La ética de las formas

Estilo, discurso y moral en el lenguaje cinematográfico

Carlos F. Heredero

La ética de las formas

Estilo, discurso y moral en el lenguaje cinematográfico

CÁTEDRA
Signo e Imagen

Director de la colección: Jenaro Talens

1.ª edición, octubre de 2026

Diseño de cubierta: Germán Úcar

Ilustración de cubierta: Fotograma de la película *Eva al desnudo,*
de Joseph L. Mankiewicz

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reproduejeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© Carlos F. Heredero, 2026
© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2026
Valentín Beato, 21. 28037 Madrid
Depósito legal: M. 14.949-2026
I.S.B.N.: 978-84-376-5043-2
Printed in Spain

Índice

Introducción. Estilo, formas, discurso y moral 9

1. La huella moral de la mirada. **Viaje a los orígenes del cine** (A propósito de *La mirada de Ulises,* de Theo Angelopoulos) ... 39
2. El rescate creativo de la tradición. **Imitación a la vida** (A propósito de *La edad de la inocencia,* de Martin Scorsese) 71
3. Una aventura del conocimiento. **Umbral del sueño** (A propósito de *Cerrar los ojos,* de Víctor Erice) 125
4. La exploración del misterio. **El tiempo compartido** (A propósito de *Petite maman,* de Céline Sciamma) 135
5. Los poderes del estilo. **Silencios, miradas y fantasmas** (A propósito de *El hilo invisible,* de Paul Thomas Anderson) 141
6. La incertidumbre del sentido. **Los vivos y los muertos** (A propósito de *La hija eterna,* de Joanna Hogg) 163
7. La transformación del arquetipo. **Crisis del clasicismo y transgresión moral** (A propósito de *Sed de mal,* de Orson Welles) 171
8. Dentro y fuera de la puesta en escena. **El presente reconfigura la historia** (A propósito de *María Antonieta,* de Sofia Coppola) 185
9. Laconismo y depuración. **Emociones de contrabando** (A propósito de *Fallen Leaves,* de Aki Kaurismäki) 199
10. La estilización de la leyenda. **Sintaxis del fatalismo** (A propósito de *París, bajos fondos,* de Jacques Becker) 209

11. La materialidad engendra lo imaginario. **Viajes entre el realismo y lo fantástico** (A propósito de *Los ojos sin rostro,* de Georges Franju) 237

12. Irrealidad, barroquismo y estilo. **El espejo convexo** (A propósito de *El sirviente,* de Joseph Losey) 253

13. Relecturas cervantinas. **Espejos entre ficciones** (A propósito de *El caballero Don Quijote,* de Manuel Gutiérrez Aragón) 279

14. La pesadilla que no cesa. **Resonancias, ecos y retornos** (A propósito de *Nomadland,* de Chloé Zhao) 303

15. Fricciones entre el cine y la vida. **Semillas de modernidad** (A propósito de *Esa pareja feliz,* de Juan Antonio Bardem y Luis G. Berlanga) 313

16. Relato y representación. **Crítica de la moral del narrador** (A propósito de *Le Genou de Claire,* de Éric Rohmer) 333

17. Los narradores múltiples. **El fracaso de la construcción racionalista** (A propósito de *Eva al desnudo,* de Joseph L. Mankiewicz) 351

18. Etnografía y cine. **El embrión del mito** (A propósito de *First Cow,* de Kelly Reichardt) 381

19. El tiempo embalsamado. **Fantasmagorías** (A propósito de *Tren de sombras,* de José Luis Guerin) 393

20. Liturgia funeraria del crepúsculo. **El silencio atronador** (A propósito de *El irlandés,* de Martin Scorsese) 407

Agradecimientoss 423

Procedencia de los textos 425

Introducción

Estilo, formas, discurso y moral

Lo podemos decir con palabras de Jean-Luc Godard («Son las formas las que nos dicen realmente lo que hay en el fondo de las cosas»)[1] o con la reflexión —más cercana, pero con el mismo sentido— del admirado José Luis Guarner, autor de un célebre texto sobre el ejercicio de la crítica cinematográfica en el que se preguntaba «¿hasta cuándo habrá que repetir que toda estética implica una metafísica?»[2]. La compleja dialéctica entre el fondo y la forma persigue al ejercicio de la crítica de arte desde su propio nacimiento histórico (la reflexión sobre ella está ya implícita en los textos de Diderot a propósito del Salón de 1761, y la vuelve a retomar Baudelaire casi un siglo después). Es una relación que constituye, en realidad, el nudo gordiano, el verdadero desafío, el auténtico enigma que hay que descifrar cuando tratamos de acercarnos a una creación artística para tratar de comprender qué es lo que nos dice y por qué y cómo nos transmite lo que nos transmite. Así que entremos en materia sin más dilación…

---

[1] Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998).

[2] José Luis Guarner, «Las gafas de Parménides», *Film Ideal,* núm. 95, 15 de abril de 1962, reproducido en José Luis Guarner, *Autorretrato del cronista,* Barcelona, Anagrama, 1994, págs. 64-72.

«La mejor crítica —nos advierte Susan Sontag— procede a disolver las consideraciones sobre el contenido en consideraciones sobre la forma»[3], pero sucede que esta, en la voluntad inicial del creador, está al servicio de unas intenciones, del «contenido» o del discurso que se quiere comunicar. De un «fondo» determinado, elegido de manera consciente, deviene una forma concreta y no otra. En el proceso creativo del autor, un «fondo» genera una «forma», pero en la obra terminada son las formas las que generan el fondo, lo que verdaderamente nos dice una película, si hablamos de cine.

Es conocida la anécdota que contaba Pier Paolo Pasolini durante el rodaje de *El evangelio según Mateo* (1964), cuando se dio cuenta —al cabo de una semana de filmación y tras una noche de angustia— de que se había equivocado de estilo desde el principio y que, según relataba, estaba condenado a la catástrofe estética si se empeñaba —como llevaba haciendo durante toda esa semana— en sacralizar con su cámara lo que ya era sagrado, según ha relatado Alain Bergala[4]. El cineasta italiano decidió entonces cambiar de estilo y filmar la «historia sagrada» en términos estrictamente laicos, físicos y humanos, pero son precisamente este estilo, esta mirada y esta aproximación a lo que estaba narrando los que convierten su película en una obra cuya metafísica, que diría Guarner, obra el milagro de encontrar lo sagrado en lo estrictamente terrenal y materialista.

En consonancia con la experiencia de Pasolini, Manoel de Oliveira consideraba que «el estilo de una película no se define realmente hasta haber rodado una primera docena de planos. Entonces, uno se vuelve prisionero de una forma»[5]. Una forma que, inevitable-

---

[3] Susan Sontag, *Contra la interpretación,* Madrid, Alfaguara, 1996, pág. 37.

[4] Alain Bergala, *La hipótesis del cine. Pequeño tratado sobre la transmisión del cine en la escuela y fuera de ella,* Barcelona, Laertes, 2007, págs. 139-140.

[5] Antoine de Baecque y Jacques Parsi, *Conversations avec Manoel de Oliveira,* París, Cahiers du cinéma, 1996.

mente, surge de manera consciente —en la cabeza del creador— al servicio de unas intenciones discursivas, solo que estas últimas no son, por sí mismas, el contenido del film, y tener en cuenta esa diferencia es una cuestión esencial.

«La forma no está al servicio del fondo, sino que lo crea», nos recordaba el añorado José María Carreño (un lúcido crítico hoy desgraciadamente poco recordado), tras lo que puntualizaba: «La forma, en la mente del artista, está al servicio de unas intenciones o de unas ideas preconcebidas [en sintonía con Pasolini y Oliveira, podríamos decir], pero —insistía en las páginas de *Fotogramas*— estas no constituyen el auténtico contenido de la película, pues el contenido de una obra emana de ella misma, es decir, el fondo emana de la forma, que no es una ilustración o una traducción, sino una creación»[6].

La dialéctica entre ilustración y creación se instala así en el centro de la cuestión. Ilustrar visualmente un guion (por muy primorosamente que se haga, por mucha corrección académica que se despliegue en ese proceso, por muy fiel que dicha ilustración se mantenga a la letra impresa) no tiene nada que ver —absolutamente nada, para decirlo con claridad— con la creación cinematográfica propiamente dicha. Las determinaciones implícitas en la verdadera creación se despliegan por todos aquellos caminos en los que interviene el conjunto de la puesta en escena, que es un proceso articulado no solo por el famoso *travelling* de Godard, sino también por una enorme diversidad de opciones (alguna de las cuales se enumeran en el párrafo siguiente) que no dependen en modo alguno —y no tienen por qué depender— de su mayor o menor fidelidad al original literario o a la letra del guion.

Son por tanto las formas finales (las que se despliegan en la pantalla) las que les hablan a su espectador y a la crítica —en un sentido o en otro— con independencia de las intenciones iniciales

---

[6] José María Carreño, crítica de *Atrapa a un ladrón* (Alfred Hitchcock, 1955), *Fotogramas*.

del autor. Y de aquí surge la idea-núcleo de este libro, que recoge diferentes ensayos sobre películas concretas concebidos para reflexionar sobre «la ética de las formas». Una ética que nos lleva a invocar nuevamente a Godard y su célebre aforismo («Un *travelling* es una cuestión moral»), a lo que cabría añadir: sí, efectivamente, un *travelling* implica una ética —tanto formal como discursiva—, pero también lo hacen una panorámica, un plano fijo, un plano secuencia, la duración de un plano, el tamaño de un encuadre, una elipsis, la elección de un color, el diseño del vestuario, un concepto de dirección artística, un decorado, una u otra clave de iluminación, el proceso del *casting,* la relación con los actores, la distancia entre la cámara y los personajes, un corte de montaje, el ritmo de los planos, la manera de decir los diálogos, la utilización del sonido, etc., etc., porque todas esas opciones formales transmiten —por separado y en conjunto— un sentido (bien sea discursivo, moral o temático); todas y cada una de ellas expresan o llevan implícita una visión del mundo y de la creación por parte de los cineastas.

Ese sentido (ya sea emocional, moral o ideológico) es en realidad el verdadero contenido que transmiten, que transportan o expresan las diferentes opciones estilísticas —y no solo estéticas— que dan forma a las imágenes, pues se hace imperativo recordar —volviendo a José Luis Guarner— que «hacer distingos artificiales de "forma" y "contenido" es perder el tiempo, porque en las obras dignas de este nombre ambos forman una síntesis armoniosa e indisoluble»[7]. Su admirado Manny Farber, a quien Guarner tradujo en España el indispensable *Arte termita contra arte elefante blanco* (1971), expresaba el mismo concepto al asegurar que «una película no puede existir fuera de su forma espacial. En una buena película, todo es de una pieza: Joseph Calleia, aterrado y enloquecido, es un burócrata minúsculo y gris que encaja perfectamente en *Sed de mal* (Welles) con la iluminación siniestra y los encuadres ladea-

[7] José Luis Guarner, *op. cit.,* págs. 64-72.

dos en los que aparece: una chinche en el extremo de corredores y aposentos»[8].

Con todo, se hace necesario precisar que la identidad —o la estrecha relación dialéctica— entre las formas y los discursos implícitos en ellas es consustancial a todo tipo de expresión formal, sea esta del nivel artístico que sea, tenga esta un sentido o su contrario, exprese esta una u otra visión del mundo.

Cuando Gillo Pontecorvo opta por filmar el suicidio de Terese (Emmanuelle Riva), al mostrar cómo esta se arroja contra la alambrada electrificada del campo de concentración en *Kapo* (1959) mediante «un *travelling* de aproximación para reencuadrar el cadáver en contrapicado, teniendo cuidado de inscribir con exactitud la mano alzada en un ángulo del encuadre final» (para decirlo con las célebres palabras de Jacques Rivette)[9], a lo que asistimos es a un intento de «espectacularizar» lo más atroz del sufrimiento humano en un escenario de pura barbarie (el genocidio nazi) y de construir un discurso de índole sacrificial (la muy estudiada pose «crística» adoptada por la actriz en el momento final) que viene a redimir en términos religiosos la muy humana, pero devastadora decisión suicida del personaje.

Un discurso de sustrato místico (antagónico de cualquier lectura laica), una visión del mundo (en clave redentorista) y un concepto de la creación (una hipérbole significante y formalista que se

---

[8] Manny Farber, «Introducción: Espacio negativo», en *Arte termita contra arte elefante blanco y otros escritos sobre cine,* Barcelona, Anagrama, 1974, pág. 20.

[9] «De la abyección», *Cahiers du cinéma,* núm. 120, junio de 1961.

impone «desde fuera» y que no confía en lo que semejante acto expresa por sí mismo) derivan de las opciones formales puestas en juego —en aquella célebre secuencia— por un cineasta marxista cuyas intenciones quizás estuvieran muy alejadas de tales «consecuencias» resultantes de su «puesta en forma». La capacidad significante de esas formas y, con ella, la ética que estas expresan no solo traicionan aquí una hipotética concepción laica inherente a la ideología del cineasta, sino que también revelan una dudosa concepción del proceso creativo, más preocupada por hacerse notar y por «imponerse» sobre la naturaleza del suceso que por extraer de este su sentido más perturbador.

Compárese aquella manera de filmar la muerte de un ser humano con las que ponen en juego otros tantos films de contextos, industrias y conceptos del cine tan alejados de ella como son los de *La emperatriz Yang Kwei Fei (Yôkihi,* Kenji Mizoguchi, 1955) y *Pat Garret and Billy the Kid* (Sam Peckinpah, 1973). En la primera asistimos a la ejecución de la protagonista, que el cineasta japonés filma en dos planos finales de sencilla articulación formal, pero atravesados ambos por un complejo sentido moral.

En el primero, la emperatriz entrega a sus ejecutores su elegante pañuelo de seda para que este sustituya a la cuerda de esparto con la que inicialmente se disponían a ahorcarla. El gesto, contemplado de forma impasible por una cámara en plano fijo, expresa simultáneamente el sesgo altivo de superioridad aristocrática de la condenada (se niega a ser colgada como el resto de los mortales) y la dignidad con la que esta afronta su destino inmediato. El cineasta deja clara la coherencia de clase del personaje, pero no cree que esto sea incompatible con la entereza vital que la víctima muestra en esa trágica circunstancia. La simultaneidad de ambas percepciones desafía nuestros prejuicios, sacude nuestras propias ideas y nos hace conscientes de nuestro lugar como espectadores.

En el segundo, la cámara dirige su objetivo hacia el suelo mientras acompaña desde atrás, en un suave *travelling* de sentido estricta-

mente opuesto al de *Kapo,* el caminar de la emperatriz hacia su ocasional patíbulo. Vemos primero las elegantes zapatillas que la mujer ha dejado atrás (entendemos así que se ha descalzado para disponerse a morir) y la cámara sigue después la cola de su toga hasta que el encuadre se detiene frente al pie del árbol, ante sus raíces. Sobre la tierra caen entonces las joyas de la condenada y la imagen funde a negro. No hay más. La emoción se condensa gracias a esa poderosa elipsis visual que, en lugar de enfatizar y estetizar el horror de la muerte propiamente dicha (la opción de Pontecorvo en el film analizado antes), hace descansar el desgarro de la barbarie sobre un pudoroso «fuera de campo» que resuena sobre la imagen de forma todavía más devastadora. Una concepción del mundo (consciente de la complejidad de emociones simultáneas aparentemente contradictorias) y del cine (ajena a todo subrayado enfático o espectacularizante, llena de pudor y de respeto por la víctima) se hacen presentes.

En el *western* de Peckinpah, el cineasta filma las últimas miradas que se cruzan entre sí marido y mujer (Slim Pickens y Katy

Jurado) antes de la inmediata muerte del primero, víctima inocente de un tiroteo con los hombres de Pat Garret. La secuencia se abre con un amplio encuadre general que los muestra a ambos desde la otra orilla del río, con el cauce de este en primer término, mientras la esposa, en una decisiva y significativa elección de puesta en escena, se arrodilla a distancia para contemplar a su marido en lugar de abalanzarse en términos melodramáticos sobre él (todavía sentado sobre una pequeña roca, pero ya agonizante). Son precisamente esa distancia entre ambos personajes y, como veremos, también la distancia entre la cámara y ellos las que nos permiten comprender la premonición de la muerte inmediata del marido y, lo que es más revelador, cómo la mujer —y el cineasta— inyectan respeto y trascendencia emocional al trance que el herido vive en ese momento.

Los tres encuadres siguientes, sendos planos-contraplanos con la cámara colocada entre uno y otro, muestran cómo Slim Pickens devuelve la mirada (la última mirada, la despedida definitiva) a su esposa y, acto seguido, gira su rostro hacía el río (de nuevo presente en el encuadre) antes de que la cámara se vuelva hacia Katy Jurado para revelar cómo esta —entre lágrimas y atravesada por el dolor— asume la inmediatez ya inevitable de la muerte. Acto seguido, el cineasta «se quita» literalmente de en medio (donde había permanecido hasta entonces con su cámara, situada entre ambos cónyuges) y, en un gesto moral de pudoroso respeto, se aleja aleja hacia atrás, lo más lejos posible, para conceder a marido y mujer la más completa intimidad en el momento final del trance: es el distante plano general que cierra la secuencia y que «cuenta» la muerte de Pickens junto al río, convertido este ya definitivamente en metáfora de la laguna Estigia que, según la mitología, debe cruzarse para llegar a la tierra de los muertos.

Tanto Kenji Mizoguchi como Sam Peckinpah estilizan, ritualizan y formalizan extraordinariamente, a la vez, los preliminares y el momento decisivo de la muerte. Ninguno de los dos renuncia a los poderes formales de la puesta en escena (el «fuera

de campo», la lejanía de la cámara que «coagula» el último instante), pero sus recursos huyen conscientemente del tremendismo y de la explicitud, del énfasis en el horror y de la «abyección» (volvamos a Rivette) que supone la «espectacularización» de un trance horrible por sí mismo. Sus diferentes estilos muestran a dos cineastas que utilizan las formas visuales del cine para buscar en su interior la expresión de lo más doloroso. Ninguno de los dos cede a la tentación del tremendismo, ni del énfasis explícito. Los dos buscan, cada uno a su manera, una vía para expresar el dolor y el rito con la máxima y más silenciosa economía formal. La moral de su mirada habla de respeto hacia el que muere, de desgarro en la intimidad, de dignidad y de fuerza vital, de entereza ante el último aliento. Ante sus imágenes —pudorosas y elocuentes, hijas de una planificación esencialmente ética— sentimos, a la vez, el horror de la muerte y el dolor que siente el propio cineasta al filmarla.

Son las formas, en definitiva, las que nos dicen lo que verdaderamente está en juego cuando la heroína de Pontecorvo intenta

suicidarse, cuando es ahorcada la emperatriz de Mizoguchi, cuando muere el amigo de Billy el Niño o cuando contemplamos cualquier otro suceso en cualquier otra película —de cualquier índole narrativa o de cualquier género— puesto en escena de una manera o de otra. Son las formas las que en realidad «construyen» el contenido de una película y las que nos hablan de la mirada y del estilo de los cineastas. Frente a la idealista creencia de que lo importante es el contenido y no su forma, Susan Sontag nos advierte contra «la singular concepción según la cual algo que hemos aprendido a denominar "forma" está separado de algo que hemos aprendido a denominar "contenido"…» y también contra «la bienintencionada tendencia que considera esencial el "contenido" y accesoria la "forma"…»[10].

Más aún: «La forma no es algo para ponerse encima, no es una cáscara que se elige libremente —nos decía José Luis Borau— sino que es la piel; es decir, una consecuencia del organismo interior, del origen interno de la historia»[11]. Las formas (la puesta en escena) no son un conjunto de opciones y operaciones expresivas que están ahí solo para ser interpretadas por la exégesis crítica, sino que derivan del origen interno de lo que se quiere expresar (nos dice el cineasta español) y, por tanto, de la concepción del cine y del mundo de los creadores. Las películas no existen fuera de las formas que las constituyen y, por tanto, forma y discurso son uno solo, por mucho que utilicemos aquí estos conceptos para hacernos expresivos.

Esta compleja dialéctica entre el fondo y las formas que lo construyen nos lleva, además, a la cuestión central del estilo, que, según Borau, «no es voluntario; es una resultante fisiológica» y que por tanto, si es sincero —y no autoimpuesto de manera postiza—, será una consecuencia natural de la personalidad del cineasta (o de

---

[10] Susan Sontag, *op. cit.,* pág. 26.

[11] José Luis Borau, en Carlos F. Heredero, *José Luis Borau. Teoría y práctica de un cineasta,* Madrid, Filmoteca Española, 1999, pág. 209.

cualquier otro creador), una expresión —en términos formales— de su visión del mundo, de su moral y de sus ideas. «Cuando el estilo es oscuro hay motivos para pensar que el entendimiento no es neto», contaba Borau, quien por lo demás tampoco se engaña, pues no duda en reconocer, a diferencia de su admirado Azorín[12], que el estilo «es consecuencia, también, del tiempo, de la época, de las circunstancias y de la cultura que rodean a cada personalidad creativa»[13].

Decía André Malraux —desde una perspectiva coherente con la del director español— que el arte «es aquello por lo que las formas devienen estilo», tras lo que se preguntaba: «Y ¿qué es el estilo, sino el hombre…?». Se trata de una identificación que podemos encontrar igualmente, aunque de una forma más matizada y compleja, en Pío Baroja, para quien,

> desde un punto de vista psicológico, el estilo es una manifestación de la personalidad humana, como puede serlo el hablar, el sonreír y el andar. Desde otro punto de vista, el estilo representa una serie de reglas gramaticales y retóricas que sirven, o pretenden servir, para dar una forma literaria a un escrito. Hay pues un estilo interno y otro externo. El primero preside la elección de un asunto, da el tono de la obra literaria, y el segundo va realizando sus fines de un modo objetivo. El uno imprime una dirección y el otro la realiza[14].

En definitiva: el estilo es la forma en que el autor plasma lo que filma o lo que quiere contar (si hablamos de cine), utilizando rasgos que le son propios y particulares, sintomáticos de su «voz» expresiva y de su talante personal. O de otra manera: es «la forma con la que

---

[12] Véase Azorín, *Un pueblecito: Riofrío de Ávila,* Madrid, Espasa Calpe, Colección Austral, 1968 [1916].

[13] José Luis Borau, *op. cit.,* pág. 210.

[14] Pío Baroja, «La cuestión del estilo», *Heraldo de Aragón,* 9 de abril de 1953.

se disponen las formas», la manera y la velocidad con que se mueve la cámara, la predilección por un tipo de encuadres o por otro, por un objetivo fotográfico concreto, una textura lumínica determinada, el ritmo que se imprime a los actores, la preferencia por un montaje rápido o pausado, la predisposición o no a integrar el azar que surge de improviso durante la filmación propiamente dicha, que la enriquece o la cuestiona, etc.

Para David Bordwell y Kristin Thompson, el estilo es «el sistema fílmico formal que organiza las técnicas cinematográficas», pero también «describe el uso característico de esas técnicas que hace un solo director o que caracteriza a un grupo de directores»[15]. Y ese «uso característico» es en gran media expresión de la personalidad del creador, por lo que también podríamos decir que es «el rostro del alma», sea esta lo que se quiera entender en cada momento al hablar de la cosmovisión del creador.

Ahora bien, como se puede deducir de todo lo anterior, se hace necesario precisar que todas las películas (las buenas, las malas, las mediocres, las humildes y las espectaculares, las más interesantes y las más anodinas) tienen «estilo», «porque todas hacen "algún" uso de las técnicas del medio y esas técnicas se organizan, forzosamente, de "algún" modo», nos recuerdan Bordwell y Thompson[16]. Estamos hablando, por tanto, de un «uso» y de un «modo», de una manera singular de disponer las formas y utilizar la sintaxis, de manejar los aparatos y de desplegar las técnicas, de construir el relato y de organizar el punto de vista narrativo, etc. Corresponden entonces al ejercicio analítico y a la reflexión crítica distinguir, caracterizar, pensar y jerarquizar los diferentes estilos, que pueden ser elegantes o vulgares, meramente mecánicos e impersonales, o bien distintivos de una fuerte personalidad diferenciada que nos habla de su autor y de su época. Y son estos últimos, a la postre, los que verdaderamente nos interesan,

---

[15] David Bordwell y Kristin Thompson, *El arte cinematográfico,* Barcelona, Paidós, 1995, pág. 357.

[16] *Ibidem,* pág. 358.

pues «por medio del estilo, el director le da a la obra el "soplo" que la convierte en arte»[17], nos decía Carl Th. Dreyer.

Un estudioso de este último cineasta (José Antonio Gómez García) considera que en su obra «el estilo no es el resultado más o menos impuesto, más o menos casual, de una determinada situación, sino que crece orgánicamente a partir de ella»[18], lo que introduce una variante más compleja, pues ya no se trata, solo, de la personalidad y de la voz propia del creador, sino también —y al mismo tiempo— de aquellos rasgos y decisiones formales que le sugiere o suscita la premisa (ya sea discursiva, ya sea estrictamente material) con la que trabaja.

Para Dreyer el estilo de una película es el resultado de muchos componentes distintos: «El juego de los ritmos y las líneas, la tensión entre las superficies de color, la correlación de luces y sombras, el ritmo de la cámara en movimiento. Todo esto, junto con la interpretación que dé el director de la materia como factor creador de imágenes, es determinante para su forma de expresión artística: su estilo»[19]. Una concepción que no difiere, en definitiva, de la que Umberto Eco deduce de la obra de Flaubert, para quien el estilo —dice el analista italiano— «es una manera de forjar la propia obra, y es ciertamente irrepetible», pues «mediante el estilo se manifiesta una manera de pensar, de ver el mundo»[20]. Y Oscar Wilde llega a decir: «Es el estilo, y únicamente el estilo, lo que nos hace creer en una cosa»[21].

---

[17] Carl Th. Dreyer, «Breves consideraciones sobre el estilo cinematográfico», *Politiken,* 2 de diciembre de 1943, reproducido en Carl Th. Dreyer, *Sobre el cine,* Valladolid, Semana Internacional de Cine, 1995, pág. 108.

[18] Juan Antonio Gómez García, *Carl Th. Dreyer,* Madrid, Fundamentos, 2002, pág. 32.

[19] Carl Th. Dreyer, «Imaginación y color», conferencia pronunciada en Edimburgo, 29 de agosto de 1955, recogida en *Sobre el cine, op. cit.,* pág. 148.

[20] Umberto Eco, «Sobre el estilo», en Umberto Eco, *Sobre literatura,* Barcelona, Erre que Erre, 2002, pág. 172.

[21] Oscar Wilde, «La decadencia de la mentira», en Oscar Wilde, *La decadencia de la mentira y otros ensayos,* Barcelona, Taurus, 2018, pág. 59.

«La inmovilidad me da miedo»[22], confesaba Bertolucci en 1991. En respuesta, la obra entera del cineasta de Parma se nutre esencialmente de movimiento: movilidad de la puesta en escena respecto al decorado, de la cámara en su desplazamiento continuo por el espacio, del ritmo configurado por el montaje. Movilidad que no es solo un definitorio rasgo de estilo, que no solamente conforma el «timbre de voz» personal del autor, sino que opera en el espacio y en el tiempo (estamos hablando de cine) para tratar de captar lo efímero, para intentar dar cuerpo visual y temporal a la expresión de la fugacidad, para registrar el deslizamiento de las certezas hacia la incertidumbre, para hacer visible el movimiento interno de lo inmóvil, para dar forma a la metamorfosis de las emociones. Esta dimensión ética y moral del movimiento revela que, en el cine de Bertolucci, las formas y el estilo se configuran, siguiendo a Godard, como «la realidad que la conciencia se otorga»[23].

De estos volátiles y evanescentes materiales está hecho —por debajo de la narratividad argumental propia de cada historia, más allá de las obsesiones temáticas que se reiteran película tras película y más acá de la densidad visual de sus propias imágenes— el cine de Bertolucci. Cabe pensar, incluso, que esta faceta otorga a la obra del cineasta una coherencia más de fondo y más sustancial que la ofrecida por otras dimensiones que se derivan, con mayor inmediatez, de aspectos tan relevantes como son la reflexión histórica o la indagación psicoanalítica, de tan hondas raíces en el conjunto de su producción. La cuestión del movimiento y los problemas de su representación se erigen, desde este punto de vista, en fundamentos esenciales de un cine cuya constitutiva naturaleza barroca nos ayuda a explicar la importancia de tales aspectos.

---

[22] Bertolucci a Pierre Pitiot y Jean-Claude Mirabella, *Sur Bertolucci,* Castelnau-Le-Nez, Climats, 1991, pág. 75.

[23] Alain Bergala (comp.), *Jean Luc Godard par Jean Luc Godard,* vol. 1, París, Cahiers du cinéma / Éditions de l'Étoile, 1985, pág. 215.

La obra de Wong Kar-wai, por su parte, tiene la insólita capacidad de dar forma, sin afectación alguna, a sugerentes cuestiones de fondo que merodean por todas sus películas: ¿cómo registrar el sonido de una emoción?, ¿cómo dar cuerpo a lo intangible?, ¿cómo dotar de movimiento a lo inmóvil…?, ¿cómo captar la fugacidad de un sentimiento?, ¿cómo aislarse en medio del ruido y del marasmo urbano…? Son los interrogantes implícitos en un estilo que despliega una prolija y heteróclita batería de recursos formales y narrativos puestos en juego no para sustentar la verosimilitud visual de un espacio, para ilustrar las páginas de un guion o para articular los giros propios de la dramaturgia tradicional, sino para captar y encarnar las emociones y las percepciones sensoriales de sus criaturas.

Los espejos que contribuyen a reforzar la textura ingrávida y acuosa de muchas de sus imágenes, los *flashes* y los destellos, las variaciones de velocidad, las manchas de luz y de color, la yuxtaposición visual de impulsos rítmicos y de pinceladas intuitivas dan forma a sus películas y son aspectos sustanciales del estilo de su director en feliz armonía con la expresión de sus preocupaciones más reconocibles. La velocidad y la vibración de una cámara llevada siempre a mano, la inestabilidad de los encuadres y el permanente juego de estos con los primeros términos, que parcelan o dividen la composición del plano, los saltos en el interior de una misma toma (los múltiples *jump cuts)* y los efectos de aceleración congelada, entre otros factores, configuran un verdadero palimpsesto visual sobre el que se borran y se recomponen, alternativamente, las nociones de tiempo y de espacio, la representación hiperrealista y los fogonazos de abstracción pop, el vértigo nocturno de la urbe y la dilatación de las vivencias interiores, el movimiento y la inacción, los deseos individuales y la vorágine colectiva del entorno en prácticamente todas sus obras, y con especial pregnancia en *Days of Being Wild, Chungking Express, Fallen Angels, Happy Together, Ashes of Time, In the Mood for Love, 2046* o *The Grandmaster.*

Casi en las antípodas geográficas y culturales, pero preocupado también por la sensación de que el «momento» se desvanece de

forma irremediable, el estadounidense Richard Linklater —a diferencia del canadiense Atom Egoyan— no siente la necesidad de detener la imagen («Crear una imagen es un intento de afrontar la pérdida…, de luchar contra la desaparición de las apariencias, de evitar su deterioro»[24], explicaba el director de *El dulce porvenir),* sino de explorar gozosamente el sentido interno de su discurrir. El realizador de Austin no es un creador agonista que, frente al desgarro producido por la transformación del momento, viva —y exprese— de forma dramática la necesidad de fijar la imagen. Es en realidad un cineasta hedonista que, consciente de la dimensión transitiva del tiempo, celebra su discurrir, precisamente, como la única posibilidad de «mantenerme cercano a la vida, de ser fiel a como la vida se desarrolla»[25]. Llevado por su idea de que «todo lo que confirma la naturaleza transitoria de la realidad no es malo, sino una buena lección para la arrogancia humana»[26], está convencido de que «la verdad solo puede expresarse a lo largo de una trayectoria»[27].

En consecuencia, para Linklater «no son las ideas o las instituciones lo que importa, sino el hecho de verlas en movimiento. Le interesan los procesos, las interacciones, las colaboraciones y los intercambios»[28], algo que las derivas narrativas de películas como *It's*

---

[24] Atom Egoyan, en Antonio Weinrichter, *Emociones formales. El cine de Atom Egoyan,* Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1995, pág. 35.

[25] Declaraciones a Mary Kaye Schilling, *Yahoo Movies,* 25 de julio de 2014; https://www.yahoo.com/movies/the-yahoo-movies-interview-richard-linklater-on-92450903707.html (última consulta: 14 de agosto de 2016).

[26] Declaraciones a Matthew McConaughey, *Interview Magazine,* 7 de agosto de 2014; http://www.interviewmagazine.com/film/richard-linklater/print/ (última consulta: 14 de agosto de 2016).

[27] Declaraciones a Michael Koresky y Jeff Reichert, *Reverse Shot Online,* 2 de julio de 2004; http://reverseshot.org/interviews/entry/204/richard-linklater (última consulta: 3 de agosto de 2016).

[28] Kevin Lee, «Finding Freedom the Second Time Around: The Politics of Before Sunrise», *Senses of Cinema,* núm. 33, octubre de 2004; http://sensesof

Impossible to Learn to Plow by Reading Books (1988), *Slacker* (1990), *Movida del 76 (Dazed and Confused,* 1993), *subUrbia* (1997), *Waking Life* (2001), la trilogía «Antes de…» (1995, 2004, 2013), *Boyhood* (2014), *Todos queremos algo (Everybody Wants Some!!,* 2016), *La última bandera (Last Flag Flying,* 2017) o *Nouvelle Vague* (2025) ponen de manifiesto con claridad. Y ese movimiento, esas interacciones se producen «en el curso de tiempo» (como diría Wim Wenders), de donde resulta coherente el intento reiterado del cineasta por aproximar la lupa de su cámara a esa «transformación en el tiempo», a fin de poder observar —a modo de visión micro y macro simultáneamente— qué ocurre en el proceso, cómo se vive su discurrir y cómo sus personajes experimentan su transcurso.

Desde ambas perspectivas podemos ver al autor de *Boyhood* como un existencialista que encuentra más motivos para el disfrute que para la desesperación (siguiendo en esto a Robert C. Solomon, quien dejó una profunda huella cultural sobre Linklater cuando el cineasta fue alumno suyo en sus tiempos universitarios) y como un metafísico aficionado a filosofar que confía en los poderes del cine —en la exploración y manipulación del tiempo cinematográfico— como una herramienta útil para encarnar y dar forma a la irrealidad de la imaginación. Sus películas se «hacen cargo» del tiempo y abren generosos espacios para que lo habitemos, para que acompañemos al cineasta en su constante asombro por ese incesante discurrir de momentos contiguos, de «instantes vacíos con tal plenitud»[29] que en su interior palpitan y vibran todas las emociones propias de la transitoria y felizmente contradictoria experiencia humana.

---

cinema.com/2004/feature-articles/before_sunset/ (última consulta: 25 de julio de 2016).

[29] «El momento no es solo un vacío pasajero, aunque en realidad así es como todo sucede, pues el instante está vacío con tal plenitud que el gran momento, la gran vida del universo, está latente en su interior», dice el escritor afroamericano Aklilu Gebrewold en la muy filosófica *Waking Life* (2001).