

LA CRÍTICA COMO DIALOGO: HAY ALGO QUE DECIR

Verónica Bethencourt

Como señala Bordwell en *El sentido del film*, a partir de los años 50 la crítica cinematográfica va cobrando independencia tanto del periodismo como del mundo de los aficionados, a los que tradicionalmente pertenecía, para empezar a circular por canales estrictamente académicos. Este movimiento -nos dice- estuvo profundamente influido por corrientes humanistas: "Cuando el estudio del cine se aparto del periodismo, por un lado, y del mundo del aficionado, por el otro -es decir, cuando se academizo- (...) se vio conducido al academicismo por los humanistas, principalmente profesores de literatura, teatro y arte"¹. A partir de entonces, la crítica cinematográfica quedara ligada a la crítica literaria, y las películas comenzarán a ser tratadas, por analogía, como textos. Mutatis mutandis, los desarrollos de la crítica literaria se aplicarán al ámbito cinematográfico sin mediar distancia teórica alguna. "Como resultado, el cine se vio subsumido entre los sistemas referenciales e interpretativos que imperan en estas disciplinas."²

Bordwell señala que, como la crítica literaria, la crítica cinematográfica se desarrolla dentro de tres "macroinstituciones"-entendidas como conjunto de normas y objetivos comunes que regulan, el funcionamiento de sus miembros-: el periodismo, el ensayo y la erudición académica. Estas, a su vez, cuentan con subinstituciones, tanto formales como oficiosas. (escuelas, universidades, grupos, etc.)

Ni estas macroinstituciones ni sus subinstituciones, funcionan como compartimentos estancos. Los problemas que aparecen en la práctica crítica, son retomados y conceptualizados desde los ámbitos académicos, donde se elaboran los modelos interpretativos teóricos.

Estos modelos, pueden coexistir, aunque sean contrarios y son a su vez incorporados por los críticos a su práctica.

En el presente trabajo sostendremos en primer lugar, que hay vigentes en la crítica que aparece en publicaciones especializadas, por lo menos dos modelos de crítica: uno, en que el crítico considera a la película como un objeto, transformando el aparato crítico en un metalenguaje, y otro, en el que el crítico se ubica a la par de la película utilizando el aparato crítico para la construcción de un diálogo.

En segundo lugar, sostendremos que postular el primer modelo, implica el olvido de una dimensión esencial del cine en su intento por revelar algo de la existencia humana, su dimensión moral.

Por último, mostraremos cómo este olvido redundará, en una crítica que no solo ignora a

la obra misma y excluye a su lector/espectador sino que además, atenta contra si misma, transformándose, a su vez, en otro objeto.

No nos interesan aquí todos los casos en que una película/obra puede ser tratada como un objeto: en tanto posesión del autor/director mundo cerrado, autosuficiente y totalmente desprendido de las intenciones del autor, o como vehículo adecuado para exponer determinadas ideas sociopolíticas. Nos centraremos en el hecho general de concebir a un film como "cosa".

Una obra de arte es creación por cuanto conlleva un mundo posible, o una mirada posible sobre el mundo y lo comunica de una forma especial. Debemos reclamar para la crítica el mismo estatus creativo" que para la película. Si una película pretende decir algo, hacer una afirmación sobre el mundo, si implica una dimensión alética, la crítica no puede ser, ni pretender nada menos.

Para nuestros propósitos nos serviremos por un lado, de los desarrollos teóricos que desde la teoría de la crítica literaria, hace Tzvetan Todorov en *Crítica de la crítica*, y por el otro lado, de varias críticas de la revista *El Amante*, publicación especial izada en cine.

En el N° 49 de la revista *El Amante* aparecen dos críticas sobre la película de Scorsese *Casino*.

"Las Vegas Story" -así se titula la crítica- corre por cuenta de Eduardo Russo y consiste en un comentario de la trama del film, resaltando constantemente el trabajo immaculado de Scorsese: su manejo de la imagen, cómo tensa el recurso de la voz en off, el papel que le hace tomar a la ciudad, la indecisión voluntaria que gobierna la trama, la maravillosa elección del equipo técnico. Por último, el crítico afirma que "Más aún que *La Edad de la inocencia* "Casino" es un ensayo -de Scorsese se entiende- sobre la mirada: si allí se trataba de amor, aquí la cuestión es el poder (...)"³

La segunda crítica está en manos de Quintín. Sin demasiados preámbulos, el crítico, se desentiende del film: declara que no sabe si la película es buena o mala "Pero sí me atrevo a decir algo más radical: no me interesa"⁴. Lo que no le interesa, es ver cómo por vigésima vez Scorsese plantea sus obsesiones y su moralina a través de un film. Lo que no le interesa es Scorsese, porque es profundamente reaccionario. Sin embargo, admite que si pudiera hacer un análisis objetivo del film, "(...), debería decir que se trata de una película realizada brillantemente y que además, tiene no solo momentos extraordinarios de los que podría llamarse el género falso documental, sino además un humor fino y sutil."⁵. También diría que todo lo anterior no alcanza para darle vida a los personajes y lograr que sean interesantes por sí mismos, sin apelar a cambiarse 52 veces de traje para hacer notar su presencia.

(...) Se muy bien que una afirmación como esta -continúa- es impropia de un crítico. Lo que a mí me interese o deje de interesarme no es motivo de interés. Sin embargo,

Quintín supone que tiene derecho de hacer este tipo de crítica y obviamente, supone que deben ser consideradas sus opiniones -si no, para que publicarlas-.

Nos detendremos en este punto para señalar dos características compartidas por ambas críticas. Por un lado, coinciden en reducir el film a su director. En un caso, a su maestría en el oficio de filmar y a los planteos que propone; en el otro, a la ideología del mismo.

Ninguna de las críticas dice nada de la película que no tenga que ver con Scorsese.

Resulta evidente que para ambos críticos una película es -por lo menos en este caso- un objeto de pertenencia exclusiva del director, a través del cual este puede mostrarse y/o exponer sus propias creencias.

Por el otro lado, podemos afirmar, que ninguno de los críticos ha tenido en cuenta a su posible lector. Un crítico tiene la elemental función de escribir de algo para alguien, pero aquí "alguien" no aparece. A menos que creamos que el público consumidor de crítica se maravilla de las mismas cosas que el crítico, o comparte su ideología, en cuyo caso su papel en esta relación quedaría reducido a la aceptación taciturna.

Sin embargo, cuando vamos al cine y nos sentamos en una butaca, esperamos que la película se despliegue y crezca ante nosotros. Esperamos que nos muestre algo, que nos diga algo, aunque no sepamos quien es Martin Scorsese. Y este dato no puede escapársele a un crítico que teóricamente, escribe para los consumidores de cine.

En *Crítica de la Crítica*, Tzvetan Todorov -hablando de la crítica literaria- sostiene que esta práctica ha sido presa de una falsa dicotomía: por un lado, están los autores que, desde Spinoza, no se preguntan por la verdad del texto, si no por lo que dice exactamente. " (...) cada texto será su propio marco de referencia, a falta de toda trascendencia común, y la tarea del crítico, ajena a todo juicio de valor, se agotará en el esclarecimiento de su sentido, en la descripción de las formas y de los funcionamientos textuales."⁶. Si el comentario se desentiende de la verdad, entonces adquiere una condición distinta a la del texto estudiado y este "(...) se convierte en un objeto (un lenguaje objeto), incorporando al comentario a la categoría de metalenguaje."⁷.

Por el otro lado, encontrarnos a aquellos autores que creyéndose dueños de las verdades universales, entienden que la obra no es más que un ejemplo de esos valores. En orden a ellos, la crítica aceptará o devastará las obras. El sentido del texto es aquí espúreo: la crítica debe decir si ese objeto pertenece o no, refleja o no, esas verdades preestablecidas. Por supuesto, esto convierte a la obra en un objeto, sujeto a reglas totalmente exteriores a él. "El crítico dogmático, por su parte, no deja que el otro -la obra- se exprese: lo engloba por todos lados, ya que el mismo encarna la Providencia, o las leyes de la historia, u otra verdad revelada; al otro lo convierte meramente en la ilustración (o la contrailustración) de un dogma inquebrantable, que supone que el lector

comparte con el."⁸

Según este autor, esta falsa dicotomía surge del hecho de considerar a la obra a interpretar como un objeto que requiere de un metalenguaje ya que al suponer esto se olvida que la obra tiene algo para decirnos: "Pero la relación con los valores le es inherente -dice Todorov respecto de la literatura- no solo porque es imposible hablar de la existencia sin referirse a ellos, sino también porque el acto escribir es un acto de comunicación, lo que implica la posibilidad de acuerdo, en nombre de valores comunes."⁹

Todorov sostiene que una obra es un discurso que se encuentra con otro discurso: el del crítico. Y es deber del crítico hacer escuchar a su interlocutor, pero también hacerse escuchar. "El texto criticado no es un objeto que deba asumir un significado, sino un discurso que se encuentra con el crítico; el autor es un "tu" (...) un interlocutor con el cual se discute acerca de valores humanos."¹⁰ Para que se establezca efectivamente este diálogo, es necesario que la verdad funcione como idea regulativa.

Pero volvamos a las críticas cinematográficas.

En el mismo número de la revista, aparece "Historia de una monja", otra crítica de Quintín. La película en cuestión: *Mientras estés conmigo* del director Tim Robins.

Aquí, Quintín dirige su análisis directamente a la película. Le critica la concesión de querer quedar bien con Dios y con el Diablo -todos los asesinatos son malos- sobre todo teniendo en cuenta, nos dice, la honestidad del tratamiento del tema en el film: "... es una concesión la irrealidad cinematográfica después de dos horas de impecable fidelidad con las cosas.". A cuenta de lo anterior, el crítico vierte su opinión respecto de la pena de muerte y afirma que, en última instancia, *Mientras estés conmigo* esta en contra de esta pena y que, además, se toma el tiempo para estarlo. Es, además nos dice, una película profundamente religiosa, porque encara a la religión como una tarea y no como algo sobrenatural: "El trabajo de amar al prójimo de arrepentirse, de perdonar. *Mientras estés conmigo* es una película sobre el dolor y el sufrimiento. (...) Hay que tener una gran honestidad y un gran coraje cinematográfico para dejar hablar y someter esa voz (...) Robins lo logra por medio de un clasicismo despojado."¹¹ comenta hacia el final, en su primera alusión al director.

Entre esta crítica y las dos mencionadas anteriormente existen diferencias. No solo no aparece en ella Robins como blanco del crítico o centro de la crítica, sino que en esta crítica el crítico no habla sobre la película sino, que habla con la película y deja que ella hable.

Quintín extrae del film el tema de la pena de muerte, lo retoma y da su opinión al respecto. El discurso del crítico se encuentra con el de la película. Aquí no hay dueños ni esclavos. Quintín reconstruye el tema de la religiosidad y pondera el tratamiento que ha recibido. Lo señala, deja que aparezca ante el lector y nos muestra que es exactamente

eso lo que mismo cree respecto del tema.

De acuerdo con Todorov, esta ponderación surge de las creencias previas del crítico. "No nos engañemos, nuestro juicio no se derivará de nuestro saber: este nos servirá para restituir la voz del otro, mientras que la nuestra hallara su fuente en nosotros mismos, en una responsabilidad ética asumida."¹²

Esto no quiere decir que lo que Robins muestra en su film es la verdad de la cuestión. Nada decimos aquí sobre la verdad de la película, ni del discurso crítico. Solamente sostenemos que existe en los discursos de ambos una pretensión de verdad y que es justamente por esto, por lo que puede hacerse y consumirse crítica.

Se puede consumir crítica para saber si hay que ver o no tal o cual película o para saber algo más sobre ella, o para contrastar nuestros juicios sobre el film con los de un experto en el tema, incluso para tratar de postular modelos teóricos lo suficientemente comprensivos. Pero en cualquiera de los casos no buscamos un discurso válido, coherente, que vuelva a armar sobre la película otra película, ni saber cómo se producen los efectos narrativos y de sentido dentro del film. Por lo menos, no pretendemos solo eso.

Sin pretender hallar la verdad en ninguna de las críticas, por lo menos suponemos que quien las escribe, cree que posee algo para decirle a la película, y quiere afirmar algo: a favor o en contra de lo que afirma la película. Creemos que su discurso tiene pretensiones de verdad.

Sin esta dimensión valorativa, la crítica misma se vuelve un objeto y su lector un mero receptor.

El crítico es consciente que en el momento de hacer una crítica, se convierte en autor y por tanto debe permitir que su crítica se transforme en un texto para un interlocutor posible, el consumidor de crítica: "...el crítico no puede ignorar que este diálogo particular no es más que una parte de un todo ininterrumpido, ya que el autor escribía en respuesta a otros autores....La forma misma de su texto no es pues indiferente ya que tiene que autorizar la respuesta, y no solamente la idolatría."¹³ Un texto crítico tiene de esta forma la posibilidad y la obligación de decir algo, de enfrentarse al universo valorativo de la obra y desde su propio universo juzgar. Pero este juicio debe aparecer como tal. No tiene que imponerse, sin por esto dejar de creerse verdadero.

A partir de esto podemos, nosotros lectores, empezar un diálogo con el crítico, mejor dicho, con la obra crítica, que seguramente tiene algo para decirnos.

Si tanto críticos como lectores de crítica no respetamos a la obra o por el contrario, la respetamos demasiado y no nos hacemos oír, el fenómeno de la comunicación queda anulado. Y, tanto unos como otros quedamos excluidos del juego del arte.

Hacer crítica cinematográfica, como filmar o escribir, es comprometerse. Es pelearse

o identificarse en un mundo propuesto desde otro discurso.

Por eso vale la pena esperar el número siguiente de *El Amante*.

Notas

1. David Bordwell, *El sentido del Film*, Barcelona, Paidós, 1995. Pag.33
2. David, Bordwell, op.cit. Pag. 34,
3. Eduardo Russo, *El Amante*, año 5, n° 49, pag. 2.
4. Quintín, *El Amante*, op.cit., pag. 4.
5. Quintín ibidem.
6. Tvetan Todorov, *Critica de las criticas*, Barcelona, Paidós, 1991. Pag.
7. Tvetan Todorov, op.cit. pag. 14
8. Tvetan Todorov, op.cit. pag. 149
9. Tvetan Todorov,, op.cit. pag.152
10. Tvetan Todorov, op.cit. pag. 150
11. Quintín, *El Amante*, op. cit. pag. 15
12. Tvetan Todorov, op.cit. pag. 151
13. Tvetan Todorov, op.cit. pag. 154