*, outro grande clássico inultrapassável da história e estética do cinema, são apresentados várias afirmações de vários autores. Este é o filme que maior diversidade de vozes possui sendo que, ainda assim, há uma linha programática que realça as qualidades morais e a “audácia” do seu realizador, que “acrescenta no filme o seu calor humano”, sendo o filme uma “meditação sobre a perversidade humana”. (*Boletim*, II-1960).

Se cada uma das sessões pretende prestar homenagem ao filme e, também, aos seus realizadores ou equipa (lembramos que a respeito de *Ladrões de Bicicletas* se publicou o depoimento de Zavattini), sobre André Cayatte, de quem se exibiu *Fez-se justiça*, é claramente afirmado: “Deve-se pois prestar homenagem a Cayatte, cujo mérito essencial é ter posto em foco a realidade contemporânea e social; ter provado que o género do filme social e muito rendoso, quando os produtores, não ousando arriscar-se, se lhe opunham.” (*Boletim*, III-1960). Sem que, no filme, sejam dadas respostas sobre o “funcionamento actual do mecanismo judiciário”, algo fica provado: “toda a sentença dada é um erro judiciário.” (*Boletim*, III-1960). Ainda no mês de março, o filme *Pigmalião* (Anthony Asquith e Leslie Howard, 1938) é apresentado com dois temas principais: “As relações entre o criador e a sua ‘criação’. As relações entre o homem e a mulher.”

Abril de 1960 é o mês dedicado a um conjunto de filmes sob o tema “O cinema americano de desmistificação”, onde foram exibidos três filmes que apresentavam uma “visão realista da vida americana dos nossos dias, devida a realizadores independentes e esclarecidos.” Esta programação coloca o Cineclubes numa atitude clara de combate político, social e cultural, recusando o cinema como uma arte ao serviço de qualquer tipo de opacidade.

Nesse mesmo *Boletim*, surge pela primeira vez um discurso bastante contaminado por expressões da forma cinematográfica, nomeadamente termos como “planos fixos”, “*travelling* para trás e para cima”. Estes termos de linguagem típica de realização e não tanto de espectador é relevante porque a mensagem que passa é que apenas com temas inovadores se poderá ser inovador em termos cinematográficos. Uma ligação inalienável entre conteúdo e forma, portanto.

A exibição de filmes portugueses tem destaque em maio de 1960 com um largo conjunto de filme, em sessões que integram a I Retrospectiva do Cinema Português organizada pela Cinemateca Nacional e pelo SNI – Secretariado Nacional de Informação. Alertando os espectadores para o facto dos filmes se situarem, em termos técnicos, “num plano inferior às realizações que se processavam internacionalmente”, faz-se, no entanto, realçar que dos filmes a exhibir, *Maria do Mar*, *Mulheres da Beira* e *Canção da Terra* se encontram “efetivações concretas de uma autenticidade humana (...). O cinema como expressão artística do real, do seu quotidiano de luta e esperança, e realizado mais amplamente nestes humildes filmes, plenos de carências técnicas, mas ricos de expressividade humana” (*Boletim*, V-1960).

No *Boletim* desse mês é de assinalar o claro posicionamento do Cineclub de Guimarães a respeito da evolução para o cinema português: “Só pela apreensão duma temática autenticamente humana, na medida em que focarmos o homem português tal como é, sem panejamentos que ridículamente o têm mascarado, é que poderemos realizar obras cinematográficas que se enquadrem numa verdadeira produção artística que a desfaçatez dos métodos e a inautenticidade propositada dos seus temas nos tem sistematicamente arregrado.” (*Boletim*, V-1960).

Fazendo uma resenha histórica do cinema português, retirada de uma publicação do Cineclub de Porto, o Cineclub de Guimarães assume como suas as lamentações do Cineclub de Porto pelo cinema ter enveredado por “atalhos histórico-fadista-revisteiro-folclórico” deixando de lado as “autênticas histórias do simples e autêntico povo português”. E a respeito do que poderá

ser o principal problema do cinema português – a falta de financiamento – responde-se: “o amor pelo cinema, a intuição, o bom gosto, o conhecimento da gramática cinematográfica, não custam dinheiro. Mas faltam. E aí é que está o maior mal.” E, em “Para a possibilidade de um cinema português”, título de um texto assinado por José-Augusto França, a esperança na geração mais jovem é o tom dominante. E nas páginas do *Boletim* de maio de 1960, dedicadas a cada um dos filmes portugueses a exibir, o discurso incide, sobretudo, no seu contexto de produção.

Concluindo o ano de 1960, destacamos alguns dos filmes exibidos entre junho e dezembro. De *Um lugar na alta roda* (Jack Clayton, 1959), “uma história brutal e amarga” é elogiada a técnica impecável, a boa planificação e realização assim como a excelente fotografia, mas o que mais “impressionou no filme de Clayton, produzido por John e James Woolf, foi a temática realista, a história atrevida, mas profundamente humana que nos é apresentada” (*Boletim*, VI-1960). Pietro Germi é apresentado como pertencente a um “movimento renovador do cinema italiano” devedor da escola neo-realista, mas mais aprimorado num “humanismo mais vivido, mais poético” conjugado com um poder “testemunhal” da sociedade “que se exhibe plena de preconceitos”. (*Boletim* X/XI-1960). Continuando com o cinema italiano, um filme de Vittorio De Sica, *O tecto*, com a marca distintiva desse cinema “baseado no quotidiano real” e “espelho de uma época”.

Doze homens em fúria (Sidney Lumet, 1956) é apresentado na sua planificação: “1. A sala do tribunal (...) 2. A sala reservada ao júri (...)” e refere-se o seu “realismo crítico” por abordar o regime judicial sem traçar a história do acusado nem a vida privada dos jurados, “o seu tema é o júri, como formação micro-sociológica efémera e como mecanismo de democracia aplicada.” (*Boletim*, XII-1960). Ainda de notar que sobre este filme é dado aos espectadores “o alcance da obra” nas suas dimensões estética, social e ética. No plano estético perante o aparecimento da televisão este filme vem mostrar que no cinema podem ainda “surgir muitas surpresas”. Do ponto de vista social, o filme possui alcance “porque ataca a miragem confortável do voto de maioria (...) ninguém pode, em nome da democracia enganar uma mi-

noria (...). Finalmente, no plano ético, a partir do filme em causa, surge a dúvida: “eu não sei se ele está inocente. Creio mesmo que é culpado. Mas os factos desenvolvem-se um tanto sumariamente. Não podemos ter uma *dúvida válida*? De boa fé, em alma e consciência, eu não posso votar *culpado*. É necessário reflectir e discutir; é necessário sentar cem vezes o réu no banco – e também os juízes.” (*Boletim*, XII-1960).

Algumas notas finais

De nossa leitura dos *Boletins* do Cineclub de Guimarães, a característica que mais ressalta é que se trata de um discurso enquadrável entre uma “crítica humanista” e uma “crítica de ciências sociais”, conforme descritas por Bywater & Sobchack (1989). Partindo do pressuposto que a função geral da crítica consiste em lidar com o conteúdo do filme no sentido de aumentar as possibilidades de significado oferecidos pela experiência de ver e promovidos pelos modos de pensar os filmes, estes autores apresentam uma sistematização dos tipos de crítica, nomeadamente: jornalística, humanista, de autor, de género, de ciências sociais, histórica e, finalmente, ideológica/teórica (Bywater & Sobchack, 1989: xiii).

A crítica com uma abordagem pelas ciências sociais centra-se no modo como o filme reflecte e afecta a sociedade. A crítica humanista caracteriza-se por entender o cinema como forma de arte e possuir um discurso assente na experiência estética a partir da qual faz realçar as melhores qualidades humanas e os mais elevados valores morais. Embora estes dois tipos de crítica sejam, à partida, escritas por autores especializadas nas respetivas áreas – ciências sociais e humanidades – e com consciência dessas mesmas abordagens, o certo é que se existem traços claros dessas abordagens nos excertos seleccionados pelo Cineclub de Guimarães para os seus *Boletins*. Diríamos que o Cineclub de Guimarães manifesta, através dos seus *Boletins*, e assume uma linha programática clara e coerente acreditando e divulgando um cinema sem artifícios que assumam a sua verdadeira vocação: a de uma constante discussão dos valores morais que são o sustento da vivência e convivência.

Referências bibliográficas

- Boletins do Cineclube de Guimarães, 1959 e 1960.
- Bywater, T. & Sobchack, T. (1989). Introduction to Film Criticism, *Major Critical Approaches to Narrative Film*, Longman.
- Costa, C. A. (2012). *Camponeses do cinema: a representação da cultura popular no cinema português entre 1960 e 1970*. Universidade Nova de Lisboa, Lisboa. Tese de Doutoramento.
- Granja, P. J. (2002). Dos filmes sonoros ao cineclubismo. In: Revista *História*, Julho/ Agosto, nº 47, pp. 28-32.
- Henry, C. (2002). *A cidade das flores: pour une réception culturelle au Portugal du cinéma néoréaliste italien comme métaphore possible d'une absence*. Universidade de Lisboa, Lisboa. Tese de Doutoramento.

LA RECEPCIÓN CRÍTICA DEL NUEVO DOCUMENTAL. SU TRATAMIENTO EN LAS PÁGINAS DEL SUPLEMENTO *EL CULTURAL* DEL DIARIO *EL MUNDO* (2000-2010)

José Antonio Pérez Bowie

Resumen: Analizo la recepción crítica de los filmes englobables bajo la etiqueta de “cine documental” a través de las páginas de uno de los medios periodísticos que en el ámbito español le dedicó mayor atención: el suplemento *El Cultural* del diario *El Mundo* dando cuenta de las reflexiones teóricas suscitadas en torno a ese género cinematográfico, en las que se intentan explicar las razones de su éxito, se proponen denominaciones más específicas para el mismo y se intentan señalar sus rasgos específicos. Atiendo también a las opiniones de los realizadores más destacados, que *El Cultural* recoge; intento, asimismo, una clasificación de las diversas manifestaciones del género de las que se da noticia en esas páginas aunque haciendo constar que las fronteras entre ellas no siempre pueden ser trazadas con absoluta nitidez.

Abstract: I analyze the critical reception of the films under the label of “documentary film” through the pages of one of the journalistic media that in the Spain paid more attention to it: the supplement *El Cultural* of the *El Mundo* newspaper. I will present reflections about this cinematographic genre in which attempts are made to explain the reasons for its success, more specific designations are proposed for it and an attempt is made to point out its specific features. I also attend to the opinions of the most outstanding filmmakers which *El*

Cultural collects. I also try to classify the various manifestations of the genre that are reported on its pages although noting that the boundaries can not always be drawn with absolute clarity.

PARTICULARIDADES DA CRÍTICA DE CINEMA

Tito Cardoso e Cunha

Resumo: Neste texto procura-se reflectir sobre os objetivos da crítica de cinema, a sua utilidade e os meios argumentativos de que se serve para persuadir o leitor.

Abstract: In this text I will try a reflexion on the objectives of cinema criticism, its usefulness and the argumentative means that are used to persuade the reader.

LOS PASOS DOBLES (2011), DE ISAKI LACUESTA: CRÍTICA Y ARTEFACTO

Fernando González García

Resumen: En este estudio, intentaré explicar la polarización de la crítica ante el inesperado premio que *Los pasos dobles* recibió en el Festival de San Sebastián. Prestaré atención al contexto del propio festival y su política en relación con el cine español, a la crisis de la crítica en España, y a la dificultad para describir una película de marcado carácter intermedial con las herramientas habituales de la crítica cinematográfica institucionalizada.

Abstract: In this study, I will try to explain the polarization of criticism before the unexpected prize that *Los pasos dobles* received at the Festival of San Sebastian. I will pay attention to the context of the festival itself, its policy in relation to Spanish cinema, the crisis of criticism in Spain and the difficulties of dealing with a film of pronounced intermedial character with the usual tools of institutionalized cinematographic criticism.

O GOSTO, O CÂNONE E O AFORISMO - (AINDA) PROBLEMAS DA CRÍTICA DE CINEMA

Carlos Natálio

Resumo: A paixão subjetiva do gosto, as relações que se estabelecem com a cristalização de um cânone filmico e os formatos de expressão da atividade crítica são problemas que atravessam, desde o início, o cerne da crítica de cinema. A paisagem da cinefilia digital, as redes sociais, a diminuição dos tempos de atenção, os novos formatos mais breves de circulação “democrática” das imagens e das opiniões obrigam a repensar estes três importantes pilares que sustentam a forma como vemos e pensamos o cinema.

Abstract: The subjective passion of taste, the connection established with the film canon and the formats through which the critical activity is expressed are issues that, since the beginning, are at the core of cinema criticism. The new digital cinephile landscape, the social media, the diminishing of our attention as well as the new short formats for a new “democratic” circulation of images and opinions, urges a revision of those issue seen as important pillars under which we look at films and think about cinema.

“TUÉRCELE EL CUELLO AL *CINE* DE ENGAÑOSO PLUMAJE”: CRÍTICA Y *CINE EN ARBOR*

Maria Teresa García-Abad García

Resumen: El ensayo aborda el estudio de la crítica cinematográfica en la revista *Arbor* del CSIC, publicación de ámbito interdisciplinar sobre ciencia, pensamiento y cultura, desde sus orígenes hasta el presente. Los críticos de *Arbor*, consecuentes con la necesidad de “pensar el cine”, ofrecen un provechoso panorama sobre asuntos relevantes: teoría, crítica de películas, legislación, industria, producción, relación con otras artes, festivales, con un interés especial por las relaciones entre cine y ciencia, como no podía ser de otro modo en una revista científica de ámbito interdisciplinar.

Abstract: The essay approaches the study of film criticism in *Arbor*, an interdisciplinary publication on science, thought and culture, from its origins to the present. *Arbor's* critics, consistent with the need to “think cinema”, offer a useful overview on relevant issues as theory, film criticism, legislation, industry, production, relationship with other arts, festivals and a special interest in the relations between cinema and science, since it could not be otherwise in an interdisciplinary scientific journal.

A CRÍTICA DOS CINECLUBES EM PORTUGAL: O CASO DO BOLETIM DO CINECLUBE DE GUIMARÃES (1959-60)

Paulo Cunha & Manuela Penafria

Resumo: A crítica de cinema dos Boletins dos Cineclubes enquanto discurso alternativo à crítica oficial é o nosso objeto de estudo. Para concretizarmos a reflexão é considerado como estudo de caso o Cineclube de Guimarães. Os dois primeiros anos dos seus Boletins, 1959 e 1960, foram sujeitos a uma análise quantitativa de modo a suportarem algumas considerações a respeito das características do seu discurso crítico.

Abstract: The text highlights the discourse of the Cineclubes' Bulletins as an alternative to the official criticism. To concretize the reflection we considered the Cineclube of Guimarães as a case study. The first two years of its Bulletins, 1959 and 1960, are subject to a quantitative analysis in order to support our considerations concerning the main characteristics of its critical discourse.

Crítica de cinema, reflexões sobre um discurso
é o resultado de um Seminário organizado em conjunto pela UBI, Universidade de Salamanca e Universidade de Coimbra. Para além de representantes dessas universidades, o evento contou com a presença de outros investigadores que partilharam do mesmo objetivo central do seminário: questionar o discurso mais visível sobre os filmes, a crítica de cinema.

ponen
Fundac
etiqueta
ciencia
prim
taxid
Entre
el sup
cultur
ad circ
folha
cinema
prop
fr
crítica
diferen
cinema
retro
mi
gira
a
de
con
cinema
n
A
esp
conve
N
p
p
sub
a
expres
ca
prim
med
el
con
tant
in
mal
prop
ficc
a
multi
fren
ta
opi
das
fre
I
asi
ded
con
resis
etc
e
à
multi
papel
cult
de oc
artíst
fuerza
re
cultu
espect
teatro
una de l
son
el anal