

Estudios sobre el **Mensaje Periodístico**

ISSN: 1134-1629 - ISSN-e: 1988-2696

<http://dx.doi.org/10.5209/ESMP.54256>EDICIONES
COMPLUTENSE

La conjugación de los esquemas conceptuales de la comedia en la crítica cinematográfica de Ángel Fernández-Santos

José Antonio Planes Pedreño¹

Recibido: 3 de septiembre de 2015 / Aceptado: 9 de marzo de 2016

Resumen. La crítica de cine no puede enfrentarse al texto fílmico soslayando sus antecedentes, es decir, el corpus de obras que configuran periodos históricos, movimientos, estilos y géneros, los cuales, muy habitualmente, ejercen una gran influencia en la composición audiovisual de nuevas películas. En el ejercicio periodístico de Ángel Fernández-Santos, uno de los críticos más influyentes durante décadas en el panorama cinematográfico español, el análisis de las cualidades y/o anomalías expresivas atribuidas a determinados largometrajes pertenecientes a la comedia descansa en una serie de esquemas conceptuales vinculados ese género, que concibe como sus mecanismos expresivos esenciales.

Palabras clave: Cinematografía; crítica; géneros; comedia; Ángel Fernández Santos.

[en] The Use of the Conceptual Basis of Comedy in the film Criticism of Ángel Fernández-Santos

Abstract. The film criticism cannot face movies ignoring their precedents, that is, the corpus of films that shapes historical periods, movements, styles and genres, which regularly exert great influence over filmmaking. In the journalistic work of Ángel Fernández-Santos, one of the more influential film critics in the last decades in Spain, the analysis of expressive qualities or anomalies in some specific features involved in comedy comes from a conceptual basis joined to that genre, which understands them as its essential expressive resources.

Keywords: Cinematography; criticism; genres; comedy; Ángel Fernández Santos.

Sumario. 1. Introducción: el análisis crítico frente a categorías y precedentes. 2. Fuentes y metodología. 3. Géneros y formatos cinematográficos en la crítica de Fernández-Santos. 4. Pautas formales de la comedia según Fernández-Santos. 5. Aplicación de los esquemas conceptuales de la comedia. 6. Conclusiones. 7. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Planes Pedreño, José Antonio (2016): "La conjugación de los esquemas conceptuales de la comedia en la crítica cinematográfica de Ángel Fernández-Santos", en *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 22 (2), 1143-1159.

¹ Universidad de Medellín (Colombia)
E-mail: jplanes@gmail.com

1. Introducción: el análisis crítico frente a categorías y precedentes

El crítico cinematográfico es una figura cuyo cometido consiste, entre otras cosas, en ayudar al aficionado del séptimo arte a orientarse dentro de una oferta audiovisual que, con el aumento de las ventanas de exhibición audiovisual, se torna cada vez más inabarcable. El profesional de la crítica se entrega a la tarea de elaborar en el texto juicios estéticos y a dictaminar, en consecuencia, el interés o no de una obra cinematográfica en particular. Pero para llevar a cabo esa empresa de carácter interpretativo es necesario el despliegue de unos criterios estéticos con los que discernir la calidad de las obras audiovisuales. Con frecuencia, estas apreciaciones se derivan de lo que podríamos denominar «paradigma crítico», entendiendo el término como el conjunto de modelos, ideas y tradiciones de índole estético con que construyen ese tipo de valoraciones y jerarquizaciones (Nieto Ferrando, 2009: 23).

Generalmente, todo paradigma crítico parte de la indagación en las áreas esenciales del lenguaje cinematográfico -guión, puesta en escena, ritmo narrativo, montaje, interpretación, etc- para inferir qué tipo de estructuración adoptan -individual y en conjunto-, y qué tipo de efectos y/o significados pretende generar. Sin embargo, la crítica no puede encarar el texto fílmico como si fuera único, de ahí la necesidad de cotejar las obras abordadas con sus antecedentes para descubrir su grado originalidad. Las dos operaciones interpretativas inherentes a la institución crítica -análisis de los elementos del lenguaje audiovisual y de los precedentes- definen el ejercicio periodístico de Ángel Fernández-Santos, durante mucho tiempo uno de los críticos más influyentes en el ámbito español, de ahí la elección de sus textos como objeto de estudio. Su obra periodística abarca más de dos décadas como crítico titular del diario *El País* -desde enero de 1982 hasta julio del 2004-, por lo que podemos encontrar ejemplos más que suficientes para dilucidar cómo se enfrenta a esta práctica analítica.

Así pues, cualquier valoración estética suele efectuarse sobre ciertos antecedentes, esto es, sobre el corpus de aquellas films paradigmáticos que definen a periodos históricos, movimientos o escuelas, estilos y géneros, que son las categorizaciones más recurrentes con que se suele sistematizar la Historia del Cine. Santos Zunzunegui lo expresa a la perfección:

Si la Historia no es sino un reajuste retroactivo del pasado, la crítica no se abisma en el pozo de la inmediatez sino que, de otra forma, vuelve la mirada hacia atrás para descubrir y señalar los antecedentes de lo que ahora haya podido parecernos radical novedad (Zunzunegui, 2008a: 92).

Aunque resulta imposible definir con precisión y de manera definitiva qué obras en particular componen el corpus de esas categorías, estas resultan, sin embargo, insoslayables en cualquier ejercicio crítico. Como señala Bordwell (1995: 167), la percepción y el pensamiento dependen siempre de categorías: a la hora de reconocer un objeto o un suceso nos valemos de esquemas preconcebidos con vistas a intentar encuadrarlo como miembro de alguna clase. Lógicamente, al ser constructos o invenciones lingüísticas de difícil definición, este tipo de categorías están en permanente evolución y de ellas se pueden originar otras subcategorías. Además, cualquier campo semántico puede transformarse en el esquema de una

categoría si el crítico reúne casos prototípicos y pautas en común. No existen delimitaciones fijas, como tampoco en las tipologías que utilizamos de forma cotidiana. Pero, aun así, no podemos prescindir de ellas, insiste Bordwell (1995: 170).

Dicho esto, con frecuencia resulta difícil, cuando no imposible, sostener taxativamente que cualquier film sólo puede interpretarse cotejándolo con una única categoría. Existen, de hecho, obras que forman parte de «ciclos intergenéricos» (Sánchez Noriega, 2002), catálogos de películas con identidad propia que pueden adscribirse al drama, la comedia o terror. Una película erótica puede ser drama, comedia o terror; una película de piratas puede ser considerada de aventuras, comedia o drama, por ejemplo. La superioridad de una interpretación en función de una categoría sobre otra descansa, exclusivamente, en la solidez de la argumentación del crítico. Por todo lo dicho, resultan insoslayables las limitaciones aparejadas a cualquier maniobra interpretativa cuando de lo que se trata es de consignar su valor en relación a una categoría o género, sobre todo en aquellas producciones de naturaleza más borrosa. Si, como hemos puesto de manifiesto, cualquier clasificación está en proceso de reajuste, convendremos en que ello dota al juicio crítico del mismo carácter inestable.

Con estos argumentos no queremos desembocar en el relativismo, sino tan solo poner de relieve que deducir las aportaciones de un film a tenor de los precedentes de un género, formato o cualquier tipo de categoría de menor entidad, representa una operación sumamente delicada que reviste no pocas dificultades y limitaciones. Pero, dicho esto, si la crítica se desentendiera de este asunto, por peliagudo que resulte, se abocaría a la amnesia histórica y haría oídos sordos al peso e influencia de la tradición. Cualquier obra tendría validez estética aunque resultara una mimesis exacta de otra anterior; no estaríamos en disposición, en consecuencia, de valorar a aquellos cineastas que buscan fórmulas actuales para prolongar la tradición de manera creativa y “más allá del mero hacer funcionar en vacío una maquinaria de significación” (Zunzunegui, 2008b: 17).

2. Fuentes y metodología

Apenas existen investigaciones que giren en torno a los fundamentos estéticos de un ejercicio crítico en particular o a asuntos más específicos y colaterales, como el que acometemos en estas páginas; tampoco aproximaciones hacia el de Ángel Fernández-Santos, de ahí la singularidad de este estudio enmarcado en una investigación doctoral más amplia sobre su actividad crítica.

Entre los contados trabajos de similar naturaleza se halla el acercamiento hacia la figura del crítico francés Serge Daney que Ramahi García (2013) emprende en su tesis doctoral. El análisis de la crítica fílmica en España cuenta, sin embargo, con algunos precedentes ineludibles, como la tesis doctoral de Tubau (1979) sobre las disputas teóricas que en los años sesenta protagonizan las revistas especializadas *Film Ideal* y *Nuestro cine*; la de Bassas del Rey (2001), sobre los orígenes de la crítica de cine en la prensa española entre 1895 y 1930; y la de Pujol Ozonas (2011), una aproximación sociocultural a la cinefilia y la crítica cinematográfica de España entre 1990 y 2000. Fuera del ámbito académico,

resultan muy meritorias las dos obras que Nieto Ferrando (2009, 2013) dedica a las publicaciones más relevantes que jalonan la historia de la crítica de cine en España.

En las páginas que siguen vamos a dilucidar los presupuestos estéticos con que Ángel Fernández-Santos acomete el análisis crítico del género cómico. Nuestra elección de este género en particular responde a que posee una presencia constante en la andadura profesional del periodista debido a su continuidad en el panorama audiovisual de los años ochenta, noventa y principios del siglo XXI. Esta continuidad propicia abundantes clarificaciones y reflexiones sobre la naturaleza, antecedentes y rasgos primordiales de la comedia.

Para efectuar el análisis textual con que vamos a edificar nuestra investigación nos valemos de una metodología cualitativa. Partimos inicialmente de unos 2800 textos publicados por el periodista en el diario *El País*, de los cuales seleccionamos solo aquellos cuyas obras analizadas pertenezcan al género elegido, la comedia; de esta forma el volumen desciende considerablemente. Con este corpus más reducido de textos, llevamos a cabo una lectura atenta de los mismos y, paralelamente a esta lectura, construimos una base de datos donde valoramos de “0” a “5” la utilidad de cada uno de ellos respecto a nuestro objeto de estudio. Los textos con mayor puntuación son aquellos en los que el periodista expone con mayor claridad y profundidad los fundamentos y pautas creativas del género cómico; y también aquellos donde explicita sus esquemas conceptuales para argumentar tanto los valores como los problemas de las producciones analizadas. A partir del valor “1” incluimos en la base de datos una pequeña explicación o palabras clave del contenido del texto, que nos sirven para ir coligiendo qué conceptos, proposiciones o esquemas son los más habituales en los juicios del periodista. Una vez creada la base de datos, efectuamos un nuevo filtrado para descartar los textos con los valores más bajos -“0”, “1” y “2”- y nos ocupamos sólo de los que están puntuados de “3” a “5”. De esta forma, atendiendo las explicaciones y palabras clave introducidas en la tabla y realizando lecturas posteriores de este último filtrado -59 piezas periodísticas- inferimos las líneas estéticas sobre las que se asientan las valoraciones de la comedia por parte del crítico.

3. Géneros y formatos cinematográficos en la crítica de Fernández-Santos

Fernández-Santos suele invocar en sus escritos los denominados géneros «canónicos»: melodrama, *western*, comedia, musical, terror, fantástico o ciencia-ficción, aventuras y cine negro (vid., entre otros, Sánchez Noriega, 2002: 99); sin embargo, son el melodrama, la comedia y el cine negro los que se imponen en su obra periodística por encima del resto. Otro tipo de clasificación alejada de los géneros, pero también muy frecuente en los textos del periodista, es la que disocia «ficción» y «documental», una de las parejas que integran los llamados «formatos» cinematográficos (Sánchez Noriega, 2002: 97). A menudo, Fernández-Santos atribuye valor estético a aquellas obras en las que tienen lugar estimulantes relaciones e intercambios entre elementos propios de la ficción y de los que pertenecen al documental.

La evocación de los géneros y/o formatos es efectuado por el crítico con dos fines: por un lado, orientar al lector sobre el tipo de largometraje al que se enfrenta;

por otro, señalar sus aportaciones o anomalías expresivas a partir de la confrontación con la tradición y precedentes del género al que pertenece dicho largometraje. El periodista dispone de unas nociones muy precisas sobre cada uno de los géneros mencionados; de esas nociones se infieren una serie de esquemas conceptuales que se cotejan con cada nueva muestra. Aunque en sus escritos no suele particularizar cuáles son los factores que determinan un género, podemos aventurarnos a colegir tres líneas plausibles: «iconográfica» -decorados, objetos, vestuario, localizaciones, etc.-, «dramática» -arquetipos y funciones de personajes, desarrollo de situaciones, conflictos, etc.- y «visual» -fotografía, iluminación, encuadres, ángulos, movimientos de cámara, etc.- (Herdedero y Santamarina, 1993: 20).

En el análisis de las películas de género por Fernández-Santos subyace el parámetro de lo que Sánchez Noriega (2002) llama «dialéctica de la repetición y diferencia», es decir, el intento de consignar el grado de originalidad de estas obras con respecto al género que pertenecen a la vez que se revalidan ciertos rasgos definitorios. Hablamos, entonces, de “*ruptura y restauración*. Donde *restauración* no significa únicamente una vuelta al pasado, una repetición hueca de la tradición, sino que debe suponer una auténtica reescritura que no se quede prisionera de la repetición de lo que se reescribe” (Zunzunegui, 2008b: 139). Dicho esto, para Fernández-Santos, el carácter inédito de una obra cinematográfica no descansa en historias, materiales temáticos o incluso convenciones formales desconocidas, sino, más bien, en la conjugación o en el ensamblaje de elementos a priori reconocibles, lo que, en definitiva, confiere un estilo o una mirada diferenciada al conjunto: es “la formidable singularidad de la mirada”, y las “construcciones poéticas derivadas de esa mirada” lo que convierte a un film en una creación sin equivalentes por muchos antecedentes estructurales o argumentales que existan (Fernández-Santos, 1999).

Pero la alusión a los géneros también sirve al crítico para destacar aquellas propuestas o miradas que resultan inclasificables a tenor de sus diversas y antitéticas reacciones sentimentales: películas, por ejemplo, que llevan a cabo una sorprendente aleación de alegría (musical) y tristeza (melodrama) -como en *Bailar en la oscuridad* (*Dancer in the Dark*; Lars Von Trier, 2000)-, de humor (comedia) y miedo (terror) -como en *La comunidad* (Álex de la Iglesia, 2000)-. Este fenómeno, muy característico del cine de la Posmodernidad, lo denominamos «hibridaciones genéricas». Sin embargo, en ocasiones estas misceláneas genéricas se formalizan en algunos casos más con inclinaciones retóricas que con propósitos comunicativos, originando claros desajustes entre forma y contenido (Fernández-Santos 2000a; 2000b).

4. Pautas formales de la comedia según Fernández-Santos

Una de los rasgos esenciales que define este género según Fernández-Santos (1982b) tiene que ver con cómo el humor, a pesar de su apariencia ligera e intrascendente, es capaz de poner de manifiesto una mirada caracterizada por la intensidad, la lucidez, la paradoja, la ironía e incluso el escepticismo; pero siempre en dosis sutiles y en misteriosas configuraciones. El humor es, por tanto, un asunto

serio para el periodista, algo que infiere de los directores que más admira en este terreno: Charles Chaplin, Buster Keaton, Preston Sturges, Ernst Lubitsch, Howard Hawks, Billy Wilder, Mitchel Leisen, Fernando Fernán-Gómez y Luis García Berlanga. Estos y otros cineastas desarrollan en sus películas asuntos de gran hondura y seriedad con la peculiaridad de que son revestidos con los mantos de la risa. En el cine de Howard Hawks, Fernández-Santos (1988a) cree, por ejemplo, que la diversión se encuentra tan enteramente fundida con la reflexión, que esta pasa desapercibida y, a primera vista, todo el entramado argumental parece poco menos que intrascendente. No lo es, pues el realizador norteamericano se vale del humor para despiezar con un afiladísimo bisturí las zonas más conflictivas de la conducta humana.

Así pues, los materiales argumentales en la comedia pueden ser corrosivos y sugerir visiones muy subversivas de la realidad. Para Fernández-Santos (1989a; 2007: 286), una de las grandes películas cómicas de la Historia del Cine es *Un marido rico* (*The Palm Beach Story*; Preston Sturges, 1942), una locura casi demente, un desorden ético delirante, pero narrado con austeridad, sencillez y un orden casi convencionales; surge así una fábula feroz y cáustica, de despiadado cinismo, sobre las contradicciones, irracionalidades y violencias implícitas en la lógica capitalista del matrimonio, pero discurrendo como la cosa más normal del mundo. De forma similar, *El apartamento* (*The Apartment*; Billy Wilder, 1960) también ofrece una visión muy sombría de la realidad laboral del oficinista C. C. Baxter, que interpreta Jack Lemmon. Pese a las muy divertidas peripecias de la película, estamos ante la radiografía de una humillación en la medida en que el protagonista, para alcanzar un puesto más elevado en la jerarquía de su empresa, cede sistemáticamente su piso a sus superiores para sus deslices amorosos (Fernández-Santos, 1987a). Con su genio cómico, Wilder penetra sin piedad en los más oscuros rincones del comportamiento humano, y la película resulta una tragedia en forma de comedia, que es, por otro lado, uno de los capítulos de extraordinaria riqueza en la Historia del Cine, como aprecia en *Los viajes de Sullivan* (*Sullivan's Travels*; Preston Sturges, 1941), *Ser o no ser* (*To Be or Not to Be*; Ernst Lubitsch, 1942), *Monsieur Verdoux* (Charles Chaplin, 1947), *Me siento rejuvenecer* (*Monkey Business*; Howard Hawks, 1952), *Rufufú* (*I soliti ignoti*; Mario Monicelli, 1958), *Ensayo de un crimen* (Luis Buñuel, 1955) o *Todos a casa* (*Tutti a casa*; Luigi Comencini, 1960). La dimensión ética en la comedia puede cobrar, en consecuencia, un poderoso relieve.

Si bien es cierto que, para Fernández-Santos (2002a), el cine norteamericano fija las bases del género cómico, no lo es menos que en España adquiere unos rasgos muy singulares gracias a las trayectorias de algunos cineastas, como Luis García Berlanga, Juan Antonio Bardem, Fernando Fernán-Gómez y Rafael Azcona. A partir de la década de los cincuenta, estos cineastas adoptan el formato de la comedia esperpéntica para burlarse de las miserias de la vida bajo el franquismo. *Bienvenido Mister Marshall* (Luis García Berlanga, 1953) es un “estallido de inventiva y de gracia absoluta” que destila un “libre y sutil ácido escéptico” a pesar de su aspecto de sainete candoroso, simpático y alegre. No es cine explícitamente intelectual o de compromisos ideológicos, pero posee un innegable sustrato de escepticismo, un humor negro y una visión amarga de la vida española que la censura es incapaz de detectar (Fernández-Santos, 1982c). Para el periodista, estos

cineastas fundamentales en la historia del cine español siguen dando, décadas más tarde, notables muestras de un instinto crítico sin salirse de los moldes de esa comedia típicamente hispana. En *El mar y el tiempo* (Fernando Fernán Gómez, 1989), Fernández-Santos (1989b) identifica un suave pero demoledor desprecio hacia un mundillo de oportunistas y simuladores que no son sino “miseros despojos de una etapa desértica y cobarde de la España contemporánea, el último capítulo del franquismo”, sin embargo, esta materia trágica se amolda dentro de un sainete inocente, de una comedia de viejo estilo madrileño. La dimensión trágica que, como hemos sugerido, llevan a veces aparejadas las grandes comedias brilla con luz propia en *El viaje a ninguna parte* (Fernando Fernán Gómez, 1986), representación de la agonía del teatro en los años de posguerra española, un film amargo pero también un monumento de amor que, entre risas, aborda la lenta extinción de un grupo de artistas -también prototipos españoles- y ofrece ráfagas incisivas sobre el contexto histórico (Fernández-Santos, 1986a). No obstante, sólo cineastas esporádicos como José Luis García Sánchez -con la inestimable colaboración de Rafael Azcona en algunos de sus guiones- parecen mantener viva la tradición de la comedia esperpéntica en las décadas de los ochenta y noventa. Películas como *Pasodoble* (José Luis García Sánchez, 1988) son motivo de elogio por Fernández-Santos, pues se trata de una comedia que transforma los materiales de derribo con que está construida: “el sainete populachero, el libreto de revista licenciosa, el mugriento chiste aldeano, la almoneda de la irreverencia ibérica, el humor soez de taberna rural, el regusto por el susurro desvergonzado, el folclor de prostíbulo y colmado” (Fernández-Santos, 1988c). Sin embargo, todos estos recursos procedentes de la miseria española son conjugados como un batiburrillo de personajes y situaciones perfectamente ordenado. Film compuesto a la manera habitual del director, con aparente desaliño y soltura, contiene, en realidad, auténtica dinamita.

Otra de las pautas formales esenciales atribuidas al género cómico está muy relacionada con el ritmo narrativo. Fernández-Santos (1997a; 1986b) parte de que hay que dosificar el ritmo para lograr un ascenso gradual en la intensidad narrativa. Este principio lo extrae de las grandes comedias, cuyos *gags* suelen estar administrados con cuentagotas con el fin de hacerlos estallar en el instante oportuno, siempre sin perder el sentido del *crescendo* narrativo en dirección al clímax. Pero, excepcionalmente, existen obras cómicas que empiezan en la «cresta de la ola», en una cima narrativa, y a continuación siguen sucediéndose escenas cumbres, logrando un ritmo narrativo tan vertiginoso como inusual. *La octava mujer de Barba Azul* (*Bluebeard's Eighth Wife*; Ernst Lubitsch, 1938) y *La fiera de mi niña* (*Bringing up Baby*; Howard Hawks, 1938) son dos claros ejemplos de cine que comienza en la cumbre y continúa ascendiendo narrativamente.

Por ello, para Fernández-Santos, la comedia es un género que exige un gran rigor en su formalización a pesar de que, luego, en la pantalla, el frenético trasiego de acciones y acontecimientos parezcan fluir con naturalidad. Quiere esto decir que, en efecto, una obra cómica debe seguir las leyes del *crescendo* narrativo para evitar desfallecimientos y tiempos muertos en la secuencia, pero ello no debe conducir al caos del transcurso ni a la falta de cohesión en la materia argumental, por enrevesada que sea (Fernández-Santos, 1982d). Así,

la comedia es, de entre todas las formas genéricas, la que requiere más exactitud en el goteo de los desarrollos, la que pide más tacto y tino en el uso de la gradualidad, del paso a paso hacia una conquista expresiva, que a su vez sea el arranque de otra y esta de otra (Fernández-Santos, 2001).

En consecuencia, tanto el dinamismo narrativo como la complejidad de la trama han de trenzarse “con hilos de seda invisible, sin que se produzca ningún chirrido o malsonancia en su acoplamiento recíproco, en su discurso” (Fernández-Santos, 1989c). El perfecto acoplamiento entre dinamismo narrativo y una trama enrevesada es la nota predominante en películas como *Un, dos, tres (One, Two, Three;* Billy Wilder, 1961), repleta de situaciones que se invierten y giros hacia variantes inesperadas, y *Las tres noches de Eva (The Lady Eve;* Preston Sturges, 1941), un largometraje de envidiable equilibrio en sus dos planos de representación: por un lado, el cruce de diálogos entre la pareja protagonista, protagonizada por Barbara Stanwyck y Henry Fonda; por otro, el conjunto de personajes de apoyo, convertidos en coro a una sola voz (Fernández-Santos, 1989d).

Estos y otros grandes títulos del género dan la impresión de desarrollarse con improvisación, pero nada más lejos de la realidad, pues lo que subyace es una construcción muy precisa con que se hilvanan el ingenio, la velocidad e, incluso, el desmelenamiento; o lo que es lo mismo: una equilibrada combinación entre agilidad y exactitud. Otra de las grandes pautas de la comedia es la interrelación de los actores, que es una de las tareas primordiales de la dirección de actores: el conjunto de interpretaciones deben estar cohesionadas a través de miradas, contactos, roces, gestos, réplicas, etc., por diferente que sea la técnica de cada actor o actriz. En las comedias abundan los personajes que entran y salen del encuadre, lo que puede sumir a la película en el caos o la confusión, de ahí el mérito de un cineasta como Luis García Berlanga. En las mejores obras del cineasta valenciano, los vaivenes de su variopinto grupo de personajes adquieren la condición «piña humana». Por encima de las individualidades, subyacen unas leyes cómicas que les afectan por igual, creando una entidad autónoma (Fernández-Santos, 1987b).

5. Aplicación de los esquemas conceptuales de la comedia

Los cuatro ejes de la comedia abordados -dimensión dramática, *crescendo* narrativo, equilibrio entre complejidad/naturalidad y cohesión del reparto- suelen surgir en la praxis crítica de Fernández-Santos como argumentos con los que calibrar las virtudes o limitaciones de las obras escrutadas. *Desafinado* (Manuel Gómez Pereira, 2001) es, por ejemplo, un film ambicioso que quiere contar vertiginosamente muchas cosas, pero no cumple sus objetivos debido a sus imprecisiones al pretender concretar esos tres de esos cuatro principios: no existe *crescendo* narrativo y sí un agolpamiento informe de situaciones, choques y réplicas que carecen de vigor; la acumulación de arbitrariedades argumentales no logra convertirse en un azar invertido; y hay evidencias de que falta electricidad entre los tres protagonistas, por lo que los destellos interpretativos permanecen aislados y no enlazados (Fernández-Santos, 2001).

Sin embargo, en el ejercicio del crítico se encuentran obras cómicas de muy diferente naturaleza en las que se declinan con maestría esas pautas esenciales. *Crueldad intolerable* (*Intolerable Cruelty*; Joel y Ethan Coen, 2003) es una magnífica comedia de corte clásico que bebe, pero sin mimetismos, del cine de algunos de los autores clásicos que hemos mencionado, como Preston Sturges, Mitchell Leisen y Howard Hawks. Fernández-Santos (2003a) considera esta película un trabajo formal de gran vuelo, exacto y trazado con tiralíneas donde sobresale la dupla interpretativa George Clooney-Catherine Zeta-Jones, que llevan a cabo un duelo lleno de recovecos retorcidos, canallas y agresivos pero, según mandan los cánones, de apariencia amable. El ritmo narrativo y la interrelación del resto del reparto son dos aspectos que en esta película están indisolublemente unidos, pues la confrontación entre los dos intérpretes principales está dispuesta con “pausas y respiraderos, descansos entre *round* y *round*, que ocupan personajes menores pero magníficamente contruidos con un solo trazo grueso”, conjugándose con la finura con que están dibujados los dos protagonistas. También discurre por cánones clásicos *Embriagado de amor* (*Punch-Drunk Love*; Paul Thomas Anderson, 2002), particularmente por los de la *screwball comedy*, sin embargo, Fernández-Santos se apresura a señalar que se trata de cine libre y rompedor gobernado por una mirada incatalogable y sumamente original. Anderson crea un humor oscuro y frío con *gags* y escenas tan locas como desoladas, y camina sobre una cotidianidad y personajes limítrofes con el absurdo. El despliegue formal de las escenas y de la estrategia narrativa resulta sumamente singular, pero esta singularidad es deudora de la comicidad del dúo Laurel y Hardy, Buster Keaton o Harry Langdon (Fernández-Santos, 2003b). Menos original pero primorosamente compuesta según las leyes de las grandes comedias es *El otro lado de la cama* (Emilio Martínez Lázaro, 2002), donde se hilvanan con mucha fluidez situaciones y números musicales movidos por un reparto excelentemente interpretado y homogeneizado (Fernández-Santos, 2002b).

Las bases creativas de la comedia no son propiedad de la cinematográfica norteamericana, sino que se reconocen con vigor en otras latitudes. *Vete a saber* (*Va savoir*; Jacques Rivette, 2001) esclarece, una vez más, el carácter trágico exento de solemnidad que se agazapa a menudo tras las formas de este género. La película gira alrededor de la representación teatral de la obra *Cómo tú me deseas* (1929), de Luigi Pirandello, y del juego de situaciones que se establece entre un grupo de parisinos a caballo entre dos territorios, el del escenario y el de la vida real. Con estos mimbres, Rivette ejecuta un “severo, intrincado y riquísimo trenzado de personajes, situaciones, comportamientos e imágenes de estirpe trágica en el celuloide libre y escurridizo, ágil, ligero e inundado por el flujo incontenible del humor de una comedia clásica de rara, extraordinaria pureza” (Fernández-Santos, 2002c). El crítico alaba el *crescendo* narrativo y el equilibrio en la evolución de las enrevesadas relaciones de los cuatro hombres y las cuatro mujeres que se dan cita en el film, pero siempre desde la simplicidad, con mínimas y eficaces pinceladas y sin abandonar el divertimento, el gozo y la ironía. Hay mucha hondura en esta “joya del cine moderno”, pero desde de la transparencia y la sencillez, evitando el gran gesto, la retórica noble, el patetismo o la abstracción.

Pero en la comedia, también lo hemos comentado, es posible hallar una dimensión crítica bajo la aparente trivialidad de la materia argumental. Pues bien,

durante su trayectoria, Fernández-Santos encuentra obras cómicas presididas por el esfuerzo de plantear asuntos difíciles y comprometidos a través de la vía de la risa. Los primeros títulos de Nanni Moretti son un buen ejemplo, un cine de apariencia menor pero cargado de sugerencias y reivindicaciones sociales. Para el periodista, *La misa ha terminado* (*La messa è finita*, 1985), siguiendo las transparentes tradiciones del sainete italiano heredero del neorrealismo, es un relato costumbrista de la vida cotidiana transalpina provisto de una gracia y desenvoltura más que notables, sin embargo, de sus imágenes se deducen también “una buena dosis de vitriolo libertario” y “la imaginación de un genuino agitador social” (Fernández-Santos, 1992a). La sagacidad del director sigue creciendo en obras posteriores hasta llegar a *Caro diario* (*Querido diario*) (*Caro diario*, 1993), que Fernández-Santos (1994a) considera un hito en la comedia europea. En esta película, Moretti es un individuo común cuya imperturbable seriedad, a la manera de Buster Keaton, le confiere una fuerte comicidad involuntaria. Sin embargo, lo que hace tan especial a la película es una sencillez formal de tal calibre que el espectador cree estar ante un producto de aficionado, cuando no es así. El crítico afirma que hay que apretar la mirada para descubrir el alcance corrosivo de las gracias que se concitan, pues, de hecho, la película no hace sino formular una metáfora sobre la desmemoria política en una Italia enferma.

Otras comedias de muy diverso signo también son ensalzadas por la intensidad de su mirada crítica: *Suspiros de España (y Portugal)* (José Luis García Sánchez, 1995), metáfora sobre el inmovilismo y el carácter arcaico español que discurre sobre una leve trama picaresca; *Mars Attacks!* (Tim Burton, 1996), sátira sobre una invasión alienígena con la que se caricaturiza la sociedad norteamericana; *El Dr. T y las mujeres* (*Dr. T and the Women*; Robert Altman, 2000), nueva muestra de la mirada iracunda, sarcástica y envenenada de Altman, esta vez a partir del mundo de la alta burguesía de Dallas; y *Goodbye, Lenin!* (Wolfgang Becker, 2003), que abunda en la persistencia de las contradicciones y absurdos derivados de la Alemania escindida tras la caída del Muro de Berlín (Fernández-Santos, 1995; 1997b; 2000c; 2003c). También merece la pena destacar el caso excepcional de *La vida es bella* (*La vita è bella*; Roberto Benigni, 1997), obra recibida con una fuerte polémica por cuanto, según sus acusadores, trivializa el holocausto judío, pues la historia narra los esfuerzos de un padre por hacer creer a su hijo pequeño que, encerrados en un campo de concentración, todo forma parte de un juego con sus carceleros, a los que han de ganar. Sin embargo, para Fernández-Santos (1998a), la película pone de relieve, desde la comicidad, un enfoque serio, delicado y humano hacia el espinoso asunto que aborda. Porque, en su opinión, la risa puede tener la misma relevancia que un drama o un documento.

Como es obvio, en la práctica del crítico también proliferan las comedias cuyo humor no está sustentado en una mirada provista de lucidez, ironía, amargura, escepticismo, denuncia..., y otros elementos que convierten a este género en algo que más que un entretenimiento pasajero; donde la gracia experimenta una transformación y adquiere cartas de una naturaleza superior, mucho más consistente. Para Fernández-Santos, también existe un cine cómico que, distanciándose de estas altas pretensiones, se dedica a concatenar chistes y situaciones humorísticas de consumo fácil, elemental y hasta burdo a partir de fórmulas y convenciones estereotipadas, como las comedias del «landismo» de la

España predemocrática, en las que Mariano Ozores es uno de sus principales artífices y antítesis del humor más elaborado e inteligente. *Dos chicas de revista* (1972) es uno de sus muchos sainetes donde la fórmula consiste en extraer la imagen graciosa del amplio reparto, compuesto por Rafaela Aparicio, José Luis López Vázquez, Lina Morgan y José Sacristán, entre otros, quienes, en realidad, se interpretan a sí mismos. Este tipo de films pueden hacer gracia, pero no crean verdadero humor para el periodista (Fernández-Santos, 1982b). Esta simplificación de un tipo de comedia muy particular también es apreciable en *Me gusta mi cuñada* (*Peccato veniale*; Salvatore Samperi, 1974), un intento de adaptar el viejo estilo de la comedia tradicional italiana de los años cincuenta y primeros de los sesenta que se queda en pura y simple degradación a expensas de su zafio erotismo (Fernández-Santos, 1984). Pero dentro de las degradaciones también existen diferencias de nivel, y el de *Dos tontos muy tontos: Cuando Harry encontré a Lloyd* (*Dumb & Dumber: When Harry Met Lloyd*; Peter y Bobby Farrelly, 1994) resulta especialmente exiguo, de ahí que sea juzgada como un producto infumable. Bebe este título de la tradición de las parejas cómicas norteamericanas y de la *screwball comedy*, pero el film es solo una concatenación de una tontería tras otra (Fernández-Santos, 2003d).

Con frecuencia, existen las comedias compuestas por ingredientes escatológicos o de mal gusto que son sublimados por una mirada que, a partir de esos materiales de baja estofa, logra crear una lectura de mayores ambiciones. Sin embargo, es difícil establecer una separación entre las obras que se recrean en esos elementos y las que se sirven de ellos para originar una sustancia nueva. *La marrana* (José Luis Cuerda, 1992) es una película que, durante su estreno en la Semana Internacional de Cine de Valladolid de 1992, recibió reproches por su propensión hacia la escatología, lo grosero y los arcaísmos coloquiales, recursos extraídos de la literatura popular castellana de los que se nutre la trama. Aunque inclinada hacia la estética del mal gusto, Fernández-Santos (1992b) advierte, sin embargo, soltura y originalidad en el guión a la hora de desarrollar “una historia premeditadamente paleta, garbancera y bellotera”. También *Torrente, el brazo tonto de la ley* (Santiago Segura, 1998) es, en cierto modo, un hundimiento en la procacidad más elemental. Presenta, igualmente, torpezas en la escritura y la filmación, pero el periodista arguye que se trata de un film disparatado y divertidísimo que recupera el humor negro ibérico de las primeras aportaciones de Rafael Azcona. Con él, Segura saca a la luz la gracia escatológica oculta en la España de sus días (Fernández-Santos, 1998b).

Como ya hemos comentado, el periodista recurre a los entresijos creativos que atribuye a la comedia para explicar el origen de sus virtudes, pero también de ciertas deficiencias o imprecisiones. Los problemas de *Paradies* (Doris Dörrie, 1986) radican en dos cuestiones esenciales: en sus altibajos en el ritmo narrativo, que discurre de forma alocada unas veces, pero en otras se frena sin que exista una línea de continuidad entre ambos polos; y en su exceso de artificiosidad, que le hace seguir un recorrido narrativo excesivamente mecánico, recordando que la comedia necesita “una combinación equilibrada entre la idea de precisión y la sensación de ligereza” (Fernández-Santos, 1988c). Por otro lado, *Salsa rosa* (Manuel Gómez Pereira, 1992) presenta una clara falta de cohesión en sus cuatro intérpretes principales, pues cada uno actúa con registros diferentes que no se

complementan recíprocamente. Cada actor representa bien su papel a su manera, pero no hay juego interpretativo porque no hay trabazón en el diálogo de rostros y de comportamientos, lo que suele ser un fenómeno bastante habitual en muchas comedias de enredo, esto es, que sus muy buenos ingredientes no lleguen a estar ensamblados. Como venimos insistiendo, la apariencia de ligereza y facilidad asignada a la comedia no es tal, pues hilar todos los ingredientes no es tarea sencilla (Fernández-Santos, 1986c).

Asimismo, en la andadura del periodista también es frecuente hallar largometrajes cómicos cuya densidad crítica no termina de estar apuntalada. *El milagro* (*Le miraculé*; Jean-Pierre Mocky, 1987) ofrece reminiscencias del cine de Luis García Berlanga y de Billy Wilder, pero carece de la fuerza libertaria del cineasta español y del instinto del vienés para extraer el lado ridículo de la sociedad francesa. Así pues, sus pretensiones se van desinflando poco a poco, y la sorna y causticidad del argumento se neutralizan con un guión y una puesta en escena que transcurren con demasiada blandura (Fernández-Santos, 1988d). También *No puedes comprar mi amor* (*Can't Buy Me Love*; Steve Rash, 1987), bajo los tópicos de una comedia norteamericana sobre adolescentes norteamericanos, pretende ofrecer una radiografía social, pues el microcosmos del *college* en que se ambienta reproduce los aspectos más negativos de la sociedad. Sin embargo,

la dureza, veracidad, autenticidad y acidez del filme, que lo convierten a ratos en una genuina comedia del estilo del Hollywood clásico, se viene poco a poco por los suelos en la azucarada zona del desenlace, que recubre con ramas de color rosa un tronco de la mejor estirpe crítica y un escueto y jugoso tono negro (Fernández-Santos, 1988e).

6. Conclusiones

En este artículo hemos explicado que, para llevar a cabo la tarea orientativa intrínseca a la crítica cinematográfica, es necesario el despliegue de unos criterios estéticos con los que discernir la calidad de las obras abordadas. Estos criterios se deducen de lo que podríamos llamar «paradigma crítico», término que entendemos como el conjunto de modelos, ideas y tradiciones de índole estético con que se lleva a cabo ese tipo de valoraciones y jerarquizaciones (Nieto Ferrando, 2009: 23). Generalmente, todo paradigma crítico parte del análisis de las áreas esenciales del lenguaje cinematográfico para inferir qué tipo de estructuración adoptan y qué tipo de efectos y/o significados pretende generar.

Sin embargo, el ejercicio crítico no puede renunciar al cotejo de los antecedentes de la obra analizada, es decir, al corpus de obras más relevantes que configuran periodos históricos, movimientos, estilos y géneros. Aun así, hemos puesto de relieve las dificultades aparejadas a esta operación: resulta imposible definir de manera definitiva qué obras en particular componen el corpus de esas categorizaciones; igualmente, resulta difícil, cuando no imposible, sostener taxativamente que cualquier film sólo puede interpretarse a la luz de una sola categoría, y más en aquellas obras en las que cohabitan diferentes géneros. Con estas advertencias no desembocamos en el relativismo, pues si la crítica se

desentendiera de esta operación interpretativa, por peliaguda que resulte, cualquier obra tendría validez estética aunque resultara una duplicación exacta de otra anterior.

Partiendo de estas premisas, dilucidamos cómo Ángel Fernández-Santos, uno de los críticos más influyentes del panorama español, lleva a cabo esta rutina interpretativa en su actividad periodística para, por un lado, orientar al lector con el tipo de largometraje al que se enfrenta; por otro, y sobre todo, para tratar de aprehender sus cualidades o anomalías expresivas. Generalmente, en sus textos críticos suele evocar los denominados géneros «canónicos»: melodrama, *western*, comedia, musical, terror, fantástico o ciencia-ficción, aventuras y cine negro (vid., entre otros, Sánchez Noriega, 2002: 99). De todos ellos, nos hemos decantado particularmente por la manera en que Fernández-Santos dilucida los precedentes de una serie de largometrajes pertenecientes a la comedia. El periodista dispone de unas nociones muy precisas sobre este género; de esas nociones se infieren una serie de esquemas conceptuales que se cotejan con cada nueva muestra. En sus análisis críticos subyace, pues, el parámetro de lo que Sánchez Noriega (2002) llama «dialéctica de la repetición y diferencia», es decir, el intento de consignar el grado de originalidad de estas obras con respecto al género que pertenecen a la vez que se revalidan ciertos rasgos definitorios. A su entender, el carácter inédito de una obra cinematográfica no descansa en historias, materiales temáticos o incluso convenciones formales desconocidas, sino, más bien, en la conjugación o en el ensamblaje de elementos a priori reconocibles, lo que, en definitiva, confiere un estilo o una mirada diferenciada al conjunto.

Las pautas formales atribuidas a la comedia son cuatro: la densidad dramática a pesar de su apariencia ligera e intrascendente; la dosificación del ritmo narrativo, cuyo propósito consiste en lograr un *crescendo* gradual en la línea narrativa; una equilibrada combinación de exactitud y agilidad, es decir, la construcción formal ha de ser exacta y rigurosa aun a pesar de que los acontecimientos parezcan hilvanarse con improvisación, velocidad e, incluso, desmelenamiento; la cohesión interpretativa, es decir, que el conjunto de actuaciones deben estar ensambladas a través del juego de miradas, contactos, roces, gestos, réplicas, etc., por diferente que sea la técnica de cada actor o actriz.

Así pues, en el ejercicio del crítico hallamos textos en los que alaba obras cómicas de muy diferente naturaleza precisamente por la forma de actualizar esas pautas esenciales. Películas que beben con claridad de ciertos autores clásicos pero, sin incurrir en el mimetismo más ramplón, lograr extraer su propia idiosincrasia a través de la conjugación de uno o varios de estos resortes cómicos. Producciones sustentadas, por ejemplo, en el duelo e interrelación de sus intérpretes principales a través de un ritmo narrativo de ascendente gradualidad, pero edificado con pausas y respiraderos en la acción -*Crueldad intolerable*-; en una acerada dimensión crítica que late bajo la aparente trivialidad de la materia argumental y de su sencillez formal -*La misa ha terminado, Caro diario (Querido diario)*-; o en un hondura que no pierde el sentido de la transparencia -evitando el gran gesto, la retórica, el patetismo o la abstracción- ni el *crescendo* narrativo a pesar de las enrevesadas situaciones y relaciones que atraviesan los personajes -*Vete a saber*-.

Como es obvio, en la práctica del crítico también proliferan comedias cuyo humor no está sustentado en una mirada provista de lucidez, ironía, amargura,

escepticismo, denuncia... y otros elementos que convierten a este género en algo que más que un entretenimiento pasajero. Existe un cine cómico que, distanciándose de estas altas pretensiones, se dedica a concatenar chistes y situaciones humorísticas de consumo fácil, elemental y hasta burdo a partir de fórmulas y convenciones estereotipadas -*Dos tontos muy tontos*-. Pero también encontramos otros textos en los que el periodista elabora juicios estéticos para explicar determinadas anomalías o limitaciones. En ocasiones, observa ausencia de ensamblaje en los diferentes registros de los intérpretes -*Salsa rosa*-; imprecisiones en la configuración del ritmo narrativo a tenor del agolpamiento de situaciones, choques y réplicas de los personajes y de la acumulación de ciertas arbitrariedades argumentales -*Desafinado*-; o unas aspiraciones críticas y/o sociales que no terminan de estar apuntaladas a través de las áreas del lenguaje fílmico -*El milagro, No puedes comprar mi amor*-.

Por último, en la actividad de Fernández-Santos es posible discernir aquellos largometrajes cómicos compuestos por ingredientes escatológicos o de mal gusto que son sublimados por una mirada que, a partir de esos materiales de baja estofa, logran producir una lectura de mayor alcance dramático. Ciertamente, a menudo es difícil establecer una separación entre aquellas obras que se recrean en estos elementos y las que se sirven de ellos con pretensiones más nobles, de ahí la importancia de recurrir a los matices en las argumentaciones estéticas. Ciertos títulos pueden poner de relieve una inclinación hacia la escatología, que, sin embargo, queda en cierta forma trascendida por diferentes razones argumentadas por el crítico: por la construcción de un relato sólido, bien ordenado y divertido, y por la contagiosa comicidad de sus intérpretes principales -*La marrana*-; o por la reedición de un humor negro de corte ibérico que recupera las aportaciones de ciertos cineastas y, a la vez, pone al descubierto ciertos paisajes sociales del mundo retratado -*Torrente, el brazo tonto de la ley*-.

7. Referencias Bibliográficas

- Bassas del Rey, Carlos (2001): *Noción y orígenes de la crítica de cine en la prensa española (1895-1930)*. Tesis doctoral inédita leída en la Universidad de Navarra.
- Bordwell, David (1995): *El significado del filme*. Barcelona, Paidós Comunicación.
- Fernández-Santos, Ángel (1982a): “Piratada”, *El País*, en: http://elpais.com/diario/1982/07/08/radiotv/394927203_850215.html [Consulta: 25 de diciembre de 2014].
- Fernández-Santos, Ángel (1982b): “Sin H de humor”, en *El País*: http://elpais.com/diario/1982/09/06/radiotv/400111202_850215.html [Consulta: 26 de noviembre de 2014].
- Fernández-Santos, Ángel (1982c): “Un viaje libre hacia la risa negra”, en *El País*: http://elpais.com/diario/1982/04/29/radiotv/388879201_850215.html [Consulta: 26 de noviembre de 2014].
- Fernández-Santos, Ángel (1982d): “‘Yo la vi primero’, una gran niñada”, en *El País*: http://elpais.com/diario/1982/05/20/radiotv/390693604_850215.html [Consulta: 27 de noviembre de 2014].
- Fernández-Santos, Ángel (1984): “Me gusta mi cuñada’, comedia verde y trivial”, en *El País*:

- http://elpais.com/diario/1984/09/01/radiotv/462837602_850215.html [Consulta: 28 de noviembre de 2014].
- Fernández-Santos, Ángel (1986a): “Esplendor en el barro”, en *El País*: http://elpais.com/diario/1986/10/17/cultura/529887610_850215.html [Consulta: 5 de junio de 2014].
- Fernández-Santos, Ángel (1986b): “La araña y la mosca”, en *El País*: http://elpais.com/diario/1986/12/06/radiotv/534207604_850215.html [Consulta: 27 de septiembre de 2014].
- Fernández-Santos, Ángel (1986c): “Mahonesa cortada”, en *El País*: http://elpais.com/diario/1986/09/13/cultura/526946410_850215.html [Consulta: 9 de septiembre de 2014].
- Fernández-Santos, Ángel (1987a): “Comedia trágica”, en *El País*: http://elpais.com/diario/1987/01/17/cultura/537836413_850215.html [Consulta: 26 de noviembre de 2014].
- Fernández-Santos, Ángel (1987b): “El cadáver de un estilo”, en *El País*: http://elpais.com/diario/1987/11/04/cultura/562978803_850215.html [Consulta: 4 de noviembre de 2014].
- Fernández-Santos, Ángel (1988a): “Una tragedia en forma de comedia”, en *El País*: http://elpais.com/diario/1988/01/10/cultura/568767605_850215.html [Consulta: 26 de noviembre de 2014].
- Fernández-Santos, Ángel (1988b): “Risas y muecas”, en *El País*: http://elpais.com/diario/1988/06/12/cultura/582069611_850215.html [Consulta: 26 de noviembre de 2014].
- Fernández-Santos, Ángel (1988c): “Por debajo de sí misma”, en *El País*: http://elpais.com/diario/1988/09/04/cultura/589327203_850215.html [Consulta: 28 de noviembre de 2014].
- Fernández-Santos, Ángel (1988d): “Esperpento tonto”, en *El País*: http://elpais.com/diario/1988/06/07/cultura/581637616_850215.html [Consulta: 28 de noviembre de 2014].
- Fernández-Santos, Ángel (1988e): “Las servidumbres del 'happy end'”, en *El País*: http://elpais.com/diario/1988/06/21/cultura/582847209_850215.html [Consulta: 12 de septiembre de 2014].
- Fernández-Santos, Ángel (1989a): “El orden del desorden”, en *El País*: http://elpais.com/diario/1989/06/19/cultura/614210408_850215.html [Consulta: 26 de noviembre de 2014].
- Fernández-Santos, Ángel (1989b): “Un sainete trágico”, en *El País*: http://elpais.com/diario/1989/09/30/cultura/623113203_850215.html [Consulta: 26 de noviembre de 2014].
- Fernández-Santos, Ángel (1989c): “Divertida antología de Frank Capra”, en *El País*: http://elpais.com/diario/1991/10/07/cultura/686790008_850215.html [Consulta: 12 de septiembre de 2014].
- Fernández-Santos, Ángel (1989d): “Un modelo de comedia”, en *El País*: http://elpais.com/diario/1989/04/28/cultura/609717610_850215.html [Consulta: 27 de noviembre de 2014].
- Fernández-Santos, Ángel (1992a): “La gran comedia italiana”, en *El País*: http://elpais.com/diario/1992/01/02/cultura/694306806_850215.html [Consulta: 3 de junio de 2014].
- Fernández-Santos, Ángel (1992b): “Un cerdo y dos buscones tras la huella de Colón”, en *El País*: http://elpais.com/diario/1992/11/07/cultura/721090807_850215.html [Consulta: 28 de noviembre de 2014].

- Fernández-Santos, Ángel (1994): “En estado de gracia”, en *El País*: http://elpais.com/diario/1994/11/26/cultura/785804412_850215.html [Consulta: 27 de noviembre de 2014].
- Fernández-Santos, Ángel (1995): “De la vigencia y el esplendor del cerdo ibérico”, en *El País*: http://elpais.com/diario/1995/06/17/cultura/803340018_850215.html [Consulta: 5 de junio de 2014].
- Fernández-Santos, Ángel (1997a): “El genio de la comedia”, en *El País*: http://elpais.com/diario/1988/06/28/cultura/583452003_850215.html [Consulta: 14 de mayo de 2014].
- Fernández-Santos, Ángel (1997b): “Tim Burton ataca con una divertida pandilla de marcianos completamente terrestres”, en *El País*: http://elpais.com/diario/1997/02/23/cultura/856652401_850215.html [Consulta: 28 de noviembre de 2014].
- Fernández-Santos, Ángel (1998a): “Con Bergman e Imamura resucita el gran cine”, en *El País*: http://elpais.com/diario/1998/05/18/cultura/895442404_850215.html [Consulta: 28 de noviembre de 2014].
- Fernández-Santos, Ángel (1998b): “Magnífica gracia burra”, en *El País*: http://elpais.com/diario/1998/03/15/cultura/889916405_850215.html [Consulta: 28 de noviembre de 2014].
- Fernández-Santos, Ángel (1999): “Un aprendiz de Dios”, en *El País*: http://elpais.com/diario/1999/03/08/cultura/920847602_850215.html [Consulta: 26 de diciembre de 2014].
- Fernández-Santos, Ángel (2000a): “Una magistral fusión entre horror y humor”, en *El País*: http://elpais.com/diario/2000/09/22/cultura/969573605_850215.html [Consulta: 9 de septiembre de 2014].
- Fernández-Santos, Ángel (2000b): “‘Dancer in the dark’ abre por todo lo alto una Seminci llena de riesgos”, en *El País*: http://elpais.com/diario/2000/10/21/cultura/972079211_850215.html [Consulta: 12 de diciembre de 2014].
- Fernández-Santos, Ángel (2000c): “Los viejos cineastas Altman y Oliveira aportan las dos primeras películas vivas”, en *El País*: http://elpais.com/diario/2000/09/02/cultura/967845601_850215.html [Consulta: 28 de noviembre de 2014].
- Fernández-Santos, Ángel (2001): “Gatillazo de comedia”, en *El País*: http://elpais.com/diario/2001/11/16/cine/1005865202_850215.html [Consulta: 27 de noviembre de 2014].
- Fernández-Santos, Ángel (2002a): “Un instante de gracia absoluta”, en *El País*: http://elpais.com/diario/2002/12/20/cine/1040338803_850215.html [Consulta: 26 de noviembre de 2014].
- Fernández-Santos, Ángel (2002b): “Camas revueltas”, en *El País*: http://elpais.com/diario/2002/07/05/cine/1025820002_850215.html [Consulta: 27 de noviembre de 2014].
- Fernández-Santos, Ángel (2002c): “Comedia libre y sin fronteras”, en *El País*: http://elpais.com/diario/2002/06/07/cine/1023400818_850215.html [Consulta: 27 de noviembre de 2014].
- Fernández-Santos, Ángel (2003a): “La gran comedia”, en *El País*: http://elpais.com/diario/2003/10/24/cine/1066946405_850215.html [Consulta: 27 de noviembre de 2014].

- Fernández-Santos, Ángel (2003b): “La lógica de la insensatez”, en *El País*: http://elpais.com/diario/2003/03/07/cine/1046991615_850215.html [Consulta: 27 de noviembre de 2014].
- Fernández-Santos, Ángel (2003c): “Deslumbrante persistencia de un viejo muro derruido”, en *El País*: http://elpais.com/diario/2003/11/07/cine/1068159608_850215.html [Consulta: 28 de noviembre de 2014].
- Fernández-Santos, Ángel (2003d): “Tontería absoluta”, en *El País*: http://elpais.com/diario/2003/08/08/revistaverano/1060293613_850215.htm [Consulta: 28 de noviembre de 2014].
- Fernández-Santos, Ángel (2007): *La mirada encendida*. Madrid, Fundamentos.
- Herederero, Carlos F. y Santamarina, Antonio (1993): *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica*. Barcelona, Paidós.
- Nieto Ferrando, Jorge (2009): *Cine en papel. Cultura y crítica cinematográfica en España (1939-1962)*. Valencia, Ediciones de la Filmoteca (Instituto Valenciano del Audiovisual Ricardo Muñoz Suay).
- Nieto Ferrando, Jorge (2012): *Cine en papel. Cultura y crítica cinematográfica en España (1962-1982)*. Valencia, Ediciones de la Filmoteca (Instituto Valenciano del Audiovisual Ricardo Muñoz Suay).
- Pujol Ozonas, Cristina (2010): *Cinefilia y crítica de cine en España (1990-2000). Una aproximación sociocultural*. Tesis doctoral leída en la Universitat Ramon Llull.
- Ramahi García, Diana (2013): *Serge Daney. La conciencia crítica del cine moderno*. Tesis doctoral inédita leída en la Universidad de Vigo.
- Sánchez Noriega, José Luis (2002): *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. [Ed. 2006]. Madrid, Alianza editorial.
- Tubau Comamala, Iván (1979): *Tendencias de la crítica cinematográfica española en revistas especializadas, años sesenta*. Tesis doctoral leída en la Universidad de Barcelona.
- Zunzunegui, Santos (2008a): “La crítica y los críticos”. *Cahiers du cinéma España*, 17, 92-93.
- Zunzunegui, Santos (2008b): *La mirada plural*. Madrid, Cátedra.

José Antonio Planes Pedreño es Docente e investigador en Comunicación y Lenguajes Audiovisuales en la Universidad de Medellín (Colombia).