

# Crítica y metacrítica cinematográficas: territorios a explorar en el ámbito académico<sup>1</sup>

## **Maríel Ciafardo**

Profesora en Historia de las Artes Visuales. Desarrolla su actividad académica y de investigación en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Docente - Investigadora en el Programa de Incentivos.

## **Romina Massari**

Profesora en Comunicación Audiovisual. Auxiliar docente en la cátedra "Estética", Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Plata. Docente - Investigadora en el Programa de Incentivos. Realizadora audiovisual independiente.

## **Ricardo Moretti**

Licenciado en Cinematografía. Profesor Titular en la cátedra Análisis y Crítica en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Docente - Investigador en el Programa de Incentivos.

La complejidad de las realizaciones artísticas actuales y el consecuente desdibujamiento de los límites de la noción tradicional del arte constituyen un ámbito movilizador para la reflexión estética. La aceleración en el planteamiento de los problemas y de las respuestas presentes en las obras estéticamente producidas, obligan a revisar las posiciones teóricas y, fundamentalmente, exigen la explicitación y justificación de los distintos abordajes.

El pensamiento contemporáneo acerca del fenómeno artístico se nutre -como viene haciéndolo desde comienzos de este siglo- de los aportes procedentes de las distintas ciencias humanas. La Estética, por su parte, ha hecho evidente la necesidad de rever -conceptual y metodológicamente- esquemas de pensamiento que se tuvieron por largo tiempo como inamovibles.<sup>2</sup>

Sin embargo, no se trata de un panorama homogéneo. Mientras que en la producción se observa una proliferación de propuestas innovadoras que exceden hasta la misma noción de "obra de arte" (diseño industrial, teatro callejero, happenings, instalaciones, video-arte, imagen digital, espectáculos multimediáticos, música experimental, etc.), los canales tradicionales de circulación y valo-

ración de las obras (museos, academias, galerías, mercado internacional, bienales, festivales de cine, etc.) mantienen su status de legitimación.

En el transcurso del siglo, la situación paradójica se hace presente, a la vez, en los discursos sobre el arte. Por un lado, algunas corrientes de pensamiento advierten la crisis de los principios que han guiado históricamente las teorías artísticas señalando su caducidad; por otro lado, se insiste en explicar la producción artística desde enfoques conceptuales clásico-románticos. La crítica de arte concebida como sistema de jerarquización y valoración de las obras resulta cuestionada. Frente a la crisis de las nociones de arte como producción de belleza, de artista entendido como genio-inspirado, de obra maestra, de público contemplativo, la crítica parece haberse quedado sin los principios axiológicos que orientaron su tarea de enjuiciamiento de la obra de arte desde los tiempos de la Ilustración.<sup>3</sup>

El cine nace en ese momento de crisis que atraviesan las artes plásticas y, por ende, la crítica. Se debate entre dos alternativas: 1) la de quienes querían potenciar su vocación productiva para trabajar en el grado de abstracción más absoluto

de las formas en movimiento, como una extensión de las artes visuales y 2) aquellos que pugnaban por elevarlo al status de arte recurriendo a la tradición teatral y literaria, limitando su disposición reproductiva. No obstante, el cine se legitimó por su propia naturaleza, por su filogenia: una hibridación de las capacidades de la cámara, descendiente directa de la fotografía, con las aptitudes para la fantasía de la linterna mágica y de los juguetes ópticos.<sup>4</sup> Fue hallando una posición de compromiso, explotando las posibilidades de síntesis que contenía, que se hizo posible el desarrollo del cine tal como hoy lo conocemos.

Si n embargo, aún cuando en la actualidad nadie discute el status de arte del cine, el discurso crítico parece continuar debatiéndose entre estos dos polos: una crítica, ya sea de medios masivos o especializada, que está atada al mercado y funciona como tribunal valorizador (de temas y contenidos), y otra instalada académicamente, que profundiza en el análisis de los mecanismos y procedimientos formales de los films.

En los últimos decenios, la crítica -fundamentalmente la crítica literaria- ha pretendido redefinir su función, revisar los supuestos conceptuales y ampliar los criterios metodológicos. A la vez que se multiplican las teorías acerca de la relación obra de arte-público (hermenéutica, estética de la recepción, deconstruccionismo, etc.), esta suerte de crítica de la crítica, protagoniza apasionados debates acerca de cuál es el rol de la disciplina, la definición de su objeto de estudio y de sus estrategias. Si bien complejo y multidireccional, el proceso de autorreflexión es atravesado por un concepto que se presenta como medular: el concepto de interpretación.

En 1964, Susan Sontag publi-

ca el controvertido libro *Contra la interpretación*. Luego de definir la interpretación como un "acto consciente de la mente que ilustra un cierto código, unas ciertas 'reglas'<sup>5</sup>, cuestiona la crítica interpretativa que centra su labor en un ejercicio de traducción con la pretensión de volver inteligible el verdadero significado de la obra. La interpretación -en términos de la autora- excava y destruye la obra con una actitud asfixiante y reaccionaria. Al reducir la obra a su contenido, la empobrece, dado que margina las cualidades sensoriales y sensuales del arte: "En lugar de una hermenéutica, necesitamos una erótica del arte".<sup>6</sup> Sontag propone situarse ante las obras mismas, señalando la necesidad de volver la atención hacia una descripción más extensa y concienzuda de la forma: "La función de la crítica debiera consistir en mostrar cómo es lo que es, incluso qué es lo que es, y no en mostrar qué significa".<sup>7</sup>

Dos años después, Roland Barthes publica *Crítica y verdad*, donde afirma que hacer una segunda escritura sobre la primer escritura de la obra, inevitablemente abre el camino hacia márgenes imprevisibles. La obra significa tanto literal como simbólicamente, por lo cual "(...) la cuestión consiste en saber si tenemos o no el derecho de leer en el discurso literal otros sentidos que no lo contradigan."<sup>8</sup> No obstante, Barthes restringe las posibilidades de la crítica al afirmar: "Imposible para la crítica pretender 'traducir' la obra, principalmente con mayor claridad, porque nada hay más claro que la obra".<sup>9</sup> Así planteada, la crítica tendría como tarea reconstruir las reglas y las sujeciones de elaboración de la obra, abordando las relaciones lógicas entre las partes que la componen, en tanto sistema coherente de signos; sin perder de vis-

ta que "(...) la obra nunca es completamente insignificante (misteriosa o 'inspirada'), como nunca es totalmente clara; (...) tiene un sentido suspenso: se ofrece al lector como sistema significativo declarado, pero le rehuye como objeto significado".<sup>10</sup>

La apertura significativa de la obra había sido desarrollada ampliamente por Umberto Eco en *Obra abierta*, escrito entre 1958 y 1962, a partir de la teoría de la interpretación de Luigi Pareyson. Eco define la obra de arte como "(...) un mensaje fundamentalmente ambiguo, una pluralidad de significados que conviven en un solo significativo"<sup>11</sup>, de tal modo que -aun siendo físicamente completa- apela a la movilidad de las perspectivas, a la múltiple variedad de las interpretaciones; se presenta como sustancialmente abierta a una serie, en potencia, infinita de lecturas posibles. Se establece una dialéctica irrefrenable entre la obra (punto de llegada de una producción, resultado del proyecto de formación y de la intención operativa del artista) y la apertura de sus lecturas siempre variables. Corresponde al acto crítico reconocer hasta qué punto la apertura de la obra continúa, sin embargo, intencionadamente vinculada no sólo a la consistencia física individual del objeto sino, sobre todo, a las relaciones estructurales entre sus diferentes niveles (semántico, sintáctico, físico, emotivo, temático, ideológico, etc.): "La primera cosa que una obra dice, la dice a través del modo en que está hecha".<sup>12</sup>

A principios de los '90, David Bordwell aboga por lo que denomina una "poética histórica" del cine, concebida "como el estudio del modo en que, en determinadas circunstancias, las películas se elaboran, desempeñan funciones específicas y logran efectos concretos"<sup>13</sup>. Para este autor no se trata de negar los

valores de una crítica interpretativa en búsqueda de significados implícitos o sintomáticos, práctica convertida en ritual, sino que resulta insuficiente de no estar sustentada por indagaciones más centradas en el objeto: el género de la película, su público, su período, su procedimiento discursivo, son elementos a considerar por una crítica que produzca un giro, una innovación que se adapte a la forma impredecible del desarrollo del cine.

Umberto Eco retoma esta problemática en *Los límites de la interpretación*. A partir de la noción de obra abierta, las diversas prácticas deconstruccionistas desplazaron excesivamente "(...) el acento sobre la iniciativa del destinatario y sobre la irreductible ambigüedad del texto, de suerte que el texto se vuelve puro estímulo para la deriva interpretativa".<sup>14</sup> El modelo hermético de interpretación consiste en el desplazamiento flexible de un significado a otro, aceptando criterios de semejanza aunque sean contradictorios entre sí, de tal modo que el significado final del texto no puede sino posponerse una y otra vez. Como afirma Rosa María Ravera, el deconstruccionismo resalta la inestabilidad, fragilidad e incomunicabilidad del texto artístico cuyo sentido sugiere una cantidad de lecturas posibles no sólo ilimitadas sino incontrolables.<sup>15</sup>

Apelar a los límites de la interpretación, según Eco, equivale a subrayar el carácter ineliminable de la oscilación entre la intención de la obra y la iniciativa del intérprete. Esto no significa anular o subestimar la cooperación del destinatario, sino insistir una vez más en que la iniciativa del "lector" consiste en elaborar una conjetura, una hipótesis interpretativa, que debe ser confrontada con el texto como todo orgáni-

co en relación no contradictoria. Un texto puede, sin dudas, sugerir distintos sentidos; pero no cualquier sentido. Identificar de qué se está hablando previene el exceso de interpretación, acota las posibilidades de significación y brinda un marco conceptual y contextual.

Problematizar en torno al análisis de la crítica cinematográfica desde dentro mismo de la institución crítica es, como se ha visto, un ejercicio instalado en la discusión teórica a escala mundial. En nuestro país, por el contrario, existe como ausencia. La crítica cinematográfica argentina sólo se reconoce en su práctica. Institucionalizada a través de los medios de comunicación, exclusivamente, no ha producido reflexiones acerca de su propia actividad. La carencia de una metacrítica rige también para los ámbitos académicos, donde la discusión teórico-estética se circunscribe a intentos aislados y dispersos.

Ante la ausencia de un cuerpo teórico que posibilite una evaluación de su propia práctica, recibe la influencia de los distintos posicionamientos que se han formulado sobre el tema en otros ámbitos.

La falta de consenso sobre los alcances de la crítica como disciplina, su objeto y su método vuelve imprescindible explicitar el marco conceptual e ideológico desde el cuál se abordará el análisis en este escrito.

En términos generales, interpretar es asignarle un sentido a un "texto"<sup>16</sup>. A partir de mecanismos interpretativos los hombres construyen y se vinculan con el mundo en que viven, a la vez que establecen relaciones interpersonales. La interpretación es una actividad compleja en la que intervienen tanto las capacidades cognitivas, volitivas, conscientes, del sujeto como las afec-

tivas, intuitivas, inconscientes; actividad que excede la individualidad del sujeto y se enmarca en las convenciones histórico-culturales en que se desarrolla.

En lo que al arte se refiere, la actitud interpretativa atraviesa la totalidad del proceso artístico desde el momento en que el artista comienza a producir la obra hasta que ésta, una vez concretada, inicia el diálogo con el público. El artista también es un intérprete en tanto elige, selecciona, decide, los recursos y los criterios con los que cuenta para realizar la obra.

En la producción cinematográfica funcionan como intérpretes los directores, los guionistas, los directores de fotografía, montajistas, diseñadores de sonido, escenógrafos, vestuaristas, actores. Desde estos roles, interpretan un texto escrito, sus niveles de tensión, el manejo del espacio y del tiempo, el ritmo, los encuadres, el montaje, la puesta en escena, la iluminación, el nivel sonoro, los personajes, los diálogos. El producto resultante de ese proceso involucra elementos verbales, sonoros e icónicos, interacción que convierte al hecho fílmico en un fenómeno comunicativo complejo.

Pensar el film como una totalidad significativa implica dejar de lado viejas controversias entre forma y contenido. No hay elementos interiores (contenido) y exteriores (forma): ambos niveles constituyen el sistema integral que percibe el espectador. Lo que le da significación a una obra cinematográfica no es la realidad representada, sino la forma en la que se la representa. Un tema, una idea, requiere de un tratamiento formal deliberadamente diseñado por el artista. Y son estos aspectos integrados, organizados, manipulados, los que se ponen en juego en un film. Como afirma Metz, la reali-

dad no cuenta historias ordenadas; el artista propone una reorganización del mundo inventando no sólo el film sino, a la vez, su propia legalidad: "... hablar el lenguaje cinematográfico es en cierta medida inventarlo"<sup>17</sup>. Los criterios crítico-interpretativos que circunscriben el análisis de un film a uno de sus niveles promocionan disociaciones que lejos de colaborar en la comprensión del film, someten a la obra adensamientos empobrecedores. Aislar los elementos parciales de esa totalidad equivale a reducir las relaciones de sentido que la configuran.

El arte es un modo de decir particular, con una intencionalidad fundamentalmente comunicativa: el texto cinematográfico dice algo a través de un lenguaje propio. Separar el análisis formal, temático y de contenido puede resultar útil en algunos casos como criterio metodológico para un fin particular. Por ejemplo, es posible proponerse el abordaje de las películas dirigidas por Leonardo Favio con la intención de examinar la presencia recurrente del tema de la marginalidad. O recorrer la filmografía de Pino Solanas atendiendo los cambios formales operados desde *La hora de los hornos* hasta *La nube*. Pero un análisis crítico-interpretativo requiere advertir que estos niveles no se dan aislados sino que se influyen y determinan recíprocamente.

El discurso de la obra cinematográfica nunca es totalmente agotado desde una interpretación literal. Por el contrario, es propio del arte eludir, ocultar, sugerir, metaforizar. Esta "otra" significación no es un agregado puramente subjetivo del intérprete, ni tampoco convierte al film en portador de un mensaje oculto, secreto, a la espera de ser descifrado y traducido por el crítico con mayor claridad. Como afirma

Panofsky, parafraseando a Peirce, el contenido puede definirse como "aquello que una obra transparenta pero no exhibe"<sup>18</sup>; está presente de manera implícita en la obra a través del modo en que está hecha. A este respecto, Bordwell plantea que los significados que se construyen (no se encuentran) sólo pueden ser de cuatro tipos posibles: referencial, constituido cuando el espectador o el crítico define la diégesis y crea una historia (fábula); explícito, cuando se considera que el film está expresando algún significado conceptual u objeto de la fábula o diégesis; implícito, cuando el observador supone que la película está expresándose indirectamente, lo que se conoce con el nombre de tema, problema o asunto; reprimidos o sintomáticos, cuando el espectador construye significados que la obra divulga involuntariamente. "Si el significado explícito es como un ropaje transparente, y el significado implícito es como un velo semiopaco, el significado sintomático es como un disfraz".<sup>19</sup>

Contenido-forma, sintáctica-semántica, explícito-implícito: el crítico no tendrá que limitarse a uno de los términos de la oposición. Antes bien, necesitará elegir cuidadosamente el criterio interpretativo que logre abarcarlos. Conocer el lenguaje cinematográfico, considerar los códigos culturales de la época, dominar las distintas teorías fílmicas vigentes, identificar de qué se está hablando y bajo qué circunstancia, constituyen el marco que orienta la elección de ese criterio. Se trata de una actividad de selección, de recorte; el crítico resaltará ciertos aspectos que considere relevantes y pertinentes en relación al objeto estudiado, utilizando los "saberes" de que dispone. Estos no constriñen la interpretación críti-

ca sino que la hacen posible. El problema consiste en la articulación entre el criterio elegido y el film.

Resumiendo, el crítico cinematográfico -por medio de sus capacidades intelectivas y emocionales- tendrá que elaborar una hipótesis interpretativa atendiendo a los distintos niveles que componen la obra, a partir de las posibilidades que el mismo texto fílmico propone y sostiene. El film no tiene un significado único posible de ser captado por una operación interpretativa también única. La crítica es, desde esta perspectiva, parte constitutiva del fenómeno comunicacional cinematográfico y no un discurso paralelo o superpuesto al discurso fílmico. El crítico aporta una mirada, se propone dar un sentido particular a la obra. La validez de sus proposiciones dependerá del grado de coherencia entre el criterio interpretativo y el film, y no de la adecuación de ese criterio a una norma interpretativa preestablecida.

Adentrarse en la problemática de la crítica masiva y especializada permitirá -como sostiene Eduardo Russo<sup>20</sup>- indagar de qué modo se pone en escrito lo pensable y lo imaginable en el cine argentino de hoy. No se trata, en principio, de establecer nuevos axiomas que orienten la labor del crítico, como tampoco de privilegiar alguna teoría cinematográfica o un método de análisis sobre otro. Antes bien, realizar un recorrido sobre las diversas modalidades de la crítica cinematográfica en los medios nacionales -desde una institución universitaria que incluye en sus currículas la formación de comunicadores audiovisuales- persigue la doble función de diagnosticar el estado de situación actual de la práctica crítica y de inaugurar un espacio de reflexión hasta el momento inexplorado.

## Notas

- <sup>1</sup> En este artículo se plantea una aproximación al estudio sistemático de la crítica cinematográfica argentina, iniciado en el marco del proyecto de investigación "La cultura audiovisual en el nuevo escenario mediático argentino - Análisis del discurso estético en la crítica cinematográfica (1996-1997) - Categorías, estructura y tipología", dirigido por el Lic. Carlos Vallina.
- <sup>2</sup> Para ampliar sobre el proceso de cambio a que se ha sometido la Estética, ver: Mónica Caballero, Mariel Ciafardo y Martha Lombardelli: "La enseñanza de la Estética en las Facultades de Arte" en *Arte e investigación - Revista científica de la Facultad de Bellas Artes*, Año 1 Nro 1, págs. 36-40.
- <sup>3</sup> Cfr. José Jiménez, *Imágenes del hombre*, pág. 89.
- <sup>4</sup> Ver V. Perkins, *El lenguaje del cine*, capítulo 3.
- <sup>5</sup> Susan Sontag, *Contra la interpretación*, pág. 28.
- <sup>6</sup> *Ibid*, pág. 39.
- <sup>7</sup> *Ibid*.
- <sup>8</sup> Roland Barthes, *Crítica y verdad*, pág. 20.
- <sup>9</sup> *Ibid*, pág. 66.
- <sup>10</sup> Roland Barthes, "Qué es la crítica?", en *Ensayos críticos*, pág. 306. El capítulo fue publicado en 1963 en *Times Literary Supplement*.
- <sup>11</sup> Umberto Eco, *Obra abierta*, introducción a la 2da edición, 1969.
- <sup>12</sup> *Ibid*, pág. 57.
- <sup>13</sup> David Bordwell, *El significado del film*, pág. 293.
- <sup>14</sup> Umberto Eco, *Los límites de la interpretación*, pág. 32.
- <sup>15</sup> Cfr. "El arte entre lo comunicable y lo inconmensurable" en *Arte e investigación - Revista científica de la facultad de Bellas Artes*, Año 1 Nro 1, págs. 9-10.
- <sup>16</sup> Texto en el sentido amplio del término: un gesto, una palabra, un objeto, un acontecimiento, etc.
- <sup>17</sup> AAVV: *Estructuralismo y estética*, "Algunos aspectos de semiología del cine" de Christian Metz, pág. 144.
- <sup>18</sup> Erwin Panofsky: *El significado en las artes visuales*, pág. 29.
- <sup>19</sup> David Bordwell, *Op. Cit.*, pág. 25.
- <sup>20</sup> Integrante del proyecto, Profesor Titular en "Teoría de la crítica", en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

---

## Bibliografía

- AAVV: *Estructuralismo y estética*, Bs. As., Nueva Visión, 1974.
- BARTHES, Roland: (1964) *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1964.
- (1962) *Crítica y verdad*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1966.
- BORDWELL, David: (1989) *El significado del filme*, Barcelona, Paidós, 1995.
- ECO, Umberto: (1962) *Obra abierta*, Buenos Aires, Editorial Ariel S.A., 1993.
- (1990) *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 1992.
- JIMÉNEZ, José: *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética*, Madrid, Tecnos, 1986.
- LIPOVETSKY, Gilles: *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona, Edic. Anagrama, Colección Argumentos, 1986.
- PERKINS, V. F.: *El lenguaje del cine*, Madrid, Fundamentos, 1976.
- RAVERA, Rosa María: "El arte entre lo comunicable y lo inconmensurable" en *Arte e investigación. Revista científica de la Facultad de Bellas Artes*, Año 1, Nro 1, 1996.
- SONTAG, Susan: (1964) *Contra la interpretación*, Buenos Aires, Alfaguara, 1996.