

■ Cine, crítica y sociedad: Apuntes sobre las operaciones críticas no formalistas y la Política de Autores como modelo de ruptura

Marcos Tabarrozzi

Facultad de Bellas Artes (UNLP)

Introducción

1. A propósito de la relación entre el artista y las «musas» de este tiempo (lo político, lo social y lo económico) Leopoldo Marechal escribió en su ensayo *La Torre de Marfil asediada*: «...recuerdo yo que mi primer topetazo con dichas musas lo tuve cuando Güiraldes publicó su *Don Segundo Sombra*. Los elogios que se le tributaron entonces y que la posteridad confirmó luego alegraron mi corazón y el de mis camaradas «martinfieristas», hombres de hígado tormentoso y de nariz beligerante. Más he ahí que un Señor Y (cuyo nombre no te daré por muy dulces razones de caridad) interrumpió la fiesta con cierto artículo en el cual afirmaba que Güiraldes había pintado al resero criollo desde el punto de vista del patrón y no del resero mismo. Como ves, era la Sociología que asomaba ya su oreja peluda.»¹ La reflexión de Marechal, presentada humorísticamente en defensa de la autonomía del hacer artístico y el error de encontrar en este hacer «razones secundarias», «funcionales», que vulneren la especificidad social y humana del arte, nos permitirá exponer algunas zonas de «ilegalidad» en el análisis de los productos artísticos en general, y de la obra audiovisual en particular. El conflicto a describir se da en la historia de la crítica cinematográfica, entre los enfoques «sociológicos» y los «formalistas». Los supuestos y conclusiones que desarrollaremos pretenden delinear estos espacios del hacer crítico, trasladando conclusiones teóricas de una investigación en curso sobre las relaciones entre estilo e identidad cultural en el cine argentino.

2. La atomización de los campos del saber es un fenómeno de época; en el estudio del arte, sin embargo, se presenta además como la consecuencia visible de un extenso y complejo proceso de abordaje del fenómeno artístico desde otras disciplinas. Si la incursión de las ciencias humanas en el ámbito de la teoría y la crítica artística del siglo XX ha significado un enriquecimiento conceptual y metodológico en la comprensión de la praxis artística, también ha multiplicado las atribuciones de «competencias» para ejercer la crítica artística y la serie de ejemplos de «ilegalidad».

A primera vista, las zonas de intersección son un espacio fecundo para el abordaje de un fenómeno tan complejo como el del arte. Algunos pensadores paradigmáticos de la historia de arte surgen de los encuentros teóricos y puntos de contacto entre diversos campos del saber, al conformar un complejo aparato metodológico multi e interdisciplinar que congrega conceptos y herramientas de la psicología, la antropología social, la filosofía y la lingüística. Así, en Gombrich encontramos una mixtura transparente de la iconología, la historia y la psicología del arte; Eco pone en relación a la estética, la semiótica y la lingüística sin mayores dificultades para dar cuenta de las poéticas modernas o de la cultura de masas; Francastel, Jameson o Deleuze provienen de marcos epistemológicos concretos (como la sociología y la filosofía) pero ejercen un dominio completo (disciplinar) de los procedimientos significantes de la plástica, la arquitectura o el cine.

Sin embargo, la historia de las aproximaciones desde un enfoque científico a los productos artísticos registra etapas conflictivas en las que, a la falta de herramientas específicas para el análisis, se respondió con una negación lisa y llana de la existencia de dichas herramientas o en su relegación como aspecto menor del hecho artístico.

La estrategia más frecuente de esta negación se ampara en el «uso» de la obra de arte con fines meramente ilustrativos, como parte de un desarrollo teórico o conceptual ajeno al objeto de estudio², conformando muchas veces una «invasión disciplinar» cuestionable en la medida en que puede implicar la sistemática subestimación de los procedimientos de construcción, de los hechos de significación y de las técnicas artísticas. Es la ausencia de análisis de los elementos retóricos como formadores de los «temas» en la obra de arte, la consecuencia más grave. Luigi Pareyson y Manuel López Blanco, entre muchos otros, han destacado en sus desarrollos conceptuales sobre las teorías estéticas que esta consecuencia es frecuente y que su labor implícita niega la autonomía y la comprensión del arte como forma social diferenciada.

En los casos más graves, la negación enjuicia de modo implícito la independencia de los procesos artísticos, al utilizarlos como pre-textos funcionales de hechos analíticos externos.

3. Primer paradigma. La lectura de las obras de arte desde una perspectiva sociológica tuvo, durante gran parte del siglo XX, ejemplos de reduccionismo y determinismo notables. Al igual que en la experiencia histórica de «aplicación» de la teoría psicoanalítica a los más diversos objetos de estudio; en la sociología las apropiaciones «simplistas» de una teoría determinante como la de Marx y Engels, dieron en interpretaciones «mecanicistas» del arte como fenómeno, negando su autonomía y ubicándolo como sucedáneo necesario y consecuente de la vida comunitaria.

Reviendo los estudios de Marx en torno a las relaciones entre arte y contexto social, y cuestionando las formulaciones posteriores, José Jiménez afirma que en la teoría marxista *«en ningún caso se plantea, por tanto, una superposición o contacto «inmediato» entre la vida material y el arte. Al contrario, la determinación social de la dimensión estética se entiende como una tarea de reelaboración expresiva, a partir de los materiales ideológicos ya culturalmente «moldeados», y eso sí, puestos en juego en una situación social específica. No siempre, sin embargo, los desarrollos posteriores del marxismo mantuvieron ese mismo equilibrio en la consideración de la especificidad del arte como hecho social* « Jiménez da cuenta de un devenir histórico plagado de interpretaciones erróneas de la teoría marxista que llevaron a formulaciones *sociologistas*, ordenadas según un determinismo lineal, que en la etapa post Lenin llegarán a un extremo teórico en el planteamiento de una fórmula de dependencia arte-sociedad, *«...ya no sólo se establece una correlación entre el arte y la vida social, sino una subordinación de la dimensión estética a las directrices políticas, plasmada también en la expresión «arte de tendencia»*.³ En una encendida defensa de la estética materialista (atacada por los enemigos de la «verdad artística»: el arte «conformista», que «cercena» deliberadamente la descripción de ciertas relaciones sociales), Ariel Bignami resume este período histórico de confusiones alrededor de los presupuestos de Marx y Engels sobre el arte: *«un enfoque simplista, de escasa vigencia y durante determinado período, se inclinaba a explicar la decadencia artística como consecuencia directa de la decadencia social. A una sociedad decadente correspondería, en forma casi automática, un arte decadente. Esta concepción tenía un defecto fundamental: el de omitir, sobre la base de la aplicación mecánica de un esquema socio-*

*lógico, toda la experiencia artística de la humanidad. Sería sumamente cómodo para el análisis que (...) a tal tipo de sociedad correspondiera, automáticamente y en bloque, tal tipo de arte. Pero no es así; en el juego de la autonomía relativa del arte, esta cuestión se expresa y resuelve con extrema variedad.»*⁴

Segundo paradigma. Desde los inicios de la teoría psicoanalítica el «uso» de las producciones artísticas como ejemplificación ilustrativa, con la aún hoy polémica aproximación de Sigmund Freud a las obras de Miguel Ángel y Leonardo, representó un punto de partida problemático para el desarrollo de las relaciones teóricas entre psicología y arte. Omar Calabrese resume: «*el psicoanálisis del arte ha sido, inicialmente, un psicoanálisis del autor que sustituía las indicaciones patológicas de la obra por aquellas provenientes de la biografía del artista*».⁵ Esta primera etapa, que tardó años en ser superada, terminó luego de revisiones críticas que cuestionaron el carácter «*fantasioso*» de la aproximación. Aumont y Marie, como muchos estudiosos, refieren a la dificultad de diferenciar aplicaciones rigurosas y trabajos «*muy alejados de lo que sería una verdadera aplicación de la teoría psicoanalítica*». Los trabajos del segundo tipo suelen centrarse en virtuales diagnósticos de la personalidad creadora (que sublimaría en la obra) o de las patologías presentes en los caracteres del cine narrativo. Estos enfoques plantean un «*terreno muy resbaladizo en el cual no abunda precisamente el rigor y en el que las hipótesis más azarosas y menos seguras parecen ser la regla*».⁶

Al igual que en la historia reciente de la sociología, las repetidas revisiones de este tipo de enfoques llevaron a relaciones más fructíferas entre teoría psicoanalítica y arte, y a una concentración del aparato teórico ya no en los sujetos, sino en la organización y los móviles de la obra, sin hacer mayores especulaciones sobre su autor biográfico. Solo en el análisis de los móviles de la organización discursiva (y, agregaríamos nosotros, el saber sobre los elementos que esta organización pone en juego) se volvió a considerar «*...la idea de la posibilidad de aplicación del psicoanálisis al arte, no ya como psicoanálisis del artista sino como examen del inconsciente de la obra, es decir, el «fondo» de su estructura.*»⁷

Tercer paradigma. De un modo más crónico y durante gran parte de los intentos de establecer nexos entre la comunicación y el arte, la semiología se halló detenida largo tiempo en su definición de las artes visuales y otros fenómenos no lingüísticos como lenguajes, subordinando la comprensión de su funcionamiento a los parámetros de la lengua, tal como los entendía la lingüística. Luego, ya en los años 70', la necesidad de una ruptura total generó el efecto inverso: una deliberada «*ignorancia*» de la lingüística que solo originó una semiología que «*generalmente se inspiró en una lingüística ya superada*».⁸ Al parecer, en relaciones de dependencia, ruptura e independencia, las teorías que intentan comprender al arte tienen que incorporar orgánicamente la labor de las disciplinas de las ciencias sociales o plantear un campo de interacción con ellas.

Por último. Si bien las operaciones de elusión y subordinación de la especificidad de prácticas y técnicas de las artes se hacen más visibles en el desarrollo de la crítica, resulta significativa su reproducción en el seno mismo de las disciplinas científicas.

El caso de la antropología visual, como campo de intersección y de «uso» explicitado de las prácticas y textos visuales y audiovisuales, resulta esclarecedor. En la apropiación del dispositivo, las prácticas subordinantes resultan habituales.

La aclaración de Marc Augé y Jean Paul Colley hace las veces de advertencia: *«Si se decide a realizar películas, el antropólogo debe dar con los medios para hacerlo. No es una actividad que pueda llevarse a cabo como aficionado, «por debajo» del mercado», como una especie de accesorio destinado a ilustrar una investigación cuyos elementos principales se hallan en otro lugar. Para un antropólogo cineasta, el fondo no puede separarse arbitrariamente de la forma y el oficio admite necesariamente una dimensión artística (...) Como el escritor, el documentalista cuida su sintaxis, busca la expresión adecuada, trabaja el ritmo, el relato, la emoción: el estilo, en suma».*⁹

El equívoco y la elusión de los aspectos formales se da en algunos avances de las ciencias sociales del siglo XX sobre el fenómeno artístico, pero se reproduce con mecanismos análogos en el devenir de la crítica mediática de arte de principios del siglo XXI.

Desarrollo

Cine, crítica y sociedad: La Política de Autores.

1. La crítica contemporánea de los productos audiovisuales, vehiculizada mayormente a través de los medios de comunicación masivos, nos ha acostumbrado a entender a la experiencia cinematográfica como un espacio privilegiado de análisis de los temas, de las historias y de su relación con el «contexto social», y no del estilo, entendido como el modo de uso de las técnicas específicas. Es un enfoque *sociologista* (ya que muchas veces no remite a lo sociológico) que ha marcado al modelo tradicional de la crítica mediática y que reproduce en degradación esa serie de intervenciones erróneas de las disciplinas sociales en el ámbito del arte descriptas anteriormente.

En nuestro ámbito crítico esta postura puede sostenerse en la vigencia de exponentes de mayor rigor teórico, que han incorporado elementos conceptuales de las disciplinas sociales en un esquema de frutos fecundos en el trabajo de César Maranghello, Fernando Ferreira, Octavio Getino, Claudio España¹⁰ o Domingo Di Núbila, entre otros. Este modelo de investigación ha insistido, sin embargo, en resaltar la significación de las obras audiovisuales en los contextos sociales y sus interrelaciones con los acontecimientos históricos, pero atendiendo a un único nivel de representación: el relato. En este estadio de la dimensión narrativa, que contempla los personajes, sus ambientes y condición social, los acontecimientos y transformaciones, así como la configuración misma de la historia,¹¹ se agotaría virtualmente toda representación que los artistas pueden hacer de las características de una identidad nacional. Las relaciones entre la representación y la imaginación nacionalista quedan reducidas a la enumeración de coincidencias entre la ficción artística y la ficción de la historia nacional. La forma y el estilo, las técnicas específicas, siguen siendo elementos secundarios en el marco teórico de investigación.

La pervivencia hasta nuestros días de esta tendencia dominante ha sido puesta en evidencia por Sergio Wolf, en una reflexión sobre las posibilidades de la nueva crítica cinematográfica argentina:

«Lo que menos importa es el film en sí, lo «estrictamente fílmico» queda sepultado bajo inocuos discursos que entrecruzan gacetillas con enmascaramientos bien-pensantes ligados a los «temas». Y los «temas» no ofrecen mayores invenciones desde las rupestres a los griegos, pasando por Shakespeare o Brecht. Si algo debe entronizar esta «nueva crítica», es que el eje, la diferencia, el corazón de la apuesta estética es el modo, de qué manera se articula la narración de una secuencia, que tipo de enlace se hizo de tres

*planos, cuál es el modelo de imagen trabajado, qué elecciones de representación, cómo operan el fuera de campo o el silencio».*¹²

El conflicto se sigue actualizando al enfrentarse los enfoques sociológicos y (*sociologistas*) -dominantes- y las posturas «*indigenistas*», que intentan explicar el fenómeno cinematográfico en un plano autónomo, con un seguimiento estricto de los modos de construcción del discurso audiovisual. La segunda «facción» resiste desde el ámbito académico y las publicaciones especializadas. La lucha, en el seno de la opinión pública, sigue favoreciendo a las estrategias de apropiación del hecho audiovisual que aplican consignas y conceptos que remiten lejanamente a lo sociológico o psicológico e ignoran o menosprecian el conocimiento sobre los medios de producción.

2. La historia del cine reconoce un caso célebre de insurrección a estas prácticas «literarias» y «sociologistas» de la crítica cinematográfica moderna: la experiencia de La Política de Autores. Sarris decía: «*La crítica del auteur es una reacción contra la crítica sociológica que puso al qué contra el cómo*».¹³ Y aunque la oposición que el cine moderno plantea entre *lo que se cuenta* y *se cuenta* parece en nuestros días anacrónica, constituye un eje muy vigente del debate crítico, fundamentalmente a partir del resurgimiento de la narratología en la crítica de los años 70¹⁴, que volvió a poner al relato en el centro de la cuestión. Y también del auge de las teorías psicoanalíticas en el cine, que durante dos decenios embatieron contra los avances que Aumont, Marie, Bergala y Vernet llaman despectivamente las teorías *indigenistas*.¹⁵

La reivindicación del análisis de las técnicas cinematográficas como productoras de sentido, y hasta de una cosmovisión de autor, se produce en la crítica con André Bazin a fines de la década del 40. Bazin elaboró un cuerpo teórico que fue el marco de la Política de autores y más tarde, en 1953, dirigió y apadrinó al grupo de críticos de la revista *Cahiers du Cinéma* en cuyo seno se gestaría la célebre Política de Autores. La labor crítica de Bazin fue, entre otras cosas, un llamado al estudio retórico del hecho cinematográfico que, sin embargo era comprendido siempre como un hecho emocional. Afirmaba: «*Los grandes realizadores son en principio creadores de formas o, si se prefiere, retóricos*».¹⁶ Su producción teórica fue tan influyente que entre los mismos cineastas europeos se hizo un lugar común plantearse a principios de los 60' lo que Bernardo Bertolucci llamaba «*la pregunta Bazin*»¹⁷, sobre la misma esencia del cine, en alusión al libro «*¿Qué es el cine?*» En el artículo de 1954 *Una cierta tendencia del cine francés*, Francois Truffaut, con las bases de Bazin y Alexander Astruc (quien postuló en 1948 una idea central para la «liberación» del cine: la de la *cámara-lapicera*) y como estrategia de lucha simbólica para oponerse al *Cinema Qualité*, desprestigia a cierto cine francés con el mote de *cine de guionistas*. En su rol de crítico, deja de lado la valoración de los «méritos literarios» en el cine, se opone a que una obra sea reivindicada críticamente por sus logros extracinematográficos (su relación con los temas en boga, o con mecanismos narrativos que lo «igualen» a la literatura). Establece como verdaderas audacias del hecho cinematográfico no las peripecias narrativas ingeniosas, urdidas por escritores hábiles; sino los manejos logrados de la puesta en escena, la dirección de actores o el uso dado a ciertas tecnologías.

La esencia de la política de autores prestigió críticamente la idea de una *escritura cinematográfica* fundada en posibilidades expresivas propias del cine, y que permitían que un director de cine pudiera ser un *autor*, aún en géneros *menores* o en el contexto de la

despersonalizada actividad industrial. Desde entonces ha sido campo habitual del análisis del film (con sucesivas relecturas de Buscombe, Health y Wollen entre otros) y sigue siendo probablemente la respuesta más convincente contra cierta crítica contemporánea que, como afirma Bordwell, no reformula las categorías estéticas que recibe y utiliza, y, además «**tiende a subestimar la forma y el estilo fílmicos**»¹⁸. Cabría agregar que para el desarrollo de este análisis se requieren competencias disciplinares profundas, que ponen en jaque a las aproximaciones que ignoren factores artísticos y de lenguaje.

Otro mérito de la Política de Autores, además de haberle dado autonomía a un análisis exclusivamente cinematográfico ha sido alentar la investigación sobre los elementos que pone en juego una escritura, y cómo estos construyen la cosmovisión de cada autor y su consiguiente visión política. Es decir, se llega a la enumeración de los temas en cada autor, pero rara vez estos se determinan desde la explicación del argumento: es el análisis de los aspectos narrativos y estéticos lo que lleva a la formulación de los temas y motivos presentes en un corpus de estilo.¹⁹

Las limitaciones históricas de la Política de Autores tienen que ver con la comodidad metodológica de *transformar* una técnica en una persona²⁰ tarea que elude la necesaria construcción de un ente a partir de los rasgos comunes de una serie de películas (una *biografía directorial* diría Sarris) y, en otro sentido, en producir no pocas veces una exaltación de la individualidad creadora, que puede situarse muchas veces como visión romántica del arte. Como apunta Serge Daney al explicar el *triunfo* de la Política de Autores en Francia: «*puede decirse que los Cahiers amarillos, al lanzar su famosa política, no hicieron más que llevar a cabo un proceso que se había iniciado hacía mucho tiempo: el reconocimiento del cine como arte y del cineasta como artista, según la concepción romántica del autor-demiurgo-propietario de su obra que existía ya en la literatura*». ²¹

Otro problema, que muestra el reverso de toda delimitación disciplinar, ha sido la reticencia inicial de sus prácticas en incorporar elementos de las disciplinas de las ciencias sociales (psicología, sociología, historia, etc.), lo que impidió no sólo una mayor riqueza de herramientas conceptuales para el análisis del hecho fílmico sino que además ubicó a las teorías que tomaron como eje al autor **en una curiosa posición sectaria**.

La llegada y la adaptación en Latinoamérica de una *política de autores* también supuso obstáculos. La idea del autor, devenida de centros urbanos de la Europa de Posguerra, se resitúa dificultosamente en Latinoamérica. El marco en el que debía funcionar era el de culturas nacionales sin cohesión, sometidas a procesos de transculturalización complejos y violentos que afectan la misma autonomía de los procesos de producción cultural. El *autor* entonces, comienza a pensarse en un rol distinto al de otros orbes: como artista catalizador de necesidades culturales reprimidas, como un *gestor cultural* que utiliza la forma para rescatar y comprender los aspectos escindidos de la propia cultura²². Esta responsabilidad implica un riesgo mayor, que en palabras de Glauber Rocha, podría sintetizarse advirtiendo que «*el intelectual equivocado imprime un falso sello artístico al cine comercial y da al público un falso concepto de cultura*». ²³

En Francia, y haciendo un análisis *post mortem* de la *Nouvelle Vague*, Goddard ha lamentado el devenir de la Política de Autores como exaltación de las personalidades creadoras (los autores) y en desmedro de la palabra *política*. Con el análisis desde la política de autores, Glauber Rocha trataba, perpetrando el deseo de Jean Luc Godard, de hacer hincapié en el concepto de autor pero también, y esto es lo difícil, en el de política. En su revisión crítica del cine brasileño, Rocha defiende la teoría del autor para entender los

procesos de gestación cultural. Dice: «en la tentativa de situar el cine brasileño como expresión cultural, adopté el método del autor para analizar su historia y sus contradicciones. El cine, en cualquier momento de su historia universal, solo es superior en la medida de sus autores. En este campo, en el conflicto de un revolucionario comunista como Eisenstein o de un poeta surrealista como Jean Vigo, entran todas las contradicciones económicas y políticas del proceso social».²⁴ Pero en el cineasta brasileño los presupuestos de la teoría marxista dialogan con una visión consciente, «respetuosa» de los films, en tanto que la ideología se desprende del análisis de la forma y puede entrar en abierta contradicción con la apreciación estética.

Al fin al cabo, el artista para Rocha es una síntesis (ambigua, contradictoria, metafórica) de la comunidad. Y comprender esa síntesis, implica conocer las formas, las consecuencias específicas del arte. Solo desde esa comprensión es posible la lectura ideológica, tal como la ensayaban Marx y Engels en sus apuntes sobre la literatura.

A la distancia, tal vez recordar esta concepción en el debate crítico sea uno de los mayores méritos de la Política de Autores.

A modo de conclusión

Restringiendo nuestro campo de trabajo a la situación del cine moderno y a la crítica «científica» y mediática, nos atreveremos a consignar un panorama de la situación actual de la crítica cinematográfica argentina, a más de 40 años de la «insurrección» que se dio con la Política de Autores.

Sin duda el conflicto prosigue, en tanto los espacios de circulación del audiovisual cinematográfico. Pero desde hace ya una década se vislumbra un espacio de mayor apertura para la inserción de la crítica formalista en los medios de comunicación.

Las dificultades se dan no sólo por una cuestión de adaptación a los géneros periodísticos. El divorcio entre la crítica académica y la crítica mediática del cine se sigue profundizando a partir de un prejuicio: que el público «consumidor» no se interesa por modos formales y discusiones estéticas, que necesita de una valoración breve que lo aliente (o no) al consumo de tal o cual producto cultural, que las transposiciones «informativas» parecen ser más eficaces si incorporan nociones «populares» de la sociología, la psicología o la literatura.²⁵ El riesgo de «aplicaciones teóricas» sin ningún fundamento crece en este sentido.

La argumentación en contra de este supuesto constituye el fundamento para construir una crítica especializada, de rigor académico y de eficacia comunicacional. Una crítica que no solo «oriente» sino que eduque estéticamente, que insista en la transferencia de saberes de lenguaje, único camino para la apropiación y la gestación de un juicio crítico.

Así Marechal, que era maestro de escuela, estaría feliz. No solo se respetaría la autonomía humana del arte, sino que también se lo comprendería en su especificidad, en los efectos y estructuras que se desprenden de la forma.

Notas

¹ Marechal, Leopoldo: Cuaderno de Navegación. Emecé, 1995, Buenos Aires. Pág. 198.

² Ver consideraciones de Umberto Eco en torno a la distinción entre uso e interpretación de textos en Eco, Umberto: Los límites de la interpretación. Ed. Lumen, 1992, Barcelona.

- ³ Cf. Jiménez, José: *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética*. Tecnós, 1998, Madrid. Pág. 169-170.
- ⁴ Bignami, Ariel: *Arte, ideología y sociedad*. Silaba, 1973, Buenos Aires. Pág. 28-29
- ⁵ Calabrese, Omar: *El lenguaje del arte*. Paidós, 1997, Buenos Aires. Pág. 57.
- ⁶ Aumont, Jaques y Vergala, Marie: *Análisis del film*. Paidós Comunicación, 1990, Barcelona. Pág. 231
- ⁷ Calabrese, Omar: op. cit. Pág. 58.
- ⁸ Cf. Verón Eliseo. *La semiósis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Gedisa, 1998, Barcelona. Pág. 122.
- ⁹ Augé, Marc y Colleyn, Jean Paul: *Qué es la antropología*. Paidós, Buenos Aires, 2006. Pág. 75-76
- ¹⁰ En una de las producciones más extensas y ricas de este modelo, el libro llamado *Cine argentino en democracia 1983-1993*, España compila producciones de Oubiña, Kriger, Manetti, Fabbro y Oubiña, entre otros, que desarrollan una mirada sobre los sentidos sociales presentes en los relatos de una década de cine argentino. Cf. A.A.V.V (Claudio España comp.) *Cine argentino en democracia 1983-1993* Fondo Nacional de las Artes, 1994, Buenos Aires.
- ¹¹ Según la clasificación de Casetti y Di Chio de los componentes de la narración en *Como analizar un film*, Paidós Ibérica, 1994, Barcelona. Pág. 121-171
- ¹² Wolf, Sergio «Diez reflexiones acerca de una nueva crítica» en A.A.V.V. Luz, cámara, memoria. *Una historia social del cine argentino*. Fernando Ferreira (comp.) Ed. Corregidor, 1995, Buenos Aires. Pág. 354-357.
- ¹³ cf. Sarris, Andrew: *El cine norteamericano. Directores y direcciones (1929-1968)* Ed. Diana, 1970, México. Pág. 36
- ¹⁴ A partir de Gennete en 1972 con *Figuras III*, Bremond y luego en los estudios narratológicos de esa década por Vanoye y Chatman.
- ¹⁵ Aumont, Bergala, Marie y Vernet critican la legitimidad de estas teorías generadas desde la cinefilia y el análisis fílmico (cuyo mayor exponente es Bazin), para cerrar el aporte y la intervención de otras disciplinas -como la psicología- sobre el campo del cine. Cf. *Estética del cine*. Paidós, 1983, Barcelona. Introducción. Pág. 13-18
- ¹⁶ Bazin, André. *¿Qué es el cine?* Ediciones Rialp, S.A., 2004, Madrid. Pág. 37.
- ¹⁷ Cf entrevista a Bernardo Bertolucci en Tirard, Laurent: *Lecciones de cine*. Paidós, 2006, Buenos Aires. Pág. 70.
- ¹⁸ Bordwell, David: *El significado del filme* Paidós, 1995, Barcelona. Pág. 288
- ¹⁹ Cf. Aumont, Jaques y Vergala, Marie: *Análisis del film*. Paidós Comunicación, 1990, Barcelona. Pág. 133.
- ²⁰ Bordwell, David: op. cit. Pág. 183-187
- ²¹ Daney, Serge: *Después de todo*, en A.A.V.V: *La Política de los Autores*. Paidós, 2003, Barcelona.
- ²² Kusch, Rodolfo: *Geocultura del Hombre americano*. Tomo III Fund. Ross, 2000, Rosario. Pág. 170-180.
- ²³ Rocha, Glauber: *Revisión crítica del cine brasilero*. Ed. Fundamentos, 1971, Madrid. Introducción.
- ²⁴ Íbidem. Prólogo
- ²⁵ Para encontrar un desarrollo de esta idea revisar el artículo de Jonathan Sterne «La Teoría va al cine», en *Bad Subjects* nº 5, mayo de 1996, material teórico de la cátedra Teoría de la Crítica, FBA, UNLP.