

La investigación "La cultura audiovisual en el nuevo escenario mediático argentino. Análisis del discurso estético en la crítica cinematográfica (1996-1997). Categorías, estructura y tipología" se centró en el estudio de las críticas cinematográficas referidas a películas argentinas estrenadas en el período, exhibidas en salas comerciales y publicadas en medios específicos (*El Amante, La Maga*) y en medios no específicos (*La Nación, Clarín, Página 12*)<sup>1</sup>. Esta línea de investigación continúa en la actualidad en el marco del proyecto "Cine argentino 1996-1999: un estudio intertextual". El recorte temporal obedece a que a partir de ese momento comienza a producirse una situación inédita en el cine local: notable incremento en el número de estrenos, alta concurrencia del público a las salas<sup>2</sup> y desembarco de los multimedios en la producción. Al mismo tiempo, el cine en general comenzaba a sufrir una mutación que se refleja en la crisis de la narratividad, en la explosión de la imagen digital y en la dilución de las fronteras entre documental y ficción<sup>3</sup>.

En este caso, como en cualquier estudio a este respecto y tal como señala Pierre Sorlin, debe tenerse en cuenta una definición correcta, y desde el inicio, del contexto en el que se trabajará. Y este contexto incluye tres aspectos: la *producción* (en la más extensa acepción del término, en el más global de los sentidos), la *competencia* (en la Francia de Sorlin y en nuestro país, la del cine de los EE.UU.) y el *público*<sup>4</sup>. Estamos entonces implicando el papel preponderante de la crítica. Sabido es que los films, si los consideramos como textos, nunca pueden decir toda su verdad. Traspolando la afirmación de Tzvetan Todorov acerca de la literatura, la crítica es el doble necesario del cine y el comportamiento interpretativo es más común que la propia crítica<sup>5</sup>. Por lo tanto, el interés de esta actividad consiste en "profesionalizar" este comportamiento. Y profesionalizar puede ser considerado como sinónimo de "convertirla en una ciencia"<sup>6</sup>. Esto es posible si consideramos que la ciencia no tiene un objeto fijo, que cualquier problema

## Hacia una tipología del discurso crítico cinematográfico

puede ser abordado científicamente con tal que involucre conocimiento. Lo que define a la ciencia no es una esfera de objetos sino un método. En este sentido, establecer una tipología de la crítica en un período dado resulta útil como punto de partida a los efectos de establecer un orden allí donde no parece haber otra cosa que azar e intuición.

La metodología de análisis giró en torno a cinco ejes que funcionaron como distintos modos de abordaje al discurso crítico siendo, a la vez, interrelacionables.

### 1) Tipos de crítica vigentes

*a- descriptiva:* destina generalmente, de su extensión total, un espacio importante al desarrollo del argumento del film y/o a las características y situaciones por las que atraviesan los personajes. Prioriza en el análisis los detalles de la historia, la anécdota, y posterga referencias a la construcción y funcionamiento del film.

*b- normativa:* subyace a este tipo de crítica el "deber ser" de la obra cinematográfica. Explícita o implícitamente se juzga la obra de acuerdo al grado de correspondencia entre el film analizado y el cuerpo de reglas que cualquier film debe respetar en su realización "Disimular es siempre malo: casi inevitable en la propaganda y letal en una película"<sup>7</sup>, "El buen

Por Carlos Vallina, Mariel Ciafardo y Ricardo Moretti

### Notas

<sup>1</sup>En el año 1996 se estrenaron 35 películas y 28 en 1997. De la totalidad de las críticas se seleccionaron aquellas cuyos autores hubieran publicado con regularidad y se descartaron las ocasionales.

<sup>2</sup>En 1996 había 499 salas abiertas, un 16,9 % más que el año anterior. En 1997 eran 589 y en 1998 llegaban a 830, para terminar el año 1999 con 920 en todo el país. En cuanto a cantidad de espectadores para el cine nacional la progresión fue la siguiente: en 1996, 1.653.460; en 1997, 5.229.674; en 1998, 4.179.479 y en 1999 la cantidad de 5.501.795 de localidades vendidas.

<sup>3</sup>El Dr. Eduardo A. Russo, integrante de este equipo ha planteado en su artículo "Formas de la crisálida" (*El Amante*, Nro.59, Enero 1997, p.17) que había ya en ese momento "un reacomodamiento permanente de la relación entre ficción(es) y realidad(es)". También que había "una revolución silenciosa en la

condición misma de la imagen, que de cinematográfica pasa a digital", para referirse, por último, a la puesta en crisis de la función narrativa del medio, "algo que hace a la definición misma del cine durante su primer siglo de vida". Posteriormente, el mismo Russo expone en las 2das. Jornadas de Historia, Teoría y Estética cinematográfica (UBA-October 1998) su trabajo "Proposiciones estéticas ante un cine en mutación" donde sostiene que "algunos datos para tomar en cuenta en esta metamorfosis son: el paso del registro de imagen y sonido a partir de fenómenos perceptivos en el mundo real, a la simulación virtual de esos fenómenos; relativización de la cámara tomavistas, colocándola en un lugar contingente ante el avance de la CGI (*Computer Generated Imagery*); pérdida de la indicialidad que opera como arjé de la imagen fotográfica; desplazamiento del efecto de real y de la impresión de realidad fundantes de la recepción cinematográfica y replanteo de las bases mismas de la cuestión de la iconicidad, al producirse una suerte de *hiperrealismo artificial* en las imágenes."

<sup>4</sup>Dice Pierre Sorlin (1996, p. 19): "El contexto es como un campo magnético en el que interactúan distintas corrientes opuestas o consonantes: la resultante de estas fuerzas entretrejidas es un movimiento constante, y uno de los deberes de los historiadores consiste en definir la cambiante configuración del contexto."

<sup>5</sup>En *Crítica de la crítica*, pág. 9.

<sup>6</sup>Ibid, citando a Northrop Frye, pág. 87.

<sup>7</sup>Gustavo Noriega: sobre el film *Historias clandestinas en La*

cine es el que lograría simultáneamente no manipular sus imágenes y tampoco registrarlas pasivamente"<sup>8</sup>, "A toda obra de arte le hace falta un enigma que no lo pueda resolver ella misma"<sup>9</sup>.

*c- valorativa*: el análisis se realiza en función de la obra en sí misma, orientada a evaluar sus distintos aspectos (calidad de la tarea del director, de las actuaciones, del guión, etc.). Abunda en calificaciones del tipo: "Las imágenes y los personajes son horribles"<sup>10</sup>, "El doblaje es vergonzoso"<sup>11</sup>, "El guión es de una riqueza infrecuente"<sup>12</sup>, "Al corazón se escucha a la perfección debido a un trabajo impresionante con el sonido"<sup>13</sup>.

*d- Impresionista*: se refiere al tipo de discurso centrado en la figura del crítico con un privilegio de la escritura en 1ra persona del singular: "Dejo para el final lo que para mí es el peor momento de la película"<sup>14</sup>, "Todavía no entiendo a este personaje"<sup>15</sup>.

Como se advierte en algunas de las citas, estos tipos no siempre se presentan "puros"; admiten combinaciones de modo que es posible que una crítica reúna características del tipo normativa-valorativa o descriptiva-impresionista, aunque parece menos probable una combinación del tipo normativa-impresionista cuyos fundamentos se oponen esencialmente.

## 2) Autoconstrucciones de la figura de crítico

*a- irónico*: el crítico irónico es aquel que apela a comentarios teñidos de doble sentido. Detrás de sus afirmaciones subyace la burla disimulada o la intención ridiculizadora. Expresiones como "La película es un cambalache sin Discépolo"<sup>16</sup> o "El film es una nueva versión -en los años 90- de las aventuras de Tiburón, Delfín y Mojarrita"<sup>17</sup> ejemplifican este estilo en el que el crítico se permite la licencia de "bromear" apelando a la complicidad del lector.

*b- malevolente*: este tipo de crítico usa el film como pretexto para realizar comentarios extrafílmicos, los que no colaboran en enriquecer la comprensión del

film. Arremete contra él desde apreciaciones personales, con un afán destructor, no siempre justificadas desde argumentaciones crítico-analíticas. Se asemeja al estilo irónico en tanto emplea giros burlones, pero se distingue en que aquí estos se tornan mordaces y sarcásticos. Asimismo, la broma cede paso a la agresividad: "Cuando se imita a la industria, se elige el camino más cómodo y torpe. Uno de los realizadores argentinos que con más tenacidad y patetismo se aferra a esa idea del cine es Marcelo Piñeyro. Sus dos primeras películas mostraron a un simple director publicitario desesperado por convocar a las masas. Pocos tan condescendientes y efectistas con el público como él. Cenizas del paraíso es un intento por subir de categoría. Por creerse un director de cine 'maduro' (como Piñeyro resaltó en algún reportaje). La realidad es un poco más dura. Este es su peor film (si esto es posible en una filmografía breve pero lamentable). En la propia ambición de Piñeyro está el ruido (ensordecedor) de su caída"<sup>18</sup>.

*c- consejero*: el crítico asume, explícitamente, el rol de intermediario entre la obra y el público. Desde el lugar de "conocedor" asesora al lector sobre la conveniencia o no de asistir al cine: "No vaya", "Vale la pena verla", "Nadie la vio y está bien que haya sido así"<sup>19</sup>, "No puede perdersela". En tanto que garante, su función es promover / despromover el film.

*d- erudito*: el erudito es el crítico que intenta fundamentar su análisis, eliminando vestigios de "subjetividad". Con estilo académico justifica su posición recurriendo, por ejemplo, a la comparación con otros films del mismo director o del mismo género, con otros modelos culturales (la novela de la que surge o la obra de teatro) o con otras artes. Su función es argumentativa. "Uno de los propósitos de las películas con corresponsales de guerra como protagonistas es que sus responsables crean en la historia que están contando. Ejemplos disímiles entre sí como El ocaso de un pueblo (Volker Schlöndorff), Bajo fuego (Roger Spottiswoode) y El año que vivimos en peligro (Peter Weir) sirven para plantear una serie de

interrogantes. ¿Cuál es la mirada de los corresponsales de guerra sobre un conflicto ajeno? ¿De qué manera puede expresarse en una película? ¿Hasta dónde puede destacarse una historia de amor por encima del contexto? Los tres casos citados -cada uno de ellos con distintos tratamientos sobre el tema- eligieron los caminos que más les convenían: una mirada de izquierda (El ocaso de un pueblo), una relectura sobre el género de aventuras (Bajo fuego) y una excusa argumental para mostrar el enfrentamiento de culturas (El año que vivimos en peligro). El problema más grave de Territorio comanche es que no elige ninguno de esos caminos ni otro posible".<sup>20</sup>

### 3) Categoría de valor<sup>21</sup>

*a- morfológica:* análisis crítico que basa su desarrollo en abordaje de los aspectos formales del film. El juicio formal puede admitir un valor positivo al que se denomina "conforme", es decir, armonioso, proporcionado, equilibrado en sus partes constitutivas, o un valor negativo o "deforme", esto es, desproporcionado, irregular, informe, por exceso o por defecto. Por ejemplo: "En Rapado, todo (las reacciones de los personajes, las pausas y tonos de los diálogos, la duración y tamaño de los planos, los lugares y modos de corte) es fruto de la deliberación, nada está librado al azar. De allí la infrecuente sensación de homogeneidad que transmite la película"<sup>22</sup>, "El problema de este film es la forma de exponer el material (...) Por ejemplo, ciertos paralelos desde la voz en off suman más información que las mismas imágenes"<sup>23</sup>.

*b- ética:* señala los aspectos del film vinculados a los valores y conductas morales, espirituales e ideológicos. Los valores positivos y negativos del juicio ético se corresponden con lo "bueno" y lo "malo" respectivamente y pueden ejemplificarse con las siguientes citas: "Cuando Florencia decide suicidarse, después de algunos intentos fallidos, no encuentra mejor idea que dirigirse a él para recordarle su pasa-

do de represor. Tocar semejante tema como si fuera uno más y expresarlo de manera tan obscena y perversa es pura responsabilidad del director y de los guionistas"<sup>24</sup>; "La idea de que no hay diferencias esenciales entre uno y otro género -idea que el film demuestra- está ligada a cierta concepción de la honestidad del trabajo cinematográfico"<sup>25</sup>.

*c- estética:* la categoría estética permite realizar un acercamiento al film por medio del gusto, señalando sus aspectos "bellos" -valor positivo- y "feos" -valor negativo-: "Estos bellos fragmentos son los que justifican ese particular y tan arriesgado plano final de la película"<sup>26</sup>; "Hay algo horrible en esta película que se supone que toma temas de todos los días".

*d- tímica:* las críticas que centran el análisis en la categoría tímica son aquellas que privilegian las pasiones, el efecto emocional del film, de tal modo que gana importancia el momento de la recepción. El valor positivo del juicio sobre la pasión se liga al estado "eufórico" (sensación de bienestar, satisfacción, placer) y el negativo al "disfórico" (sensación de desaliento, malestar, extenuación, aburrimiento). Ejemplos de este modo de abordaje son las siguientes afirmaciones: "Como si los realizadores no se hubieran dado cuenta del horror en el que sumergen a los espectadores"<sup>28</sup>; "La escena de la playa es uno de los momentos más intensos y emocionantes de la película"<sup>29</sup>.

### 4) Niveles de análisis:

*a- formal:* análisis que se ocupa fundamentalmente de los componentes visuales y sonoros propios del lenguaje cinematográfico: campo, planos, angulaciones, iluminación, movimientos de cámara, montaje, voces, ruidos, música, etc. Este nivel, como es obvio, está ligado a la categoría de valor morfológica, aunque no necesariamente un análisis formal presenta evaluaciones sobre el carácter conforme o deforme del film. "Incalcaterra huye del reportaje pe-

Habana, en *El Amante* Nro 63, abril 1997, p. 9.

<sup>8</sup>Quintín: "Los malvados duermen bien", sobre el film *Tierra de Avellaneda*, en *El Amante* Nro 56, octubre 1996, p. 16.

<sup>9</sup>Sergio Eisen y Silvia Schwarzböck: "El fin de la aventura", sobre el film *Martin (Hache)*, en *El Amante* Nro 54, junio 1997, p. 25.

<sup>10</sup>Gustavo Castagna: sobre el film *Unicornio*, el jardín de las frutas, en *El Amante* Nro 58, septiembre 1996, p. 8.

<sup>11</sup>Ibid.

<sup>12</sup>Quintín: "Femenino-masculino", sobre el film *Eva Perón*, en *El Amante* Nro 56, octubre 1996, p. 2.

<sup>13</sup>Gustavo Castagna: "Más cortes que quebradas", sobre el film *Al corazón*, en *El Amante* Nro 52, junio 1996, p. 5.

<sup>14</sup>Quintín: "De eso se puede hablar", sobre el film *Di mi barrio con amor*, en *El Amante* Nro 52, junio 1996, p. 6.

<sup>15</sup>Gustavo Castagna: sobre el film *La revelación*, en *El Amante* Nro 54, agosto 1996, p. 13.

<sup>16</sup>Gustavo Castagna: sobre el film *El día que Maradona conoció a Gardel*, en *El Amante* Nro 56, octubre 1996, p. 19.

<sup>17</sup>Gustavo Castagna: sobre el film *El Che*, en *El Amante* Nro 63, mayo 1997, p. 10.

<sup>18</sup>Guido Gabucci: "Yo, el peor de todos", sobre el film *Cenizas del paraíso*, en *La vereda de enfrente* Nro 10, agosto 1997, p. 25.

<sup>19</sup>Gustavo Castagna: sobre el film *El secuestro*, en *El Amante* Nro 63, mayo 1997, p. 8.

<sup>20</sup>Gustavo Castagna: sobre el film *Territorio comanche*, en *El Amante* Nro 64, junio 1997, p. 16.

<sup>21</sup>Esta categorización está basada en el esquema propuesto por Oscar Calabrese en *La era neobarroca*

para el análisis de los fenómenos culturales de nuestro tiempo, pp. 38-43. El autor señala que las épocas más estables relacionan lo conforme con lo bello, lo bueno y lo eufórico, mientras que lo disforme se asocia a lo feo, lo malo y los disfóricos. Sin embargo, las épocas más inestables, como la actual por ejemplo, admiten otras relaciones. Algo disforme puede ser considerado bello, etc.

<sup>22</sup>Horacio Bernades: "Cine mudo", sobre el film *Rapado*, en *El Amante* Nro 53, julio 1996, p. 13.

<sup>23</sup>Gustavo Castagna: sobre el film *Hundan al Belgrano*, en *El Amante* Nro 51, mayo 1996, p. 18.

<sup>24</sup>Gustavo Castagna: sobre el film *El mundo contra mí*, en *El Amante* Nro 55, septiembre 1996, p. 14.

<sup>25</sup>Quintín: "Los malvados duermen bien", op. Cit.

<sup>26</sup>Gustavo Castagna: sobre el film *Graciadió*, en *El Amante* Nro 66, agosto 1997, p. 11.

<sup>27</sup>Gustavo Noriega: sobre el film *El verso*, en *El Amante* Nro 48, febrero 1996, p. 14.

<sup>28</sup>Ibid.

<sup>29</sup>Gustavo Noriega: sobre el film *Martin (Hache)*, en *El Amante* Nro 62, junio 1997, p. 3-4.

<sup>30</sup>Quintín: "Los malvados duermen bien", op. cit.

<sup>31</sup>Gustavo Castagna: sobre el film *Graciadió*, en *El Amante* Nro 66, agosto 1997, p. 11.

<sup>32</sup>Horacio Bernades: "Cine mudo", op. cit.

<sup>33</sup>Cfr. Gustavo Castagna sobre los films: *Lola Mora*, en *El Amante* Nro 47, enero 1996, p. 3; *Juego limpio*, en *El Amante* Nro 51, mayo 1996, p. 17; *Unicornio, el jardín de las frutas*, en *El Amante* Nro 58, diciembre 1996, p. 8.

<sup>34</sup>Cfr. Gustavo Noriega sobre los films: *El verso*, en *El Amante* Nro

riodístico, del collage de imágenes, del subrayado y del sensacionalismo. No hay voz en off ni presencia del realizador ante las cámaras, aunque no hay duda de que está estableciendo un diálogo continuo con los personajes"<sup>30</sup>; "Las imágenes muestran las influencias del director. Las nubes que surcan el cielo, los personajes filmados con cámara fija que se regocija en raras angulaciones y la inteligente decisión de valerse de los tiempos muertos"<sup>31</sup>.

*b- temático*: interesa al análisis orientado hacia el nivel temático el desarrollo de la idea, historia, argumento del film. Por este motivo este aspecto gana en importancia, generalmente, en el tipo de crítica descriptiva.

*c- de contenido*: el análisis apunta a la interpretación de los aspectos implícitos o sintomáticos del film (en términos de Bordwell). Intenta profundizar en aquellos significados velados, ocultos o involuntarios.

*d- integrado*: el análisis considera al film como una totalidad. La forma, el tema y el contenido constituyen un sistema integral en el cual los niveles no se dan aislados sino que se determinan recíprocamente. "Y esta presencia no hace más que desnudar otra contradicción: en una película en la que el sexo está radicalmente ausente, la cámara se pasea debajo de la pollera de la nena con sorprendente morbosidad, dado que ella no es lo suficientemente chica como para declarar inocente esa mirada. No quiero insinuar con esto una perversión secreta, sino sugerir que esta ambigüedad inesperada con la chica, así como su repentino abandono, así como el juguete que tiene en sus manos, así como su huida de la casa materna, son elementos absolutamente irrelevantes"<sup>32</sup>.

##### 5) *Enfoque estético-conceptual*:

*a- con acento en el artista*: dedica la mayor parte de la extensión de la crítica a señalar aspectos vinculados, preferentemente, a la labor del director, de los actores y/o del guionista. Con menor frecuencia se

advierten referencias al resto del equipo de trabajo (montajistas, escenógrafos, iluminadores, sonidistas, etc.)<sup>33</sup>.

*b- con acento en la obra*: centra el análisis en los dispositivos técnicos, los procedimientos específicos y los materiales expresivos que funcionan en el film. Intercala referencias sobre el argumento, los personajes, los diálogos, las características visuales y sonoras, etc.<sup>34</sup>

*c- con acento en el público*: crece la importancia del público como parte del fenómeno cinematográfico. Adopta diversas modalidades de expresión que van desde la 1ra persona del singular (representa al crítico, en su rol de público especializado), el impersonal (público, espectador), hasta la 3ra persona del plural. En las dos últimas, la mayoría de las veces aparece vinculada a la categoría tímica<sup>35</sup>.

*d- atiende al proceso comunicativo*: trasciende los aspectos puramente estéticos y utiliza la obra como excusa para referirse al contexto más amplio en que se inscribe, esto es, la institución cinematográfica en sus aspectos políticos, ideológicos, jurídicos, económicos, en lo que tienen de circunstanciales, por ejemplo, referencias a: la organización del Festival de Cine de Mar del Plata, la aplicación de la Ley de Cine, la adjudicación de créditos por parte del INCAA, los estrenos en el Complejo Tita Merello, la aparición del Festival de Cine Independiente, etc.<sup>36</sup>

Este intento taxonómico acerca de los discursos de la crítica cinematográfica argentina, se reitera, se ha convertido en carril ordenador hacia el conocimiento del cine nacional, aquel que tomó contacto con el público en salas comerciales, objeto del proyecto en el que este equipo de investigación se halla abocado actualmente.

Más allá de esta utilidad, existe la certeza del valor que esta clasificación puede tener en el estudio de la actividad crítica referida a otras disciplinas artísticas. Esta metacrítica, incipiente en el caso del cine, debe establecer a la crítica "como objeto específico, como discurso social, como superficie significativa

sujeta a condiciones de producción restringidas y constituida a través de operaciones discursivas que compartirá con otros textos de rol social análogo<sup>37</sup>.

### *Bibliografía*

---

- Calabrese, Omar (1987): *La era neobarroca*. Cátedra, Madrid, 1994.
- Sorlin, Pierre (1985): *Cines europeos, sociedades europeas 1939-1990*. Paidós, Barcelona, 1996.
- Todorov, Tzvetan (1984): *Crítica de la crítica*. Paidós, Barcelona, 1991.
- Traversa, Oscar. *Cine: el significativo negado*. Hachette, Buenos Aires, 1984.

48, febrero 1996, p. 14; *Historias clandestinas en La Habana*, en *El Amante* Nro 63, mayo 1996, p. 9.

<sup>35</sup>Cfr. Gustavo Castagna sobre los films: *La revelación*, en *El Amante* Nro 54, agosto 1996, p. 13; *El secuestro*, en *El Amante* Nro 63, mayo 1997, p. 8.

<sup>36</sup>Cfr. Gustavo Noriega sobre los films: *Otra esperanza*, en *El Amante* Nro 49, marzo 1996, p. 22; *Adiós abuelo*, en *El Amante* Nro 55, septiembre 1996, p. 13; *El impostor*, en *El Amante* Nro 63, mayo 1997, p. 6; *La furia*, en *El Amante* Nro 64, junio 1997, p. 11; *Cenizas del paraíso*, en *El Amante* Nro 66, agosto 1997, p. 2.

<sup>37</sup>Oscar Traversa, p. 66.