

UNIVERSIDAD DE
MURCIA



FACULTAD DE COMUNICACIÓN Y DOCUMENTACIÓN
GRADO EN COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL
TRABAJO FIN DE GRADO

José Luis Garci como crítico cinematográfico:
La teoría del cine infravalorado

Línea de investigación: Crítica cinematográfica. Modalidad individual. Bibliográfico.

AUTOR: JAVIER NAVARRO MORENO

Trabajo realizado bajo la tutela del Dr. José Gabriel Ferreras Rodríguez

Junio 2022

ÍNDICE

Resumen y palabras clave	pág. 4
<i>Abstract and Keywords</i>	pág. 4
1. INTRODUCCIÓN	pág. 5
1.1. Objeto de estudio	pág. 5
1.2. Objetivos, hipótesis y metodología.....	pág. 7
1.3. Justificación.....	pág. 9
2. MARCO TEÓRICO	pág. 12
2.1. La crítica cinematográfica: André Bazin	pág. 12
2.2. La figura del crítico cinematográfico.....	pág. 15
2.2.1. Funciones de la crítica cinematográfica según Lopate	pág. 17
2.2.2. El papel actual de la crítica cinematográfica	pág. 19
2.2.3. Las listas cinematográficas	pág. 21
3. TEORÍA CRÍTICA EN JOSÉ LUIS GARCI	pág. 24
3.1. José Luis Garci, de crítico a director de cine	pág. 24
3.1.1. Biografía	pág. 24
3.1.2. Sensibilidad cinéfila	pág. 24
3.2. La influencia de la crítica cinematográfica	pág. 27
3.3. El cine infravalorado según José Luis Garci.....	pág. 28
3.3.1. El fenómeno del cine olvidado.....	pág. 29
3.3.2. Las películas olvidadas de José Luis Garci.....	pág. 33
3.3.2.1. Crítica de <i>Pánico infinito</i>	pág. 33
3.3.2.2. Crítica de <i>Tres camaradas</i>	pág. 35
3.3.2.3. Crítica de <i>La conquista de la Atlántida</i>	pág. 37
3.3.2.4. Crítica de <i>El Pistolero</i>	pág. 38
3.3.2.5. Crítica de <i>Los insaciables</i>	pág. 40
3.4. Rasgos comunes en el cine infravalorado	pág. 42
4. ESTUDIO DE CASO: ANÁLISIS DE “PÁNICO INFINITO”	pág. 49
4.1. Metodología de análisis	pág. 49
4.2. Resumen y análisis secuencial de <i>Pánico Infinito</i>	pág. 49
4.3. Análisis fílmico de <i>Pánico Infinito</i>	pág. 52
4.4. Comentario crítico de los resultados	pág. 56
5. CONCLUSIONES/CONCLUSIONS	pág. 59
6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	pág. 64

RESUMEN

Este trabajo fin de grado tiene por objeto de estudio la teoría crítica de José Luis Garci, con especial interés en sus ideas sobre el cine infravalorado. Como principal referencia se emplea su obra *Películas malas e infravalorados*, publicada en 2020. A partir de sus textos, se elabora una teoría para conocer las razones que perjudican a estos largometrajes y las virtudes que demuestran. Los conceptos que se manifiestan en el libro de Garci son puestos en relación con los de otros grandes autores de la crítica como André Bazin o David Bordwell, a fin de contextualizarlos. Entre las razones que esgrime el crítico español se destacan la poca presencia de estos films en publicaciones de carácter crítico y de análisis fílmico, sus recursos limitados, la ausencia en ella de figuras mediáticas del cine o el efecto de la censura. Y entre sus virtudes cabe destacar algunas como su originalidad, innovación e influencia en obras posteriores. Se construye a partir de todas las características una guía para identificar estas películas meritorias de reconocimiento que han quedado relegadas al olvido. Además, se plantea un análisis fílmico de una de estas películas, que termina por corroborar las ideas extraídas y el discurso desarrollado a partir de los textos de José Luis Garci.

Palabras clave: José Luis Garci, crítica cinematográfica, cine infravalorado, cine de serie B, análisis fílmico, historia del cine.

ABSTRACT

The purpose of this thesis is to study the critical theory of José Luis Garci, with special interest in his ideas about undervalued cinema. The main reference is his work *Películas malas e infravalorados*, published in 2020. From his texts, a theory is elaborated to know the reasons that harm these feature films and the virtues they show. The concepts expressed in Garci's book are put in relation to those of other great critical authors such as André Bazin or David Bordwell, in order to contextualize them. Among the reasons given by the Spanish critic are the scarce presence of these films in critical and film analysis publications, their limited resources, the absence of film media figures or the effect of censorship. And among its virtues it is worth mentioning some of them, such as its originality, innovation and influence on later works. Based on all these characteristics, a guide is constructed to identify these films worthy of recognition that have been relegated to oblivion. In addition, a filmic analysis of one of these films is proposed, which ends up corroborating the ideas extracted and the discourse developed from the texts of José Luis Garci.

Keywords: José Luis Garci, film criticism, underrated cinema, B-movies, film analysis, film history.

1. INTRODUCCIÓN

1.1. OBJETO DE ESTUDIO

La historia del cine está repleta de películas maravillosas que han cautivado por igual a crítica y audiencia, y que han dejado su huella marcada para la posteridad. Las generaciones de cinéfilos actuales conocen los nombres de los grandes directores, intérpretes y filmes; pero ¿qué hay de los trabajos del director Vittorio Cottafavi? ¿O de las actuaciones de Margaret Sullavan? Sus películas no son suficientemente recordadas, al igual que las de John H. Auer, como *La ciudad que nunca duerme* (City That Never Sleeps, John H. Auer, 1953); o las de la productora Two Cities Films, como *El sexo débil* (The Gentle Sex, Leslie Howard, Maurice Elvey, 1943). Quizás se deba a que este otro cine no esté a la altura de las grandes películas y por ello no han alcanzado repercusión. Pero ¿y si no es ese el caso? De no ser así, nos estaríamos perdiendo joyas del cine que han quedado ocultas por el paso del tiempo, o que directamente no tuvieron la suficiente difusión en su momento de estreno.

El presente trabajo fin de grado tiene como objeto de estudio al cineasta español José Luis Garcí¹, en la labor que a lo largo de su carrera ha desarrollado también como crítico cinematográfico. Su filmografía como director es amplia, habiendo dirigido, además de telefilms y series de televisión, un total de 19 largometrajes, entre ellos algunos títulos muy conocidos como *El crack* (Garcí, 1981) o *El abuelo* (Garcí, 1998). Pero, además, el cineasta madrileño ha desarrollado una amplia trayectoria como crítico cinematográfico, tanto en televisión como en publicaciones cinematográficas. Durante una década, por ejemplo, dirigió y presentó en TVE el programa televisivo *¡Qué grande es el cine!*, espacio dedicado al análisis y la crítica de películas. Y, como escritor, es reseñable su labor en revistas de cine como *Nickel Odeon*, en la cual además ejerció funciones de editor, así como sus múltiples libros sobre cine, tales como *Solo para mis ojos* (Garcí, 2009), *Querer de cine* (Garcí, 2003) o *Películas malas e infravalorados* (Garcí, 2020). En este último es donde José Luis Garcí desarrolla una teoría según la cual personalidades y largometrajes de gran valor en la historia del cine han quedado

¹ José Luis Garcí nace en Madrid en 1944. Sus estudios, un bachillerato y el preuniversitario, le llevaron a trabajar como auxiliar administrativo de un banco hasta los 26 años. Pero su temprano amor por el cine y su capacidad para escribir le permitieron pronto introducirse en el mundo de la crítica cinematográfica y la escritura de guion.

desterrados al olvido, y esto es precisamente lo que utilizaremos como base para construir nuestro trabajo.

El tema es de una gran magnitud, por lo que habrá que establecer una delimitación, referencias, obras y autores que sea representativa del fenómeno, pero que a la vez sea una cantidad de información asumible y manejable. Para crear un marco de referencia, uno de los autores elegidos será André Bazin, una figura fundamental en la historia de la crítica. En su obra magna, *¿Qué es el cine?* (1958-1962), ofrece su particular visión crítica del arte cinematográfico. Apunta ya a una de las claves del medio, la capacidad de influencia que tiene sobre el público, señalando las herramientas de poder con que cuenta, tales como la imagen o el montaje. Consciente de ello, el autor aboga a favor del cine realista como el documental y de un director cuya presencia no sea manifiesta en el film. Este último concepto fue bautizado décadas después por el crítico y teórico del cine Noël Burch como “modo de representación institucional”.

Más concreta respecto a la crítica cinematográfica, es la obra canónica de David Bordwell y Kristin Thompson, *Arte cinematográfico: una introducción* (1979), la cual incluye un apartado de crítica a largometrajes tan de renombre como *Luna nueva* (His Girl Friday, Howard Hawks, 1940) o *La diligencia* (Stagecoach, John Ford, 1939). En él democratizan el uso de la crítica cinematográfica, aseverando que el público también forma parte del proceso de crítica desde el momento en que trata de interpretar la película. Para distinguir el análisis profesional del que puede completar un espectador, aluden a las herramientas de estudio sobre el filme que posee el crítico cinematográfico. Además, le otorgan siempre al analista una voluntad concreta a la hora de realizar el análisis, un objetivo concreto más allá de su simple interpretación.

Una vez explorado el trabajo de estos autores, nos centraremos en la obra de Garci como crítico cinematográfico para extraer la perspectiva del cine que el autor deja manifiesta en sus textos. José Luis Garci ha manifestado en varios de sus escritos el poder y el impacto que bajo su punto de vista tiene la crítica cinematográfica. En su libro recopilatorio *Entrevistas* (Garci, 2010:41), por ejemplo, explica que “si una película de alguien que no es muy querido por los críticos sale mal [...] se la pega duro.” En cambio «si una obra parecida la firma un tipo de prestigio, entonces se habla de ella en términos de “tiene el encanto del riesgo, su hermetismo doloroso nos fascina”». Esto recuerda a la idea de Bordwell y Thompson de que el analista siempre ejerce su función con una intención concreta. Según José Luis Garci, esta intención

podría ser condicionar la imagen pública de una película en función de quién esté tras su creación.

Una vez que conozcamos su visión general del cine, se profundizará como hemos dicho en su libro *Películas malas e infravalorados*, en el que Garci incide y enfatiza estos conceptos. En la obra, expresa su desacuerdo con el trato que la crítica ha otorgado a ciertas obras y personalidades del mundo fílmico que merecían mayor reconocimiento, tanto ignorándolos como realizando valoraciones negativas. Y al denunciar esto, el director da un papel primordial al gremio de críticos de cara a la relevancia final que un filme va a adquirir ya que, según su visión, parte significativa de la filmografía universal podría haber quedado olvidada por el silencio mantenido en su profesión alrededor de estos trabajos.

La intención de este trabajo, en suma, será hacer un acercamiento al trabajo como crítico cinematográfico de José Luis Garci, extrayendo sus ideas y poniéndolas en contraste con las que previamente hayamos obtenido de los autores referenciados. Estudiaremos algunos de los largometrajes que el autor identifica como infravalorados, y haremos un análisis en profundidad de uno de ellos para comprender la filosofía de Garci con un caso práctico, y así finalmente poder reflejar la preocupación del director español por una producción que queda fuera de este círculo mediático y que merecería ser recuperada.

1.2. OBJETIVOS, HIPÓTESIS Y METODOLOGÍA

La elección de este tema como objeto de estudio responde a la poca cantidad de trabajos que hablan de este aspecto de la cinematografía en relación a aquellos que resaltan las bondades de los grandes filmes. El libro que hemos mencionado de José Luis Garci supone una nueva fuente de inspiración para recopilar las ideas existentes, reflexionar sobre ellas y crear una nueva teoría del cine que sea más amplia. Partimos de la premisa que indica el autor, con el objetivo de estudiarla y poder verificar el fenómeno, así como comprender sus razones de ser. Los objetivos del trabajo, en este sentido, son los siguientes:

1. Elaborar una teoría de la crítica de José Luis Garci, centrada en su concepto de películas olvidadas.

2. Identificar las características en común que poseen las obras pertenecientes al cine infravalorado.
3. Desarrollar una guía que sirva como método para identificar aquellas películas de la filmografía universal que han quedado ocultas pese a sus virtudes.
4. Comprobar de forma práctica la presencia de estas características en las películas que han sido catalogadas como infravaloradas por el autor, cerciorándose así de la validez de la teoría elaborada.

Las hipótesis, por otro lado, que sirven de detonante para la investigación de este trabajo se pueden concretar en las siguientes cuestiones:

¿Ha quedado relegada al olvido parte trascendente de la filmografía universal?

Con objetivo de entender este concepto propuesto en su teoría crítica por José Luis Garci, conviene aclarar a qué nos referimos con “olvido”. En esta categoría encajan películas que son conocidas de forma minoritaria, cuyo valor artístico o histórico las haría dignas de ser recordadas y reivindicadas por los grandes organismos y estudiosos de la historia del cine. Nos referimos, por ejemplo, a instituciones tan influyentes como el British Film Institute o el American Film Institute, o profesionales tan reconocidos como el crítico de cine Roger Ebert.

Estas cintas no habrían recibido la importancia que deberían, tanto por la escasa cantidad de críticas y análisis escritos a propósito de ellas, como por el contenido de las mismas. Así, este hecho quedaría regido por dos factores, que son tanto la ausencia de suficientes textos escritos sobre las obras, como aquellos textos que resaltan sus posibles defectos obviando y empequeñeciendo sus virtudes.

¿Existen intereses personales en el reconocimiento que se le otorga a determinados films?

La segunda premisa de la que partimos es que estas películas ven su repercusión rebajada debido a quiénes son los responsables tras ellas. Un director, o un productor, poco afamado en el medio podrían facilitar una crítica negativa o incluso la ausencia de la misma. En cambio, es más difícil resaltar los aspectos negativos de filmes realizados por directores de renombre. Estudiaremos detenidamente la versión que ofrece José Luis Garci sobre esta motivación que puede llevar a los críticos a hablar bien o mal de una

película. También nos preguntamos si, como parece, este es el factor principal que resta repercusión a estas películas.

¿Tiene valor rescatar dichas películas?

Existe la posibilidad de que estos largometrajes no merezcan el esfuerzo necesario para recuperar su memoria. Sin embargo, iniciamos nuestra investigación desde el punto de vista opuesto. Nuestra hipótesis es que sí, estas películas aún tienen valor que ofrecer y cuentan con los elementos suficientes de calidad como para que el trabajo de rescatarlas del olvido sea fructífero.

El planteamiento para lograr estos objetivos y verificar estas hipótesis se basa en una metodología cualitativa. Lo primordial para realizar una investigación satisfactoria será la reducción de los datos, ya que como hemos explicado, la cantidad es muy grande. Así, poder seleccionar aquellos textos que hablen exclusivamente en torno a la idea principal de este trabajo. Y también su disposición, que “consiste en organizar la información de forma cronológica, temática o por orden de relevancia, y presentarla de modo abaricable y operativo” (Barranquero y Eiroa, 2017:64). De esta manera podremos aplicar un modelo interpretativo de los datos y llegar a conclusiones que respondan a los objetivos planteados.

Se elaborará un marco teórico que sirva para ubicarnos en antecedentes, y para comprender los preceptos básicos de la crítica cinematográfica. Posteriormente se presentará en líneas generales la labor de José Luis Garci, para a continuación desmenuzar su teoría sobre el cine infravalorado. Haremos un análisis de las principales críticas cinematográficas que escribe en su obra *Películas malas e infravalorados*, de la cual extraeremos los puntos en común de estas obras. Y finalmente analizaremos en profundidad uno de estos filmes para observar de manera exhaustiva la presencia de estos rasgos en este otro cine.

1.3. JUSTIFICACIÓN Y VINCULACIÓN CON LAS COMPETENCIAS DEL TÍTULO

Este trabajo fin de grado es realizado como proyecto final del grado de Comunicación Audiovisual estudiado por el alumno en la Facultad de Documentación y Comunicación en la Universidad de Murcia. Pertenece a la línea de investigación de “Crítica cinematográfica” ofertada por el Dr. José Gabriel Ferreras Rodríguez y ha sido realizado bajo su tutela.

Durante el proceso de elaboración se han puesto en práctica diferentes competencias adquiridas en el título. Al afrontar el tema escogido con intención de cambiar la forma actual de analizar filmes que son considerados por la mayoría como obras de segunda fila, se ha puesto en funcionamiento la competencia CET40: “capacidad para definir temas de investigación o creación personal innovadora que puedan contribuir al conocimiento o desarrollo de los lenguajes audiovisuales o su interpretación”.

Para entender el papel que ha jugado la crítica cinematográfica en la historia del cine, ha sido básica la competencia CET3: “conocimiento de la historia y evolución de la fotografía, cine, radio y televisión a través de sus propuestas estéticas e industriales, además de su relevancia social y cultural a lo largo del tiempo”. A través de estos conocimientos se ha podido entender factores muy relevantes en el desarrollo e impacto de un film, como la censura que existió en la industria cinematográfica estadounidense durante más de tres décadas.

A la hora de comprender por qué una película podía encajar en la definición de “infravalorada”, ha sido de ayuda poder interpretar los mensajes que subyacen bajo su fachada. En muchas ocasiones son estos temas, que requieren de la lectura de los mismos por parte del espectador, los que le otorgan un valor añadido a la cinta y los que la diferencian del resto. Esta habilidad corresponde a la competencia CET15: “capacidad para analizar relatos audiovisuales, atendiendo a los parámetros básicos del análisis de obras audiovisuales, considerando los mensajes icónicos como textos y productos de las condiciones sociopolíticas y culturales de una época histórica determinada”.

La competencia CET8 ha resultado de utilidad en el estudio de caso de la película *Pánico Infinito*. Especialmente lo siguiente, ya que la obra demostró tener un apartado sonoro muy interesante con funciones narrativas trascendentes para el desarrollo de la trama: “estos conocimientos también abarcan las relaciones entre imágenes y sonidos desde el punto de vista estético y narrativo en los diferentes soportes y tecnologías audiovisuales”. En el mismo sentido apunta una parte de la competencia CET10: “estos conocimientos también abarcarán la relación entre los sonidos y las imágenes desde el punto de vista estético y narrativo en los diferentes soportes y tecnologías audiovisuales”.

Todos estos conocimientos aplicados han podido ser plasmados en este trabajo en gran medida por una competencia fundamental, la CET2: “conocimiento del uso correcto oral y escrito de las lenguas propias y del inglés como forma de expresión profesional en los medios de comunicación”. Gracias a esto es posible tener un estilo de escritura más pulido y expresar de forma comprensible todos los conocimientos adquiridos.

2. MARCO TEÓRICO

A fin de entender y ubicar la teoría crítica del cine de José Luis Garci, debemos estudiar previamente algunos conceptos y autores clave del medio, que han influido a los críticos contemporáneos y posteriores. Así comprenderemos de dónde surgen varias de sus ideas y podremos tener un marco de referencia con el que compararlas y analizar su valor. De autores como André Bazin o David Bordwell tomaremos la idea de qué es una crítica, cuál es su función y qué efectos puede tener sobre el público.

2.1. LA CRÍTICA CINEMATOGRAFICA: ANDRÉ BAZIN

La historia de la crítica cinematográfica está marcada por la aparición del crítico francés André Bazin². Su forma de entender y de transmitir el cine ha permeado en todas las personas que han ejercido en el medio con posterioridad. En su trabajo más notable, *¿Qué es el cine?*, André Bazin señala una de las claves del medio cinematográfico, el poder de influencia que tiene: “tanto por el contenido plástico de la imagen como por los recursos del montaje, el cine dispone de todo un arsenal de procedimientos para imponer al espectador su interpretación del acontecimiento representado” (Bazin, 1958:84).



Figura 1. El crítico André Bazin.

El crítico francés nos hace conscientes de la capacidad del cine para moldear opiniones y dirigir el pensamiento. Un ejemplo muy claro de esta idea se encuentra en los documentales propagandísticos rodados por los diferentes bandos durante la Segunda Guerra Mundial. En el lado estadounidense, por ejemplo, podemos nombrar *Preludio a la guerra* (Prelude to War, Frank Capra, 1942), mientras que en Alemania se rodó *El triunfo de la voluntad* (Triumph des Willens, Leni Riefenstahl, 1935). Ambos trabajos tienen en común el mismo punto de partida, la misma realidad: el ascenso al poder del nacionalsocialismo alemán. Pero lo narran de forma totalmente opuesta. Y los dos, mediante unas imágenes potentes y un montaje

² André Bazin (1918-1958) fue un teórico y crítico cinematográfico francés. Además de su contribución como escritor, fue cofundador y editor de *Cahiers du Cinéma*, revista de cine de gran prestigio, que continúa su publicación mensual tras más de siete décadas.

bien estudiado, tienen fuerza de convicción suficiente como para atraer adeptos a sus causas.

Una anécdota recogida en el número 23 de la revista *Nickel Odeon* por el crítico de cine español Miguel Rubio, esboza a grandes rasgos la función de esta profesión, que tiene mucho que ver con lo que explica Bazin sobre el cine. En el momento del estreno de *Camarada* (Paisà, Roberto Rossellini, 1946), André Bazin acudió a una temprana proyección. El crítico francés quedó maravillado por la película. Al finalizar, se dirigió a los asistentes, transmitiéndoles lo que el film le había sugerido. El resultado, «todos salieron convencidos de que Bazin tenía razón, acababan de ver “el film más revolucionario jamás realizado” » (Rubio, 2001:7).

Esta pequeña historia ilustra en líneas generales las funciones de un crítico. El joven Bazin, de apenas 18 años, fue capaz de trasladar al público de la película la interpretación que él había realizado de la misma. Además, les contagió la pasión que le había despertado. Entendemos la figura del crítico cinematográfico como la de un hermeneuta³, la persona responsable de descifrar el lenguaje fílmico, captar el mensaje de la obra, y trasladarlo a los espectadores. Esta visión que el profesional obtiene del filme está condicionada por múltiples factores, como sus conocimientos, su pensamiento ideológico o su sensibilidad artística, por ejemplo. Es ahí donde reside la riqueza y variedad de opiniones, en ese factor personal de comprensión de lo observado.

En el mismo artículo, se narra que Bazin organizaba proyecciones cinematográficas en fábricas, colegios, sindicatos, etc. Tras acabarlas, le seguían coloquios sobre el film. Quienes acudían, no dudaban en afirmar que “sabía interesar a toda clase de público y ayudarles en su comprensión del fenómeno cinematográfico” (Rubio, 2001:9-10). Por tanto, la labor del crítico no se reduce a ofrecer su explicación de la película, sino que también puede atraer a nuevas personas a su visionado. Esta función es una gran dote, pero se debe comprender y ejercer también como una importante responsabilidad.

Podemos entender, así, que una parte importante de ese poder para generar una interpretación de la realidad en el espectador que André Bazin atribuye al cine, queda en manos del crítico. Y será este quien utilice a su favor las imágenes o el montaje de la obra para, mediante las herramientas de la crítica cinematográfica, emitir el mensaje que

³ De acuerdo con la RAE: Persona que practica la hermenéutica, teoría de la interpretación de los textos.

pretende. Pero el crítico francés entendía y ejercía su trabajo desde un punto de vista ético, y lejos de tratar de aprovecharse de esta situación para imponer sus ideas, abogaba por una versión del cine (y, por ende, de la crítica) lo más verdadera posible, alejada de manipulaciones.

“Precisamente por su voluntad de realismo, las películas rusas de Eisenstein, Pudovkin o Dovjenko resultaron tan revolucionarias en cine como en política, oponiéndose al mismo tiempo al esteticismo expresionista alemán y al vacío culto de la *star* de Hollywood” (Bazin, 1958:285).

Este fragmento refleja su predilección por un tipo de filmografía próxima a la realidad, que se muestra como una ventana al mundo exterior, verosímil y casi testigo de hechos fidedignos. El autor aboga a favor del cine realista como el documental y de un director cuya presencia no sea manifiesta en el film. Este último concepto fue bautizado décadas después por el crítico y teórico del cine Noël Burch como “modo de representación institucional” (1987).

Según Miguel Rubio, Bazin aprendió de su compatriota Charles du Bos, escritor y crítico literario, “la importancia de la visión del autor por encima de las circunstancias en que se desarrollaba su obra” (Rubio, 2001:12). Así, André Bazin defiende la posición del director de cine. Junto con sus compañeros de la revista *Cahiers du Cinéma* promulgó la política de los autores, que reconocía la importancia del director de un film en contraposición a lo que sucedía previamente. Sin embargo, él lo hacía con matices. En el número 70 de la revista, publicó un artículo en el que exponía que su mayor diferencia respecto al pensamiento de compañeros como François Truffaut o Eric Rohmer era que él consideraba que “la obra supera al autor” (Bazin, 1957:92). En el mismo artículo, llega a la conclusión de que hay autores mediocres que pueden realizar grandes películas y viceversa. De este modo, sabemos que André Bazin defendió y puso en valor la figura del director de cine como autor de sus películas, pero siempre antepuso la obra a su creador.

Volviendo al artículo de Miguel Rubio, encontramos la conjunción de las nociones de realismo cinematográfico y director-autor que propone el crítico francés: “Al hablar de realismo en Bazin [...] se trata tanto más de cualificar la aproximación a la realidad, a través de la mirada, como de lo que se expone ante la cámara” (Rubio,

2001:14). Es decir, que es ese autor el que debe, desde su posición de creador, acercarse a la realidad y tomar una perspectiva lo más transparente posible de ella.

Según el crítico español, esta idea “está en la base del cine como factor creador de realidad y atisbador de realidad. En principio, basa su idea en el carácter reproductor del cine de realidad y objetos presentes antes de ser tomador por él”. De nuevo, tenemos la idea de que para Bazin el cine debería ser reflejo total del mundo, una mera traslación de la realidad a las pantallas. Y es la propia realidad la que se hace fuerte y modifica lo que se muestra en un film, la que impone sus condiciones.

“El cine [...] necesita del mundo real para alcanzar otra dimensión [...] y cuando más se aproxima un film al axioma de realidad, más cumple con su destino porque introduce la menor cantidad de manipulación o voluntarismo por parte del cineasta” (Rubio, 2001:14).

Con este párrafo tenemos, a modo de conclusión, un resumen que engloba esta parte de la teoría crítica de André Bazin. Para él, la dependencia del universo real que tiene el cine es total, y es deber del director mantener lo más pura, lo más inalterada posible, esta visión; y, por ende, es deber del crítico el reflejar en sus textos la película de la forma más sincera y cristalina posible.

2.2. LA FIGURA DEL CRÍTICO CINEMATOGRAFICO

La crítica cinematográfica es una actividad profesional y, por lo tanto, aparentemente solo es ejercida por entendidos en la materia, dentro de un ámbito laboral. Sin embargo, según algunos autores, también el público llano puede formar parte de este proceso. Para David Bordwell y Kristin Thompson⁴, teóricos del cine



Figura 2. Los críticos David Bordwell y Kristin Thompson.

⁴ David Bordwell (1947) y Kristin Thompson (1950) son un matrimonio estadounidense que ejercen como teóricos del cine. Juntos han escrito *Film Art: An Introduction* (1979) y *Film History: An Introduction* (1994), dos obras de referencia en el estudio del cine.

estadounidense “cualquier persona que intente de forma activa comprender una película está implicada en un proceso crítico” (Bordwell y Thompson, 1979:360). Con objeto de diferenciar el análisis del público común con el que realiza un profesional del medio, los autores explican que el crítico de cine cuenta con herramientas de estudio sobre el film, y aseguran que “el analista, normalmente, examina una película con algún tipo de propósito en mente”.

Este propósito por parte del crítico puede entrar en conflicto con la idea de Bazin del cine como ejercicio de realismo. No sería aquí tanto el director quien podría alterar la realidad, sino el profesional que la analiza mediante la película, si lo hace bajo una intención concreta, sea esta más o menos beneficiosa.

“Cualquier película representa una postura ideológica que se podría analizar” (Bordwell y Thompson, 1979:362). Aquí podemos encontrar una nueva discrepancia entre el pensamiento del matrimonio estadounidense y el del crítico francés. Mientras que para Bazin la esencia del cine se basa en aproximarse a la realidad de la forma más pura, para Bordwell y Thompson la presencia de un discurso ideológico es inherente a la existencia de la propia película. Ambas ideas pueden coexistir, pues una persona puede dirigir una obra con la intención de mostrar la realidad que percibe, pero siendo consciente de que va a mostrarla a través de su mirada, y por tanto, cuidando la postura que va a adoptar.

Así, sabemos que según Bordwell y Thompson un crítico cinematográfico es una persona que analiza una película, que de las herramientas de análisis con las que cuente va a depender su grado de profesionalidad, y que una de sus funciones primordiales es desentrañar el discurso ideológico que enuncia. Uno de los más afamados críticos estadounidenses fue Roger Ebert⁵. El escritor muestra una crítica cinematográfica muy selectiva, no dudando en establecer una diferenciación entre el cine de calidad y el que no lo es. En su obra *Las grandes películas*, habla de que “el cine mundial está dominado últimamente por el marketing de Hollywood [...] las películas se dirigen a un público poco exigente”. Justifica su motivación para empezar a escribir sobre películas porque creía que “los nuevos productos de Hollywood parecían haber perdido nivel (han

⁵ Roger Ebert (1942-2013) fue un prestigioso crítico de cine estadounidense. La naturaleza de su obra es dual, tanto alabando y analizando obras que eran de su agrado, como hace en *Las grandes películas: 100 películas imprescindibles de la historia del cine* (2002); así como señalando los defectos y argumentando su baja opinión sobre algunos largometrajes en trabajos como *Las peores películas de la historia* (2008).

perdido más) y muchos cinéfilos jóvenes parecían tener poco conocimiento de la historia del cine” (Ebert, 2002:13).

Roger Ebert define con estas palabras la que él considera la función básica del crítico cinematográfico: educar a las masas. Ante lo que él entiende como un descenso en la calidad del producto fílmico, se alza como voz protestante en contra del nuevo paradigma dominante, y ayuda a sus lectores a discernir el cine de gran valor de aquel que no lo posee y a desarrollar un criterio propio, basado en una fuerte y amplia cultura cinéfila. El crítico sería así un educador y un líder de opinión.

Su concepción de lo que es cine de alto nivel es clara, y excluye el cine de entretenimiento de dicha taxonomía: “compramos las entradas y esperamos diversión a cambio, y normalmente la recibimos, pero poca cosa más” (Ebert, 2002:13). Con ello, Roger Ebert le resta valor al cine como puro entretenimiento, descartando el mérito que



Figura 3. El crítico estadounidense Roger Ebert.

este pueda añadir a las obras. Como contrapunto, manifiesta que “la mayoría de buenas películas muestran el estilo, el tono y la visión de sus creadores. Un director conectará con tu imaginación” (Ebert, 2002:16). Es decir, se destaca como un firme defensor de la política de los autores. La brillantez de un film se la otorga su director en gran medida, siendo de mayor nivel una obra personal que un trabajo coral.

2.2.1. Funciones de la crítica cinematográfica según Lopate

Es posible, sin embargo, encontrar detractores a algunas de las ideas de Roger Ebert. El crítico Phillip Lopate⁶, por ejemplo, afirma en la introducción de la antología “*American Movie Critics*” que “no se debe esperar que el crítico prediga qué películas le gustarán al público; el crítico sólo debe dar cuenta de su respuesta de forma inteligente” (Lopate, 2006:21). Lopate, a diferencia de Roger Ebert, no cree que sea función del crítico el orientar al público, sino que le otorga poder soberano a la audiencia y deja las

⁶ Phillip Lopate (1943) es un escritor y crítico de cine estadounidense. Su bibliografía es variada, habiendo escrito novela, poesía y ensayo. Su obra sobre cine más reconocida es *American Movie Critics* (2006), una antología de crítica cinematográfica que abarca desde la época silente hasta su fecha de publicación a través de decenas de autores.

preferencias del profesional en un segundo plano. A la labor crítica solo le correspondería, de esta manera, el realizar un análisis bien argumentado, sólido, sustentando en bases firmes, y dejar a criterio de las masas el destacar una obra sobre otra, independientemente de su complejidad o personalidad autoral.

En un párrafo de especial interés, Lopate desentraña de forma pormenorizada las funciones de la crítica cinematográfica. En comparación al oficio de crítico en general, asevera que:

“La crítica cinematográfica tiene exigencias especiales al abordar otras formas de arte. Así, dada la complejidad de este medio colaborativo, debe desentrañar los diferentes aspectos que intervienen en la realización de una película (actuación, dirección, guion, sonido, cinematografía, dirección artística, montaje); cómo sugerir también los patrones y los cambios de carrera, considerando hasta qué punto la película reseñada se ajusta a la producción previa de este actor, director o estudio; cómo situar la película en función de su género y considerar su originalidad o su carácter trivial; cómo abordar sus significados sociales o políticos implícitos, que tal vez haya que extraer de su brillante superficie; cómo analizar la respuesta del público, que puede diferir de la propia” (Lopate, 2006:20).

En primer lugar, destaca la dificultad del oficio del crítico cinematográfico que, a diferencia de sus compañeros de profesión en otros ámbitos, debe lidiar con una casi inabarcable lista de ítems y factores por estudiar. No solo le asigna la función de identificarlos, sino que debe profundizar en ellos, comprenderlos, y explicarlos para el resto. El crítico se erige así como un experto en los elementos que componen el lenguaje cinematográfico, y debe contar con las herramientas para analizar e interpretar el montaje de una película, su fotografía, sonido, y demás elementos técnicos.

Además de estos conocimientos, al crítico cinematográfico se le presupone un amplio bagaje cultural, que le posibilite encuadrar la pieza que analiza en las carreras de las personas e instituciones que participan de ella y compararla con sus trabajos previos. También está entre sus funciones la de contextualizar la película en otras taxonomías, como pueda ser su género, la época a la que pertenece o el país en cuya filmografía se engloba.

También señala Lopate que el crítico debe emitir un juicio de valor en cuanto a la innovación que presenta el filme, o si, por el contrario, su carácter es más bien

conservador. Podemos así diferenciar entre las anteriores funciones puramente analíticas y con alto grado de objetividad, de esta otra que ya requiere de participación activa del criterio del analista. Cuando Phillip Lopate hace referencia a estudiar los significados sociales o políticos de un film está aludiendo directamente al pensamiento del profesional de la crítica. Como vimos anteriormente con los documentales de propaganda bélica, un mismo hecho puede comprenderse desde prismas opuestos. En este apartado, gran parte del resultado del estudio social y político quedará sujeto al criterio personal, la ideología y las experiencias de quien redacte la crítica.

Por último, Lopate remite a los escritores de crítica a recoger la respuesta de la audiencia, y ponerla en contraste con la suya propia. Este es un ejercicio importante tanto para el propio crítico, que aprenderá de dicho trabajo, como para la audiencia, que obtendrá una visión más global y, por tanto, más fidedigna, del impacto de la obra sujeta a análisis. Pero, probablemente, la habilidad más importante con la que ha de contar un buen crítico, sea cual sea su materia, es la de saber transmitir y conectar con su público. Todas las funciones expuestas por Lopate son de gran valor, pero ningún conocimiento o análisis resulta de utilidad si no logra claridad y eficacia en su difusión.

2.2.2. El papel actual de la crítica cinematográfica

El papel que juega la crítica cinematográfica actualmente podría diferir en importancia respecto al pasado y, quizá, verse perjudicado. Remitiéndonos de nuevo al texto de Lopate, hallamos argumentos muy interesantes, pero que debida a la rápida evolución de la sociedad, pueden haberse quedado obsoletos en parte. “Con la reducción del número de revistas [...] existen ahora menos lugares para la crítica cinematográfica reflexiva y sostenida; parece que hay muy poco terreno intermedio entre la guía del consumidor y el artículo académico” (Lopate, 2006:18-19). La disminución de la oferta de revistas en papel que argumenta Lopate es un hecho, pero los avances de los últimos 15 años han aportado nuevas formas de comunicar crítica. La revista de crítica cinematográfica *SUPR* nació hace pocos meses en formato digital. Se puede adquirir directamente desde su web, pero probablemente su mayor escaparate es el portal de ventas Amazon. Ahí se puede comprar, para su lectura en Kindle, el libro electrónico que fabrica la misma plataforma.

Otro ejemplo de transformación digital de la prensa cinematográfica es Sensacine. Es un portal web de crítica especializada que cuenta con una versión para

España y otra para México. En él se pueden leer artículos redactados por críticos cinematográficos de forma actualizada, pues se cubren todos los estrenos, festivales como el de Sitges o Cannes, etc. Además, tienen presencia en la plataforma de vídeo Youtube, donde realizan videocríticas y acumulan más de 350 mil seguidores. Estos dos ejemplos son casos que actualizan la realidad que contaba hace unos años Lopate, y que plantean un nuevo horizonte para la crítica cinematográfica, que todavía puede jugar un papel muy importante si se desarrolla lo suficientemente bien en esta línea.

Continuando con el razonamiento de Lopate, conocemos que “algunos han afirmado que la crítica cinematográfica importa menos hoy en día porque las películas importan menos, simplemente no son tan buenas como antes” (Lopate, 2006:19). La calidad de una obra artística se mide con unos valores que en muchos casos son subjetivos, pero observando las diez películas más taquilleras⁷ de la pasada década, por ejemplo, encontramos un patrón. Cinco de esas películas pertenecen al llamado Universo Cinematográfico de Marvel, una a la saga *Star Wars* y otras dos son el *live action* de *El Rey León* (*The Lion King*, Jon Favreau, 2019) y una segunda parte, *Frozen 2* (*Frozen II*, Chris Buck, Jennifer Lee, 2019). En total, ocho de las diez películas con mayor recaudación pertenecen a una misma productora, Disney, y en muchos casos son sagas con múltiples películas previas a su espalda que no requieren de ningún tipo de recomendación o presentación. Así que, observando estos resultados, se reafirma lo que sugiere el autor estadounidense, y relega la función de la crítica a un trabajo dirigido a un público más minoritario. Los medios críticos, por su parte, cuentan con un condicionante más debido a sus necesidades económicas:

“Una de las razones por las que publicaciones de pequeña tirada como *The Nation* y *The New Republic* desempeñaron un papel tan desproporcionado en la formación de buenos críticos de cine fue que eran inmunes a las presiones de la industria, ya que los estudios no se molestaban en poner anuncios en ellas (Lopate, 2006:21).

La presencia de anuncios publicitarios en las revistas, en este sentido, es una importante fuente de ingresos que estos medios no pueden perder. En España contamos con una revista de cine de gran longevidad llamada *Cinemanía*. En su número 300, publicado en septiembre de 2020, reseña las consideradas trescientas mejores películas de la historia. Este número nos sirve de muestra para obtener una idea general de qué

⁷ Información obtenida en la web www.boxofficemojo.com, un servicio ofrecido por IMDbPro.

películas son aquellas que los críticos han ensalzando habitualmente. Lo primero que vemos al abrirla es un anuncio a página completa de la plataforma Disney+. La contraportada de la misma también promociona una película de la misma productora. Con ello nos queda preguntarnos ¿se sentirá con plena libertad de análisis y confianza un redactor para hacer una crítica justa de las películas de dicha productora?, ¿influye esta financiación por parte de grandes compañías a la prensa del cine en los juicios que los críticos emiten sobre sus productos?

Analizados todos estos factores, podemos decir que la crítica cinematográfica se encuentra en una posición delicada. Los medios tradicionales, como las revistas en papel, son cada vez más minoritarios y su dependencia sobre sus anunciantes es mayor. El público tiene un gusto ya definido que parece difícil de cambiar y que, como resultado, eleva al éxito casi siempre a películas muy concretas. El futuro de la prensa de cine pasa, ineludiblemente, por una transformación digital completa. En el territorio online disponen de diversas fuentes de financiación (*crowdfunding*⁸, suscripción...), un público potencial más amplio y otras formas de transmitir, como el vídeo o el *podcast*, que podrían llevar a la crítica cinematográfica a tener una mayor presencia en el público como tenía antaño.

2.2.3. Las listas cinematográficas

El peso de la crítica cinematográfica, y de las personas que la ejercen, se materializa de forma más evidente en las famosas listas cinematográficas. Estas recopilaciones suponen una selección de aquellas obras que, bajo el criterio de los profesionales, merecen pasar a la posteridad y ser reconocidas como los pilares fundamentales y lo más destacado del cine. Tras estudiar detenidamente algunas de ellas⁹, como la elaborada por Roger Ebert en *Las grandes películas: 100 películas imprescindibles de la historia del cine* publicado en 2002, la realizada en 2012 en la revista *Sight and Sound* a cargo del *British Film Institute*, o la versión actualizada en 2007 de la lista *AFI's 100 años... 100 películas* creada por el *American Film Institute*, es posible establecer determinados patrones en estos compendios que los asemeja.

⁸ Según el Diccionario panhispánico del español jurídico: Forma de financiación colectiva mediante la participación de muchas personas en algún proyecto empresarial a cambio de algún tipo de retribución o compensación.

⁹ La lista del *British Film Institute* se puede consultar en el número publicado en septiembre de 2012 de la revista *Sight & Sound*. La perteneciente al *American Film Institute* está disponible online en la siguiente dirección: <https://www.afi.com/afis-100-years-100-movies-10th-anniversary-edition/>.

Uno de los más claros, es la absoluta predominancia de producciones estadounidenses, manifiesta en la lista de Roger Ebert. Si bien no se puede negar el papel primordial que ha jugado este país en la historia del cine, se echa en falta una mirada más amplia que dé cabida a una filmografía más variada, recogiendo las grandes obras de otros países. En esta lista, solo 38 de las 100 películas que la componen suponen una producción fuera del país norteamericano. La lista del Instituto Británico de Cine es más diversa, mientras que la del Instituto Americano opta, por criterio propio, a tratar solo películas estadounidenses.

A través del ranquin del instituto británico, con 250 películas seleccionadas, podemos afirmar que hay grandes directores y películas ausentes. Entre ellos, por citar solo algunos casos, los nombres por ejemplo de Vsévolod Pudovkin, Éric Rohmer, Paul Verhoeven, Andrzej Wajda, Park Chan-wook o Thomas Vinterberg. Es llamativo que estos, y otros muchos directores, no tengan lugar en una lista tan amplia, en la que sin embargo algunos directores como Stanley Kubrick o Alfred Hitchcock repiten en hasta 5 ocasiones cada uno. No se pone en duda la cantidad de obras maestras dirigidas por ambos realizadores, pero sí puede ser objeto de discusión que su presencia múltiple excluya a otros compañeros de profesión y sus trabajos. También es reseñable la práctica ausencia de filmes de géneros concretos como el terror. No se tiene en cuenta a directores trascendentes como George A. Romero, que reformó y revitalizó el género de *zombies*, o Dario Argento, quien popularizó el *giallo* italiano, género de terror que añade suspense a su trama. Tampoco están presentes, por citar solo algunas, películas tan apreciadas como pueden ser *Doce hombres sin piedad* (12 Angry Men, Sidney Lumet, 1957), *El salario del miedo* (Le salaire de la peur, Clouzot, 1953) o *Ciudad de Dios* (Cidade de Deus, Meirelles, Lund, 2002).

Frente a estas marcadas ausencias, nos encontramos con títulos que, al contrario, aparecen en las distintas listas de forma reiterada. En todas ellas, por ejemplo se nombran *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), *Ciudadano Kane* (Citizen Kane, Orson Welles, 1941), *Chinatown* (Roman Polanski, 1974), *Vértigo* (*De entre los muertos*) (Vertigo, Alfred Hitchcock, 1958), *2001: una odisea del espacio* (2001: A Space Odyssey, Stanley Kubrick, 1968), *El crepúsculo de los dioses* (Sunset Boulevard, Billy Wilder, 1950) o *Lo que el viento se llevó* (Gone with the Wind, Victor Fleming, George Cukor, Sam Wood, 1939), por citar solo algunos ejemplos, ya que las coincidencias se cuentan por decenas. No es inmerecido el prestigio con el que cuentan estas obras, pero

si son nombradas con tanta frecuencia en comparación a otros largometrajes de calidad, ¿cómo van estos últimos a trascender con el paso de los años y a evitar caer en el olvido? Al final, estas listas, en apariencia diferentes, no parecen más que una continua repetición de un grupo selecto de filmes en un orden distinto que se perpetúa ranquin tras ranquin.

Como diferencias entre las listas, podemos señalar que la del Instituto Británico de Cine da más cabida al cine de animación que las otras, incluyendo títulos como *Mi vecino Totoro* (Tonari no Totoro, Hayao Miyazaki, 1988), *WALL-E: Batallón de limpieza* (WALL-E, Andrew Stanton, 2008) o *El viaje de Chihiro* (Sen to Chihiro no kamikakushi, Hayao Miyazaki, 2001). En cambio, el Instituto Americano de Cine se diferencia por apostar por diversos filmes de carácter más comercial, como pueden ser *Toy Story* (John Lasseter, 1995), *El señor de los anillos: La comunidad del anillo* (The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring, Peter Jackson, 2001), *El sexto sentido* (The sixth sense, M. Night Shyamalan, 1999), *Titanic* (James Cameron, 1997), *Rocky* (John G. Avildsen, 1976) o *Tiburón* (Jaws, Steven Spielberg, 1975). Por su parte, Roger Ebert lista exclusivamente películas de autores plenamente reconocidos entre la crítica especializada, como Elia Kazan, Ingmar Bergman, John Ford o Jean Vigo.

Con este análisis podemos entender que son muchas las películas que quedan fuera de listas definidas de forma tan categórica como “películas imprescindibles de la historia del cine”. Generalmente, estas listas de gran repercusión vienen de Estados Unidos o del mundo anglosajón en general, y es frecuente que se olviden de directores foráneos y sus obras. Se puede comprobar tanto en el alto porcentaje de películas estadounidenses en la lista del crítico Roger Ebert, como en la ausencia de importantes directores europeos y asiáticos en la lista del Instituto Británico.

3. TEORÍA CRÍTICA EN JOSÉ LUIS GARCI

3.1. JOSÉ LUIS GARCI, DE CRÍTICO A DIRECTOR DE CINE

José Luis Garci es una de las personalidades de mayor interés del panorama cinéfilo español. Ha desarrollado de forma exitosa múltiples facetas en el mundo del cine, como crítico, guionista, director, etc. Para contextualizar sus ideas, será necesario hacer un breve recorrido por su trayectoria.

3.1.1. Biografía



Figura 4. José Luis Garci, crítico y director.

José Luis Garci es un polifacético cineasta y escritor español. Nacido en 1944 en Madrid, se destacó como un gran cinéfilo a temprana edad, lo que le dio sus primeras oportunidades para publicar críticas cinematográficas. Su incursión en el mundo del cine fue progresiva, primero escribiendo guiones y dirigiendo cortometrajes, hasta que logró rodar su primer largometraje, *Asignatura pendiente* (José Luis Garci, 1977). Entre su larga lista de méritos, está el de dirigir el programa de crítica cinematográfica *¡Qué grande es el cine!*, que

contó con casi 500 emisiones en Televisión Española, o el de editar, financiar y escribir en la revista de cine *Nickel Odeon*, referencia en el sector de la crítica cinematográfica que llegó a lanzar 33 números entre los años 1995 y 2003.

En 2013, afirmó haberse retirado como director, pese a lo cual en 2019 volvió a la profesión para encargarse de *El crack cero* (José Luis Garci, 2019), una precuela de una de sus películas más afamadas, *El crack* (José Luis Garci, 1981). Desde noviembre de 2021 presenta en el canal Trece el programa *Classics*, en el que revisita el formato de crítica cinematográfica en forma de coloquio.

3.1.2. Sensibilidad cinéfila

En su libro *Entrevistas*, José Luis Garci recopila una selección de las mismas que le han realizado, y que permite conocer mejor sus gustos cinéfilos. El crítico

madrileño se destaca como un apasionado del cine clásico de Hollywood. Él asegura que le gustan “las películas de género, los westerns, las policíacas, el cine americano clásico” (Garci, 2010:13), preferencias que se ajustan al modelo de representación institucional¹⁰ que definió el crítico Noël Burch en 1969 en su obra *Praxis del cine*. En su libro de 1987, *El tragaluz del infinito*, el teórico estadounidense aseveró en referencia a este modelo que:

“Desde hace cincuenta años es enseñado explícitamente en las escuelas de cine como Lenguaje del Cine, lenguaje que todos interiorizamos desde muy jóvenes [...] gracias a una nueva experiencia de las películas [...] especialmente precoz en nuestros días en el interior de las sociedades industriales” (Burch, 1987:17).

Esta situación muestra uno de los porqués de la pasión de Garci por este tipo de cine. Un joven que creció en la década de los 50 viendo constantemente este tipo de cine desarrolla su criterio y afición en base a él, prefiriéndolo sobre otros modelos más rompedores que llegarían poco después. Además, el crítico nos personaliza esa preferencia en uno de los grandes directores de referencia del cine clásico: “Ford, para mí el más grande” (Garci, 2010:28). José Luis Garci defiende su afirmación de la siguiente forma:

“John Ford nos ha legado algo fundamental, y es que la mejor manera de planificar es la más sencilla, y que lo más sencillo es lo más eficaz. Que hay que dedicar más tiempo a los actores que a la cámara” (Garci, 2010:41)

Es claro que el cine de John Ford ha sido fuente de inspiración para Garci tanto en su faceta literaria como en su labor como director, y tanto en sus críticas como en su filmografía se manifiesta cómo las ideas del cine clásico han permeado en él. Un ejemplo es su apreciación por una obra clásica del cine, *Ciudadano Kane* (Citizen Kane, Orson Welles, 1941), la cual alaba, y la diferente opinión que le merecen las obras del rompedor movimiento francés *Nouvelle Vague*.

¹⁰ El Modelo de Representación Institucional (MRI) es un conjunto de normas aparecidas en la década de 1910, especialmente en el cine de David W. Griffith, que componen el modelo estándar narrativo en el cine. Se instauró en Hollywood, consolidándose en los años 20. Sus reglas ayudan a que las obras adquieran coherencia interna, continuidad espacio-temporal y orden casual lógico.

“Tú ves ahora *Ciudadano Kane* y, a lo mejor exagero, pero lo que más tiene de invento está en el guion. Un guion, cuando es un verdadero guion, contiene todo, hasta los fundidos en negro. Desde hace ya mucho tiempo, desde la aparición de la *Nouvelle Vague*, hay como una extraña mafia para cargarse al guionista” (Garci, 2010:27).

José Luis Garci defiende el orden y la meticulosidad con que se escribían y trataban los guiones en el Hollywood clásico. En cambio, no disfruta tanto de la libertad que propone el movimiento cinematográfico francés, en el que las reglas son difusas y el guion es un material más voluble, más maleable. Continúa diciendo que “los guionistas jamás aparecen en las críticas de cine. El gran enemigo del guionista es el director, que sabe que el escritor le quita autoría, y por eso le oculta todo lo que puede”. En estas líneas Garci defiende las películas como un trabajo colaborativo, de grupo. En contra de lo que manifestaba Roger Ebert, que atribuía la grandeza de un film a la figura de su director, José Luis Garci reivindica otras figuras que él considera vitales, en este caso la del guionista. También se desmarca de lo que proponían André Bazin y sus compañeros de *Cahiers du Cinéma* con la política de los autores, que le concedía excesivo protagonismo al director del film, olvidándose del resto del equipo que trabaja en su concepción.

Posteriormente incide nuevamente en esta idea, diciendo que “la *Nouvelle Vague* se carga el cine que a mí me gustaba [...] hasta entonces el cine era fundamentalmente narrativo, era el arte de contar una historia” (Garci, 2010:59). De esta manera, queda claro que el desorden narrativo que puedan mostrar por momentos algunas películas como, por ejemplo, *Al final de la escapada* (*À bout de souffle*, Jean-Luc Godard, 1960), no es del gusto del crítico madrileño. La película citada supone una completa ruptura con la narrativa que propone Garci, pues el guion directamente no existe más allá de una ligera guía.

Para finalizar, es importante conocer qué es lo que le da valor artístico a una obra, bajo el criterio de José Luis Garci. Así lo explica en su libro “Las 7 maravillas del cine”:

“Estoy convencido de que eso que definimos como Obras Maestras [...] no son sino aquellas que nos emocionan [...] Quiero decir que el Arte es aquello que nos hace sentir, pensar, reflexionar, reír, gozar, emocionar, recuperar; en una palabra, ser mejores personas” (Garci, 2015:24).

Esta es la otra fuente de análisis y de disfrute de Garci. Más allá del modo en como esté rodada una película, siente la necesidad de que le transmita, de que sea capaz de conmovérselo. Por tanto, José Luis Garci disfruta de un tipo de cine clásico, con una fuerte narrativa bien construida, alejado de experimentos y más cercano al modelo de representación institucional de Hollywood. Y entiende el cine como un arte que debe apelar a nuestra sensibilidad, causarnos emoción, removernos por dentro.

3.2. LA INFLUENCIA DE LA CRÍTICA CINEMATOGRAFICA

Una cuestión que ha interesado y preocupado por partes iguales a José Luis Garci, es la del poder que ostenta la crítica sobre el devenir de un film. Aunque la tendencia en este sentido es a la baja, como hemos conocido mediante Phillip Lopate, el papel que juega la crítica cinematográfica en la historia del cine es preponderante. Las películas más afamadas se encuentran en listas que proponen organizaciones como el *British Film Institute* o el *American Film Institute*. Clasificaciones como estas, como veíamos, si bien son interesantes, tienden a ser redundantes y a hacer mención siempre de un mismo grupo selecto de obras.

En el número 23 de la revista *Nickel Odeon*, Garci escribe que “en los primeros años cincuenta, naturalmente, era infinitamente más complicado acercarse a las lecturas sobre cine de forma continuada” (Garci, 2001:132). Esta escasez de material cinéfilo puede ser una de las causas por la cual se han dejado de nombrar grandes títulos del cine, y solo han prevalecido aquellos que han sido capaces de generar más eco. Además, da pie a una reflexión del momento actual, en el que sufrimos justo lo contrario. Las plataformas de servicio en streaming se multiplican, contando cada una de ellas con miles de ofertas en su catálogo que poder ver. Lo que a priori es una ventaja, el fácil acceso a nuevas películas para visionar, tiene también su lado negativo cuando esta sobreabundancia eclipsa tantos filmes interesantes, favoreciendo la cantidad sobre la calidad. Además, posee potencial para dificultar el negocio de las salas de cine, pues aunque son diferentes experiencias, se valen de un mismo producto, en el caso de las plataformas a un coste mucho menor.

Aquí es donde podemos recuperar la idea del nuevo mercado que podría explorar con mayor fuerza la crítica cinematográfica, el online. Los profesionales de la crítica se pueden erigir como guías de selección de contenido, ayudando a discernir cuál

es el que vale la pena del que no, y rescatando aquellas joyas que quedan ocultas en los catálogos y en las salas de cine. José Luis Garci, en este sentido, ha manifestado en diversos textos el poder y el impacto que, bajo su punto de vista, tiene la crítica cinematográfica. En su libro recopilatorio *Entrevistas* lo explica así:

«Con la crítica ocurre que todo es relativo [...] Si una película de alguien que no es muy querido por los críticos sale mal, confusa, engorrosa, se la pega duro. Si una obra parecida la firma un tipo de prestigio, entonces se habla de ella en términos de “tiene el encanto del riesgo, su hermetismo doloroso nos fascina” » (Garci, 2010:41).

El juicio que Garci emite sobre su profesión es muy contundente. Por un lado, remarca la potencia de su discurso, el recorrido que llega a tener la crítica cinematográfica y el impacto que causa en la repercusión final que genera la obra. El crítico le concede una parte importante del poder en el devenir de un film a la mayor o menor benevolencia con la que la crítica la disecciona y presente al público. Considera que un factor clave es quién se halla tras la realización de esa película, viéndose el análisis del producto adulterado debido a que los críticos podrían escribir condicionados por quién es el responsable de la obra.

Por otra parte, esto nos recuerda a la necesidad de financiación mencionada en apartados anteriores. Y es posible que, además de la trayectoria de un director o un guionista, también sea clave como factor condicionante el que una determinada productora, o una persona importante dentro del medio fílmico, se publicite o cubra parte importante de los gastos del medio en que se publica una crítica.

Esta idea ha preocupado ampliamente al director español, quien ha escrito un libro en el que desarrolla en profundidad esta y otras ideas, y que le sirve como oda a ese otro cine que ha quedado relegado a un segundo plano. El libro, publicado en 2020, se llama *Películas malas e infravalorados*, y supone un repaso a la profesión de crítico cinematográfico y una revisión de films que, según su autor, merecen mayor reconocimiento. En los siguientes apartados incidiremos en este tema, con las miras puestas en el lugar que la crítica ocupa en este fenómeno.

3.3. EL CINE INFRAVALORADO SEGÚN JOSÉ LUIS GARCI

En su convencimiento de que el criterio general a la hora de dividir el cine entre bueno y malo ha sido erróneo, y que por tanto ha desvirtuado la historia del cine

desmereciendo obras de calidad meritoria, José Luis Garci nos ofrece un conjunto de críticas cinematográficas a obras que él considera infravaloradas. Además, ofrece sus argumentaciones de por qué considera real este fenómeno y cuáles son sus causas.

3.3.1. El fenómeno del cine olvidado

Desde el inicio del libro, José Luis Garci define el problema así: «las denominadas “películas malas” [...] no siempre eran tan malas; y al contrario, muchas de las consideradas como buenas películas [...] no eran tan estupendas como parecían» (Garci, 2020:13). Por lo tanto, tenemos una doble vertiente de la misma problemática. Sí, hay películas que están consideradas de baja calidad cuando, según el autor, poseen virtudes que las haría valederas de mejor consideración. Pero también habría cine que ha sido injustamente alabado, y cuyas cualidades han sido sobredimensionadas. Esto rompe por completo la escala de valores en que se mide el cine, ya que requiere una reordenación total, de arriba abajo, de la consideración que tenían muchas películas en la historia del cine.

Y es que, según Garci, los baremos empleados no son los más adecuados. En sus palabras: «la cinematografía de todos los países está llena de “películas malas” que *entretienen*» (Garci, 2020:24). Esto nos remite a las palabras de Roger Ebert anteriormente citadas, según las cuales, el cine muchas veces “solo” ofrece diversión, entretenimiento. “Durante años, se les ha llamado películas malas a películas nada menos que entretenidas y sin pretensiones” (Garci, 2020:13). Para José Luis Garci, esta es una forma despectiva de calificar una película, restándole valor a una característica que él sí considera valiosa, como es la capacidad de entretener. Este es un primer choque del crítico español con la crítica universal dominante, puesto que Roger Ebert, famoso por sus elaboradas listas de las grandes obras del cine, excluye de sus *rankings* las películas que sirven de pasatiempo agradable, cualidad que Garci, por el contrario, sí que pone en valor.

Uno de los criterios que emplea el crítico español para afirmar que una película tiene una estima por parte de los cinéfilos superior a la que se merece es la de comprobar qué films han quedado desactualizados. “Películas sobrevaloradas [...] que han envejecido mal” (Garci, 2020:25). Así habla Garci de películas tan apreciadas como *Carretera asfaltada en dos direcciones* (Two-Lane Blacktop, Monte Hellman, 1971) o *Interiores* (Interiors, Woody Allen, 1978).

José Luis Garci se remite a lo que él denomina, “la prueba del tiempo” (Garci, 2020:25). Esto es, la perspectiva como cualidad indispensable para catalogar correctamente el valor de una obra. Es necesario un distanciamiento para comprender verdaderamente las dimensiones de una película y saber si es atemporal, si su calidad resistirá el pasar de los años. “Gran cantidad de films de los años sesenta y setenta, acaparadores de premios y con enormes dossiers de extraordinarias críticas, han envejecido tan mal como Joan Crawford” (Garci, 2020:13). Estas circunstancias que expone el autor añaden complejidad a la situación, y dificultan ponerle remedio. Las listas de películas premiadas tienen gran utilidad como marco de referencia para conocer qué filmes fueron los más destacados de un año, o una década, por ejemplo. Del mismo modo, las críticas cinematográficas de autores reconocidos, del pasado pero también del presente, son una buena entrada para conocer la historia de las películas. Si bajo su punto de vista esos materiales requieren de una revisión, para añadir unos títulos y eliminar otros, es una tarea tan voluminosa como trascendente.

Para esta propuesta podría surgir una duda razonable: ¿es válida la perspectiva en la que analizamos una obra de hace cinco décadas con nuestro punto de vista actual? Una buena respuesta sería quizás que ignorar el contexto en que esa película fue creada, o el valor que aportó, así como el impacto que causó sobre el público y la crítica especializada, sea distorsionar la realidad. Pero puede ser compatible mantener los documentos históricos que nos den la perspectiva de lo que ese film supuso en el momento de su estreno y sus primeros años de vida, con crear nuevas revisiones que expongan su valoración actual. De esa manera, las obras que se pueda considerar que han sufrido el paso del tiempo no perderían su valor como documento histórico del cine, pero no apartarían del foco a otras películas que, actualmente, lo puedan merecer más.

Garci se pronuncia acerca de sus diferencias con las consideradas como listas canónicas del cine: «me había llamado la atención los cientos y cientos de obras maestras que siempre se hallan ausentes en las listas cinematográficas de “Las mejores películas” » (Garci, 2020:14). Una de estas listas podría ser la que propone Roger Ebert en “Las grandes películas”, donde la referencia de películas está completada casi exclusivamente por obras de autores de gran fama como Fritz Lang, Federico Fellini o Jean Vigo, no dejando espacio para obras menos reconocidas, pero igualmente meritorias. Y es que no sería extraño si alguna de las películas que el crítico estadounidense incluye en su libro “Las peores películas de la historia”, como por

ejemplo *El club de los poetas muertos* (*Dead Poets Society*, Peter Weir, 1989), se alza como una obra apreciada por Garci.

José Luis Garci ubica buena parte de esta producción que merece una reivindicación en el cine de bajo presupuesto: “El B-side del cine, es decir, las producciones que se filmaban con destino a los géneros infravalorados” (Garci, 2020:17). Aquí, el autor aporta dos motivos por los que ese cine puede estar poco considerado. El primero de ellos es la cantidad de recursos con los que cuenta un film. Aquellos con menor dinero para invertir se pueden ver perjudicados ante una mirada superficial, pero si recordamos los gustos del crítico español, una mirada en profundidad nos podría mostrar un guion y una narrativa sólidos. Por ello, se deberían eliminar prejuicios por esta causa al juzgar una película.

El otro motivo que aporta es el género al que pertenece la película. En muchos momentos de la historia, ha habido categorías cinematográficas que han estado poco consideradas. Las películas de terror y de ciencia ficción, por ejemplo, han sido calificadas en diversas ocasiones como un simple divertimento, algo con lo que pasar el rato. Ya conocemos la opinión del crítico español al respecto, valorando el mérito que tiene una película que es capaz de entretener, y ponderándolo como una cualidad positiva a diferencia del criterio que poseen otros autores. Aun con esto, las calificaciones simplistas sobre dichos géneros son injustas. En el caso de la ciencia ficción, el género había estado mal considerado hasta la aparición de *2001: una odisea del espacio* (*2001: A Space Odyssey*, Stanley Kubrick, 1968), película que se proclamó como una obra maestra por críticos y público. Cambió la percepción general de un género que ya contaba con obras excelsas como *Ultimátum a la Tierra* (*The Day the Earth Stood Still*, Robert Wise, 1951) o *Planeta prohibido* (*Forbidden Planet*, Fred M. Wilcox, 1956). Sin embargo, no fue hasta que un director de pleno reconocimiento mediático creó un gran film en el género, que la opinión popular varió.

Garci tiene en ello otra razón que él cree que desacredita injustamente a muchos films: que su director o directora no sea una figura ampliamente conocida en el medio cinematográfico. “Al físgonear en ese cine infravalorado, en sus humildes y olvidados realizadores, no puedes sino darte de bruces con la famosa teoría del cine de autor” (Garci, 2020:17). José Luis Garci vuelve a renegar de la conocida política de los autores. En las siguientes líneas expone que el auge que tuvo esta idea durante la *Nouvelle Vague* ha sido perjudicial e irreal. Él apuesta por un modelo más global de

autoría para las películas, poniendo en valor el trabajo que realizan las demás personas del equipo técnico. Por este motivo, el nombre visible de un film no debería ser nunca un condicionante a la hora de estudiarlo según su política.

El crítico también habla del cine como espacio físico, el lugar donde se proyectan las películas; “cuando nací, mi ciudad, todas las ciudades, estaban llenas de cines [...] Los he visto cerrarse uno a uno” (Garci, 2020:29). Anteriormente señalamos el cambio de paradigma a la hora de consumir cine, y cómo las plataformas de *streaming* pueden suponer un peligro para la supervivencia de estos lugares de culto. Garci nos aporta su óptica, su experiencia personal, de quien ha visto esta transformación. Los antaño abundantes cines de barrio, se han transformado en las multitudinarias salas multicines, y ni siquiera quizás estas salas puedan resistir los nuevos hábitos de consumo cinéfilos.

Con esta situación que traslada el autor, es complicado pensar que una sala de cine vaya a apostar con frecuencia por ese “otro tipo de cine”, cuando es sabido que hay apuestas mucho más seguras y que año tras año generan altas recaudaciones en taquilla.

“Temporada tras temporada, se han asomado a las salas películas estupendas que apenas nadie veía, que eran injustamente tratadas –o ni eso, ignoradas-, y olvidadas; y, al contrario, otras que no merecían tanta atención –ni tantos premios- lograron poner los ojos en blanco a los mandarines de las publicaciones más prestigiosas” (Garci, 2020:21).

En este breve fragmento se resumen tres ideas muy potentes que juegan en contra del cine menos convencional. La primera de ellas es que aquellas salas que han apostado por un cine variado, de calidad pero no tan conocido, se han visto perjudicadas, concentrando menor cantidad de público. La consecuencia lógica de esto es el descenso del interés de las salas por proyectar películas que se salgan del circuito más masivo, y por tanto cada vez quedan más aisladas.

Además, hace una diferenciación clave entre que una película reciba malas críticas y que lo único que reciba sea silencio e indiferencia. En el primer caso, el film queda en una mala posición, dañina, pero recibe menciones que la colocan en el visor del público y le otorga la posibilidad futura de ser reconsiderada. El segundo es aún más desalentador, porque significa una omisión total de interés, una completa desatención que dificulta mucho una posible reevaluación del filme. En referencia a la película *10*,

calle Frederick (Ten North Frederick, Philip Dunne, 1958), José Luis Garci indica que “el film fue ignorado y maltratado por los críticos” (Garci, 2020:75). Esto ejemplifica el discurso del autor, siendo una demostración práctica de cómo el silencio puede ir en perjuicio de una obra. Y, por último, Garci vuelve a incidir en el tema de que algunas publicaciones con gran poder mediático distorsionan el resultado de una producción de gran manera, ya sea para sobrevalorarla o su contrario.

Conocida ya la teoría del autor respecto a qué son las películas olvidadas, cuáles son sus causas y cómo podría revertirse la situación, estamos en disposición de analizar los títulos que propone y de comprobar si los rasgos descritos por el autor son comunes en este tipo de obras.

3.3.2. Las películas olvidadas de José Luis Garci

Para ejemplificar su teoría de cine infravalorado, y rescatar del olvido algunos títulos de calidad meritoria, José Luis Garci analiza varias películas que cumplen con esta descripción. En *Películas malas e infravalorados* ofrece una lista extensa de estas obras, pero son cinco las que estudia con mayor detenimiento y forman parte del discurso principal del libro. Estas críticas son las que se tendrán en cuenta en nuestra investigación. Será importante conocer brevemente los filmes, estudiar sus características, y tratar de encontrar un patrón común entre ellos, con objeto de corroborar las ideas defendidas por el autor en los textos.

3.3.2.1. Crítica de *Pánico infinito*

Pánico infinito (Panic in Year Zero!, Ray Milland, 1962)

- Género: ciencia ficción
- País: Estados Unidos
- Dato: Film de serie B

Sinopsis

Un matrimonio con hijos se prepara para pasar un fin de semana en el campo. Ya en la carretera, una luz enciende el cielo. Detienen el coche y el padre decide llamar a la ciudad para obtener información de lo ocurrido, pero no hay línea. La radio del

coche les alerta de que su ciudad, Los Ángeles, ha sido destruida por una bomba atómica.

Análisis

Esa es la llamativa premisa con la que arranca la película de Ray Milland¹¹, que se adelantó dos años a Stanley Kubrick y su célebre comedia negra *¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú* (Dr. Strangelove, or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb, Kubrick, 1964) para tratar el terror nuclear que se encontraba en auge por la Guerra Fría. Además de este potente tema, incluye la violencia humana, como narra Garci “comienzan los saqueos [...] surge la violencia, la insolidaridad, el miedo” (Garci, 2020:40). La película, que cumple con las expectativas de ser entretenida, se vale de estos contenidos para enriquecer el visionado del espectador.

Tanto es así que el crítico nos comparte esta experiencia tras verla en el cine acompañado: “Recuerdo que todos salimos a la calle un poco silenciosos” (Garci, 2020:43). El efecto que sin duda causa una película que emociona, que te hace reflexionar, una buena película.

Pese a todas estas virtudes, José Luis Garci también nos ubica en el lugar de la proyección, y nos desvela que “la sesión de las siete no se había llenado, apenas mediada” (Garci, 2020:43). La película no logró un gran impacto en el público pese a todos sus méritos. El análisis del crítico nos deja algunos motivos que pueden dar una explicación. Garci se muestra sorprendido por lo abrupto de su inicio, comenzando directamente sin ningún tipo de preámbulo, ni siquiera los habituales títulos de crédito iniciales de la época. Su formato CinemaScope pudo verse lastrado de cara a un público

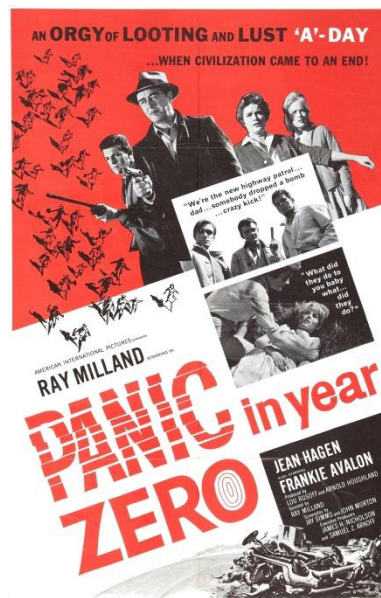


Figura 5. Póster de *Pánico infinito*.

¹¹ Ray Milland (1907-1986) fue un actor y director de origen galés, que gozó de una fama temprana como actor en los años 30 y 40, compartiendo trabajos con nombres importantes de la industria como Gary Cooper o Billy Wilder. Sin embargo, su trayectoria fue descendente y cada vez contó con menor reconocimiento. En 1955 dirige su primera película, *Un hombre solo* (A Man Alone, 1955). También realizó *Lisboa* (Lisbon, 1956), *Ladrón de manos de seda* (The Safecracker, 1958) y *Testigo hostil* (Hostile Witness, 1968).

quizás ya más acostumbrado al color, por la decisión de rodar en blanco y negro de su director. Además Garci define el hacer de Ray Milland así:

“Organiza su puesta en escena sin alardes estilísticos, con simplicidad de la buena y muy atento. A nivel de producción, estamos ante un empeño B (del que nunca salió el Milland director), pero muy cuidado, con excelente fotografía y una sobriedad [...] que ayuda al clima” (Garci, 2020:43).

Todos estos motivos técnicos, pese a no impedir la calidad que despliega el filme, podrían haber ejercido como disuasorios del potencial público. El estilo propio del director, efectivo pero simple, directo y sin alardes, no levanta tanta expectación en ojos poco avezados, pese a lo meritorio y satisfactorio de su ejecución. Su bajo presupuesto, estimado en 225 mil dólares, tampoco supuso un reclamo en taquilla. Además, es posible que la producción llegase en un momento inadecuado, pues pese a la rabiosa actualidad que suponía el tratamiento del posible holocausto nuclear, la ciencia ficción estaba en un momento de declive de interés. Según Garci, “*Pánico infinito* llegó un poco tarde a la gran época del cine de ciencia ficción de los años cincuenta, aquellas películas de serie B”. Poco después, reitera que “Milland y su interesante obra llegan descolgados del período clásico de las grandes películas fantásticas” (Garci, 2020:38). Parece este otro argumento por el que esta obra, y otras tantas, podrían haber quedado fuera de foco; películas que nacieron en el momento más inoportuno, pero que deben ser redescubiertas. El último factor reseñable es la carrera de su director, que “debutó como realizador con un buen *western*, *Un hombre solo*” (Garci, 2020:43). Así pues, Ray Milland fue un director que trabajó géneros poco reconocidos por gran parte de la crítica durante mucho tiempo, como el *western* y la ciencia ficción.

Este breve análisis nos deja muchas razones para comprender por qué la película es menos reconocida de lo que amerita. Su género, su director, su presupuesto, su momento de lanzamiento o su puesta en escena son algunas de ellas. Quizá algunos de ellos sean los que se repitan en los siguientes casos y se alcen como un motivo recurrente para infravalorar una película.

3.3.2.2. Crítica de *Tres camaradas*

Tres camaradas (Three Comrades, Frank Borzage, 1938)

- Género: Drama
- País: Estados Unidos
- Dato: Adaptación de novela

Sinopsis

Tres camaradas sucede en Berlín. Tras finalizar en 1918 la Primera Guerra Mundial, tres amigos soldados regresan a su hogar y descubren los horrores que la guerra ha deparado en ellos. Los chicos emprenden en un proyecto en común, y abren un taller de vehículos. La relación entre ellos es inmejorable cuando se les une Patrice, quien entablará un romance con uno de ellos mientras el clima político se caldea.

Análisis

Tres camaradas es una película valiente, que se atrevió a retratar el nazismo en su pleno apogeo. Esto le costó ver comprometida su integridad, como explica Garci: “la industria de Hollywood censuró y mutiló esta *master piece* para no enemistarse con el Tercer Reich” (Garci, 2020:88). Ante la amenaza de que no se volviesen a emitir en Alemania películas de la productora, Metro-Goldwyn-Mayer, esta decidió recortar las libertades de la obra. En nuestro país nunca se proyectó, nos sigue detallando el crítico español, y su estreno se dio años después en televisión. Además, el filme recibió presiones por el Código Hays¹² para que Patrice contrajera matrimonio con su enamorado.



Figura 6. Póster de *Tres camaradas*.

Nos hallamos ante una nueva causa que ha empujado a muchas películas al anonimato popular a lo largo del tiempo, la censura. En países donde la democracia no ha estado presente durante muchos años, como el caso de España, este tipo de

¹² El Código Hays fue un sistema estadounidense para censurar tanto la proyección de películas que no encajaban en sus parámetros; así como el rodaje en territorio nacional de elementos discordantes bajo su criterio. Estuvo en vigencia más de tres décadas, desde 1934 a 1967.

producciones revolucionarias, de carácter agitador y comprometido, no llegaron. Y si lo hicieron, fue en pobres condiciones, recortadas, y en múltiples ocasiones sin paso previo por las salas de cine.

Además de las dificultades externas, esta cinta sufrió problemas internos. La adaptación de la novela fue encargada al escritor Scott Fitzgerald, con quien pronto surgieron problemas. Explica José Luis Garci que su estilo resultaba demasiado literario, especialmente en los diálogos, que eran difícilmente interpretables con naturalidad. Finalmente, tras varios cambios de guionista, fue el propio productor Joseph Mankiewicz quien adecuó el guion según su criterio. Afortunadamente, el resultado de este proceso fue un guion sólido, que pese a todas las modificaciones que tuvo que introducir el productor, supo mantener y explotar el ambiente mágico y elegante que despedía la pluma de Fitzgerald.

Garci define el estilo de su director, Borzage¹³, como “sobrio y sencillo, con un toque de romanticismo, muy estilizado, dueño de un lirismo cotidiano” (Garci, 2020:80). Añade que la puesta en escena es excepcional y la fotografía soberbia. Estas decisiones técnicas y estéticas devienen en una película simple y elegante, sin grandes florituras, lo que permite focalizar la atención en el punto fuerte de la misma: el paralelismo entre el creciente ardor romántico de la pareja y el aumento del clima belicoso. Para el éxito fílmico que supone esta obra, el crítico señala como parte fundamental la actuación de Maggie Sullavan en el papel protagonista de Patrice. Actriz excepcional poco recordada, probablemente debido a su temprana muerte. La crítica a este film nos deja un motivo para la reflexión. Más allá de todos los elementos intrínsecos a una producción cinematográfica que hemos tratado, hay un torrente con mucha mayor fuerza para anular la repercusión de una obra: la censura.

3.3.2.3. Crítica de *La conquista de la Atlántida*

La conquista de la Atlántida (Ercole alla conquista di Atlantide, Vittorio Cottafavi, 1961)

¹³ Frank Borzage (1893-1962) fue un director de cine estadounidense. Comenzó su labor durante el periodo silente, rodando decenas de filmes mudos, pero su colaboración con los grandes se vio interrumpida por problemas personales, lo que implicó su incursión en el cine de serie B. Entre su filmografía se encuentran *Cena de medianoche* (History is Made at Night, 1937), *Tormenta mortal* (The Mortal Storm, 1940) o *La gran pasión* (I've Always Loved You, 1946).

- Género: Péplum
- País: Italia
- Dato: Adaptación de novela

Sinopsis

Este péplum, basado en la mitología griega, cuenta el viaje a la legendaria Atlántida de Hércules y Androcles, el Rey de Tebas. Su misión es detener a Antinea, quien trama un plan de conquista mundial

Análisis

El film de Cottafavi¹⁴ demuestra que el director domina con maestría el péplum, e incluso se atreve a ir más allá e introducir modificaciones. Pese a su brillante resultado, la película carece de reconocimiento. José Luis Garci nos explica algunos de los motivos, ya recurrentes. Primero, Cottafavi no tuvo presencia en la prensa, ni siquiera en la especializada en cine. El director italiano se había destapado como un experto en este tipo de filmes tan de moda en el momento, pero no tuvo hueco en los escritos de los críticos. Puede que ello se deba a que él, como otros directores “trabajaron siempre con muy pocos medios, en producciones paupérrimas” (Garci, 2020,154).



Figura 7. Póster de *La conquista de la Atlántida*.

Esto no le impidió rodar una película que innova en su género, introduciendo momentos cómicos que rompen con la habitual solemnidad del péplum. El inicio de la cinta muestra una multitudinaria pelea de bar con un tono distendido. Garci habla de que este filme está lleno de “encuadres influidos por el cómic” (Garci, 2020:160). Y es una influencia notable en esta secuencia, que parece salida de las viñetas de *Astérix el*

¹⁴ Vittorio Cottafavi (1914-1998) fue un guionista y director de cine italiano. Se erigió como una de las figuras más importantes del péplum, cine histórico de aventuras. Dirigió decenas de largometrajes, como *Una mujer libre* (Una donna libera, 1954), *El diablo en las colinas* (Il diavolo sulle colline, 1985) o *La anfitriona* (La fantarca, 1966).

Galo, cómic nacido poco antes de la mano de René Goscinny y Albert Uderzo en 1959 y publicado en un tomo en 1961.

A pesar de sus limitados recursos, no están ausentes los grandes atractivos estéticos que caracterizan al péplum. Garci destaca lo colorido del vestuario, atrezzo y arquitectura, que son potenciados por una iluminación de corte naturalista que juega en favor de la verosimilitud de los escenarios y personajes. Este último también es un elemento a destacar. El crítico define esta versión de Hércules como “dotado con una simpatía y un sentido del humor” (Garci, 2020:163). Se trata de un Hércules más terrenal, más próximo a sus congéneres humanos que a la divinidad a la que aspiran otras versiones del personaje. Sus virtudes están presentes a lo largo del metraje, pero el director no duda en mostrar sus defectos, su lado más vulnerable. Con ello logra un protagonista más cercano al público, con el que pueden verse en parte identificados, en lugar de las idealizadas versiones de otros directores que lo plasman como un ente inalcanzable.

Garci destaca el guion y la fotografía del filme. Sin duda, su fotografía es el principal motivo por el que se genera el aura de ensoñación que el crítico atribuye a la película. Todas estas virtudes, que llevan a José Luis Garci a comparar la obra con el *Satiricón* (Fellini *Satyricon*, Fellini, 1969) o con *Los diez mandamientos* (The Ten Commandments, Cecil DeMille, 1956), no son suficientes para que el largometraje haya ocupado su meritorio lugar en la historia. Una causa puede ser, una vez más, la limitación económica. Como dijo el propio Cottafavi, “se suelen rodar tomas largas por economía”, en ejemplo de los límites a los que estas producciones se ven sujetas.

3.3.2.4. Crítica de *El Pistolero*

El Pistolero (The Gunfighter, Henry King, 1950)

- Género: Western
- País: Estados Unidos
- Dato: Nominada a “Mejor guion *Western*” por el Sindicato de Guionistas

Sinopsis

Este western nos pone en la piel de Jimmie Ringo, un pistolero de gran fama que está decidido a retirarse y cambiar de vida. Sin embargo, las dificultades no tardarán en

aparecer. La sociedad tiene mala imagen de él y le lleva a ser acusado de asesinatos que no cometió. Además, los duelistas más jóvenes pretenden enfrentarse a una leyenda como él y ganar fama de su nombre. Su nuevo rol en la sociedad en busca de una vida más tranquila no será tan sencillo de lograr como estimaba.

Análisis

La película de Henry King¹⁵ es una muestra del estilo de su director. José Luis Garci lo califica como un “*western* saturnal, oscuro, realista y sencillo” (Garci, 2020:184). Para ello, es primordial su fotografía en blanco y negro, con predominancia de tonos oscuros, a cargo de Arthur C. Miller. Ya la secuencia inicial es una declaración de intenciones en este sentido, mostrando a un jinete solitario cabalgando unas tierras desérticas bajo un cielo nublado. El efecto que tal atmósfera genera lo define el crítico como el de una película “austera, *real*, casi un *western* de Dreyer” (Garci, 2020:185).

La apelación al director danés no es baladí. En

muchas ocasiones, la iluminación en clave baja tiene reminiscencia a *La palabra* (Ordet, Carl Theodor Dreyer, 1955).

Garci identifica la película de King como un antecedente de *Solo ante el peligro* (High Noon, Fred Zinnemann, 1952), en una comparación muy acertada. No solo la trama (un pistolero en el oeste que se enfrenta a numerosas amenazas viéndose cada vez más aislado) recuerda a la obra protagonizada por Gary Cooper, sino que ambos protagonistas están emparentados. Si bien la moralidad de Will Kane, el sheriff protagonista de *Solo ante el peligro*, es mucho más elevada que la que muestra el pistolero Jimmie Ringo, sí que comparten el aire trágico. Tras ellos oscila constantemente una sombra que vaticina una probable desgracia. Son personajes crepusculares, en el caso de Jimmie desde el arranque del film, y en el caso de Will se

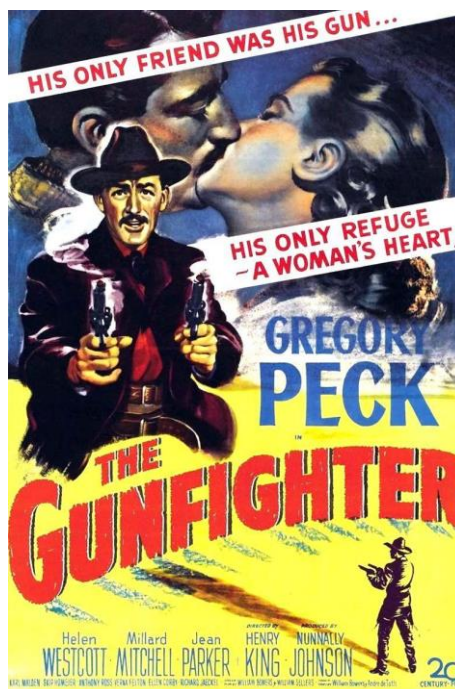


Figura 8. Póster de *El Pistolero*.

¹⁵ Henry King (1886-1982) fue un director estadounidense cuya larga trayectoria, abarcando desde el cine mudo hasta principios de los años 60, le convierten en un referente. Su extensa obra incluye trabajos como *La hermana blanca* (The White Sister, 1923), *La canción de Bernadette* (The Song of Bernadette, 1943) o *El vengador sin piedad* (The Bravados, 1958).

va acentuando a lo largo de la película mientras la amenaza a la que se enfrenta crece. Garci lega una frase lapidaria que lo resume todo: “su soledad, la de todos los pistoleros” (Garci, 2020:182). El crítico señala lo minuciosa de la caracterización de Jimmie Ringo, destacando su bigote, no muy habitual en los protagonistas de los *western*. Su presencia se debe, como explica Garci, a que los daguerrotipos¹⁶ de la época en que se ambienta el largometraje (finales del siglo XIX) mostraban la tendencia de los hombres a dejarse un tupido bigote a partir de los veintiuno o veintidós años. Detalles así son reflejo de lo cuidado del personaje.

Esta obra supuso un punto de inflexión en algunos cineastas a la hora de rodar un *western*. Garci señala la importancia de Henry King y esta obra en “Clint Eastwood, muy aficionado, como King, a la fotografía oscura” (Garci, 2020:185). Y para corroborarlo, podríamos nombrar *Sin perdón* (*Unforgiven*, Clint Eastwood, 1992), en cuyo ambiente circula un aire que recuerda a *El Pistolero*. Constituye, por tanto, este film una pieza importante en la historia del género y del cine que merece más gloria de la recibida.

3.3.2.5. Crítica de *Los insaciables*

Los insaciables (The Carpetbaggers, Edward Dmytryk, 1963)

- Género: Drama
- País: Estados Unidos
- Dato: Adaptación de novela

Sinopsis

Inspirada en la vida del magnate Howard Hughes, esta película nos cuenta la historia de un joven que, tras el fallecimiento de su padre, se convierte en un empresario millonario, pero carente de valores. Hará cualquier cosa para lograr sus objetivos, aunque dañe a sus personas más cercanas.

Análisis

¹⁶ El daguerrotipo es un primigenio proceso fotográfico inventado por Louis Daguerre. Su difusión data del año 1839.

El film de Dmytryk¹⁷ es un drama de gran calidad en el que sobresale su reparto actoral, con nombres como George Peppard o Carroll Baker. Sin embargo, el éxito de su director fue dirigirlos con maestría, siendo esta una de sus grandes habilidades. Todos los personajes están bien trabajados y se alejan de los estereotipos para cobrar vida propia. Garci asevera que “el amplísimo reparto está tratado para que cada uno de ellas y ellos se consideren indispensables” (Garci, 2020:206). Pero esta no es su única virtud.

«La puesta en escena de Dmytryk nos transmite la sensación de que filmó más feliz que nunca, sin “responsabilidad” [...] a un envolvente ritmo “in crescendo” que se apodera del espectador [...] en el fluido incesante de imágenes *interesantes*» (Garci, 2020:206).

Como dicta José Luis Garci, el largometraje rebosa un ambiente agradable, donde brilla la fluidez y la elegancia. Esto probablemente se deba a un cambio de humor y de perspectiva en Dmytryk, quien unos años atrás tuvo una experiencia aterradora. Fue encarcelado por negarse a delatar a sus compañeros en la llamada “caza de brujas” del senador McCarthy. Esto le llevó a convertirse en uno de los *Diez de Hollywood*¹⁸ y verse privado de libertad unos meses. Por si fuese poco, la película, como otras compañeras de esta lista, no se libró de ser censurada. En nuestro país, su desarrollo fue el siguiente:

«El cine en España durante los años sesenta padecía aún la férrea mano de la censura [...] *Los insaciables* tardó todo un lustro en llegar a nuestras pantallas” (Garci, 2020:195). “En España se estrenó [...] censurada, suprimidos o cambiados algunos diálogos, cortadas las escenas en que Carroll Baker aparecía desnuda, y con una calificación moral de “4”, la más alta» (Garci, 2020:206).

No solo se dificultó y pospuso todo lo posible el estreno del largometraje en España, sino que una vez que llegó, fue mutilado y calificado de la forma más dura posible para reducir su impacto.

¹⁷ Edward Dmytryk (1908-1999) fue un director de cine estadounidense que formó parte de la lista de Los Diez de Hollywood. Destacan sus largometrajes de cine negro. Algunos de sus filmes son *Venganza* (Cornered, 1945), *La mano izquierda de Dios* (The Left Hand of God, 1955) o *La gata negra* (Walk on the Wild Side, 1962).

¹⁸ Los Diez de Hollywood fueron un grupo de profesionales relativos a la industria del cine en Estados Unidos que fueron acusados, debido a la corriente generada por el senador McCarthy, de colaborar con una supuesta infiltración del comunismo en el cine de Hollywood. La persecución por parte del político de personas con esta supuesta ideología fue conocida como “la caza de brujas” del senador McCarthy.

Como comenta Garci, “muy maltratada por la crítica, la película de Dmytryk fue un éxito de taquilla” (Garci, 2020:206). Este es un caso en el que la opinión popular se impuso a la crítica especializada, y en el que, de acuerdo con Phillip Lopate, la opinión de la audiencia debería constar y ser considerada por la crítica. Sin embargo, el poco recorrido que ha tenido la película en décadas posteriores, más teniendo en cuenta que su director y reparto son figuras de renombre, muestran lo dañino que puede ser a la larga no permanecer en los libros de reseñas con opiniones favorables. A pesar de todas las circunstancias que podrían haber perjudicado a este filme, se



Figura 9. Póster de *Los insaciables*.

destaca como un gran drama en el que el peso recae sobre sus personajes más que la misma trama, y que merece un hueco en la historia del cine.

3.4. Rasgos comunes en el cine infravalorado

Este compendio de críticas nos ha permitido estudiar las características de las películas y corroborar la premisa de la que partíamos. Hemos descubierto muchas virtudes que las hacen ameritar reconocimiento y prestigio, pero seguimos siendo conscientes de que no lo tienen. Cada caso presenta su propia idiosincrasia; sin embargo, varios argumentos que juegan en contra de estos filmes se han repetido constantemente. Podemos, por tanto, conformar una suerte de guía para identificar qué filmes están valorados por debajo de su calidad y comprender las razones.

Limitaciones presupuestarias

La mayoría de las películas seleccionadas tienen como punto en común que han sido realizadas bajo unos recursos austeros. Las repercusiones de este hecho son múltiples: desde decorados de baja calidad, como en el caso de *La conquista de la Antártida*; la presencia en muchos casos de actores de segundo nivel que no suponen un reclamo para el público; o tener que limitar el plan de rodaje, como explicaba Cottafavi, porque rodar tomas únicas y largas es más económico.

Ausencia en publicaciones de cine

En múltiples ocasiones hemos mencionado el papel de la crítica como líder de la opinión popular. En el caso de *La conquista de la Atlántida*, el mutismo a su alrededor, que persiguió a su director en toda su filmografía, arroja sombras sobre esta obra. En el caso de *Los insaciables*, tenemos un ejemplo de algo aún peor que le puede ocurrir a una película, recibir críticas negativas. Estas dos posibilidades son otro elemento condicionante de la repercusión de un filme.

Género

La manera más sencilla de clasificar un largometraje es en función del género al que pertenece. En el imaginario colectivo, los *western*, los péplum o las películas de ciencia ficción no están tan bien considerados como un drama o una cinta bélica. Son disfrutables, pero con frecuencia se les coloca la etiqueta de “mero entretenimiento”. Si bien ya hemos aclarado que esa es una función primordial de un film, también convendría incidir en el valor que tienen por sí solos estos géneros. Como hemos aprendido por *El Pistolero*, las películas en sí mismas pueden innovar e introducir elementos que cambien la filmografía venidera. Este es uno de los puntos más complejos de variar, así como uno de los más determinantes en la percepción del público sobre una obra.

Censura

La propia palabra “censura” implica connotaciones negativas, por lo que no es de sorprender que se alce como un favor negativo en el devenir de un film. El ejemplo más claro es el que nos otorga *Los insaciables*, donde se presentaron las tres formas en que se puede coartar la libertad de un filme. En primer lugar, en la persona de su director, Edward Dmytryk, quien contaba a sus espaldas con una experiencia carcelaria por motivos ideológicos. Después, la propia película, cuya exhibición en países en los que no existía la democracia en ese momento fue pospuesta largo tiempo. Finalmente, la película contiene momentos calificados como explícitos que fueron recortados y, por lo tanto, quedó totalmente adulterada. Este factor ha dificultado la difusión de mucho cine a lo largo de la historia, y ha hecho que otro tanto llegue en malas condiciones a algunos países. Es otro punto a reflexionar y que supone una desventaja para muchos metrajés maltratados por la cinefilia universal.

Figuras poco mediáticas

Como hemos señalado en el apartado del presupuesto, contar con un cabeza de cartel es un punto a favor muy importante en la estrategia de *marketing* de cualquier película. Una actriz o un actor reconocidos tienen un público fiel que acudirá al cine a ver cualquier film en el que actúe. Para cerciorarse de esto, basta con echar una mirada a la lista de los actores mejor pagados del mundo publicada por Forbes en el año 2020¹⁹. En ella, aparecen nombres de actores que destacan más por su popularidad que por sus dotes interpretativas, como Dwayne Johnson, apodado “La Roca”, que se alza con el primer puesto de la lista. Su caché se mide por tanto no por lo que aportan como actores a la película, sino por el reclamo de audiencia que suponen y la repercusión que esto tiene en taquilla. Así cerramos este punto deduciendo que no contar con personalidades de cierta fama es una desventaja para los propios filmes.

Menosprecio del entretenimiento

La búsqueda por parte de la crítica especializada, y por parte de un sector de la audiencia, de cine más elevado y trascendental, puede actuar en detrimento de películas cuyas pretensiones son hacer disfrutar al espectador mientras le cuenta una historia. Y no conviene pasar por alto la relevancia de esta intención. Muchas películas de corte más intelectual se olvidan de su necesidad de entretener a la audiencia y sus virtudes se pierden en una espiral de aburrimiento si el público no pone mucho de su parte. Por ello, la etiqueta de “cine de entretenimiento” es tan nociva como injusta.

Producciones en países de menor tradición cinematográfica

Un condicionante inédito en esta selección pero que no podemos obviar es el geográfico. Casi todos los países cuentan en su filmografía con obras maestras, pero aquellos menos acostumbrados a exportar su cine ven como sus joyas quedan ocultas para el catálogo fílmico universal. Por citar un ejemplo, la película egipcia *Estación Central* (Bab el hadid, Youssef Chahine, 1958) es un ejercicio de neorrealismo a la altura de las grandes obras italianas del movimiento. Pero el pequeño altavoz que ofrece la nacionalidad del filme hace que, comparativamente, sea una total desconocida.

¹⁹ La lista se puede consultar en la web de Forbes en la siguiente dirección:
<https://forbes.es/listas/73794/los-actores-mejor-pagados-de-2020/>

Establecidos estos parámetros, que son los que primordialmente motivaron nuestro análisis, no sería justo resaltar exclusivamente estos aspectos con tintes negativos para las películas. No son pocas las virtudes que esta selección de películas ya citadas tienen en común.

Guion

No es casualidad que entre las películas analizadas encontremos una nominada a mejor guion por el Sindicato de Guionistas, *El Pistolero*. En producciones donde los medios no abundan, este es uno de los aspectos sobre el que mayor control se puede tener, y de los que más ayuda a construir una película sólida. No solo por la calidad del guion en sí, sino también por la habilidad del guionista para mostrar y resolver situaciones con las limitaciones que plantea un presupuesto reducido.

Inspiración de obras posteriores

Este punto es de los más llamativos. Es habitual ver a directores y productoras muy importantes en el panorama fílmico tomar inspiración de obras de menor calado o de serie B. La libertad que tienen estos films para experimentar, alejados de las ligaduras que suponen las *majors*²⁰ en muchos casos, unidos a la propia necesidad que tienen de experimentar y encontrar nuevos caminos para narrar su historia de forma más económica, suponen una fuente de ideas e innovación muy nutritiva para los gigantes del cine que no pueden permitirse este tipo de probaturas sin cerciorarse previamente de que funcionan. Nuestro estudio nos arrojó como resultado dos casos. Primero, *La conquista de la Atlántida*, que desarrolló ideas propias que posteriormente aparecieron en el *Satiricón* de Fellini. Y también *El Pistolero*, que presenta elementos que marcaron la película más tardíamente dirigida por Fred Zinnemann, *Solo ante el peligro*.

El alma de las películas

Mucho más intangible es esta cualidad. La podríamos definir como el aura mágica que desprende una película, o como la personalidad propia que manifiesta. Esto es algo que se ve, por ejemplo, en ese silencio reflexivo que describe Garci que causó la proyección de *Pánico Infinito*. O en esos personajes de *Los Insaciables* que tanto se alejan de los personajes prototípicos. Esta característica enlaza con lo que

²⁰ Las majors son un selecto grupo de estudios cinematográficos que controlan la mayor parte de la industria estadounidense. En la actualidad son cinco: Walt Disney Studios, Warner Media, NBCUniversal, Sony Pictures y ViacomCBS.

comentábamos anteriormente, ya que sus arriesgadas decisiones son muchas veces las que hacen que estas cintas sean únicas y tengan un brillo diferente, propio.

Fotografía competente

En estas producciones, todos los apartados técnicos se cuidan al detalle para tratar de suplir las posibles carencias. Pero si hay uno que destacar, sería la fotografía. En muchos casos una iluminación atractiva, junto a un encuadre bien seleccionado, puede servir para convertir una escenografía mediocre en una de buen nivel. Es el caso, por ejemplo, de los escenarios de *La conquista de la Atlántida*, pero también se podría aplicar a otros elementos, como el vestuario o el atrezzo.

Reparto actoral equilibrado

Lo que a nivel mediático puede ser un problema, la ausencia de una estrella de primer nivel en muchas de estas películas que genere expectación, se puede convertir en una virtud a nivel interno. Un reparto de actores y actrices de un nivel similar, con un protagonismo más coral, puede ir en favor de la película y evitar que haya altibajos de nivel en función de quien aparezca en cada escena, así como incentivar a cada actor a tomar una actitud más proactiva con su personaje.

Personajes trabajados

El resultado de actores plenamente implicados en el film y de un desarrollo de personajes cuidado al detalle es que en muchas de estas películas el peso de las mismas recaerá sobre sus protagonistas, lo cual retira parte de la atención de otros apartados que puedan ofrecer menor nivel por límites presupuestarios.

A modo de conclusión, podríamos citar el dicho popular que asegura que “el hambre agudiza el ingenio”. Las personas tras estas producciones no disponían de los recursos que tenían en las grandes superproducciones. Por ello, trataron con mimo, esfuerzo y detallismo todos los elementos de los que disponían: desde la esforzada representación actoral de los personajes, la creación de los mismos, la trabajada fotografía que en muchos casos compensaba pobres decorados, etc. Cuando este tipo de producciones concluye con tan magnífico resultado se debe a que todos los miembros del equipo han remado con ilusión en la misma dirección. Y es ahí donde reside algo tan intangible como necesario, el alma de la película. Sin embargo, todo esto por sí solo no

es suficiente. Es labor de los profesionales de la cinematografía, e incluso del público, el reflexionar sobre los puntos expuestos y tratar de hacer una valoración más justa y variada del cine. Ganaremos en riqueza y diversidad, descubriendo nuevas historias y formas de contarlas en nichos aún muy inexplorados.

4. ESTUDIO DEL CASO: ANÁLISIS FÍLMICO DE *PÁNICO INFINITO*

4.1. METODOLOGÍA DE ANÁLISIS

Con la finalidad de identificar la presencia de las características previamente asociadas a estas películas infravaloradas, analizaremos en profundidad una de las obras mencionadas: *Pánico infinito*, dirigida en 1962 por Ray Milland. Sirva también este análisis para dar un poco de visibilidad a ese otro cine que tanto lo amerita.

El estudio se compondrá de dos partes bien diferenciadas. Primero se realizará un análisis secuencial de contenido fílmico siguiendo el esquema propuesto por Ángeles López Hernández en su artículo *El análisis cronológico-secuencial del documento fílmico* (2003). Se llevará a cabo sobre una secuencia clave del largometraje. Serán objeto de estudio todos los parámetros que propone la autora, pero por razones de claridad visual se hará en un formato más libre en comparación con la presentación en forma de tabla. Los puntos a analizar son: secuencia, plano, tiempo, espacio/entorno, luz, personajes/caracterización fílmica, acciones, diálogos y música/sonido ambiente.

La segunda parte del estudio será de carácter general sobre la obra, donde se analizarán aspectos como la fotografía, el montaje, las actuaciones, la música o el sonido. Como referente para este aspecto se utilizará el modelo que la editorial *Nau Llibres* plantea en sus *Guías para ver y analizar*, dedicadas al análisis fílmico. En concreto se adaptará el esquema empleado en el número 64 escrito por José Manuel Albelda Plaza y dedicado a la película *Alien: el octavo pasajero* (*Alien*, Ridley Scott, 1979). Se elige esta entrega para estudiar el modelo porque comparte género con la película a analizar, con lo cual las modificaciones sobre el mismo serán menores, y por ser publicado recientemente en 2018, y por tanto estar completamente actualizado. Expuesto el tipo de análisis que se va a realizar y los métodos a seguir, estamos en disposición de comenzar.

4.2. RESUMEN Y ANÁLISIS SECUENCIAL DE *PÁNICO INFINITO*

La secuencia que se va a analizar como muestra será la séptima, que transcurre entre los minutos 00:29:12 y 00:46:36. El motivo de su elección reside en lo bien que ejemplifica los temas vitales de la película, así como en su trascendencia dentro del

propio film. Para contextualizar previo análisis, resumiremos lo que ha ocurrido en el filme para llegar a este momento, y qué sucederá después.

Resumen

La familia Baldwin, compuesta por el padre, Harry, la madre, Jean, y sus hijos Karen y Rick, deciden ir de acampada. A mitad de camino, ven cómo el cielo se enciende y se escuchan unos ruidos estruendosos. Tras una serie de dificultades para obtener información, debido a que las emisoras de radio de su ciudad (Los Ángeles) y las líneas telefónicas están cortadas, descubren que una bomba atómica ha caído en su lugar de residencia. Harry decide ponerse en marcha y alejarse lo más posible. Las noticias están llegando a la periferia, y la gente pierde los modales, tratando de hacer acopio de todos los bienes de primera necesidad posible. Así que la familia se aleja aún más y hace lo propio en una tienda de comestibles y en otra de armamento, así como una gasolinera, llegando ellos mismos a ejercer la violencia.



Figura 10. La familia Baldwin. De izquierda a derecha: Rick, Harry, Ann y Karen.

En este punto se iniciaría la secuencia elegida. Harry y su familia se dirigen al campamento, pues lo consideran un lugar seguro. Pero a la entrada de un pueblo que deben cruzar, los reciben unos vecinos armados en actitud hostil. Harry no se amedrenta y pisa el acelerador, indicando a su hijo que dispare con un arma al aire, superando así la barricada. Un nuevo obstáculo se presenta cuando se cruzan con unos jóvenes que intentan robarles, y Rick está a punto de matar a uno de ellos, pero finalmente la situación se resuelve con uno de los chicos simplemente herido. Al llegar a la carretera que da acceso al campamento, el tráfico es un flujo continuo, por lo que Harry prepara una trampa con gasolina en la que varios coches acaban ardiendo y generando espacio para su incorporación a la vía. Finalmente llegan a su objetivo, y derriban un puente de

madera que era necesario para llegar a su posición. Encuentran una cueva donde se quedarán a vivir, cuyas paredes están cubiertas de pinturas que imitan el arte rupestre.



Figura 11. A la izquierda la barricada en el pueblo que impide el paso a la familia. En la derecha, Rick y Harry inhabilitando un puente para que nadie pueda llegar a su lugar seguro.

Tras esta secuencia, la familia Baldwin tiene un nuevo encontronazo con los jóvenes que les intentaron robar cuando fuerzan a Karen, por lo que Harry y Rick matan a dos de ellos, liberando posteriormente a una chica que tenían secuestrada. Rick recibe una herida de bala y la familia decide volver a la ciudad a que le curen. El lugar es un caos, pero logran dar con un médico que hace lo que puede por el chico. Sin embargo, necesita más ayuda y salen en su busca. La familia da con el ejército que está ayudando a los supervivientes de la catástrofe, y se convierten en su salvación.

Análisis de la secuencia

El tiempo de la secuencia se ubica en los años 60, en plena Guerra Fría²¹. Las dos primeras escenas ocurren por la tarde, la tercera (el incidente con la gasolina) se sitúa por la noche, y la llegada a la cueva se da al amanecer del día siguiente. El espacio es predominantemente exterior, compuesto por carreteras donde sucede la acción. La única excepción se encuentra al final, cuando acceden a la cueva.



Figura 12. Ejemplos de iluminación artificial. En la cueva se simula un hueco en el techo por el que entra la luz, y en la carretera son los faros de los coches los que aparentan iluminar la escena.

La luz, por tanto, es natural en las primeras escenas de carretera, pero se vuelve artificial en la escena nocturna (la iluminación procede tanto de faros de los coches

²¹ Conflicto bélico no armado que tuvo lugar entre el bloque Occidental (liderado por los Estados Unidos) y el bloque del Este (liderado por la Unión Soviética) entre 1947 y 1991. Sobre este conflicto siempre revoloteó la posibilidad de una guerra nuclear.

como de focos que simulan serlo) y en la de la cueva, donde se trata plenamente iluminación artificial.

Los personajes que intervienen en esta escena son: Harry (Ray Milland), el padre de familia; resolutivo, protector, responsable. Ann (Jean Hagen), la madre; cauta, reflexiva, afectuosa. Rick (Frankie Avalon), el hijo; agresivo, irreflexivo, impulsivo. Karen (Mary Mitchel), la hija; incompetente, quejica, fantasiosa. El grupo de vecinos, que se muestra agresivo, violento, a la defensiva. El grupo de chicos atracadores, que se muestran rudos, desalmados, sin valores.

Las acciones que se desarrollan son el enfrentamiento entre la familia Baldwin y los vecinos, así como el que tienen posteriormente con los jóvenes asaltantes. También su violenta incorporación a la carretera hacia el campamento, y su llegada al mismo para asentarse en la cueva como zona segura. Los diálogos se usan como recurso para medir fuerzas en los distintos asaltos, así como por parte de Ann para rogarle mesura a su marido. La música es vital en los momentos de tensión, ya que en los enfrentamientos suena con gran ritmo, empleando instrumentos de viento que agudizan la sensación de peligro. El sonido es muy importante para reforzar la sensación de carretera ocupada por el tráfico, donde las bocinas de decenas de coches suenan constantemente.



Figura 13. El momento en el que Harry enciende unas cerillas e incendia la carretera tras verter gasolina sobre la misma.

4.3. ANÁLISIS FÍLMICO DE *PÁNICO INFINITO*

Fotografía: La fotografía del film es en blanco y negro. La iluminación es principalmente natural debido a la preponderancia de escenas en el exterior. Pero avanzada la trama, y conforme se vuelve más truculenta, los personajes se trasladan a vivir a una cueva. Esto permite una iluminación mucho más tenue que acompaña los momentos sombríos que los personajes atraviesan cuando empiezan a vivir en ella.

En algunos casos, los efectos especiales se realizan mediante la iluminación. Un ejemplo es la explosión de la bomba atómica, que se representa con un fogonazo de luz sobre la cara de los actores. Esto permite narrar ese hecho de un modo mucho más barato que mostrar una explosión causando daños, y es muy eficaz.



Figura 14. A la izquierda, la explosión de la bomba. A la derecha, el momento en el que la familia Baldwin descubre a los soldados.

Cabe destacar el final de la película, cuando el ejército aparece como salvación de la familia. Este momento ocurre en una carretera oscura durante la noche. La escena está apenas iluminada por los focos de los vehículos, tanto el familiar como el del ejército. Los soldados permanecen en la penumbra, haciendo que el espectador se tema lo peor y pensando que las personas que se han cruzado en el camino de la familia son asaltantes. Tras un breve diálogo, los soldados emergen de la oscuridad, iluminados a contraluz con lo que sus rostros quedan a oscuras, pero destacando una silueta reconocible que supone un alivio para la familia y para la audiencia.

Sonido: El sonido cobra protagonismo en algunos momentos clave de la trama. Por ejemplo, cuando al inicio de la película la bomba explota, podemos intuir, antes incluso de lo que lo hacen los personajes, que la luz que ha iluminado el cielo es algún tipo de explosión de grandes dimensiones. Esto es gracias al sonido atronador que acompaña este efecto lumínico.

Otro punto clave es la radio como medio para informar a los personajes, y por consecuencia, a los espectadores, de cuál es el origen de las luces del cielo. La primera vez que los personajes acuden a ella, la radio da signos de no poder sintonizar ninguna emisora de Los Ángeles, su ciudad de procedencia, lo cual es una pista de que algo extraño sucede en la ciudad.



Figura 15. La radio y el teléfono como elementos sonoros clave para informar a los personajes y a los espectadores.

Lo mismo ocurrirá con el teléfono cuando el padre se acerca a una cabina para contactar con un familiar de la ciudad, cuando es la voz de una telefonista la que nos indica que no hay línea telefónica disponible en Los Ángeles.

Más adelante, de nuevo la radio se presta como un elemento clave en el avance de la trama. La familia consigue conectar con una emisora de emergencia que les informa de la explosión de una bomba atómica en su ciudad, conociendo así la realidad ocurrida. Acompañando el mensaje se escucha una señal de alerta que sirve de refuerzo al discurso y aumenta la sensación de alarma en los protagonistas y en el espectador.

En la ferretería, la radio suena en señal de alerta, recordando el peligro al que se enfrentan los personajes, como también advierten del peligro los sonidos que hacen las armas al ser cargadas y preparadas para su uso cuando la situación se vuelve más tensa, rompiendo el silencio y ambiente de tranquilidad.

Música: La música está bien escogida y sirve de acompañamiento y refuerzo para las imágenes; con ritmos más altos en secuencias de mayor acción, y más relajada cuando el tono del film lo aconseja. Un momento de gran expresividad narrativa musical se da al final del film, al descubrirse que la familia ha dado con el ejército, cuando suenan unos acordes que recuerdan al himno nacional estadounidense, en lo que constituye un momento de gran patriotismo.

Guión: El guion se articula con una estructura peculiar, típica de las *road movies*²². Podríamos definir esta película como una sucesión de escenas bien relacionadas cuyo nexo de unión es la carretera. A cada situación le sigue un pequeño viaje en carretera que ubica a los personajes en otro lugar y contexto. A pesar de poder dar la impresión de un film fragmentado, la cohesión interna del guion es completa.

Actuaciones: El mayor peso interpretativo recae sobre el matrimonio, especialmente en el hombre (Harry), interpretado por el propio director del largometraje, Ray Milland.

²² Las *road movies* son películas englobadas en este subgénero que se caracteriza porque gran parte de su acción transcurre en viajes por carretera.

También es notable la actuación de Frankie Avalon, quien ocupa el rol de hijo del matrimonio.

Jean Hagen interpreta a Ann, la esposa de Harry, un personaje mucho más cauto y compasivo que su marido. Sabe transmitir muy bien, a través de sus gestos y el tono de su voz, la preocupación que le causa la espiral de violencia en la que entra su esposo, siendo probablemente la que mejor interpreta su papel.

Los secundarios que aparecen cumplen todos bien con su pequeña función para hacer avanzar la trama. Especial mención para el grupo de jóvenes bandidos que asalta y pone en problemas a la familia, quienes realmente logran transmitir la sensación de amenaza sobre los protagonistas.

Dirección: En general, el film está rodado con gran economía respecto a la cantidad de planos. Son frecuentes planos generales de larga duración, especialmente en las conversaciones, que recurren en ocasiones al plano de conjunto, en lugar del acostumbrado plano-contraplano. Aun así, el director sabe decidir los momentos que requieren planos más cercanos y mayor variedad para acelerar el ritmo mediante el montaje.

El director muestra con gran habilidad el ascenso de la violencia. Por ejemplo, en algunas secuencias en las que la familia trata de alejarse de la ciudad, muchos coches se juntan y se forman aglomeraciones de tráfico. En ellas, se adelantan los unos a los otros con gran violencia, poniendo en riesgo a los demás. Este tipo de recurso es muy eficaz para narrar visualmente la violencia entre ciudadanos.



Figura 16. La violencia en la carretera acaba con la vida de un conductor con el que la familia Baldwin tiene un desencuentro.

Las transiciones entre secuencias son un recurso muy bien empleado, dando dinamismo y fuerza a la cinta a través de planos de largas y sinuosas carreteras, mezclándolos con planos cercanos del coche o las ruedas, más agresivos.

Montaje: El montaje es clave en algunos aspectos ya comentados, especialmente en aquellos momentos en los que el ritmo ha de acelerarse para generar tensión. Ahí los planos se acortan drásticamente y se suceden con mayor celeridad, sumándose a una música agónica, lo que en conjunto consigue transmitir las sensaciones que pretende su director.

Efectos especiales: Como en la mayoría de las películas del género de ciencia ficción, en algunos momentos de este largometraje son necesarios los efectos especiales. En este caso, los de la explosión atómica. Son muy sencillos, realizados sobre un fondo en el que se ve una nube con forma de hongo que recuerda a una explosión, y que se ilumina de forma intermitente en su base para generar sensación de movimiento. El efecto es rudimentario, pero efectivo.

Escenografía: se compone en su mayoría de lugares reales, especialmente en las escenas de exterior. Sin embargo, los lugares en los que pasan mucho tiempo, como la cueva, son decorados en estudio. Muchas escenas de conducción se ruedan con planos exteriores en ubicaciones reales, pero en los interiores el fondo es una proyección en una pantalla.



Figura 17. El fondo en esta escena está simulado por una proyección en un estudio.

4.4. COMENTARIO CRÍTICO DE LOS RESULTADOS

El análisis ha arrojado resultados interesantes. La película escogida ha demostrado en sí misma la premisa de que partíamos, siendo ejemplo de las características que se le han asociado al cine infravalorado en apartados anteriores. El género principal de esta película y que lo define es la ciencia ficción, pero como película de serie B cuenta con las libertades que ya le atribuimos previamente y su género queda más difuso. Por ello, es también una *road movie*, ya que gran parte del metraje transcurre entre viajes por carretera. Además, por momentos la cinta se vuelve una obra de terror. Por ejemplo, cuando Harry y Rick acuden para matar a los jóvenes que han agredido a Karen y se adentran a buscarlos en una casa desconocida, con la preocupación de qué habrá tras cada esquina.

El trasfondo bélico de esta película es palpable en el ambiente, y queda absolutamente claro con el cartel final que se muestra al acabar la película: “No debe haber un final, solo un nuevo comienzo”. Esto es un llamamiento a la cordura y un grito de negación a las armas nucleares. Pero lo que especialmente es esta película, es un retrato de las miserias de la humanidad. El largometraje sitúa a los personajes en un contexto altamente desfavorable para llevarles a destapar su parte más oscura. La avaricia hace acto de presencia en los vendedores de productos de primera necesidad que aumentan sus precios al ver tan alta demanda, provocada por el terror de los ciudadanos. El doctor que atiende a Rick al final de la película menciona que la drogadicción ha aumentado y por ello debe llevar mayor precaución con quien le pide auxilio. Y el tema estrella, la violencia.

La violencia se manifiesta de muchas formas y en tres niveles éticos, que se representan en los componentes de la familia Baldwin. En primer lugar está Ann, la madre, quien en ningún momento pierde sus valores y es el personaje con más moral del film. Sirve como voz de la conciencia (y como contrapunto) de Harry, su marido, quien aun conservando en gran parte esta ética, no duda en dejarla atrás cuando se trata de defender los intereses de su familia, por mucho que perjudique al resto. Finalmente tenemos a Rick, el hijo, quien carece por completo de reparos en ejercer la violencia más extrema desde un momento temprano de la cinta.



Figura 18. Ann se muestra preocupada por su hijo Rick, quien aún porta el arma con la que dispara a un chico. A la derecha, Harry y su hijo encuentran a una joven que ha sido secuestrada por un grupo de chicos.

El largometraje presenta agresiones sexuales, como las que cometen los jóvenes bandidos sobre Karen o las que se intuyen sobre la chica que tenían retenida y Rick y Harry liberan. Sin duda este tipo de situaciones, expuestas de manera tan evidente, habrían sido difíciles de ver en una película de gran presupuesto en una época en la que el Código Hays seguía presente. La película presenta todas las formas de violencia imaginables, con varios tipos de peleas, robos, agresiones y asesinatos. Y tiene una metáfora de gran valor poético con la cueva y sus pinturas que imitan el arte rupestre; siendo una representación de cómo el hombre vuelve a sacar su lado primitivo, que no se ha ido, solo está inhibido por la sociedad y sus normas.



Figura 19. Fotograma de *Pánico Infinito* en el que Harry y Rick observan el arte rupestre moderno de la cueva.

En conclusión, la película responde a las características señaladas por Garci, como un guion cuidado, personajes interesantes, recursos bien empleados de forma ingeniosa, y lo más importante, alma propia. Además, adolece de la falta de reconocimiento, el límite presupuestario o los prejuicios de pertenecer al género de la ciencia ficción. Todo esto no le impide convertirse en una gran película, profunda, y meritoria de ser recordada. Constituye por tanto, una muestra redonda de la teoría expuesta.

5. CONCLUSIONES/CONCLUSIONS

Conclusiones

En la introducción de este trabajo marcamos una serie de objetivos que nos permitirían comprender y evaluar el alcance real de la teoría sobre el cine infravalorado planteada por José Luis Garcí. La elaboración de un discurso crítico mediante las ideas del autor ha sido exitosa. Se ha podido cotejar las claves de su teoría crítica con la de autores claves en la crítica cinematográfica, llegándose a la conclusión de que el autor está en lo cierto al afirmar que son solo un selecto grupo de obras y personalidades del cine los que reciben la mayoría de menciones y atención por parte de los profesionales del medio y del público.

Las hipótesis de las que partíamos se han verificado mayoritariamente. La existencia de películas injustamente olvidadas ha sido contrastada y es un hecho manifiesto, dado los ejemplos y argumentos que hemos podido localizar. También se ha hecho evidente que estos films no forman parte del círculo mediático, y están fuera de las listas de autores e instituciones, dificultando así su conocimiento por parte del público. En líneas generales, la hipótesis de que estas cintas carecen de nombres de peso en el reparto o en el equipo técnico ha sido comprobada. Pero se ha manifestado como una circunstancia recurrente, no siendo siempre necesaria. Se contradice en el caso de *El Pistolero*, por ejemplo, donde el actor protagonista es Gregory Peck, intérprete múltiples veces premiado y reconocido. Finalmente, la idea de que partíamos de que la poca presencia de estas obras en los medios especializados en cine era el factor clave, ha quedado refutada. Lo podemos considerar un argumento más, pero sin olvidar muchos otros que afectan por igual, como el presupuesto del largometraje, la censura o el género al que pertenecen.

Además, hemos señalado las claves que se desprenden de los textos de José Luis Garcí y redactado un modelo para identificar estas películas poco valoradas. El modelo se basa tanto en una serie de características desfavorables que comparten estas obras, como en las virtudes que las definen. La escasez de recursos, la poca repercusión que generaron en crítica y público, el menosprecio de sus virtudes, la ausencia de celebridades en ella, la censura sufrida, un país de producción con poca tradición cinéfila o su pertenecía a un género considerado como menor son las razones que perjudican su presencia en la filmografía general. Sin embargo, entre sus puntos fuertes

están su libertad creativa, servir de fuente de inspiración por su capacidad para innovar, apartados como el guion, los personajes o la fotografía muy cuidados para suplir las carencias presupuestarias, un reparto actoral más coral que aporta equilibrio a las interpretaciones, o el destacarse como películas fuertemente personales y con alma.

La recopilación y análisis de datos llevados a cabo sobre las cinco críticas seleccionadas de José Luis Garci ha sido lo que nos ha permitido llegar a estas conclusiones. Y el análisis fílmico pormenorizado de una de ellas, *Pánico Infinito*, ha servido para cerciorarnos de forma práctica de que las ideas que habíamos recabado eran las adecuadas. Con el visionado y estudio de la película, se ha podido comprobar que las características comunes al cine infravalorado que hemos extraído de los textos de Garci, se dan cita en la misma. Su presupuesto es ajustado, lo que conllevó que algunos elementos de la película se manifiesten de forma no óptima por limitaciones económicas. Su reparto no presenta una gran figura mediática, siendo en su mayoría actores poco conocidos. El largometraje se encuadra dentro de un género, la ciencia ficción, que no ha gozado de gran reconocimiento por parte de la crítica, especialmente en el momento de realización del filme a principios de la década de los sesenta. El tema principal que trata, el conflicto bélico denominado Guerra Fría, probablemente no favoreció su distribución, en una época convulsa en la que su mensaje antinuclear podía resultar incómodo.

Frente a esto, las características planteadas de corte favorable para estas películas infravaloradas también hacen acto de presencia en el ejemplo escogido con *Pánico Infinito*. Uno de sus puntos de mayor interés es su guion. Bajo una ya primera trama relevante, que transmite un mensaje antibelicista, se desarrollan otros temas de igual valor como la violencia o la ética. Además de un guion sustancioso, supone un ejercicio temprano de este primer cine de protesta nuclear que numerosos cineastas continuarían posteriormente, por lo que es también una obra que marca camino. En su apartado técnico, destaca su cuidada fotografía, uno de los puntos en los que según Garci más invierten este tipo de producciones, ya que están más bajo su control que, por ejemplo, desplegar una espectacular escenografía. También cuenta con un reparto actoral equilibrado, que hace que la trama no sufra altibajos en función de quién está actuando en cada escena. Y los personajes, incluso los secundarios con menos texto, están muy trabajados, siendo este otro aspecto que pueden manejar sin limitaciones

monetarias los profesionales detrás de estos filmes. Se alza, así, como una película con personalidad, con identidad propia.

De esta manera, nos hemos podido cerciorar de que los rasgos comunes que estudiamos a partir de las críticas de José Luis Garci, son un buen medidor para reconocer este tipo de películas. Y de que, en su mayoría, se hallan presentes en largometrajes que no han recibido el reconocimiento ni han generado la repercusión que ameritan por su calidad en diversos aspectos. La historia del cine, en este sentido, podría ser más magnánima y dar cabida a muchos de estos títulos que también han aportado en su crecimiento. Obras de bajo presupuesto que, quizás, no encajaban en los cánones hollywoodienses, pero que, precisamente por vivir en la marginalidad, se atrevieron a arriesgar e innovar. O producciones que se han visto lastradas por su lugar de origen, o por nacer en un momento complejo y poco tolerante de la Historia. Dar a conocer estos otros trabajos significaría hacer justicia y, además, estas películas constituirían una fuente de inspiración para los nuevos filmes por realizar. Es importante no solo para los profesionales, sino también para el público, especialmente el joven, que cada vez parece más predispuesto a practicar un consumo rápido del cine, como si de un producto desechable se tratase. El recuerdo de estos largometrajes nos permite comprender el cine de la actualidad, por lo que si olvidamos de dónde venimos, no podremos entender dónde estamos.

Conclusions

In the introduction to this paper we set out a series of objectives that would allow us to understand and evaluate the real scope of the theory on undervalued cinema put forward by José Luis Garci. The elaboration of a critical discourse through the author's ideas has been successful. It has been possible to compare the keys of his critical theory with those of key authors in film criticism, reaching the conclusion that the author is right in stating that only a select group of works and personalities of cinema receive the most mentions and attention from film professionals and the public.

The hypotheses from which we started have been verified for the most part. The existence of unjustly forgotten films has been contrasted and is a manifest fact, given the examples and arguments that we have been able to locate. It has also become evident that these films are not part of the media circle, and are outside the lists of authors and institutions, thus making it difficult for the public to get to know them. In

general terms, the hypothesis that these films lack important names in the cast or technical team has been proved. But it has been shown as a recurring circumstance, not always being necessary. It is contradicted in the case of *The Gunfighter*, for example, where the leading actor is Gregory Peck, a multi-awarded and recognized performer. Finally, the idea that we assumed that the lack of presence of these works in the specialized film media was the key factor has been refuted. We can consider it one more argument, but without forgetting many others that affect them equally, such as the budget of the feature film, censorship or the genre to which they belong.

In addition, we have pointed out the keys that emerge from José Luis Garci's texts and drawn up a model to identify these underrated films. The model is based both on a series of unfavorable characteristics that these works share, as well as on the virtues that define them. The scarcity of resources, the little repercussion they generated among critics and audiences, the underestimation of their virtues, the absence of celebrities in them, the censorship suffered, a country of production with little film tradition or their belonging to a genre considered as minor are the reasons that harm their presence in the general filmography. However, among its strong points are its creative freedom, serving as a source of inspiration for its ability to innovate, sections such as the script, the characters or photography very careful to make up for budgetary shortcomings, a more choral cast that brings balance to the interpretations, or standing out as strongly personal and soulful films.

The compilation and analysis of data carried out on the five selected reviews of José Luis Garci has allowed us to reach these conclusions. And the detailed filmic analysis of one of them, *Panic in Year Zero!*, has served to make sure in a practical way that the ideas we had gathered were the right ones. With the viewing and study of the film, it has been possible to verify that the characteristics common to the underrated cinema that we have extracted from Garci's texts, are present in the film. Its budget is tight, which meant that some elements of the film are not optimally manifested due to economic limitations. Its cast does not present a great media figure, being mostly little known actors. The feature film falls within a genre, science fiction, which has not enjoyed great critical acclaim, especially at the time the film was made in the early sixties. Its main theme, the war conflict known as the Cold War, probably did not favor its distribution, in a convulsive era in which its anti-nuclear message could be uncomfortable.

In contrast to this, the characteristics proposed as favorable for these undervalued films are also present in the example chosen with *Panic in Year Zero!*. One of its most interesting points is its script. Under an already relevant first plot, which conveys an anti-war message, other themes of equal value such as violence or ethics are developed. In addition to a substantial script, it is an early exercise of this first nuclear protest cinema that many filmmakers would continue later, so it is also a work that marks the way. In its technical section, it stands out for its careful photography, one of the points in which, according to Garci, this type of productions invest the most, since they are more under his control than, for example, deploying a spectacular scenery. It also has a balanced cast, which ensures that the plot does not suffer ups and downs depending on who is acting in each scene. And the characters, even the secondary ones with less text, are very well worked, being this another aspect that the professionals behind these films can handle without monetary limitations. It stands, thus, as a film with personality, with its own identity.

In this way, we have been able to ascertain that the common traits that we studied from the reviews of José Luis Garci are a good gauge to recognize this type of films. And that, for the most part, they are present in feature films that have not received the recognition or generated the repercussion they deserve for their quality in various aspects. The history of cinema, in this sense, could be more magnanimous and make room for many of these titles that have also contributed to its growth. Low-budget works that, perhaps, did not fit into the Hollywood canons, but that, precisely because they lived in the margins. They dared to take risks and innovate. Or productions that have been weighed down by their place of origin, or for being born in a complex and not very tolerant moment in history. Making these other works known would mean doing justice and, in addition, these films would be a source of inspiration for new films to be made. It is important not only for professionals, but also for the public, especially the young, who seem more and more predisposed to a quick consumption of cinema, as if it were a disposable product. The memory of these feature films allows us to understand the cinema of today, so if we forget where we come from, we will not be able to understand where we are.

6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AFI'S 100 YEARS...100 MOVIES — 10TH ANNIVERSARY EDITION. 1998-2007. Recuperada de <<https://www.afi.com/afis-100-years-100-movies-10th-anniversary-edition/>> [18/02/2022].

ALBELDA PLAZA, José Manuel (2018). *Guías para ver y analizar: Alien, el octavo pasajero*, 6, 111-122. Valencia: Nau Llibres.

American Psychological Association (2010). *Publication Manual of the American Psychological Association*. Washington, DC: American Psychological Association

BARRANQUERO, Alejandro, EIROA, Matilde (2017). *Métodos de investigación en la comunicación y sus medios*, 3, 61-86. Madrid: Síntesis.

BAZIN, André (1957). De la política de los autores. *Cahiers du cinéma*, 70, 91-105.

BAZIN, André (1958-1962). *¿Qué es el cine?*. Madrid: Ediciones Rialp.

BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin (1979). *El arte cinematográfico: Una introducción*, 4, 361-447. Barcelona: Ediciones Paidós.

BURCH, Noël (1969). *Praxis del cine*. Madrid: Fundamentos.

BURCH, Noël (1987). *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra.

EBERT, Roger (2002). *Las grandes películas: 100 películas imprescindibles de la historia del cine*. Barcelona: Ediciones Robinbook.

EBERT, Roger (2008). *Las peores películas de la historia*. Barcelona: Ediciones Robinbook.

GARCI, José Luis (2001). The hoja's generation. *Nickel Odeon*, 23, 132-133.

GARCI, José Luis (2010). *Entrevistas*. Madrid: Notorious Ediciones.

GARCI, José Luis (2015). *Las 7 maravillas del cine*. Madrid: Notorious Ediciones.

GARCI, José Luis (2020). *Películas malas e infravalorados*. Madrid: Notorious Ediciones.

LOPATE, Phillip (2006). *American Movie Critics*. New York: Penguin Putnam, Inc.

LÓPEZ HERNÁNDEZ, Ángeles (2003). El análisis cronológico-secuencial del documento fílmico. *Documentación de las Ciencias de la Información*, 26, 261-294.

MARAÑÓN, Carlos (2020). Las 300 mejores películas de la historia. *Cinemanía*, 300.

RUBIO, Miguel (2001). André Bazin o el paradigma. *Nickel Odeon*, 23, 7-20.

Worldwide Box Office. 2010-2019. Recuperada de
<<https://www.boxofficemojo.com/year/world/>> [15/03/2022].