



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES
PROGRAMA DE POSGRADO EN CIENCIAS
POLÍTICAS Y SOCIALES

CRÍTICA PERIODÍSTICA DE CINE EN MÉXICO
(2020-2021): DIGRESIONES Y CONSTRUCCIÓN DE
LA OPINIÓN

T E S I S
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRÍA EN COMUNICACIÓN
PRESENTA:
DENI ALEJANDRA SILVA MEANEY

TUTOR PRINCIPAL:
DR. FERNANDO FRANCISCO CASTAÑOS ZUNO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES SOCIALES,
UNAM

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX. SEPTIEMBRE 2023



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

PROGRAMA DE POSGRADO EN CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

**CRÍTICA PERIODÍSTICA DE CINE EN MÉXICO (2020-2021):
DIGRESIONES Y CONSTRUCCIÓN DE LA OPINIÓN**

T E S I S

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:

MAESTRÍA EN COMUNICACIÓN

PRESENTA:

DENI ALEJANDRA SILVA MEANEY

TUTOR: DR. FERNANDO FRANCISCO CASTAÑOS ZUNO

CIUDAD UNIVERSITARIA, 2023

Agradecimientos

Este trabajo es un logro que no hubiera sido posible sin el cariño, comprensión, atención y tiempo de personas que creyeron en él y en mí. En cada una de sus páginas hay muestras de apoyo de cada una de ellas, por lo que me gustaría hacer explícito mi profundo agradecimiento:

al doctor Fernando Castaños, por la ejemplar, comprensiva y atenta asesoría de esta tesis;

a la doctora Jessica Conejo y al doctor Juan Nadal, por sus comentarios precisos y acertados y por su tiempo a lo largo de todo este proceso;

a la doctora Elvira Hernández Carballido, por haber dedicado su tiempo y atención a este trabajo;

a Alejandra y Luis, por ser mis pilares siempre;

a Fer, por estar, escucharme, leerme, procurarme y creer en mí incluso cuando yo no lo hago;

a Margarita, Daniel e Irán, por acompañarme y estar cuando los necesito;

a Mariana, Gabo, Xime y Alan, por su amistad, por distraerme y por seguir conmigo en el camino de la Comunicación, aun a la distancia; y a Dani por ser mi guía durante este proceso.

Índice

Introducción	1
Capítulo 1. La crítica de cine en el periodismo	7
1.1 Breve historia de la crítica de cine	7
1.1.1 Crítica de cine	9
1.1.2 Análisis cinematográfico	12
1.1.3 Reseña	13
1.1.4 La crítica de cine en México (del cine a los medios de comunicación)	14
1.2 Los géneros periodísticos como relatos	17
1.2.1 Sobre el género discursivo	19
1.2.2 Los géneros en el periodismo	25
1.2.3 Géneros periodísticos de opinión	27
1.3 Crítica	29
1.3.1 Crítica periodística de cine	33
1.3.2 Estructura y características	34
Capítulo 2. La opinión periodística	37
2.1 Sobre la opinión	37
2.2 Persuasión, convencimiento e invitación	38
2.3 Formas del discurso	40
2.3.1 Discurso narrativo	41
2.3.1.1 Funciones del narrador	43
2.3.2 Discurso descriptivo	44
2.3.3 Discurso argumentativo	47
2.3.3.1 Disposición	48
2.3.3.2 Partes del discurso	49
2.3.3.3 Orientación argumentativa	51
2.4 El sujeto de la opinión: el crítico	53
2.4.1 ¿Crítico o periodista?	55
2.4.2 Marcos	56
2.4.3 La construcción del lector-espectador	60
Capítulo 3. Digresiones. Presentación de su tipología	66
3.1 Desviarse	66
3.2 Trama, argumento y tema	68
3.3 Digresión y género periodístico	71
3.4 Tipos de digresiones por su relación con la trama	75
3.4.1 De contención	75
3.4.2 Proliferativa	75
3.4.3 De ruptura	76
3.4.4 Constitutiva	76

3.4.5 De inversión	76
3.4.6 De disolución	76
3.5 Digresiones reflexivas	77
3.5.1 Preguntas	81
3.5.1.1 Pregunta retórica	81
3.5.1.2 Pregunta monologal	82
3.5.2 Comparación	82
3.5.3 Modalización	83
3.5.4 Discurso ajeno	83
3.5.5 Híbridas	84
Capítulo 4. Las digresiones en la crítica periodística de cine	86
4.1 Estrategia metodológica y composición del corpus	86
4.2 Las marcas del lenguaje evaluativo	88
4.3 Digresión comparativa	91
4.4 Digresión de modalización	96
4.5 Digresión de discurso ajeno	101
4.6 Digresión de pregunta	104
4.7 Digresiones de contraste y negación	108
4.8 Describir: el mundo de la película y su construcción	113
4.9 El mundo del crítico y su experiencia	119
Conclusiones	126
Fuentes	135
Anexos	140
Anexo 1: Críticas periodísticas de ‘LOS LOBOS’	140
Anexo 2: Críticas periodísticas de ‘NUEVO ORDEN’	144
Anexo 3: Críticas periodísticas de ‘SIN SEÑAS PARTICULARES’	150

Introducción

El estudio de la crítica de cine como género periodístico ofrece posibilidades no solo para su creación, sino también para su análisis, a partir de sus características discursivas y de los principios que rigen su constitución como parte del periodismo. De esta manera, centrar la atención en este tipo de textos abona a investigaciones sobre discurso periodístico, pero también sobre cine, pues la crítica cinematográfica no puede separarse del séptimo arte y al mismo tiempo debe ser reconocida como un arte en sí mismo.

Se eligió a la crítica periodística de cine como objeto de estudio debido a la relevancia que tienen estos textos en la cultura, pues sirven de medio entre la gran oferta fílmica y el público. Estudiar este tipo de discursos a partir de sus características como género periodístico resulta pertinente, pues la valoración y las consideraciones de los críticos y críticas sobre la película en cuestión surgen de su experiencia de vida, pero su construcción y enunciación se da bajo ciertas convencionalidades de lo que es la opinión en el periodismo y a través de las distintas formas del discurso, no únicamente la argumentación.

Por lo anterior, es conveniente entender los marcos en los que se construye la crítica de cine como género periodístico, los cuales no solo operan en lo apreciativo y persuasivo, sino también en lo informativo. Deborah Tannen, quien será retomada en capítulos posteriores de esta investigación, afirma que para poder interpretar los enunciados de alguien más, tal y como fueron pensados, es necesario “[...] saber en qué ‘marco’ está operando, es decir, si la actividad que está realizando es bromear, imitar, charlar, sermonear, o realizar una obra de teatro, por nombrar solo algunas posibilidades familiares a nuestra cultura”¹.

Es así como para el análisis de este trabajo será importante delimitar los marcos en los que opera el discurso de la crítica periodística de cine para así poder explicar el propósito que tienen cada uno de los distintos enunciados que los críticos y críticas utilizan en su texto, los cuales además piden que los lectores y lectoras interpreten de determinada manera.

Por otra parte, conviene entender que la opinión en el periodismo suele ser problemática, sobre todo en géneros informativos e interpretativos. Sin embargo, aunque en los géneros de opinión se ha analizado a partir de su base argumentativa, no se ha estudiado lo suficiente a partir de los marcos de quienes la

¹ Tannen, Deborah. “What’s in a Frame? Surface Evidence for Underlying Expectations” en Freedle, Roy. (ed.) *New Directions in Discourse Processing*, Ablex, Norwood, 1979, pp. 141 y 142. (Traducción libre)

emiten y tampoco de las demás formas del discurso a través de las cuales se construye, como la narración y la descripción, así como otras figuras estilísticas, como las digresiones, que contribuyen no solo a enfatizar puntos destacados o a abonar información complementaria, sino también a embellecer los textos.

María Paz Oliver, quien ha estudiado el uso de las digresiones en la novela latinoamericana, explica que existen casos en los que la subordinación de estas figuras a la historia principal se rompe, por lo que conviene “[...] preguntarse si efectivamente la digresión opera sólo como una técnica narrativa o si puede entenderse como una estrategia estética [...]”².

A pesar de lo poco que se ha estudiado el uso de digresiones y sus repercusiones en textos periodísticos, se ha podido ver su importancia para la construcción de la parte estilística, pero también para la formación del contexto y los elementos informativos adicionales que contribuyen a que se cumplan los factores de interés periodístico.

En discursos narrativos, como las novelas, los cuentos o géneros periodísticos como el reportaje o la crónica, también se ha estudiado el uso de estas figuras como marcadores de la opinión de los narradores, quienes suelen aprovechar estos desvíos para introducir sus consideraciones o reflexiones sobre lo que cuentan. Si bien, las críticas periodísticas de cine no son textos narrativos y más bien tienen una base argumentativa a la que se subordinan las demás formas del discurso, no se puede negar que tienen fragmentos narrativos y descriptivos importantes, pues en ellas se hace referencia a la historia de una película, por lo que se retoman partes de esta.

Por ello, el análisis de digresiones en este tipo de textos cobra sentido, pues es a partir de este divagar que los críticos y críticas agregan información que complementa sus puntos principales y lo hacen dentro de los marcos en los que operan este tipo de discursos, que tienen que ver con lo persuasivo, lo valorativo y lo informativo.

Además, el análisis de estas figuras permitirá explicar la naturaleza de este género, pues se ha afirmado que al pertenecer a la gran categoría del periodismo de opinión, su estudio debe darse desde lo argumentativo. No obstante, al hacer referencia a una cinta y al desarrollar fragmentos de esta o bien, al describirlos, su naturaleza se vuelve compleja y es pertinente llevar a cabo estudios más profundos y completos de cada una de sus partes para llegar a una definición más exacta de lo que son las críticas periodísticas de cine.

² Paz Oliver, María. “Hacia una estética de la digresión en Los detectives salvajes de Roberto Bolaño”. *Bulletin of Hispanic Studies* (1475-3839), Vol. 91, Núm. 3, 2014. p. 297.

Es así que centrar la atención en el uso de las digresiones resulta pertinente no solo para entender de qué manera los desvíos narrativos, descriptivos y argumentativos contribuyen a la formación de la interpretación y la opinión en textos periodísticos, sino también a la construcción del color y del contexto que enmarca el hecho o el aspecto noticioso en cuestión, que, generalmente, es el estreno del filme o su participación en algún festival o evento de renombre.

Ahora bien, la complejidad de este género no solo se da por la presencia de discurso narrativo y descriptivo o por su importancia dentro de los textos, al permitirle a los autores reconstruir escenas o hacer referencia a fragmentos enteros de la cinta, sino que también, en el periodismo, la crítica retoma características que pueden ser consideradas exclusivas del análisis cinematográfico y de la reseña.

Esta naturaleza compleja e híbrida, así como sus repercusiones para la comprensión de este género, hacen de la crítica periodística de cine el objeto de estudio ideal para este análisis. El hecho de que para su consolidación se recurra a distintas formas del discurso y a distintos recursos estilísticos o informativos, que son más propios de otro tipo de textos, pone sobre la mesa la posibilidad de ampliar la definición clásica e ir más allá de lo argumentativo para entender las posibilidades que se manifiestan con el uso de digresiones.

A partir de lo anterior, la presente investigación tiene como objetivo general analizar, desde parámetros de construcción discursiva, el uso de digresiones en la crítica periodística de cine mexicana para explicar cómo intervienen en la construcción de la opinión en este tipo de textos, así como en su consolidación como género periodístico.

De esta manera, se podrá responder a la interrogante central de la tesis: ¿qué función juegan las digresiones en la crítica periodística de cine mexicana y en qué momentos se emplean?, para así contribuir a los postulados sobre lo que es este género periodístico, pero también para explicar el uso que críticos y críticas hacen de cada uno de sus enunciados, sobre todo aquellos con los que se desvían de su hilo principal.

Asimismo, es importante destacar que también se busca responder a cuestionamientos secundarios que apoyan el estudio, tales como: ¿qué es la crítica de cine en el periodismo?, ¿cómo se construye la opinión en estos textos?, ¿qué son las digresiones y cuál es su relación con el género discursivo?, ¿qué tipo de digresiones se utilizan en las críticas periodísticas de cine y cuál es su repercusión discursiva?

Para esto, la presente investigación consistirá en analizar nueve críticas periodísticas de cine sobre tres películas mexicanas, publicadas en cinco portales de medios tradicionales y en cuatro sitios especializados mexicanos. Así se podrá

entender y explicar de qué manera se da la apreciación cinematográfica en el país, teniendo en cuenta el uso de digresiones y los marcos en los que opera.

Esta tesis busca contribuir a los estudios discursivos que hay sobre periodismo, poniendo especial énfasis en la construcción de textos de opinión que son consumidos por un gran sector de la población, pues la crítica periodística de cine es vista por algunos autores como un puente entre la oferta cinematográfica y el público en general, lo que demuestra su valor.

Es así como el estudio de la crítica periodística de cine con énfasis en las evidencias de marcos y en la construcción de la opinión a partir del uso de digresiones aportará una dimensión distinta a lo que ya se conoce sobre este tipo de textos. Se pretende ver de qué manera las elecciones lingüísticas de los especialistas manifiestan su forma de interpretar y valorar las películas que ven, bajo las convencionalidades del periodismo.

La importancia de trabajos de investigación como este radica en que no solo aportan en términos descriptivos, sino que también sirven de base académica para futuros proyectos. Poner el foco en la interpretación y en la valoración que se da en textos periodísticos como puntos de partida para la construcción de la opinión, permite crear modelos de análisis para otros géneros y con esto se enfatiza en la importancia que tienen estos discursos para la cultura.

La presente investigación está dividida en cuatro capítulos. En el primero se presenta una revisión histórica de lo que es la crítica de cine moderna y se da una explicación de sus principales diferencias y semejanzas con textos de la misma naturaleza, como son el análisis cinematográfico y la reseña.

Posteriormente, se hace un contexto de la crítica de cine en México y de su llegada a los medios de comunicación. Todo con el objetivo de construir una definición del objeto de estudio, la crítica periodística de cine, como un género periodístico de opinión de compleja naturaleza, por sus características discursivas que van más allá de lo argumentativo. En este texto se crean relatos que hacen referencia a lo que es la película enjuiciada o a la experiencia del crítico o crítica al verla y su valor está en la apreciación sensorial de este experto o experta, quien enjuicia una cinta próxima a estrenarse (o de reciente estreno) para orientar y persuadir al público de verla o no.

Para llegar a tal definición, en este primer apartado se presenta una revisión de lo que estudiosos del periodismo, como Lorenzo Gomis, Susana González Reyna, Natividad Abril Vargas, Sonia Parratt, Álex Grijelmo y otros han dicho sobre la crítica de cine como género periodístico de opinión. No obstante, desde este capítulo se enfatiza en que su naturaleza es híbrida, pues la manera en la que se forma la opinión en este tipo de textos va muy de la mano con la reconstrucción de

fragmentos de la cinta enjuiciada, por lo que la valoración y la interpretación juegan un papel clave, sin dejar de lado la parte informativa que también está presente.

En el segundo capítulo se profundiza en la variable dependiente, la opinión periodística, y, a partir de teorías de discurso, de periodismo y de marcos, se discute cómo se construye a través del uso de las distintas formas discursivas —narración, descripción, exposición y argumentación— y de las expectativas del crítico-periodista, por lo que su figura, como sujeto de opinión, es importante para entender no solo cómo expresa la valoración del filme que enjuicia, sino también cómo construye, en su texto, a su lector-espectador modelo.

En este apartado se refuerza la idea de que el discurso argumentativo funciona como elemento organizativo al que se subordinan las demás formas discursivas para construir el texto. Sin embargo, también se explica que la importancia de la narración y descripción, en algunos fragmentos, llega a ser tal que no pueden reducirse a un segundo plano y es necesario prestarle atención a sus aportaciones en la construcción del discurso de la crítica.

Es por ello que los postulados de la narratología adquieren sentido para analizar este tipo de textos. Críticos o críticas tienden a narrar y describir fragmentos enteros de la película para abonar a la argumentación que hacen en favor o en contra, o bien, a reconstruir parte de su experiencia al verla o del contexto en el que se inserta.

Para Gérard Genette, conocido como el padre de la narratología, los narradores cumplen distintas funciones y aunque la narrativa es la más importante, pues tiene que ver con la tarea de contar la historia, también identifica la función ideológica, la cual hace referencia a las intervenciones que tienen para valorar o interpretar eso que cuentan. Este postulado puede ser retomado para el caso de las críticas de cine, aunque en un sentido contrario, pues la función de sus autores no es solo valorar el filme, sino también contar aspectos y fragmentos de este y al mismo tiempo opinar sobre ellos.

En el tercer capítulo, a partir de lo dicho por autores como Paz Oliver, Genette y Seymour Chatman, se explica que las digresiones, variable independiente de esta investigación, son desvíos del hilo principal del texto que ponen a prueba a los lectores y sus expectativas, pues llevan la historia hacia territorios desconocidos. Estas se clasifican por su relación con la trama y por lo que se expresa con ellas, por lo que evidencian los marcos de quien las enuncia.

Asimismo, se hace énfasis en la repercusión que tienen las digresiones en la consolidación del género a partir de autores como Alexis Grohmann y Boris Tomashevsky. De esta manera, se busca explicar cuáles son sus aportaciones

temáticas, argumentativas e informativas, las cuales contribuyen a que la crítica de cine sea catalogada como un género periodístico de opinión de naturaleza compleja.

Luego de explicar que las digresiones son desvíos del hilo principal del texto que le permiten a los autores relacionar aspectos de la realidad con algunos de las películas que enjuician, opinar a través de las palabras de alguien más, introducir cuestionamientos o evidenciar sus expectativas, en el cuarto capítulo se analizan las digresiones que aparecen en las nueve críticas periodísticas de cine seleccionadas.

Este análisis se hace a partir de las clasificaciones de digresiones reflexivas, pues son desvíos que tienen un fin interpretativo y valorativo. Aunque se deja claro que el aspecto reflexivo es reiterativo en este tipo de textos en los que se espera que los críticos y críticas enuncien sus consideraciones sobre lo que vieron y refieren del filme.

Al inicio de este capítulo final se describe la estrategia metodológica que se construyó para la presente investigación, para después abordar el tema de las marcas del lenguaje evaluativo en las críticas analizadas y, posteriormente, identificar los distintos tipos de digresiones encontrados —comparativa, modalización, discurso ajeno, pregunta, contraste y negación—.

Por último, se explica la importancia de la descripción tanto de la película, su trama y su mundo, como de la propia experiencia filmica de los críticos y críticas, en la que también se evidencian sus expectativas y se construye a un lector-espectador modelo, quien se espera que comparta con el crítico o crítica esos referentes del mundo que le permitan hacer una lectura similar de la película enjuiciada.

Capítulo 1

La crítica de cine en el periodismo

Para poder analizar la crítica periodística de cine, primero es necesario definir qué es, por lo que el objetivo de este capítulo es explicar cómo surge este género periodístico y caracterizarlo, a partir de teorías del género discursivo y del periodismo.

Por lo anterior, este capítulo empieza con una revisión histórica de lo que es la crítica de cine moderna, así como con una explicación de sus principales diferencias con textos de la misma naturaleza, como son el análisis cinematográfico y la reseña. Posteriormente, se hace un contexto de la crítica de cine en México y de su llegada a los medios de comunicación.

Después, se explica, desde distintas teorías, lo que es el género discursivo, para posteriormente, abordar lo que son los géneros en el periodismo y cómo pueden estudiarse como relatos. Luego entonces, se expone lo que son los géneros periodísticos de opinión, entre los que se encuentra la crítica, y finalmente, se caracteriza la crítica de cine como un género periodístico.

1.1 Breve historia de la crítica de cine

La historia de la crítica de cine moderna se remonta a los años 50, década en la que surge un grupo de cineastas conocidos como los ‘jóvenes turcos’ de la Nouvelle Vague —Eric Rohmer, Jacques Rivette, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol y François Truffaut—, quienes publicaron textos críticos e incisivos contra el cine de masas en la prestigiosa revista francesa de cine *Cahiers du Cinéma*³, fundada en 1951 por André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze y Joseph-Marie Lo Duca.

En los años siguientes, la idea de lo que el crítico de cine debe evaluar o considerar cambia, así como el lugar que debe ocupar, sin embargo, la realización de este trabajo aún está muy ligada a los directores de cine. En los años 60, por ejemplo, la idea de que el crítico es alguien que se queda estático cambia por la de alguien que sale, viaja y se nutre para modificar y ampliar su visión⁴.

A partir de lo anterior se puede ver la importancia e impacto que tiene la especialización y, sobre todo, la cultura del crítico en la calidad de sus textos. En

³ De Baecque, Antoine. “Presentación de La crítica”, en De Baecque, Antoine. *Teoría y crítica del cine*, ePubLibre, 2001, pp. 320 y 321.

⁴ *Ibid*, p. 322.

Teoría y crítica del cine, De Baecque retoma lo dicho por el crítico francés Serge Daney, en un largo texto que aparece en cuatro números de *Cahiers du Cinéma* de 1974, en el que habla de la función crítica y dice que “criticar es comprender las películas, pero sobre todo la manera en la que el mundo que éstas expresan encaja en el mundo que las rodea. «Ser crítico», por lo tanto, es ser lúcido, y poner por escrito esta lucidez con la ayuda de las películas vistas una y otra vez”⁵.

Con el paso del tiempo, el oficio de la crítica de cine salió del séptimo arte para ser practicado por otras disciplinas, como la del periodismo, sobre la cual se profundizará más adelante. Para muchos pensadores y especialistas, como Fereydoun Hoveyda, esto no fue visto con buenos ojos, pues cada vez más la crítica “conscientemente o no, lo que se propone es influir sobre el público a la hora de decidir sobre su elección y poner trabas a su libertad”⁶. La postura del autor tiene que ver con que las críticas previas a los estrenos impiden que las personas decidan libremente si ver una cinta o no merece la pena, pues su opinión ya está influenciada.

Lo que me parece eminentemente condenable es la postura previa de la crítica cinematográfica en los periódicos y los semanarios. Llegan a impedir que los espectadores vean obras artísticamente válidas por razones que competen a la política, a la moral, o simplemente al humor del momento⁷.

De esta manera, para algunos, las exigencias de actualidad del periodismo significan un problema para la crítica de cine y el mismo arte cinematográfico. Sin embargo, para otros, como el crítico Jean Douchet, la crítica es necesaria en todo arte, ya que prolonga la vitalidad de la obra, pues dice que

[...] el arte necesita a la crítica de una forma vital. Sin ella no puede existir. Y la necesita de dos maneras. En primer lugar, una obra de arte se muere mientras no se inicie, por su intermedio, un contacto entre dos sensibilidades, la del artista que ha concebido la obra, y la del amateur que la aprecia⁸.

Además, Douchet explica que la segunda manera en la que el arte necesita de la crítica tiene que ver con que “[...] el artista ocupa, ante el mundo, la misma posición que el *amateur* ante su obra”⁹, por lo que la misma crítica que el arte hace del mundo es la que debe recibir por parte de otros.

⁵ *Ibid*, p. 322.

⁶ Hoveyda, Fereydoun. “Las manchas solares”, en De Baecque, Antoine. *Teoría y crítica del cine*, ePubLibre, 2001, p. 335.

⁷ *Ibid*, p. 337.

⁸ Douchet, Jean. “El arte de amar”, en De Baecque, Antoine. *Teoría y crítica del cine*, ePubLibre, 2001, p. 360.

⁹ *Ibid*, pp. 361 y 362.

Es así como a pesar de los problemas que cierto tipo de crítica de cine pueda presentar para algunos especialistas, la realidad es que la crítica es necesaria en cualquier tipo de arte y para poder hacerla es necesario tener cierta preparación, especialización, cultura —como ya se mencionó— e incluso una idea clara de lo que se busca lograr con la crítica.

Para el crítico Serge Daney,

Intervenir sobre las películas es quizá, en último extremo, establecer la manera de que, para cada película, alguien nos diga alguna cosa. Dicho de otro modo, la relación entre dos términos: el enunciado (lo que se dice) y la enunciación (cuándo y quién lo dice)¹⁰.

La crítica no solo consiste en repetir la historia de la película o en alabarle con lo que Daney denomina como un ‘discurso cómplice’, la crítica de cine debe abrir la película “a lo largo de esa línea imaginaria que pasa entre el enunciado y la enunciación, y que nos los dé a leer uno al lado de la otra, con su relación problemática [...]”¹¹.

Ahora bien, para entender qué es la crítica de cine en el periodismo, que es lo que compete a esta investigación, primero es necesario explicar las diferencias que existen entre crítica, análisis cinematográfico y reseña, pues en la práctica periodística se pierden las fronteras entre estos conceptos y se suele ofrecer todo como crítica de cine, aunque según la teoría no es lo mismo. Además, conviene dejar claro, de una vez, que aunque las nuevas tecnologías y canales han permitido que tanto la crítica, como el análisis y la reseña se puedan hacer de manera audiovisual, a lo largo de todo este trabajo se referirá a las tres en su forma escrita.

1.1.1 Crítica de cine

Antes de abordar, en específico, lo que es la crítica de cine por sí misma y no como un género periodístico es importante rescatar lo que el filósofo Alain Badiou dice sobre las distintas maneras de hablar sobre un filme, ya que en la crítica, el análisis, la reseña y hasta en el comentario lo que se hace en primera instancia es eso.

Badiou menciona que la primera manera en la que se habla sobre una película es la que implica decir si gustó o no y la denomina el ‘juicio indistinto’, pues tiene que ver con el intercambio de opiniones que se abre a menudo después de ir al cine. En cuanto a la segunda manera, el autor dice lo siguiente:

Hay una segunda manera de hablar de un filme, que es precisamente defenderlo contra el juicio indistinto. Mostrar –lo cual supone ya algunos

¹⁰ Daney, Serge. “La función crítica”, en De Baecque, Antoine. *Teoría y crítica del cine*, ePubLibre, 2001, pp. 376 y 377.

¹¹ *Ibid*, p. 396.

argumentos— que ese filme no solo es situable en la hiancia entre placer y olvido. No se trata meramente de que sea bueno, bueno en su género, sino de que a propósito de él alguna Idea se deje prever, o fijar¹².

A esta segunda forma de hablar sobre una película el autor la llama el juicio diacrítico y dice que uno de los cambios más importantes que hay con respecto al juicio indistinto es que en el diacrítico se menciona al autor del filme, mientras que en el indistinto se habla de los actores, los efectos o la historia dejando de lado a su creador o creadores¹³.

Para Badiou, en el juicio diacrítico “el estilo es lo que se opone a lo indistinto. Al vincular el estilo al autor [...] propone que se salve algo del cine, que no se lo condene al olvido propio de los placeres [...]”¹⁴. De esta manera, la crítica de cine es la encargada de proporcionar el juicio diacrítico, ya que no solo se queda en una simple valoración de la cinta en cuestión, sino que trata de vincular lo que se ve en pantalla con el estilo del autor e incluso con algunos aspectos de la historia del cine en general.

Al final de cuentas, el juicio diacrítico define una forma sofisticada, o diferencial, de la opinión. Designa, constituye el cine “de calidad”. Pero la historia del cine de calidad no esboza a la larga ninguna configuración artística. Esboza más bien la historia, siempre sorprendente, de la crítica de cine, ya que es la crítica, en todas las épocas, la que proporciona al juicio diacrítico sus referencias¹⁵.

Finalmente, Badiou explica que hay una tercera manera de hablar sobre una película y dice que “[...] pasamos del juicio normativo, indistinto (“es bueno”) o diacrítico (“es superior”) a una actitud axiomática, que se pregunta cuáles son, para el pensamiento, los efectos de tal o cual filme”¹⁶.

De esta manera, en el juicio axiomático lo que se busca es examinar las consecuencias de un filme, lo que implica discutir por qué una idea es tratada de cierta manera por tal película o incluso explicar cómo los elementos formales de esta (cortes, planos, movimientos, color, etc.) contribuyen a la captura de esa idea. Para este juicio, “[...] un filme es lo que expone el pasaje de la idea según la toma y el montaje”¹⁷.

Es así como a partir de los distintos juicios explicados por Badiou se puede ver que la crítica va más allá de lo indistinto para situarse en lo diacrítico, mientras que el

¹² Badiou, Alain. “¿Se puede hablar de un filme?” en *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*, Bordes Manantial, Buenos Aires, 2005, pp. 27 y 28.

¹³ *Ibid*, p. 28.

¹⁴ *Idem*.

¹⁵ *Idem*.

¹⁶ *Ibid*, p. 29.

¹⁷ *Ibid*, p. 31.

análisis cinematográfico, que se explicará más adelante, se inclina más por el juicio axiomático.

Ahora bien, en los primeros párrafos de este capítulo se mencionó que la crítica de cine moderna, en la que se centrará este trabajo, comenzó a escribirse por los mismos cineastas como una forma de manifestarse en contra de un tipo de cine predominante, sin embargo, no se puede ignorar que, hoy en día, cada vez son más los que se encargan de ella desde distintas disciplinas. Aunque lo que no ha cambiado del todo, al menos en la teoría, es la especialización y cultura que debe tener quien la redacta. Para Noguera y Esqueda,

[...] la crítica de cine no solo consiste en una reseña, sino que se trata de una creación nueva. Como consecuencia, es posible entender la crítica de cine como un arte en sí mismo que requiere una mirada educada por parte del crítico [...]”¹⁸.

De esta manera, el estudio de la crítica de cine resulta pertinente y necesario, pues al igual que el mismo cine, que es un arte vivo y multidisciplinar, el comentario fílmico, como lo llaman Noguera y Esqueda, también es “[...] susceptible de recibir atención tanto en los estudios de periodismo como en los de comunicación audiovisual”¹⁹.

La importancia de este tipo de textos no solo está en su capacidad para alentar la creación cinematográfica, sino también en que sirven como mediadores entre las películas y los espectadores, por lo que realmente tienen mucha relevancia en el panorama audiovisual, en la industria y en la parte artística del cine²⁰.

Ahora bien, aunque la estructura de la crítica de cine cambia según la disciplina desde la que se escribe, así como su publicación e incluso su objetivo final, la realidad es que siempre existe un elemento informativo en este tipo de textos, aunque “[...] su esencia radica en la apreciación, en la valoración, en el juicio o sentir que el autor manifiesta en ella”²¹.

Noguera y Esqueda ponen énfasis en que “[...] la dimensión de interpretación y comprensión fílmica que conlleva toda crítica de cine es quizá la más relevante de todas, pues supone entender la crítica de cine como una creación en sí misma”²². De esta manera, el análisis de este tipo de textos no puede dejar de lado la

¹⁸ Noguera Tajadura, M. y L. Esqueda Verano. “El papel de la crítica cinematográfica en el panorama audiovisual contemporáneo” en Javier Sierra Sánchez y Sheila Liberal Ormaechea (Coords.), *Reflexiones científicas sobre cine, publicidad y género desde la óptica audiovisual*, Fragua, 2011, p. 90.

¹⁹ *Ibid*, p. 91.

²⁰ *Ibid*, p. 90.

²¹ *Idem*.

²² *Ibid*, p. 97.

construcción de la propia interpretación y opinión de quien enjuicia la cinta en cuestión, pues es donde se encuentra el valor de estos escritos.

Por otra parte, antes de pasar a lo que es la crítica de cine en el periodismo, es importante explicar que la crítica que se encuentra en sitios o revistas especializadas y quizá la que sigue siendo más parecida a la que comenzaron a escribir los cineastas de los años 50 no cumple el objetivo único de “[...] facilitar el acceso al filme por parte del espectador, también cumple la función de abrir un diálogo entre expertos o de profundizar en lo ya conocido”²³.

Para Gérard Genette, la crítica solo tiene una tarea y esta “[...] consiste en lo esencial en recortar los “rasgos permanentes” de una obra, señalando sus recurrencias y sus “ecos fraternales” que “reverberan” de un caso a otro”²⁴, es decir, consiste de igual manera en la obra interpretada y en su interpretación. Para el autor, la diferencia fundamental entre crítica y reseña, la cual se abordará en los siguientes apartados, es que esta última “[...] trata más legítimamente sobre la obra creada que la de un reestreno”²⁵.

1.1.2 Análisis cinematográfico

Aunque el objeto de estudio de esta investigación es la crítica de cine en el periodismo, para lograr distinguir las características de este género es importante referirnos al análisis cinematográfico, ya que este persigue objetivos diferentes a los de la crítica, sin embargo, algunas veces se suelen confundir y en el periodismo la frontera entre ambos suele ser más difusa.

Lauro Zavala explica que la crítica tiene por objetivo valorar una película a partir de criterios estéticos o incluso ideológicos, mientras que el análisis busca explicar la especificidad de la cinta mediante categorías teóricas.

Mientras la crítica se pregunta por el valor de una película (aplicando un criterio estético o ideológico), en cambio el análisis se pregunta por lo que determina la especificidad de cada película particular (aplicando una o varias categorías teóricas a una dimensión o un fragmento de esa película). En otras palabras, el análisis cinematográfico es la actividad que se realiza siguiendo un método sistemático de interpretación que parte de un proceso de fragmentación y que está apoyado en la teoría cinematográfica²⁶.

Asimismo, Zavala menciona que la crítica solo produce juicios de valor, mientras que el análisis ofrece argumentos precisos para validar los juicios de valor. Este

²³ *Ibid*, p. 101.

²⁴ Genette, Gérard. *Figuras V*, Siglo Veintiuno Editores, Ciudad de México, 2005, p. 29.

²⁵ *Ibid*, p. 9.

²⁶ Zavala, Lauro. *Elementos del discurso cinematográfico*, [en línea], UAM, Ciudad de México, 2003, p. 9.

punto es interesante porque, como se verá más adelante, la argumentación que se da en la crítica periodística de cine tiene que ver con sustentar la parte valorativa de la misma.

Ahora bien, en cuanto al método y el contexto de la crítica y el análisis cinematográfico, Lauro Zavala dice que:

El método de la crítica es la síntesis, mientras el método del análisis es precisamente lo opuesto, la fragmentación de su objeto con el fin de examinar sus elementos específicos. Mientras la crítica tiene como contexto de validación la memoria del espectador, el análisis tiene como contexto de validación los criterios de fragmentación y los métodos de interpretación²⁷.

Lo anterior es muy importante porque, sobre todo en la crítica periodística, se valora la película en su conjunto y no existe la fragmentación que es fundamental en el análisis, por lo que esta es una de las principales diferencias entre ambos tipos de texto, más allá de la argumentación que, aunque es distinta, está presente también en la crítica, al menos como género periodístico de opinión.

A partir de sus postulados sobre el análisis cinematográfico y lo que lo diferencia de la crítica, Zavala explica que el objetivo de este

[...] no consiste entonces en interpretar (o sobreinterpretar) la película, sino en reconstruir la experiencia de haberla visto, lo cual permite demostrar que cada espectador construye el sentido de manera diferente a los demás espectadores (no existe una única interpretación posible, superior o necesaria), y reconocer también que el espectador y sus horizontes de experiencia y de expectativas son más determinantes para definir la especificidad de su experiencia estética, cognitiva e ideológica que los contenidos explícitos de la película²⁸.

Para este trabajo lo mencionado por el autor sobre los horizontes de experiencia y expectativas es fundamental, pues es lo que se analizará en las críticas periodísticas, en donde también están presentes, y se verá la manera en la que estos determinan la forma de valorar la cinta en cuestión. Así es que aunque existen diferencias claras entre crítica de cine y análisis cinematográfico, ambos tipos de texto también tienen similitudes, pues al final de cuentas son escritos por un especialista en el séptimo arte, que antes de todo es un espectador.

1.1.3 Reseña

Gérard Genette habla de la reseña y de la crítica de arte casi indistintamente, sin embargo, encuentra algunas diferencias y tiende a referirse más a la reseña como aquella cuyo oficio social “[...] es el de informar y aconsejar a un público que, se

²⁷ *Idem.*

²⁸ *Ibid*, p. 30.

supone, pregunta si debe leer un libro, escuchar un concierto, asistir a una obra de teatro, un film o una exposición”²⁹. Es así como el autor menciona que las funciones cardinales de este tipo de texto son:

[...] descripción (y en principio pura información: ha aparecido tal libro, tal película ha “llegado a las salas”, tal exposición tiene lugar en tal sitio), y apreciación, debiendo, el juicio del crítico, iluminar el del público aunque sea, en ocasiones, *a contrario* [...]”³⁰.

De esta manera, aunque la crítica periodística de cine retoma elementos de la reseña, como se verá más adelante, esta va más allá de la descripción y la exposición para ofrecer argumentos de por qué vale la pena o no ver alguna película.

Sin embargo, retomando lo mencionado por Genette sobre las funciones informativa y orientadora de la reseña, estas también están presentes en la crítica de cine como género periodístico, ya que no solo se ofrece el punto de vista del crítico sobre un filme en cuestión, sino que también se da información de la cinta y de su estreno, lo que tiene que ver con el factor de interés periodístico de actualidad, fundamental en la profesión, y se busca orientar a los lectores por medio de distintos elementos discursivos.

1.1.4 La crítica de cine en México (del cine a los medios de comunicación)

Para entender cómo se ha consolidado la crítica de cine como un género periodístico fundamental en los medios de comunicación en México, primero es importante conocer cómo se dio su desarrollo en nuestro país. Si bien, el contexto internacional permite entender un poco de la relación entre el séptimo arte y el surgimiento de la figura del crítico, así como dejar claras las diferencias entre crítica, análisis y reseña, para la presente investigación, es necesario explicar de qué manera se hace crítica periodística de cine mexicana y cuáles son sus antecedentes y su evolución hasta la actualidad.

El surgimiento de la crítica de cine en México tiene un papel importante en el mundo, pues se da casi a la par del nacimiento del cinematógrafo. Como es bien sabido, a Porfirio Díaz le gustaban las costumbres y tendencias francesas, por lo que cuando se enteró del invento de los hermanos Lumière lo mandó traer al país apenas ocho meses después de su primera proyección pública, el 6 de agosto de 1886, convirtiendo a México en el primer país del continente americano en tener un cinematógrafo³¹.

²⁹ Genette, Gérard, *op., cit.*, p. 8.

³⁰ *Idem.*

³¹ Trejo, Héctor. *Génesis y desarrollo de la crítica de cine mexicana*, Urbano Digital, México, 2021, p. 11.

Ahora bien, con este hecho de fondo, se puede decir que la crítica de cine mexicana aparece por el año 1900, aunque no surge como tal en el país. Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán son reconocidos como los primeros críticos mexicanos, pues bajo el seudónimo de “Fósforo” comenzaron a publicar una serie de análisis sobre distintos filmes, pero lo hicieron en España³².

Con su regreso a México, Reyes sentó las bases de la crítica cinematográfica puramente mexicana, pues comenzó a escribir una serie de crónicas cinematográficas en el periódico *El Imparcial*, las cuales siguió firmando como “Fósforo”.

[...] “Fósforo” se convirtió en un espacio de crónica de la sala cinematográfica, pues indagaba en el contenido de la película, la forma en que está era realizada, el trabajo de los actores y en algunos casos del director, pero además exploraba los efectos en el público espectador, observando cuál era su reacción con el filme que acababa de presenciar³³.

Las columnas especializadas en cine se empezaron a introducir en los nuevos diarios de México, *El Universal* y *Excelsior*, a partir de 1916³⁴. En los años siguientes, la crítica y el cine se desarrollaron a la par. Al finalizar los conflictos armados de la Revolución Mexicana, el séptimo arte ya estaba consolidado como un eje fundamental en el ámbito cultural del país, lo cual provocó que más intelectuales se acercaran a la industria fílmica, ya sea para trabajar en las películas, para criticarlas e incluso para hacer ambas funciones, como Cube Bonifant, la primera cronista mujer en la prensa mexicana, quien en 1921 también incursionó en la crítica cinematográfica en *El Universal Ilustrado* y “no solo escribía de cine mexicano y de sus experiencias en la realización del mismo, también fue una crítica dura y severa del cine de Hollywood”³⁵.

La publicación de las primeras revistas especializadas en cine en el país se dio en 1926 con *Fotofilm* y *Magazine Fílmico*³⁶. Por esos años una nueva generación de escritores comenzó a hacer crítica de cine y así surgió la revista *Contemporáneos* en 1928, en la que participaron Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Jaime Torres Bodet, José Gorotiza, Carlos Pellicer, Jorge Cuesta, Gilberto Owen y Bernardo Ortiz de Montellano, entre muchos otros³⁷.

La figura de Xavier Villaurrutia es muy importante para explicar el desarrollo que tuvo la crítica de cine mexicana en un periodo tan relevante para la cinematografía nacional, como lo fue la Época de Oro, y es que desde 1937 hasta 1943, el poeta y

³² *Ibid*, p. 14.

³³ *Ibid*, p. 20.

³⁴ Mena-Brito Sánchez, Llamil Hassan. “La crítica cinematográfica en México en la década de los cuarenta: notas para una historia de la crítica de la época de oro del cine mexicano”. *Acta Hispánica*, Supplementum II, Hungría, 2020, p. 711.

³⁵ Trejo, Héctor, *op., cit.*, p. 31.

³⁶ Mena-Brito Sánchez, Llamil Hassan, *op., cit.*, p. 711.

³⁷ Trejo, Héctor, *op., cit.*, pp. 38 y 39.

dramaturgo escribió una columna semanal dedicada a la crítica cinematográfica, primero en la revista ilustrada *Hoy*, la más importante del gobierno de Lázaro Cárdenas, y luego en la revista *Así*³⁸.

Críticos como Xavier Villaurrutia podían jactarse de descender de aquel linaje que encontraba en Reyes y Guzmán a sus decanos y heraldos de una tradición crítica, fundada por la intelectualidad, en el exilio y dando crónica de un espectáculo en el que aún no figuraba obra mexicana. Lo cierto es que el periodismo cinematográfico conformaría el foro que históricamente congregaría el discurso de la pléyade de cronistas, reseñistas y críticos³⁹.

Villaurrutia encabezó la primera asociación de periodistas y críticos cinematográficos en 1939, que tuvo como misión premiar los mejores esfuerzos de la industria fílmica y servir de estímulo para una producción nacional más seria y ambiciosa⁴⁰.

Así llegó la tan conocida Época de Oro del cine mexicano, etapa que fue alentada principalmente por la crítica cinematográfica, que, desde los años previos, había seguido los patrones de la política cultural, los cuales “[...] lograron sembrar la semilla de la identidad nacional”⁴¹. Fue así como la labor de los críticos se volvió complicada, pues las opiniones en contra de las producciones nacionales no eran bien recibidas.

“[...] fue una circunstancia intrínseca al desarrollo de las industrias culturales que encontró a la intelectualidad y periodistas subordinados a las políticas de la prensa, subyugada económicamente al aparato publicitario de la industria cinematográfica que a su vez facultó a sus elementos para emprender una defensa más contundente de los intereses del cine nacional⁴².

En los años 60 comenzó la decadencia de la industria cinematográfica mexicana, esto como consecuencia del desinterés que mostraron los gobiernos por el ámbito cultural. Ante este panorama, un grupo de periodistas y críticos buscaron darle un segundo aire al cine mexicano. Estos personajes trataron de seguir los pasos de los franceses y crearon una revista especializada del estilo de *Cahiers du Cinema*, la cual recibió el nombre de *Nuevo Cine*. Entre las plumas más representativas de esta publicación destacan Salvador Elizondo, Emilio García Riera, Julio Pliego, Carlos Monsiváis y José de la Colina. Aunque la revista solo duró un año, demostró la importancia del cine como un elemento primordial de la cultura popular⁴³.

³⁸ Mena-Brito Sánchez, Llamil Hassan, *op., cit.*, p. 711.

³⁹ *Ibid*, p. 714.

⁴⁰ *Ibid*, p. 713.

⁴¹ Trejo, Héctor, *op., cit.*, p. 36.

⁴² Mena-Brito Sánchez, Llamil Hassan, *op., cit.*, p. 718.

⁴³ Trejo, Héctor, *op., cit.*, pp. 66 y 67.

En las décadas posteriores, el cine mexicano sigue siendo muy castigado, sin embargo, poco a poco surge una nueva ola de críticos, quienes “[...] apoyados en la teoría del análisis cinematográfico y con la escuela crítica mexicana a sus espaldas, consiguen consolidar esta rama contextual del séptimo arte”⁴⁴. Algunos de los más destacados de este grupo son Jorge Ayala Blanco, Rafael Aviña, Luis Tovar, Carlos Bonfil, Lucero Solórzano y Leonardo García Tsao.

En la actualidad, la crítica de cine aún tiene un espacio muy importante en las revistas y diarios, sin embargo, no se puede negar que los críticos han encontrado en los blogs y en las redes sociodigitales nuevos canales para ofrecer sus discursos sobre las cintas que desean enjuiciar.

Las funciones de la crítica de cine mexicana también han cambiado a lo largo del tiempo, pues, como se pudo ver, en el pasado, este tipo de textos sirvió para catapultar a la industria fílmica nacional, para promover sus productos e incluso para legitimar ciertos discursos, lo que se interponía con la libertad de los críticos. Hoy en día, el papel de la crítica cinematográfica sigue siendo importante y continúa vigente, sin embargo, gracias a los distintos canales en los que se difunde, sus funciones son diferentes y si bien, aún se promueven los productos culturales a través de estos textos, ahora, la mirada del crítico y su opinión tienen más peso, ya que se espera que puedan escribir con mayor libertad sobre las distintas cintas que enjuician.

De esta manera, queda claro que la crítica cinematográfica mexicana ha pasado por muchas etapas y altibajos que permiten entender las distintas transformaciones metodológicas, estilísticas, funcionales y estructurales que ha tenido. Por esta razón, antes de definir y caracterizar lo que es la crítica de cine en el periodismo, es importante entender la naturaleza de los textos periodísticos y, sobre todo, explicar la manera en la que estos se clasifican según sus características discursivas, su estructura y, en algunos casos, hasta su contenido temático, para a partir de esto analizar qué marcos son los que se invocan según el género en cuestión.

1.2 Los géneros periodísticos como relatos

La actividad periodística consiste en interpretar la realidad y reconstruirla a través de palabras, imágenes o sonido. Lourdes Romero explica que “el primer paso para la interpretación de la realidad se presenta cuando el periodista se enfrenta al conjunto de acontecimientos que constituyen nuestra vida cotidiana”⁴⁵.

⁴⁴ *Ibid*, p. 76.

⁴⁵ Romero, Lourdes. *La realidad construida en el periodismo: reflexiones teóricas*, UNAM, FCPyS, México, 2006, p.16.

De esta manera, desde hacer una nota informativa, hasta escribir un artículo de opinión implica que el periodista se relacione con la realidad para después interpretarla según lo que busque dar a conocer: la información del hecho, su valoración o incluso su opinión.

Es así como para Romero esa interpretación y reconstrucción de la realidad da como resultado la creación de relatos coherentes y verosímiles sobre algún acontecimiento:

La realidad se nos presenta como una totalidad de la que debemos buscar su coherencia; al expresarla y convertirla en texto, el texto periodístico, la sometemos a un proceso que la transforma. El signo lingüístico es lineal y lo que se da de manera simultánea en los hechos hay que ponerlo de manera sucesiva en el texto. El texto periodístico es un relato; en consecuencia la realidad no puede trasladarse tal y como es al papel. Convertir una historia en relato es seleccionar; es intervenir; es decidir lo que se incluye, lo que se excluye, y el orden de lo relatado⁴⁶.

Aunque resulta más evidente que los reportajes, las crónicas e incluso las notas informativas sean relatos, este proceso de contar lo que sucede —de relatar— también se da en el periodismo de opinión, y más en específico en la crítica de cine, que es lo que compete a este trabajo, pues el periodista encargado de escribirla debe seleccionar qué dirá de la cinta en cuestión, decide qué incluir de la trama, cómo contarla, habla de ella y opina sobre ella.

El crítico o la crítica-periodista tiene la tarea de relatar que vio una película de reciente estreno o próxima a estrenarse (que está en la agenda), cuenta de qué trata esta cinta y aporta la forma única en la que la vio, ofrece su valoración y finalmente busca orientar a los lectores para que la vean o no, o bien, para que la interpreten de la misma forma que él o ella lo hizo.

Por lo anterior, es importante mencionar que para este trabajo, las críticas periodísticas de cine analizadas serán consideradas como relatos y se estudiarán tomando en cuenta las distintas formas del discurso que conviven en este tipo de textos y, sobre todo, partiendo de la idea de que el o la periodista está narrando algo con su crítica.

Gérard Genette dice que el relato “[...] designa al enunciado narrativo, el discurso oral o escrito que entraña la relación de un acontecimiento o de una serie de acontecimientos [...]”⁴⁷, pero también “[...] la sucesión de acontecimientos, reales o ficticios, que son objeto de dicho discurso y sus diversas relaciones de concatenación, oposición, repetición [...]”⁴⁸.

⁴⁶ *Ibid*, p. 8.

⁴⁷ Genette, Gérard. *Figuras III*, Lumen, Barcelona, 1989, p. 81.

⁴⁸ *Idem*.

Para el modelo narratológico de Genette existe una distinción clara entre historia y relato, pues la primera tiene que ver con el contenido o significado narrativo, mientras que el relato es el “[...] significante, enunciado o texto narrativo mismo [...]”⁴⁹.

La narratología se ocupa del análisis del relato y solo se encarga de la historia y la narración, entendida como el acto narrativo productor, en su relación con éste. De las relaciones entre historia y relato hay dos campos de estudio: el modo y el tiempo, mientras que de las relaciones entre narración y relato se puede analizar la voz.

A partir de lo ya mencionado es importante decir que para este trabajo se estudiarán aspectos específicos de las relaciones entre historia y relato, en una primera instancia, para saber cómo se narra en cada texto y de qué manera el narrador introduce sus consideraciones y con eso forma su opinión, para después entender el punto de vista desde el que lo hace y ver cuál es su posición frente a lo que dice (y opina).

Además de estudiar las críticas periodísticas de cine como relatos es importante rescatar lo dicho por Genette sobre metatextualidad, pues este tipo de relación es la “[...] que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo”⁵⁰. Para el autor, la metatextualidad es la relación crítica, por lo que este concepto estará muy presente al momento de analizar las particularidades de estos textos.

Sin embargo, antes de ver las características de las críticas de cine como relatos periodísticos es importante entender a qué géneros pertenecen para saber qué marcos son los que se invocan y, sobre todo, cómo se forma la opinión a partir de lo que se espera de estos. Por ello, en una primera instancia, se explicará qué es el género discursivo para después abordar los géneros periodísticos en específico y, posteriormente, lo que son los opinativos, entre los que se encuentra la crítica.

1.2.1 Sobre el género discursivo

A lo largo de los años, diversos autores han abordado el concepto de género discursivo desde sus distintas escuelas y aproximaciones teóricas y metodológicas. Para este trabajo conviene hacer una breve revisión de lo más destacado que se ha dicho para establecer en qué marcos se mueven los géneros periodísticos y sobre todo entender de qué manera los enunciados de la crítica periodística de cine están determinados en estilo, tema y composición según lo que dicta el propio género.

⁴⁹ *Ibid*, p. 83.

⁵⁰ Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid, 1989, p. 13.

El filósofo del lenguaje Mijaíl Bajtín fue uno de los autores más importantes que abordó el género discursivo y enfatizó en la importancia de definirlo y estudiarlo para poder analizar fenómenos más complejos a partir de las formas genéricas que toman los enunciados en el discurso.

De esta manera, para el autor ruso, quien ve al enunciado como “[...] una unidad real de comunicación discursiva [...]”⁵¹, que además forma parte de una cadena organizada, en la que cada enunciado es un eslabón, y trasciende a la oración como unidad de la lengua, la cantidad de géneros discursivos que pueden existir es inagotable, pues las posibilidades del uso de la lengua en determinadas situaciones son igualmente ilimitadas, tanto en el plano oral como en el escrito.

Por lo anterior, Bajtín plantea que el estudio de los géneros discursivos debe darse a partir del análisis y disección de la naturaleza misma de los enunciados en concreto, pues es el punto de partida para entender la correlación entre los géneros primarios, los más básicos, los del habla cotidiana, y los secundarios, los más complejos como los literarios, periodísticos o científicos.

Es así como el autor dice que los géneros discursivos son “[...] tipos temáticos, composicionales y estilísticos de enunciados determinados y relativamente estables”⁵². Estos pueden surgir y aplicarse en cualquier esfera, pues los géneros responden a las condiciones específicas y a las funciones determinadas por esta, ya sea cotidiana, científica, periodística, oficial, entre muchas otras.

Lo dicho por Bajtín sobre el género está relacionado, de cierta manera, a lo que Michael Halliday y las escuelas de la Lingüística Sistémico–Funcional han planteado sobre el registro, pues para el autor británico esta característica lingüística “[...] es un reflejo de los contextos de situación en que se utiliza el lenguaje, y de los modos en que un tipo de situación puede diferir de otro”⁵³.

Asimismo, aunque más limitado de lo que plantea en términos de registro, Halliday también habla de género como tal, sin embargo, lo hace para referirse a las estructuras genéricas “como una característica única de un texto, su estructura organizativa, fuera del sistema lingüístico”⁵⁴. Es así como para el autor británico, “el género es un concepto semiótico de orden inferior; el registro un concepto semiótico de orden superior que abarca al género”⁵⁵.

⁵¹ Bajtín, M.M. *Estética de la creación verbal*, Siglo veintiuno editores, México, 1998, p. 255.

⁵² *Ibid*, p. 252.

⁵³ Halliday, M.A.K. *El lenguaje como semiótica social. La interpretación social del lenguaje y del significado*, Fondo de Cultura Económica, Bogotá, 1994, p. 46.

⁵⁴ Leckie–Tarry, H. “The specification of a text” en Ghadessy, M. (ed.) *Register analysis. Theory and practice*, Pinter Publishers, Londres, 1993, p. 30. [Traducción libre]

⁵⁵ *Idem*. [Traducción libre]

De esta manera, al igual que lo planteado por el autor ruso sobre las formas genéricas que adoptan los enunciados de un discurso según las circunstancias, Halliday dice que la forma en la que hablamos —oral o escrita— varía según el tipo de situación en la que estemos, para ello recupera el concepto de registro.

La noción de registro constituye así una forma de predicción: dado que conocemos la situación, el contexto social de utilización del lenguaje, podemos predecir mucho respecto del lenguaje que se producirá, con probabilidades razonables de estar en lo cierto⁵⁶.

A partir de lo ya mencionado, la teoría de los marcos cobra mucha relevancia, pues, como se verá más adelante, estos son esquemas de interpretación con los que las personas dan sentido al mundo. Así como los géneros son una especie de envoltorio de enunciados de determinadas esferas discursivas, los marcos son envoltorios que favorecen ciertas interpretaciones por sobre otras.

Para la Lingüística Sistémico-Funcional, la teoría del registro busca entender cómo se da la variación según determinada situación, así como los principios generales que rigen dicha variación. Sobre el registro, Halliday distingue tres características lingüísticas de una situación: campo, que tiene que ver con el marco institucional en el que se produce el discurso e incluye no solo el tema sino también la actividad de los participantes; tenor, la relación entre los participantes; y modo, el canal de comunicación adoptado.

[...] los registros son una manifestación verbal de los tipos de procesos sociales que conforman una sociedad. Un proceso social integra un tipo de actividad (campo), unos tipos de roles para sus participantes (tenor), y un tipo de rol para la lengua (modo)⁵⁷.

Lo dicho por Halliday sobre el registro ha sido tan importante como lo postulado por Bajtín sobre el género para entender las variaciones de la lengua determinadas por las situaciones sociales. Los autores Juan Pablo Moris y Federico Navarro explican que, a partir de lo dicho por el autor ruso sobre las formas genéricas, las nuevas escuelas de Lingüística Sistémica-Funcional han tratado de explicar el género a partir de lo que consideran registro, o bien de incluirlo como un nuevo concepto, tal y como lo hizo la Escuela de Sidney. Esto para poder analizar los textos y clasificarlos según el propósito que cumplen y los objetivos que persiguen.

Para la presente investigación, los postulados de Halliday son retomados para explicar que existe una variación en el discurso según las diferentes situaciones sociales en las que los hablantes se encuentran, mientras que lo dicho por Bajtín

⁵⁶ Halliday, M.A.K., *op. cit.*, p. 47.

⁵⁷ Moris, Juan Pablo y Federico Navarro. "Registro y género: cómo entiende la Lingüística Sistémico-Funcional las clases estables de textos". *Texturas*. Estudios Interdisciplinarios sobre el Discurso, Centro de Estudios de los Discursos en Sociedad, Santa Fe, 2011, p. 71.

sobre el género permite entender que existen tipos de enunciados estables que se aplican a distintas esferas de comunicación.

El autor ruso dice que “cada enunciado separado es, por supuesto, individual, pero cada esfera del uso de la lengua elabora sus tipos relativamente estables de enunciados [...]”⁵⁸. Por tal motivo, para abordar la formación de los géneros periodísticos y de la crítica de cine como uno de estos, primero es importante entender qué son los géneros discursivos y cómo se forman, para después encontrar los enunciados estables de este tipo de estructuras genéricas del periodismo.

Ahora bien, aunque al referirnos a los géneros normalmente se tenga la idea de que estos únicamente son estructuras complejas que se forman en esferas especializadas, como la literatura o la ciencia, el autor ruso deja claro que existen formas genéricas primarias y otras más estructuradas, formadas a partir de las primarias.

[...] debemos incluir en los géneros discursivos tanto las breves réplicas de un diálogo cotidiano (tomando en cuenta el hecho de que es muy grande la diversidad de los tipos del diálogo cotidiano según el tema, situación, número de participantes, etc.) como un relato (relación) cotidiano, tanto una carta (en todas sus diferentes formas) como una orden militar, breve y estandarizada; asimismo, allí entrarían un decreto extenso y detallado, el repertorio bastante variado de los oficios burocráticos (formulados generalmente de acuerdo a un estándar), todo un universo de declaraciones públicas (en un sentido amplio: las sociales, las políticas); pero además tendremos que incluir las múltiples manifestaciones científicas, así como todos los géneros literarios (desde un dicho hasta una novela en varios tomos)⁵⁹.

Sobre la distinción entre géneros primarios y secundarios, Bajtín dice que la diferencia está en las esferas en las que se desarrollan unos y otros. Sin embargo, para la formación de los complejos se requieren las formas básicas de los simples.

Los géneros discursivos secundarios (complejos) —a saber, novelas, dramas, investigaciones científicas de toda clase, grandes géneros periodísticos, etc.— surgen en condiciones de la comunicación cultural más compleja, relativamente más desarrollada y organizada, principalmente escrita: comunicación artística, científica, sociopolítica, etc. En el proceso de su formación estos géneros absorben y reelaboran diversos géneros primarios (simples) constituidos en la comunicación discursiva inmediata⁶⁰.

Como ya se mencionó, Bajtín pone especial énfasis en el estudio de la naturaleza del enunciado para, a partir de esto, entender la propia diversidad de las formas

⁵⁸ Bajtín, M.M., *op. cit.*, p. 248.

⁵⁹ *Ibid*, pp. 248 y 249.

⁶⁰ *Ibid*, p. 250.

genéricas. El autor destaca que la importancia de centrarse en los enunciados es que estos se relacionan en las diferentes esferas de comunicación y le dan sentido a las distintas investigaciones sobre la lengua y su uso.

[...] toda investigación acerca de un material lingüístico concreto (historia de la lengua, gramática normativa, composición de toda clase de diccionarios, estilística, etc.) inevitablemente tiene que ver con enunciados concretos (escritos y orales) relacionados con diferentes esferas de la actividad humana y de la comunicación [...] ⁶¹.

Bajtín ve a los géneros discursivos como “[...] correas de transmisión entre la historia de la sociedad y la historia de la lengua” ⁶². Para el autor ruso, ningún fenómeno lingüístico nuevo, ya sea fonético, léxico o gramatical, “[...] puede ser incluido en el sistema de la lengua sin pasar la larga y compleja vía de la prueba de elaboración genérica” ⁶³.

Lo anterior es fundamental, pues habla de la presencia de los géneros en todos los ámbitos discursivos y el pensar en ellos como tipos de enunciados estables, nos lleva a preguntarnos sobre el impacto que puede tener la individualidad, el punto de vista y la opinión en su uso.

Sobre el estilo individual, Bajtín explica que en la gran mayoría de los géneros discursivos este no forma parte de la intención del enunciado, “[...] no es su finalidad única sino que resulta ser, por decirlo así, un epifenómeno del enunciado, un producto complementario de éste” ⁶⁴. Es así como en diferentes géneros pueden aparecer algunos aspectos del estilo individual y la personalidad de quien los emplea más no es un determinante de los mismos.

Sin embargo, el hablante y su voluntad sí determinan el género que utilizará según la esfera discursiva en la que se encuentre.

La elección se define por la especificidad de una esfera discursiva dada, por las consideraciones del sentido del objeto o temáticas, por la situación concreta de la comunicación discursiva, por los participantes de la comunicación, etc. En lo sucesivo, la intención discursiva del hablante, con su individualidad y subjetividad, se aplica y se adapta al género escogido, se forma y se desarrolla dentro de una forma genérica determinada. Tales géneros existen, ante todo, en todas las múltiples esferas de la comunicación cotidiana, incluyendo a la más familiar e íntima ⁶⁵.

De esta manera, resulta relevante explicar que así como al hablar se elige un género con enunciados estables para poder comunicarnos dentro de una esfera discursiva determinada, el acto comunicativo también requiere de la interpretación

⁶¹ *Ibid*, pp. 250 y 251.

⁶² *Ibid*, p. 254.

⁶³ *Idem*.

⁶⁴ *Ibid*, p. 252.

⁶⁵ *Ibid*, p. 267.

de estos enunciados para darle sentido al mundo. Por esta razón, como se mencionó previamente, si los géneros son envoltorios de enunciados y los marcos son envoltorios de interpretación, la relación entre ambos es importante para entender la manera en la que se enuncian, sobre todo, opiniones, consideraciones y valoraciones dependiendo los géneros en los que se opera.

Deborah Tannen explica que para darle sentido al mundo, establecemos conexiones entre lo que vivimos en el presente y lo que experimentamos en el pasado, o bien entre lo que nos han contado o hemos escuchado.

Estas conexiones vitales se aprenden a medida que crecemos y vivimos en una cultura determinada. Tan pronto como medimos una nueva percepción frente a lo que sabemos del mundo desde la experiencia previa, estamos lidiando con expectativas⁶⁶.

A partir de lo anterior, es interesante entender que en todo momento y en todas las esferas discursivas en las que nos desenvolvemos lidiamos con expectativas y, de igual manera, al momento de comunicarnos estructuramos enunciados eligiendo un género determinado a partir de lo que se busca decir según los marcos de interpretación y referencia que tenemos.

Bajtín explica que los géneros discursivos “[...] nos son dados casi como se nos da la lengua materna, que dominamos libremente antes del estudio teórico de la gramática”⁶⁷. Al igual que los marcos que dependen de las experiencias que tenemos para moldear las distintas formas de interpretación, nuestro discurso se moldea a partir de determinadas formas genéricas.

Tannen dice que, en 1955, el lingüista Gregory Bateson “[...] introdujo la noción de marco [...] para explicar cómo los individuos intercambian señales que les permiten ponerse de acuerdo sobre el nivel de abstracción que se destina a cualquier mensaje”⁶⁸.

Aunque podría parecer que la noción de género discursivo es importante únicamente para la producción de enunciados, mientras que la de marco solo para la interpretación de estos, la realidad es que así como los marcos operan en todas las circunstancias discursivas en las que los hablantes se encuentren, los géneros también están presentes para organizar los enunciados que produzcan.

Tannen explica que para poder interpretar los enunciados tal como fueron pensados, “[...] el oyente debe saber en qué ‘marco’ está operando, es decir, si la actividad que

⁶⁶ Tannen, Deborah, *op., cit.*, p. 137. [Traducción libre]

⁶⁷ Bajtín, M.M., *op., cit.*, p. 268.

⁶⁸ Tannen, Deborah, *op., cit.*, p. 141. [Traducción libre]

está realizando es bromear, imitar, charlar, sermonear, o realizar una obra de teatro, por nombrar solo algunas posibilidades familiares a nuestra cultura”⁶⁹.

Por su parte, Bajtín señala que nos expresamos solo mediante géneros discursivos, “[...] todos nuestros enunciados poseen unas formas típicas para la estructuración de la totalidad, relativamente estables”⁷⁰. Por esta razón contamos con un gran repertorio de géneros, tanto orales como escritos, primarios y complejos, los cuales moldean enunciados que serán interpretados a partir de ciertos marcos. “En la práctica los utilizamos con seguridad y destreza, pero teóricamente podemos no saber nada de su existencia”⁷¹.

Además, el autor ruso explica que los enunciados se caracterizan “[...] ante todo por su contenido determinado referido a objetos y sentidos”⁷². De esta manera, al momento de producirlos, la selección de los elementos lingüísticos y del género se define por la intención “[...] que adopta un sujeto discursivo (o autor) dentro de cierta esfera de sentidos. Es el primer aspecto del enunciado que fija sus detalles específicos de composición y estilo”⁷³.

Por una parte, el hablante, con su visión del mundo, sus valores y emociones y, por otra parte, el objeto de su discurso y el sistema de la lengua (los recursos lingüísticos): éstos son los aspectos que definen el enunciado, su estilo y su composición. Ésta es la concepción predominante⁷⁴.

1.2.2 Los géneros en el periodismo

Para explicar el lugar que ocupa la crítica de cine en el periodismo, primero es importante retomar las clasificaciones de información que existen en esta profesión. Quizá una de las más destacadas, conocidas y hasta didácticas sea la teoría de los géneros periodísticos, la cual

“[...] no se creó inicialmente con una preocupación filológica o literaria, sino más bien como una técnica de trabajo para el análisis sociológico de carácter cuantitativo de los mensajes que aparecían en los periódicos; posteriormente se perfiló como una doctrina filológica propia de la sociolingüística, de gran utilidad para hacer valoraciones críticas de carácter literario y lingüístico”⁷⁵.

⁶⁹ *Ibid*, pp. 141 y 142. [Traducción libre]

⁷⁰ Bajtín, M.M., *op.*, *cit.*, p. 267.

⁷¹ *Idem*.

⁷² *Ibid*, p. 274.

⁷³ *Idem*.

⁷⁴ *Ibid*, p. 281.

⁷⁵ Velásquez Ossa, César Mauricio. “Una aproximación a los géneros periodísticos” en García P, Víctor Manuel y Liliana María Gutiérrez C. *Manual de géneros periodísticos* (2a. ed.), Ecoe Ediciones, Bogotá, 2012, p. 31.

Para Lorenzo Gomis, los géneros periodísticos aunque son herederos, de cierta manera, de los literarios, en el periodismo su necesidad es más inmediata y urgente, pues deben “[...] cumplir distintas funciones para responder también a diversas necesidades sociales y satisfacerlas. La información y el comentario son dos necesidades sociales distintas”⁷⁶.

Ahora bien, también es importante tener en cuenta que el apego absoluto a las distintas clasificaciones de los géneros periodísticos no siempre es útil, pues se puede caer en el encasillamiento, ni tampoco son totalmente imprescindibles, ya que el discurso periodístico puede adquirir muchas formas, no obstante, es “[...] una forma de análisis crítico de las rutinas periodísticas y de la manera en que los medios cumplen sus funciones de informar, orientar y entretener”⁷⁷.

De esta manera, el estudio de la información periodística resulta más sencillo a partir de su clasificación en géneros, pues se parte del conocimiento de que no todos los textos en esta profesión persiguen los mismos objetivos. Por un lado se encuentran los géneros informativos, como la nota, los cuales, como su nombre lo indica, buscan informar; por otra parte, los géneros interpretativos, como el reportaje o la crónica, ya no solo informan, sino que valoran y confrontan los hechos para tratar de explicar sus causas y consecuencias⁷⁸.

Ahora bien, aunque el principal objetivo de los géneros informativos es informar y en los interpretativos se busca ofrecer una explicación, la realidad es que “[...] todos los hechos y sus discursos son o merecen algún tipo de interpretación [e] [...] interpretar es ante todo valorar”⁷⁹.

Para Lourdes Romero, la interpretación es la que le permite al periodista comprender los hechos para poder contarlos:

La interpretación periodística nos permite, empleando el lenguaje, descifrar y comprender los hechos que suceden a nuestro alrededor. El responsable de la interpretación periodística funciona como un “operador semántico”, hombre o equipo humano, encargado de elegir la forma y el contenido de los mensajes periodísticos dentro de un abanico amplio de combinaciones⁸⁰.

De esta manera, la autora ve la interpretación de la realidad social como un método propio de la misma labor periodística, en el que “[...] la información está sometida a

⁷⁶ Gomis, Lorenzo. *Teoría del periodismo. Cómo se forma el presente*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1991, pp. 44 y 45.

⁷⁷ Velásquez Ossa, César Mauricio, *op., cit.*, p. 38.

⁷⁸ Cf. Parratt, Sonia. *Géneros periodísticos en prensa*, CIESPAL, Quito, 2008, pp. 203.

⁷⁹ Santillán Peralbo, Rodrigo. *El lenguaje en el periodismo de opinión*, CIESPAL, Quito, 2006, p. 77.

⁸⁰ Romero, Lourdes, *op., cit.*, p. 19.

la manipulación de los periodistas y a los condicionamientos de los medios de comunicación de masas”⁸¹.

Para Rodrigo Martínez, “[...] todos los géneros del periodismo son interpretativos. Solo que hay niveles de organización de la información; es decir, grados y tipos de interpretación”⁸². Lo que sucede es que en cada tipo de género se usa un determinado tipo de técnica de documentación y se privilegia cierta forma del discurso por sobre otra; estos usos “[...] están condicionados por las tres funciones globales del periodismo: la información, la explicación y la argumentación”⁸³.

Es así como, a pesar de las clasificaciones de géneros periodísticos existentes, en las que se determina que la interpretación y el punto de vista de quien escribe solo puede existir en algunos, la realidad es que cada vez son más los periodistas que nutren sus textos “[...] con una intensificación de la subjetividad y con elementos que han sido tradicionalmente considerados como propios de la ficción”⁸⁴. De hecho, Natividad Abril Vargas considera que “la actividad periodística es en sí misma una actividad retórica y persuasiva, ya que en cualquiera de sus manifestaciones siempre se aspira a producir unos efectos persuasivos en el público”⁸⁵.

Los modernos teóricos de la comunicación se inclinan por relacionar la redacción periodística con la retórica clásica, lo cual durante mucho tiempo se consideró propio únicamente de los géneros literarios, debido a que, según las teorías en boga por aquella época no lejana, el periodismo no admitiría la utilización de recursos argumentativos más que en los géneros de opinión⁸⁶.

Lo anterior permite fácilmente identificar a los géneros de opinión, los cuales si bien no son los únicos en los que hay argumentación, pues como se puede ver en las nuevas teorías de periodismo, la interpretación, valoración e incluso el discurso argumentativo pueden aparecer en distintos trabajos periodísticos, es en los géneros opinativos en los que “[...] la función persuasiva se hace explícita de manera directa”⁸⁷.

1.2.3 Géneros periodísticos de opinión

⁸¹ *Ibid*, p. 175.

⁸² Martínez Martínez, Rodrigo. *Teoría y práctica de la crítica cinematográfica*. Tesis para obtener el grado de Maestría en Comunicación, UNAM, México, 2012, p. 17.

⁸³ *Idem*.

⁸⁴ Romero, Lourdes, *op., cit.*, p. 177.

⁸⁵ Vargas, Natividad Abril. *Periodismo de opinión. Claves de la retórica periodística*, Síntesis, Madrid, 1999, p. 23.

⁸⁶ Velásquez Ossa, César Mauricio, *op., cit.*, p. 33.

⁸⁷ *Idem*.

Para Earle Herrera, “opinar es la facultad —y el derecho— que tenemos para disentir o consentir”⁸⁸ y no es algo exclusivo ni del periodismo, ni de los medios de comunicación,

[...] la opinión es inherente a la vida en sociedad y a la participación ciudadana. Y el periodismo de opinión, en el mundo de hoy, una forma rápida y práctica de analizar, explicar, entender y conocer las ideas, juicios y conceptos de voces autorizadas sobre los grandes problemas que ocurren día a día⁸⁹.

Natividad Abril Vargas afirma que, de hecho, en los géneros de opinión no solo es necesario que quien los escribe exprese su autoría “[...] en calidad de intérprete autorizado, es decir, que ejerce un comentario manifiesto, sino que además evalúa los hechos, expresa juicios y vaticina consecuencias”⁹⁰.

Para Rodrigo Santillán, en el periodismo de opinión no se admite la imparcialidad o la objetividad pues “[...] se expresan juicios de valor sobre algo y acerca de alguien, lo que implica que siempre se estará a favor o en contra [...]”⁹¹.

El receptor del mensaje podrá decidir si acepta y comparte la posición que expresa el articulista o editorialista sobre un hecho determinado de la realidad, en cuyo caso el objetivo del género de opinión se habría cumplido, o si, por el contrario, lo desaprueba⁹².

Sin embargo, la subjetividad no está peleada con la responsabilidad y aunque el periodista puede verter sus opiniones y consideraciones en este tipo de textos y el lector decide si las comparte o no, es importante cuidar el lenguaje que se utiliza para que los mensajes sean recibidos con claridad.

El periodismo de fondo o de opinión tiene el deber ineludible y la responsabilidad social de usar un lenguaje culto, pero sin llegar a la pedantería, un lenguaje sencillo sin llegar a la vulgaridad, un lenguaje claro que no permita ambigüedades ni anfibologías, un lenguaje conciso que impida la redundancia y sobre todo debe ser escrito con la mejor corrección posible. En el periodismo de opinión no se debe caer en un lenguaje profesional, ni técnico, ni complejo⁹³.

Earle Herrera explica que “[...] una de las funciones —además de las de informar y entretener— que se le asigna y reclama al periodismo [es] la de orientar”⁹⁴ y la puesta en práctica “[...] de esta función orientadora, lleva implícita una responsabilidad intelectual y un compromiso ético: se dispone de una tribuna de

⁸⁸ Herrera, Earle. *Periodismo de opinión*, Agencia Venezolana de Noticias, Caracas, 1997, p. 260.

⁸⁹ *Ibid*, p. 272.

⁹⁰ Vargas, Natividad Abril, *op., cit.*, p. 66.

⁹¹ Santillán Peralbo, Rodrigo, *op., cit.*, p. 73.

⁹² Velásquez Ossa, César Mauricio, *op., cit.*, p. 33.

⁹³ Santillán Peralbo, Rodrigo, *op., cit.*, p. 82.

⁹⁴ Herrera, Earle, *op., cit.*, p. 276.

excepción de alcance colectivo; se cuenta también con la confianza de los lectores [...]”⁹⁵.

Para Susana González Reyna, la eficacia de los artículos de opinión depende ya no solo de la verosimilitud de lo que se dice, sino también de la construcción y consistencia de la fundamentación. De esta manera, “la argumentación, entonces, es la forma del discurso basada en premisas que no ofrecen certeza, pero que resultan aceptables y razonables”⁹⁶.

La importancia de la argumentación es tal que Rodrigo Martínez considera que el periodismo de opinión “[...] es una reflexión sistemática que construye modos de pensar los hechos y que recurre a la argumentación para expresar las conclusiones del análisis de manera convincente”⁹⁷. De esta manera, se puede ver que en los géneros opinativos, la argumentación es la que da verosimilitud.

En cuanto al tipo de textos que forman parte de los géneros de opinión, Natividad Abril Vargas dice que aunque bien se pueden englobar dentro de la denominación de artículo periodístico “[...] una segunda apreciación nos permite diferenciar entre dos tipos de textos según su vinculación con los hechos de actualidad [...]”⁹⁸.

Los primeros, los textos “críticos”, son los textos que se acercan en el sentido más estricto al término *editorialista*; son textos de compromiso y en ellos se escribe acerca de algún aspecto de la más inmediata actualidad [...] En los textos “creativos”, ni el tema ni su vinculación con la actualidad son factores de primer orden, puesto que lo que se impone es la personalidad de quien firma⁹⁹.

Para la autora, la principal diferencia entre ambos textos es que los críticos son mayormente argumentativos, mientras que los creativos son más bien de tipo descriptivo¹⁰⁰. Sin embargo, con la crítica periodística hay una especie de fusión, como se verá más adelante.

1.3 Crítica

En periodismo, la crítica “[...] es una actividad intelectual cuyo propósito consiste en valorar las manifestaciones del espíritu concebidas en la materia, en el sonido, en la imagen [...]”¹⁰¹. Jairo Valderrama apunta que la principal diferencia entre la crítica y

⁹⁵ *Idem*.

⁹⁶ González Reyna, Susana. *Géneros periodísticos 1: periodismo de opinión y discurso*, Trillas, México, 2005, p. 20.

⁹⁷ Martínez Martínez, Rodrigo, *op., cit.*, p. 34.

⁹⁸ Vargas, Natividad Abril, *op., cit.*, p. 136.

⁹⁹ *Idem*.

¹⁰⁰ *Cf. Idem*.

¹⁰¹ Valderrama Valderrama, Jairo. “La crítica, expresión artística” en García P, Víctor Manuel y Liliana María Gutiérrez C. *Manual de géneros periodísticos* (2a. ed.), Ecoe Ediciones, Bogotá, 2012, pp. 205 y 206.

la reseña, en esta profesión, es que la primera va más allá de la noticia de la representación de la obra, pues también “[...] debe definirse el tema, al autor, examinar el estilo, ayudarle al lector a elegir lo mejor o la más conveniente”¹⁰².

Para Rafael Yanes, “[...] la reseña es un texto descriptivo que está dentro de los géneros del periodismo informativo como una modalidad de la noticia, mientras que la crítica es valorativa, y, por tanto, pertenece a los géneros del periodismo de opinión”¹⁰³.

Ahora bien, aún cuando la opinión y la valoración son importantes en este tipo de textos, Susana González Reyna dice que la crítica periodística, al igual que cualquier otro tipo de crítica, no es solo una manifestación de una opinión, sino que más bien es “[...] el resultado de un conjunto de intuiciones, percepciones, comparaciones y análisis, que toma la forma del juicio basado en valores considerados como verdaderos”¹⁰⁴.

De esta manera, para Natividad Abril Vargas, la crítica periodística es todo texto de opinión en el que “[...] se expone la valoración que le merece un trabajo de carácter creativo o artístico que se ha dado a conocer recientemente al público, a una persona experta en la materia sobre la que se emite el juicio”¹⁰⁵.

Por su parte, Álex Grijelmo dice que la crítica periodística es un “[...] artículo de opinión que analiza, disecciona, desmenuza y elogia o censura —parcial o totalmente— una obra artística o cultural”¹⁰⁶. El autor menciona que aunque claramente es un texto opinativo no está exento de incluir información, “porque al lector le complacerá hallar en esa crítica [...] los datos necesarios para enmarcar y explicar la obra, al margen del juicio que al crítico le merezca”¹⁰⁷.

Es así como en la crítica, el periodista debe recrear la obra y ofrecer una nueva mirada a ella para que los lectores sean capaces de apreciarla de otra manera. Ahí es donde está el valor de este tipo de textos; en palabras de Valderrama:

Aquí, aparte de informar acerca de la aparición o el rescate cualquiera de una manifestación artística, se concede un mérito a la obra. El periodista se convierte de nuevo en un recreador, sin redundancia alguna, porque el autor mismo ya tomó de la realidad todos los elementos para integrar una idea y creó así una obra; y el crítico auténtico ha de desandar el trayecto de creación para hallar los valores espirituales y edificantes que se envían a la humanidad, las inquietudes, las sondas en los corazones individuales

¹⁰² *Ibid*, p. 206.

¹⁰³ Yanes, Rafael. “La Crítica de Arte como Género Periodístico: un texto Argumentativo que cumple una Función Cultural”. *Razón y Palabra*, No. 45, Quito, 2005.

¹⁰⁴ González Reyna, Susana. “La crítica periodística” en González Reyna, Susana. Coord. *Teoría del periodismo de opinión. Antología*, UNAM, México, 2013. p. 186.

¹⁰⁵ Vargas, Natividad Abril, *op. cit.*, p. 183.

¹⁰⁶ Grijelmo, Álex. *El estilo del periodista*, Taurus, Madrid, 2014, p. 121.

¹⁰⁷ *Idem*.

y sociales. Amplía su visión al reconstruir las imágenes que evoca en la obra, sin embargo también penetra, desentraña, escarba y expone, cual bandera de luz, los elementos hasta ahora desapercibidos para el lector corriente¹⁰⁸.

Para algunos autores, como Yanes, la crítica periodística se parece a muchos otros géneros, incluso de los informativos y de los interpretativos, aunque la parte opinativa siempre se destaca.

Se parece al artículo, en cuanto se trata de la valoración personal que su autor realiza sobre un acontecimiento de actualidad [...] También se parece a una crónica por ser un texto que analiza algo sucedido recientemente, aunque de ésta se diferencia por el asunto del que trata, ya que siempre enjuicia una manifestación artística. Incluso, la crítica contiene también información sobre la actualidad del mundo del arte, por lo que tiene también componentes propios del periodismo informativo, pues la actuación de un grupo de teatro o la publicación de un libro son hechos noticiosos en sí mismos. Pero su característica principal es el criterio subjetivo que refleja su texto. Se trata de un género de opinión¹⁰⁹.

De esta manera, al tratarse de un género periodístico de opinión, lo que realmente importa son las consideraciones de quien la escribe, por lo que una simple descripción de la obra vista no es suficiente, ni tampoco lo es preguntar su opinión al autor de esta. “El crítico tiene el deber de arriesgarse y dar a conocer su particular valoración, por lo que su formación cultural es requisito imprescindible para poder realizarla con perspectiva histórica”¹¹⁰.

Si bien se basa en un acto de reflexión, para algunos autores, como Rodrigo Martínez, la crítica periodística es uno de los géneros más especializados y complejos, ya que no solo aplica las convenciones de la opinión periodística, sino que también “[...] recurre a la documentación, el análisis y las formas del discurso para comprender, explicar y revelar el significado de todo tipo de expresiones simbólicas”¹¹¹.

Para Natividad Vargas, la crítica periodística tiene dos elementos centrales, por un lado, es importante saber que se escribe para otras personas y por otro, que el público hacia el que se dirige es heterogéneo, por lo que quienes la leen deben encontrar orientación. “De ahí que cuando se habla de la función de la crítica en nuestros días resulte inevitable referirse a su facultad orientadora sobre los hechos culturales que estén de actualidad”¹¹².

[...] la crítica periodística cumple un triple papel: informar, orientar y educar. Se le suele añadir la función de entretenimiento, pues se entiende que hay

¹⁰⁸ Valderrama Valderrama, Jairo, *op., cit.*, p. 206.

¹⁰⁹ Yanes, Rafael, *op., cit.*

¹¹⁰ *Idem.*

¹¹¹ Martínez Martínez, Rodrigo, *op., cit.*, p. 18.

¹¹² Vargas, Natividad Abril, *op., cit.*, p. 191.

personas que encuentran en la lectura de las críticas verdadero placer. Y es que hay quien considera la crítica en sí como una obra marginal de creación¹¹³.

Es así como “es propio de la crítica periodística, informar, explicar, analizar, argumentar y enjuiciar las cualidades de una obra artística”¹¹⁴. No obstante, además, este tipo de textos también cumplen una función mediadora, pues no solo el público necesita saber qué consumir, sino que, de igual manera, “[...] el autor o autora necesita ser presentado al público para su reconocimiento. La persona que redacta una crítica debe ayudar a facilitar ese encuentro entre público y obra”¹¹⁵.

Para Sonia Parratt, la importancia de estos textos está en el alcance que tienen y en que

[...] determinan en gran medida los libros y discos que comprará el público, y las obras de teatro, conciertos y exposiciones a los que asistirá. No en vano los artistas suelen afirmar que es mejor ser criticado en los medios que no salir en ellos¹¹⁶.

Por otra parte, conviene hacer énfasis en que la crítica en el periodismo es un tipo de texto que se dedica a enjuiciar una obra de arte de cualquier naturaleza, por lo que la forma de presentar la información depende de lo que se analice, pues aunque lo importante es la opinión y valoración del periodista, también son necesarios los datos de contexto:

En la crítica teatral, se requieren las entrevistas a actores, directores, utileros; todas, apreciaciones juiciosas y pertinentes. En el cine se tendrá en cuenta (como en todo) el contexto universal, pero más que nada debe saberse que es la propaganda de una cultura, que envuelve un interés social determinado¹¹⁷.

Asimismo, en cuanto al lenguaje que se utiliza en este tipo de textos es importante mencionar que al ser discursos predominantemente argumentativos se busca orientar y se hace una invitación a los lectores, pues como dice Yanes, el crítico

[...] trata de convencer al lector con una determinada valoración de la obra, y para ello tiene que razonar sus valoraciones –que no pueden ser gratuitas–, sin incluir elogios inmerecidos que puedan asemejarse a trabajos propagandísticos que no aguantan en pie desde que los contradice la primera crítica responsable. La crítica de arte debe tener una argumentación inspirada en el convencimiento personal de quien firma, y nunca en criterios publicitarios o ideológicos¹¹⁸.

¹¹³ *Idem.*

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 192.

¹¹⁵ *Idem.*

¹¹⁶ Parratt, Sonia, *op., cit.*, p. 154.

¹¹⁷ Valderrama Valderrama, Jairo, *op., cit.*, p. 208.

¹¹⁸ Yanes, Rafael, *op., cit.*

A partir de lo anterior, el autor distingue entre distintos tipos de críticas de arte que se publican en los medios; esta clasificación no tiene que ver, como se mencionó anteriormente, con la naturaleza de la obra, sino más bien con el texto mismo y con lo que se busca destacar en este:

Unas analizan fríamente el contenido de la obra. Otras no profundizan demasiado y terminan siendo un texto cuyo único fin parece ser elogiar al autor. También las hay centradas en una simple descripción. Algunos críticos prefieren hablar del autor y su repercusión en el mundo artístico. Por último, hay críticas que buscan casi exclusivamente la belleza estética del texto. Con estos criterios diferenciamos la crítica analítica, la laudatoria, la descriptiva, la expositiva y la estética¹¹⁹.

1.3.1 Crítica periodística de cine

Otro tipo de clasificación de la crítica periodística se hace con base en la naturaleza misma de la obra. Si esta es una película, entonces la crítica será de cine. Noguera y Esqueda mencionan que el hecho noticioso en este tipo de textos, generalmente, es el estreno de una cinta, aunque “el fundamento de la crítica reside, no obstante, en la opinión que el crítico vierte en su texto sobre ese filme determinado”¹²⁰.

Es así como la crítica de cine como género periodístico “[...] consiste en la elaboración de criterios de reflexión articulados sobre una base discursiva caracterizada por los instrumentos del análisis cinematográfico y las propiedades de la argumentación periodística”¹²¹. De esta manera, este tipo de textos se encarga de la divulgación de la cultura del cine “[...] con base en la puesta en práctica de campos conceptuales y capacidades creativas dentro de las convenciones de la opinión periodística”¹²².

A partir de los autores revisados y sus definiciones de crítica en el periodismo, para este trabajo de investigación se entenderá a la crítica periodística de cine como un género periodístico de opinión que se caracteriza por tener la valoración y apreciación sensorial de un experto en cine, quien enjuicia una película próxima a estrenarse (o de reciente estreno) para orientar e invitar al público a verla o no.

El ya mencionado texto es predominantemente argumentativo, pues esta forma del discurso actúa como un elemento organizativo, sin embargo, al tratarse sobre una película también tiene partes descriptivas y narrativas importantes en las que se cuenta la historia de la cinta y se habla de sus atributos técnicos, así como de la propia experiencia fílmica del crítico. Además, existe una relación con aspectos de la realidad, lo que responde a los factores de actualidad e interés periodístico.

¹¹⁹ *Idem*.

¹²⁰ Noguera Tajadura, M. y L. Esqueda Verano, *op., cit.*, p. 91.

¹²¹ Martínez Martínez, Rodrigo, *op., cit.*, p. 14.

¹²² *Ibid*, p. 152.

1.3.2 Estructura y características

En cuanto a la estructura, estilo y formato que debe tener una crítica periodística, Natividad Abril Vargas explica que, en primera instancia, debe aportar

[...] grados de flexibilidad y exigencia, entusiasmo y experiencia, cultura e intuición. Debe demostrar una cierta facilidad para comunicar con el público lector y transmitir la cualificación de quien firma, así como el respeto y amor a la actividad que se critica¹²³.

Por otra parte, la autora menciona que una crítica periodística para ser profesional debe tener un “[...] tono constructivo, sentido crítico, claridad de pensamiento, objetividad, experiencia y, por añadidura, no bailarle el agua al negocio fácil de los mercados de la cultura [...]”¹²⁴. Ahora bien, aunque Vargas enumera estas características para explicar que en este tipo de textos no es ético hacer publicidad, conviene recordar que la objetividad en el sentido más estricto del concepto ya es un tema muy rebasado en el periodismo en general y más aún en los géneros de opinión, pues la mirada de quien los escribe siempre estará presente, no obstante, lo que sí es importante es la responsabilidad y el rigor.

“El estilo de la crítica tiene que estar en consonancia con el tipo de texto que es, pero sin olvidar en ningún momento para quién se escribe y qué se publica en un periódico. Se ha de pensar que aunque el lenguaje sea más elevado y rico en ideas, los comentarios excesivamente técnicos o eruditos están de más. El estilo procurará ser preciso, ágil y claro. Además de cuidar los tópicos se prestará especial atención a la adjetivación, elemento primordial en la valoración y también en la descripción¹²⁵.”

En las líneas anteriores, la autora deja claro que la crítica, como género periodístico, debe mantener las características primordiales de la profesión, como lo son la claridad, concisión y precisión. Aunque el crítico esté dejando plasmada su mirada educada, tiene que ser capaz de transmitirla a todos.

Vargas también explica que al ser un género de opinión, la crítica se caracteriza por la libertad, por lo que “[...] puede tomar elementos de la crónica y el reportaje junto a otros del artículo; está permitido el uso de alguna cita textual, muy escogida, si se considera que ayuda a elevar la calidad [...]”¹²⁶ de esta, además de que es posible estructurarla de distintas maneras según lo que se busque destacar —o no— de la obra enjuiciada.

Cuando se trata de obras con argumento —libros, teatro, cine...— se plantea la oportunidad, o no, de adelantar en la crítica la historia que se narra. El sentido común y la práctica periodística aconsejan que en

¹²³ Vargas, Natividad Abril, *op. cit.*, p. 196.

¹²⁴ *Idem.*

¹²⁵ *Ibid*, p. 197.

¹²⁶ *Ibid*, p. 198.

algunos casos se justifica la inclusión de una sinopsis, cuando la historia que se desarrolla no constituye su elemento principal¹²⁷.

Es así que la estructura de la crítica periodística es argumentativa, pues esta forma del discurso cumple una función organizativa, sin embargo, “a ella se subordinan la mención de tipos variados de información, estrategias discursivas secundarias (descripción, exposición y narración) y las figuras del lenguaje”¹²⁸.

Para Sonia Parratt, la estructura y estilo de estos textos depende de quién los escribe y del material que se enjuicia, pues no se puede olvidar que el crítico también fue un espectador de la obra, sin embargo, generalmente, se suele comenzar

[...] informando al lector sobre quién es el autor, qué otras obras ha escrito, compuesto o realizado y lo que supone su nueva obra dentro de toda su producción anterior. A continuación pasa a describir la obra y finalmente, sobre la base de sus conocimientos como experto, emite unas valoraciones razonadas y tratando de ser convincente¹²⁹.

A pesar de la libertad que permite el género, Natividad Abril Vargas propone un modelo de estructuración de la crítica periodística dividido en dos partes. En la primera, la autora explica que se debe plasmar la tesis que se desarrollará a lo largo del texto, así como hacer una presentación del autor, de la misma obra y una contextualización. “Se aconseja utilizar recursos literarios y aportar descripciones vivas, apuntes irónicos, ejemplos, esbozos de retratos, etc.; en esta primera parte, también se pueden enumerar los puntos claves que se tratarán a continuación”¹³⁰.

En la segunda parte del texto, Vargas dice que se encontrará el análisis de la obra, por lo que se debe recurrir a formas expositivas y argumentativas del discurso para sustentar la tesis que se planteó en la primera parte.

Para ello se darán explicaciones acerca de los aciertos o desaciertos encontrados, persuadiendo al público lector de la validez del razonamiento. En la argumentación, médula del texto crítico, hay que aportar razones de peso, indicios que demuestren las cualidades de la obra¹³¹.

La postura de Álex Grijelmo sobre la estructura de la crítica es similar a lo ya mencionado, pues explica que estos textos se asemejan “[...] mucho al género análisis, pero también al género artículo de opinión. En ella sí caben los juicios de valor, y la frase aparte dedicada a expresarlo”¹³².

¹²⁷ *Ibid*, p. 199.

¹²⁸ Martínez Martínez, Rodrigo, *op., cit.*, pp. 48 y 49.

¹²⁹ Parratt, Sonia, *op., cit.*, p. 154.

¹³⁰ Vargas, Natividad Abril, *op., cit.*, p. 199.

¹³¹ *Idem*.

¹³² Grijelmo, Álex, *op., cit.*, p. 122.

Noguera y Esqueda explican que este tipo de textos permiten conocer el estilo personal de los periodistas o críticos, pues “[...] se pone de manifiesto en su riqueza léxica, así como en el modo en que manejen el lenguaje persuasivo y los recursos lingüísticos y retóricos a la hora de elaborar sus escritos”¹³³.

De esta manera, a partir de una revisión histórica y teórica de lo que es la crítica cinematográfica, en este capítulo, se llegó a la conclusión de que la crítica periodística de cine es un género periodístico de opinión que se caracteriza por tener la valoración y apreciación sensorial de un experto en cine, quien enjuicia una película próxima a estrenarse (o de reciente estreno) para orientar e invitar al público a verla o no.

En los capítulos siguientes se profundizará más sobre las características discursivas de este tipo de textos y también sobre lo que es la opinión periodística y su construcción a partir de los marcos del crítico-periodista, para después explicar y categorizar los recursos estilísticos que le permiten argumentar a favor o en contra de la cinta, así como contextualizar e informar lo relacionado con esta.

¹³³ Noguera Tajadura, M. y L. Esqueda Verano, *op. cit.*, p. 92.

Capítulo 2

La opinión periodística

Luego de definir el objeto de estudio de esta investigación, en este capítulo se describe y explica cómo se construye la opinión en la crítica periodística de cine a partir del uso de las distintas formas del discurso y de los marcos del crítico-periodista. Para esto, primero se plantea una definición sobre lo que es la opinión, en su forma general, para después explicar qué es dentro del ámbito periodístico.

Posteriormente, se exponen las diferencias entre persuasión, convencimiento e invitación para explicar las funciones que tiene el género de la crítica periodística de cine y así poder describir cómo se va formando la opinión del crítico a partir de las distintas formas que puede tomar el discurso.

Finalmente, se discute sobre la figura del crítico, quien es el sujeto de la opinión, y se explica cómo operan sus marcos al momento de reconstruir la trama de la película y al valorar sus distintos aspectos técnicos, para después exponer cómo en su texto construye al lector y posible espectador de la cinta que enjuicia.

2.1 Sobre la opinión

La Real Academia Española define la opinión como un “juicio o valoración que se forma una persona respecto de algo o de alguien”¹³⁴, mientras que valorar es “reconocer, estimar o apreciar el valor o mérito de alguien o algo”¹³⁵. De esta manera, a partir de estas definiciones un tanto abstractas y generales se partirá para definir lo que es la opinión en el periodismo y, sobre todo, en la crítica periodística de cine, ya que es el objeto de estudio de la presente investigación.

Como se revisó en el capítulo anterior, la interpretación, la opinión y la valoración han sido conceptos polémicos en la labor periodística desde hace años, sin embargo, cada vez son más los profesionales que aceptan la subjetividad que está presente en los textos periodísticos, sin que esto signifique, necesariamente, la falta de rigor, investigación y fundamentos.

La opinión en el periodismo es vista como algo exclusivo de los géneros opinativos, como el artículo, el editorial y la crítica, y aunque hay quienes debaten esta idea y dicen que también hay presencia de opinión en otros géneros, para este trabajo es

¹³⁴ Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española* [en línea]. Actualización 2020.

¹³⁵ *Idem*.

pertinente referirnos a la opinión de la crítica y, por lo tanto, de los denominados géneros periodísticos de opinión.

La opinión periodística “[...] es una actividad que produce objetos del pensamiento a partir de lo que puede llamarse como preconstruidos culturales amplios [...]”¹³⁶, es decir, que surge de convencionalidades que son aceptadas por los consumidores de este tipo de textos, por lo que le otorgan valor. La crítica “[...] delimita estos preconstruidos a contextos y situaciones más cerrados”¹³⁷.

De esta manera, en la práctica periodística, la opinión debe estar sustentada según lo que se busque lograr con el texto en cuestión. Es así como en la crítica periodística de cine los encargados de escribirla deben construir su opinión de cierta manera para que orienten a los lectores sobre ver o no la cinta enjuiciada y al mismo tiempo, sus textos deben brindar información y contexto de la misma.

2.2 Persuasión, convencimiento e invitación

Para Natividad Abril Vargas, la persuasión es un arte en el que una persona expone sus razones para que otra actúe según sus intereses:

La persuasión es el arte de inducir, mover u obligar a una persona, mediante la exposición de razones, a creer o a hacer alguna cosa que nos interesa. Es un fenómeno de inducción que significa llevar sin coacción a otras personas, en discursos o demás procedimientos, cuando hay más de una posibilidad real de acción¹³⁸.

Sin embargo, la autora explica que persuasión no es lo mismo que convencimiento, pues convencer implica probarle algo a alguien de manera que no se pueda refutar. Para Vargas, “el convencimiento estaría reservado a campos en que es practicable la comprobación empírica, como puede ser el discurso científico, y no hay que provocar la emotividad, sino más bien serena reflexión y recepción”¹³⁹.

En la persuasión, tanto la persona que intenta persuadir como quien recibe el mensaje trabajan con parámetros de “verosimilitud”. Las premisas, las conclusiones, los hechos, tienen el mismo contenido científico. La finalidad de la lógica y la retórica se asienta en la posibilidad de unos razonamientos bien hechos, aunque sea diferente el campo en el que trabajan¹⁴⁰.

Por su parte, Rafael Yanes dice que la persuasión es algo fundamental en la crítica, pues pone de manifiesto la función orientadora de este tipo de textos y sirve como

¹³⁶ Martínez, Martínez, Rodrigo, *op., cit.*, p. 44.

¹³⁷ *Idem.*

¹³⁸ Vargas, Natividad Abril, *op., cit.*, p. 81.

¹³⁹ *Idem.*

¹⁴⁰ *Ibid*, p. 82.

punto de encuentro entre la visión única del crítico y los lectores que se acercan a conocer su opinión sobre una obra.

La persuasión explícita es un elemento de gran importancia en la crítica de arte, ya que se trata de la visión subjetiva de un trabajo artístico por parte de un especialista en la materia, y que sirve de nexo entre el autor y el público sin que exista, por parte de éste, conocimiento directo de la obra.¹⁴¹

Si bien muchos autores consideran que la persuasión es parte de los géneros opinativos y, por lo tanto, una de las principales funciones de la crítica periodística, no se puede dejar de lado que son textos muy breves que demuestran un interés por orientar y hasta por invitar a los lectores, pero no al grado de persuadirlos, ya que para que exista persuasión, estos tendrían que basar su decisión, sobre ver o no la película en cuestión, en lo que plantea el crítico; tendrían que actuar a partir del texto y los críticos también deberían esperar que esto suceda.

Sin embargo, más bien, la crítica “es un texto que pretende principalmente orientar al lector, aunque también intenta servirle como instrumento de formación cultural”¹⁴². El lector espera una orientación por parte del crítico, por lo que “[...] desde el inicio del artículo en donde se señala el propósito del mismo, hasta el final, con la síntesis de la comprobación, el articulista debe mostrar que sabe sobre lo que escribe”¹⁴³, en este caso, el cine y la película.

De esta manera, la crítica de cine, como género periodístico, es el “[...] más aproximado a la educación, en tanto que orienta sobre la bondad y la belleza del arte”¹⁴⁴. Para González Reyna, “[...] la crítica periodística es un género que evalúa y contextualiza los objetos y sucesos culturales para asignarles valores artísticos o ideológicos”¹⁴⁵, por lo que sus funciones principales son la de orientar y mediar entre el gran público y la oferta fílmica.

Aunque para algunos autores, como se vio en el primer capítulo, la idea de hacer una crítica antes del estreno de una cinta podría coartar la libertad de los lectores para decidir por sí mismos si vale la pena ver o no el filme en cuestión e incluso podría ser algo que caiga en la manipulación, la realidad es que la crítica periodística de cine “[...] construye criterios de reflexión y apreciación para lograr consistencia argumentativa y razonamientos sustentados más allá de los aportes culturales e individuales del estilo y la imaginación de cada crítico”¹⁴⁶, por lo que no se propone influir en la decisión de los lectores, sino más bien contribuir a su formación y ofrecerles información.

¹⁴¹ Yanes, Rafael, *op., cit.*

¹⁴² *Idem.*

¹⁴³ González Reyna, Susana. “La crítica periodística...”, *cit.*, pp. 183.

¹⁴⁴ Yanes, Rafael, *op., cit.*

¹⁴⁵ González Reyna, Susana. “La crítica periodística...”, *cit.*, p. 173.

¹⁴⁶ Martínez, Martínez, Rodrigo, *op., cit.*, p. 152.

Es así como la crítica periodística de cine tiene por objetivo la socialización, a partir de la información y la formación. Por un lado, informar “[...] se refiere a toda aquella propagación de contenidos, cifras, anécdotas, nombres, temas o noticias sobre películas y hechos del cine”¹⁴⁷, mientras que la formación

[...] consiste en lograr que las razones y las funciones de los recursos, lenguajes, códigos y estilos de expresión del cine sean también una propiedad colectiva que permita orientar a los espectadores, pero sobre todo formarlos a través de la maduración de criterios¹⁴⁸.

Por lo anterior, la crítica periodística de cine es un género que sigue los principios básicos del periodismo “[...] (documentación, organización y expresión) para concretar criterios de apreciación y formas de expresión sobre hechos u objetos culturales”¹⁴⁹. De esta manera, este tipo de textos no busca persuadir, sino más bien orientar e invitar a los lectores a ver una película o no, a través de un discurso constituido por dos fases:

[...] una fase analítica, que corresponde a la reunión de informaciones y a la observación sistemática a partir de categorías especializadas; y una fase retórica, donde las descripciones y las ideas derivados de la documentación y el análisis cobran la forma de un mensaje periodístico¹⁵⁰.

2.3 Formas del discurso

Ahora bien, a partir de lo que se vio en el capítulo uno y en los primeros apartados de este segundo capítulo en los que se explicó que la crítica periodística de cine, a través de la opinión, busca orientar a los lectores, es importante saber de qué manera lo logra el autor o la autora de esta. Natividad Abril Vargas explica que “para exponer datos, ideas y opiniones se hace uso de las palabras, que tienen valores concretos y producen efectos en la recepción”¹⁵¹.

Es así cómo conviene estudiar las distintas formas del discurso a las que se recurre para construir este tipo de textos, siempre teniendo en cuenta que

la elección de las palabras nunca es arbitraria, casual ni natural y se aconseja, tanto en la competencia léxica como en la gramatical y sintáctica, pensar en la recepción y adaptar la construcción retórica para que no surjan interferencias en la comprensión¹⁵².

¹⁴⁷ *Ibid*, p. 77.

¹⁴⁸ *Idem*.

¹⁴⁹ *Ibid*, p. 42.

¹⁵⁰ *Idem*.

¹⁵¹ Vargas, Natividad Abril, *op.*, *cit.*, p. 78.

¹⁵² *Idem*.

Susana González Reyna explica que “mediante la descripción, la narración, la exposición y la argumentación, el periodista presenta al lector una visión del mundo”¹⁵³. De esta manera, es a partir de las distintas formas del discurso que se elaboran los mensajes periodísticos independientemente de su naturaleza.

En los textos periodísticos de opinión hay presencia de distintas formas del discurso, sin embargo, autores como Natividad Abril Vargas destacan que hay algunas más relevantes que otras.

La narración, la descripción y la argumentación son técnicas y modos de escritura empleados en el periodismo de opinión. Teniendo en cuenta que los textos de opinión son textos argumentativos, se ha de entender que tanto la narración como la descripción son posibilidades, posibles combinatorias, más o menos predominantes, que finalmente configurarán el texto de opinión¹⁵⁴.

Aunque Vargas destaca que el discurso argumentativo es el más importante en los textos de opinión, más adelante se verá que tanto los argumentos como la descripción e incluso la narración son formas del discurso que sirven a las y los críticos para construir su opinión sobre la película que analizan y valoran.

2.3.1 Discurso narrativo

Como se vio en el primer capítulo, las críticas periodísticas de cine serán estudiadas, en este trabajo, como relatos, pues en ellas, el o la periodista que tiene la tarea de escribirlas narra algunos fragmentos de la trama de la película en cuestión, la relaciona con otros acontecimientos y además, en algunos casos, incluso habla de su experiencia al verla.

De esta manera, en este tipo de textos periodísticos hay fragmentos de discurso narrativo, el cual, como se verá más adelante, se opone al discurso descriptivo, pero también tiene características distintas al discurso argumentativo. En palabras de Gérard Genette, “el relato es una secuencia dos veces temporal...: hay el tiempo de la cosa-contada y el tiempo del relato (tiempo del significado y tiempo del significante)”¹⁵⁵; hay un tiempo de la historia (de la película) y uno del relato (la crítica).

La distinción anterior es fundamental para analizar la manera en la que los narradores de estas críticas construyen su opinión a partir de los recursos que las diferentes formas del discurso permiten y tomando en cuenta que hay un tiempo de la historia de la película, cuyos acontecimientos serán seleccionados y contados por los críticos, según lo que busquen destacar, pero también hay un tiempo del relato,

¹⁵³ González Reyna, Susana. *Géneros periodísticos 1...*, cit., p. 14.

¹⁵⁴ Vargas, Natividad Abril, *op. cit.*, p. 100.

¹⁵⁵ Genette, Gérard. *Figuras III...*, cit., p. 89.

que en este tipo de textos es mayor, por los distintos caminos que toma la narración y la desviación hacia otras formas del discurso que les permiten opinar, describir, reflexionar y dar color.

Para González Reyna, “la narración es la forma discursiva que se propone relatar un suceso o serie de sucesos relacionados, de tal manera que adquieren un significado distinto de aquel que tienen por separado”¹⁵⁶. Aunque no son textos cuyo valor principal está en las historias que cuentan, en la crítica periodística de cine también hay presencia de narración, porque, como ya se dijo, se habla sobre una historia plasmada en la pantalla y para valorarla, en el periodismo, se cuenta la trama o parte de ella.

En cuanto a las características del discurso narrativo es importante destacar que “[...] rebasa el nivel estático de la descripción y se fundamenta en la acción. Quien narra busca despertar el interés en el hecho y mantener la curiosidad por lo que sucede”¹⁵⁷.

Por su parte, Helena Calsamiglia y Amparo Tusón destacan que la narración nos sirve “[...] para informar, para cotillear, para argumentar, para persuadir, para divertir, para crear intriga, para entretener...”¹⁵⁸, mientras que “con la descripción representamos lingüísticamente el mundo real o imaginado [...]”¹⁵⁹.

Juan Nadal retoma a Genette para explicar que en todos los relatos se combinan los discursos narrativo y descriptivo,

[...] esto tiene por causa, por un lado el hecho de que ningún verbo o sustantivo, por poco valorativo que sea, deja de designar acciones u objetos y, con ellos, sus características esenciales; por otro lado, se debe a que la descripción, gracias a su oficio esencial de marco, siempre está subordinada al discurso narrativo [...]”¹⁶⁰.

Ahora bien, aunque Genette también menciona que la descripción está subordinada al discurso narrativo y la llama “[...] *ancilla narrationis*, esclava siempre necesaria pero siempre sometida, nunca emancipada”¹⁶¹, de la narración, en el caso del género periodístico de la crítica de cine, la narración es la esclava o auxiliar a la exposición y argumentación, pues el valor de estos textos no está en la historia, sino en el relato mismo.

¹⁵⁶ González Reyna, Susana. *Géneros periodísticos 1...*, cit., p. 16.

¹⁵⁷ *Ibid*, p. 17.

¹⁵⁸ Calsamiglia, Helena y Amparo Tusón. *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*, Ariel, Barcelona, 2001, p. 270.

¹⁵⁹ *Ibid*, p. 279.

¹⁶⁰ Nadal, Juan. “Discursos narrativo y descriptivo en las entradas de los primeros relatos periodísticos de Gabriel García Márquez”. *Anuario de Letras del Instituto de Investigaciones Filológicas*, Vol. 42-43, México, 2005, pp. 244 y 245.

¹⁶¹ Genette, Gérard. “Fronteras del relato” en Barthes, Roland. et al., *Análisis estructural del relato*, Tiempo contemporáneo, Buenos Aires, 1972, p. 199.

De esta manera, aunque todo relato mezcla, en proporciones variables, “[...] representaciones de acciones y de acontecimientos que constituyen la narración [...] y por otra parte representaciones de objetos o de personajes que constituyen lo que hoy se llama la descripción”¹⁶², es importante tener en cuenta que en los relatos de la crítica periodística de cine, además, se suman la exposición y la argumentación como formas del discurso y es en ellas en las que se encuentra gran parte del valor de estos textos como obras.

Existe una distinción importante entre lo que es el relato, como la exclusiva narración de acontecimientos, que en el caso de la crítica periodística de cine sería el contar la trama de la película o partes de ella, y el discurso, como todo lo accesorio y referente al narrador y al acto de narrar, como son las consideraciones de los críticos y las críticas.

En este grado de pureza, la dicción propia del relato es en cierto modo la transitividad absoluta del texto, la ausencia perfecta [...] no sólo del narrador, sino de la narración misma, por supresión rigurosa de toda referencia a la instancia del discurso que la constituye¹⁶³.

Es así como “el discurso puede ‘contar’ sin dejar de ser discurso, [pero] el relato no puede ‘discurrir’ sin salir de sí mismo”¹⁶⁴. Esto se da de forma más clara en los géneros periodísticos como la crítica de cine, en la que el relato sobre la cinta está contenido en el discurso de los críticos y críticas-periodistas, quienes constantemente están enunciando sus consideraciones y reflexiones, a lo que se subordina la narración de la trama y de la experiencia de ver la película.

2.3.1.1 Funciones del narrador

Ahora bien, antes de pasar a otras formas del discurso y al papel que tienen en la crítica periodística de cine, es importante mencionar que aunque la función principal de los narradores de un relato es contar la historia en cuestión, Gérard Genette reconoce que existen otras funciones, las cuales cobran relevancia en textos como los que se analizarán en este trabajo.

De esta manera, además de la función narrativa, el narrador puede desempeñar una función de control cuando se refiere al texto narrativo “[...] en un discurso en cierto modo metalingüístico [...] para señalar sus articulaciones, sus conexiones, sus interrelaciones, en una palabra, su organización interna [...]”¹⁶⁵. Por otra parte, la

¹⁶² *Ibid*, p. 198.

¹⁶³ *Ibid*, p. 204.

¹⁶⁴ *Ibid*, p. 206.

¹⁶⁵ Genette, Gérard. *Figuras III...*, cit., p. 309.

función de comunicación tiene que ver con “[...] la orientación hacia el narratorio, al interés por establecer o mantener con él un contacto, o incluso un diálogo [...]”¹⁶⁶.

La función testimonial es “[...] la que explica la participación del narrador, en cuanto tal, en la historia que cuenta, la relación que guarda con ella [...]”¹⁶⁷. Finalmente, Genette dice que la función ideológica es aquella que queda evidenciada a partir de “[...] las intervenciones, directas o indirectas, del narrador respecto de la historia [...]”¹⁶⁸ que cuenta.

Como sucede en muchas de las categorías de análisis narratológico, ninguna de las funciones es totalmente pura, generalmente, existe una convivencia entre dos o más, pues la única fundamental es la narrativa. Sin embargo, debido a las características de las críticas periodísticas de cine tanto la función comunicativa, como la función ideológica del narrador cobran relevancia.

Al tratarse de textos que buscan una orientación hacia los lectores y cuyos narradores se ubican en una posición mediadora, la función comunicativa se hace presente de distintas maneras siempre que se busca interactuar con quien lee la crítica. Por otro lado, al ser géneros periodísticos de opinión, cuyo valor principal está en el punto de vista de quien los escribe, así como en sus consideraciones, la función ideológica se hace presente de la misma manera que la narrativa.

2.3.2 Discurso descriptivo

Susana González Reyna dice que la descripción “[...] es la forma que adopta el discurso para señalar las características de un objeto. Describir es dibujar con palabras [...]”¹⁶⁹. De esta manera, “[...] una buena descripción depende de la capacidad del periodista para observar la realidad, escoger los detalles más significativos y expresar su mensaje mediante un lenguaje nuevo y preciso”¹⁷⁰.

Natividad Abril Vargas explica que a diferencia de la narración, en la descripción no se tiene en cuenta el transcurso del tiempo, ya que “[...] consiste en informar acerca de cómo es o ha sido una persona, objeto, experiencia o acontecimiento”¹⁷¹. Para Genette, “[...] la descripción es más indispensable que la narración puesto que es más fácil describir sin contar que contar sin describir [...]”¹⁷².

[...] la narración se refiere a acciones o acontecimientos considerados como puros procesos y, por ello mismo, pone el acento en el aspecto

¹⁶⁶ *Idem.*

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 310.

¹⁶⁸ *Idem.*

¹⁶⁹ González Reyna, Susana. *Géneros periodísticos 1...*, *cit.*, p. 14.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 15.

¹⁷¹ Vargas, Natividad Abril, *op.*, *cit.*, p. 100.

¹⁷² Genette, Gérard. “Fronteras del relato”..., *cit.*, p. 199.

temporal y dramático del relato; la descripción, por el contrario, porque se detiene sobre objetos y seres considerados en su simultaneidad y porque enfoca a los procesos mismos como espectáculos, parece suspender curso del tiempo y contribuye a instalar el relato en el espacio¹⁷³.

En la teoría narrativa, las descripciones, al igual que los comentarios son entendidos como tipos de pausa, ya que detienen el tiempo de la historia que se narra y solo alargan el del relato, ya sea para construir ambientes, personajes o escenarios o bien, para introducir las consideraciones del narrador.

De esta manera, la descripción es vista como “[...] un discurso auxiliar, un lugar donde se desplazan los engranajes intersemiológicos entre dos textos, dos imágenes, un texto y una imagen”¹⁷⁴. Hamon y Baudoin explican que, por tal motivo, los teóricos clásicos consideran que la descripción solo es una deriva que amenaza la homogeneidad y cohesión del texto.

Las pausas suceden con mucha frecuencia. Este término incluye todas las secciones narrativas en las que no se implica ningún movimiento del tiempo de la fábula. Se presta una gran cantidad de atención a un elemento, y entretanto la fábula permanece estacionaria¹⁷⁵.

En la crítica periodística de cine, la descripción y el comentario son fundamentales, pues constituyen la parte más valiosa del texto, ya que explican cómo es la cinta en cuestión y por qué vale la pena verla o no, sin embargo, como se mencionó en apartados anteriores, en este tipo de textos también hay narración de acontecimientos, pues se cuenta la historia de la película o, al menos, lo más destacado de ella.

Para Mieke Bal, la descripción es un “[...] fragmento textual en el que se le atribuyen rasgos a objetos”¹⁷⁶. Para la autora, la atribución es lo que caracteriza a la función descriptiva y cuando un fragmento presenta en mayor medida esta función se considera descriptivo.

A partir de lo anterior, Bal explica que las descripciones “[...] se componen de un tema (por ejemplo, «casa») que es el objeto descrito, y una serie de subtemas (por ejemplo, «puertas», «techo», «habitación») que son componentes del objeto”¹⁷⁷. Es así como se logra la atribución de distintos rasgos a un objeto en su totalidad y lo mismo sucede con una película, pues al describirla se habla de sus actores, fotografía, música, guion, efectos especiales y demás características.

¹⁷³ *Ibid*, p. 201.

¹⁷⁴ Hamon, Philippe y Patricia Baudoin. “Rhetorical Status of the Descriptive”. *Yale French Studies*, No. 61, 1981, p. 5. [Traducción libre]

¹⁷⁵ Bal, Mieke. *Teoría de la Narrativa*, Cátedra, Madrid, 1990, pp. 83 y 84.

¹⁷⁶ *Ibid*, p. 135.

¹⁷⁷ *Ibid*, p. 138.

Calsamiglia y Tusón explican que el discurso descriptivo nos permite expresar “[...] la manera de percibir el mundo a través de los sentidos [...] y a través de nuestra mente que recuerda, asocia, imagina e interpreta”¹⁷⁸. Asimismo, en cuanto a sus características, las autoras dicen que los elementos lingüístico-discursivos más utilizados para las descripciones son los sustantivos y adjetivos.

Por otra parte, es importante tener en cuenta que “la descripción se aplica tanto a *estados* como a *procesos* y se realiza según una *perspectiva* o *punto de vista* determinados [...]”¹⁷⁹. En la crítica periodística de cine, el encargado de describir la película es el crítico y lo hará según lo que recuerda, lo que busca destacar y lo que logró interpretar del filme en cuestión.

Toda descripción está condicionada por el *contexto* en que aparece la comunicación: la relación entre los interlocutores, el contrato comunicativo que se establece, el conocimiento compartido que se presupone. El propósito que se pretende –ya sea persuadir, convencer, criticar, informar, burlarse o conmovir– orienta la descripción, cuya función puede ser predominantemente informativa o bien expresiva, argumentativa o directiva¹⁸⁰.

En cuanto a las funciones del discurso descriptivo, Gérard Genette distingue dos, por una parte una función decorativa, que adorna el relato; por otra parte una función explicativa y simbólica, con la que el narrador sitúa al narratario espacial y temporalmente¹⁸¹.

Ahora bien, aunque existe una oposición clara entre el discurso descriptivo y el discurso narrativo, la realidad es que a veces, en la práctica, no se distinguen tan fácilmente, pues se suele considerar solo la kinesis para diferenciarlos. Por ello, es importante retomar a Hopper y Thompson, quienes elaboraron parámetros de transitividad para determinar si un enunciado es más narrativo o más descriptivo.

Estos parámetros no solo toman en cuenta la kinesis o acción, sino también el número de participantes, que se refiere a la cantidad de sujetos y objetos involucrados; el aspecto, si el predicado es télico y hay un punto final de la acción o es atélico y no lo hay; la puntualidad o lo repentino de la acción; la volición, que se refiere a si es un acto voluntario; la agentividad, que toma en cuenta si hay un agente bajo o alto en potencia; el modo, si es indicativo o subjuntivo; la afirmación, si se trata de una oración negativa o afirmativa; y la afectación e individualización del objeto, si el objeto es alterado y posee las cualidades de animado, singular, contable, concreto y referencial¹⁸².

¹⁷⁸ Calsamiglia, Helena y Amparo Tusón, *op. cit.*, p. 279.

¹⁷⁹ *Idem.*

¹⁸⁰ *Idem.*

¹⁸¹ Genette, Gérard. “Fronteras del relato”..., *cit.*, p. 200.

¹⁸² Hopper, Paul J. y Sandra A. Thompson. “Transitivity in Grammar and Discourse”. *Language*, Vol. 56, Núm. 2, 1980, pp. 252 y 253. [Traducción libre]

Hopper y Thompson explican que si el enunciado tiene dos o más participantes, hay acción, es télico, puntual, volitivo, afirmativo, está en modo indicativo, hay un agente alto en potencia y un objeto afectado e individualizado es narrativo, mientras que para ser descriptivo tiene que tener solo un participante, no referir acciones, ser atélico, no puntual, no volitivo, negativo, estar en modo subjuntivo, tener un agente bajo en potencia y un objeto no afectado y no individualizado.

No siempre se cumplen todos los parámetros, por lo que hay ocasiones en las que se habla de enunciados predominantemente descriptivos o narrativos, aunque no completamente. Esto es importante tenerlo en cuenta, porque no todas las digresiones reflexivas muestran características descriptivas o estáticas, en algunas, como se verá más adelante, se puede ver que se cumplen algunos de los parámetros narrativos.

También se debe entender que el discurso descriptivo no necesariamente es digresivo, Hamon y Baudoin explican que la descripción no puede ser considerada como tal, pues responde a funciones decorativas y accesorias, por lo que tiene que “[...] permanecer subordinada a las instancias jerárquicas más altas del discurso, a la narración [*Récit*] por un lado, y por otro al sujeto más alto existente, el Sujeto, el ser humano”¹⁸³.

No obstante, como se dijo en el apartado de discurso narrativo, en las críticas periodísticas de cine, la narración es la que es auxiliar al discurso argumentativo, aunque permite analizar este tipo de textos como relatos, y las digresiones son aquellas evidencias de los puntos centrales del narrador que, además, le dan color al texto.

2.3.3 Discurso argumentativo

Sobre la argumentación, Susana González Reyna dice que “[...] es la forma discursiva cuyo propósito central es convencer al lector para que adopte una determinada doctrina o actitud”¹⁸⁴. La autora explica que la argumentación, al tener un interés persuasivo, se dirige al intelecto y a los sentimientos de los lectores.

Por su parte, Natividad Abril Vargas dice que “la ‘argumentación’ consiste en aportar razones para sustentar una tesis, una opinión”¹⁸⁵. En la crítica periodística de cine, generalmente, la tesis es si vale la pena ver una película o no y por qué y sobre eso se presentarán razones a lo largo de todo el texto.

¹⁸³ Hamon, Philippe y Patricia Baudoin, *op., cit.*, p. 13. [Traducción libre]

¹⁸⁴ González Reyna, Susana. *Géneros periodísticos 1...*, *cit.*, p. 19.

¹⁸⁵ Vargas, Natividad Abril, *op., cit.*, p. 100.

De esta manera, “los argumentos son intentos de apoyar ciertas opiniones con razones”¹⁸⁶. Anthony Weston dice que una vez que se llega a una conclusión bien sustentada en razones, esta se defiende con argumentos, que no son solo una reiteración, sino que ofrecen “[...] razones y pruebas, de tal manera que otras personas puedan formarse sus propias opiniones por sí mismas”¹⁸⁷.

Calsamiglia y Tusón dicen que “[...] la argumentación es una práctica discursiva que responde a una función comunicativa: la que se orienta hacia el Receptor para lograr su adhesión”¹⁸⁸. De esta manera se puede ver la importancia del discurso argumentativo no solo en los textos periodísticos de opinión, sino sobre todo en la crítica de cine, pues se busca orientar a los lectores e invitarlos a ver o no alguna película.

En un texto argumentativo puede haber descripciones, narraciones, explicaciones, que funcionen como argumentos o que refuercen esa función dominante persuasiva. Los *argumentos* que se buscan para apoyar las premisas pueden basarse en ejemplos, analogías, criterios de autoridad, causas, consecuencias o silogismos deductivos [...]¹⁸⁹.

2.3.3.1 Disposición

Ahora bien, para poder explicar el arte de la persuasión y de la argumentación, así como las repercusiones que este tiene en las críticas periodísticas de cine no se puede dejar de lado algunas nociones básicas de retórica clásica, pues desde la *Retórica a Herenio* se establece que “la función del orador es poder hablar de todo aquello que las costumbres y las leyes han fijado para el uso de los ciudadanos y obtener en la medida de lo posible la aprobación de los oyentes”¹⁹⁰.

Es decir, el orador habla de aquello que puede interesar a otros y busca una aprobación o como sucede con la crítica periodística de cine, se busca orientar a los lectores y lectoras para que validen las consideraciones del crítico o la crítica y decidan si vale la pena ver o no la cinta enjuiciada.

Es cierto que la *Retórica a Herenio* se refiere a la oratoria como el arte de hablar y de hacerlo con elocuencia, sin embargo, como pasa con los textos clásicos, sus conceptos pueden ser utilizados en otros campos y para el análisis del papel y la posición que juegan las digresiones en la construcción de la opinión de la crítica periodística de cine es pertinente retomar los deberes del orador o la *officia oratoris*,

¹⁸⁶ Weston, Anthony. *Las claves de la argumentación*, Ariel, Barcelona, 2005, p. 11.

¹⁸⁷ *Ibid*, pp. 12 y 13.

¹⁸⁸ Calsamiglia, Helena y Amparo Tusón, *op., cit.*, p. 294.

¹⁸⁹ *Ibid*, p. 297.

¹⁹⁰ Anónimo. *Retórica a Herenio*, Gredos, Madrid, 1997, p. 70.

que se compone de la *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* y *actio*, es decir, la invención, disposición, estilo, memoria y representación.

La *invención* es la capacidad de encontrar argumentos verdaderos o verosímiles que hagan convincente la causa. La *disposición* ordena y distribuye los argumentos y muestra el lugar en que debe ser situado cada uno de ellos. El *estilo* sirve para adaptar a los argumentos de la invención las palabras y las frases apropiadas. La *memoria* consiste en retener con seguridad en la mente las ideas y palabras y su disposición. La *representación* es la capacidad de regular de manera agradable la voz, el rostro y los gestos¹⁹¹.

Tal y como sucede con el estilo, la capacidad creativa y el olfato del periodista, las cualidades del orador se pueden conseguir por tres medios: la teoría, la imitación y el ejercicio. Por un lado, la teoría es el conjunto de reglas que permite acercarse sistemáticamente a la oratoria, mientras que la imitación tiene que ver con el estudio para alcanzar la efectividad de otros oradores y el ejercicio es la práctica reiterada.

De esta manera, una vez consiguiendo las cualidades del orador, la construcción de una buena argumentación, que provoque el efecto deseado, debería ser sencilla. Ahora bien, para este trabajo se pondrá especial énfasis en la disposición, pues es la que “[...] permite ordenar los materiales que obtuvimos con la invención y presentar así cada uno en un lugar determinado [...]”¹⁹².

Lo anterior es relevante cuando se habla del lugar y el papel que juegan las digresiones en las críticas periodísticas de cine, ya que se debe tener en cuenta que existen dos tipos de disposición, por un lado, el que se obtiene de las reglas retóricas y por otro, uno más libre, que tiene que ver con las particularidades del caso. El orden solo se cambia si lo exige la causa, es decir, si el público no presta atención o el discurso no resulta atractivo.

Ahora bien, antes de seguir hablando del orden es importante saber cuáles son las partes del discurso para ver de qué manera aparecen y a partir de eso entender en dónde tienen cabida las digresiones en discursos como el de la crítica periodística de cine.

2.3.3.2 Partes del discurso

En la *Retórica a Herenio* se plantea que el discurso se divide en seis partes: exordio, narración, división, demostración, refutación y conclusión. Su orden según los principios retóricos es tal cual se enunciaron, sin embargo, como se dijo anteriormente, este puede cambiar si así lo requiere el discurso y el orador.

¹⁹¹ *Ibid*, pp. 71 y 72.

¹⁹² *Ibid*, p. 187.

El *exordio* es el comienzo del discurso; con él se dispone y prepara la atención del oyente o del juez para escuchar. La *narración* expone el desarrollo de los hechos tal como se produjeron o pudieron producirse. La *división* es el medio por el que revelamos aquello en lo que estamos de acuerdo o con lo que disentimos y exponemos los puntos que vamos a tratar. La *demonstración* es la exposición y justificación de nuestros argumentos. La *refutación* sirve para destruir los argumentos de nuestros adversarios. La *conclusión* pone fin al discurso según los principios de la retórica¹⁹³.

Es importante tener en cuenta que la invención, entendida como esta capacidad para encontrar y formular argumentos verosímiles que hagan convincente la causa, está presente en la seis partes del discurso y en el caso de la crítica periodística de cine tiene que ver con esta parte creativa, pero también racional del crítico para posicionarse a favor o en contra de la película que enjuicia.

Por otro lado, la narración como parte del discurso “[...] debe tener tres cualidades: brevedad, claridad y verosimilitud”¹⁹⁴. Esto se puede observar en la crítica periodística de cine, pues a diferencia de otros textos periodísticos en los que la narración es más extensa, en estos es más bien complementaria. No obstante, los críticos no dejan de relatar parte de la cinta y su experiencia al verla, por lo que el relato periodístico sigue presente.

Ahora bien, como se dijo anteriormente, el discurso puede ordenarse de acuerdo a los principios retóricos o de una forma más libre si así lo requiere el orador. Las reglas retóricas no solo determinan que las partes del discurso se ordenen de cierta manera —exordio, narración, división, demostración, refutación y conclusión—, sino también que cada argumentación se ordene de una manera específica, “[...] en proposición, demostración, confirmación de la demostración, prueba, ornato y conclusión. Así pues, la disposición basada en las reglas retóricas es doble y se refiere tanto al discurso como a las argumentaciones”¹⁹⁵.

De esta manera, una argumentación completa debe tener esas cinco partes, desde la proposición, hasta la conclusión o resumen. Cada una de estas es fundamental para construir una argumentación sólida dentro del discurso que busca persuadir a los otros.

En la *proposición* indicamos sumariamente lo que queremos probar. La *demonstración* es la que establece, por medio de una breve explicación, la verdad de la causa que sostenemos. La *confirmación de la demostración* corrobora con nuevos argumentos la prueba presentada. Una vez establecida la argumentación, usamos el *ornato* para adornar y embellecer

¹⁹³ *Ibid*, pp. 72 y 73.

¹⁹⁴ *Ibid*, p. 82.

¹⁹⁵ *Ibid*, p. 187.

la causa. El *resumen* es un breve resumen que recoge las diferentes partes de la argumentación¹⁹⁶.

Para este trabajo el ornato, que se “[...] consigue mediante símiles, ejemplos, amplificaciones, precedentes judiciales y todos los otros medios que sirven para amplificar y enriquecer la argumentación [...]”¹⁹⁷ es una parte fundamental, pues en las críticas periodísticas de cine, las digresiones ocupan ese lugar y como se menciona en la *Retórica a Herenio*, buscan embellecer aquello que se defiende o ataca, es decir, lo adornan.

2.3.3.3 Orientación argumentativa

Antes de explicar lo que es la orientación argumentativa, que será muy útil para analizar las opiniones de las críticas periodísticas de cine y ver la manera en la que se da la función de mediación y orientación en estos textos, es importante retomar algunos de los estudios en argumentación en la lengua, los cuales señalan que esta “[...] es una actividad de pensamiento que se expresa, que deja huellas en el discurso”¹⁹⁸.

Para autores como Christian Plantin, “solo puede haber argumentación si hay desacuerdo sobre una posición, es decir, confrontación entre un discurso y un contradiscurso”¹⁹⁹. De esta manera, en las críticas de cine esta confrontación se hace presente en el momento en que se pone sobre la mesa si vale la pena ver la película en cuestión o no.

La argumentación supone que nos preguntamos si tal proposición está fundamentada. Tiene que existir duda, algo que se pone en duda, tiene que cuestionarse una proposición, tiene que haber divergencia de opiniones y, finalmente, oposición entre los discursos²⁰⁰.

Es así como los estudiosos del discurso y de la argumentación reconocen que esta “[...] es una operación que se apoya sobre un enunciado asegurado (aceptado) —el argumento— para llegar a un enunciado menos asegurado (menos aceptable) —la conclusión”²⁰¹. Con esto en mente, al argumentar lo que se busca es “[...] dirigir a un interlocutor un argumento [...]”²⁰² y con eso hacerle admitir una conclusión.

Por lo anterior, la argumentación también puede ser definida como “[...] el conjunto de técnicas (conscientes o inconscientes) de legitimación de las creencias y de los comportamientos”²⁰³. Con esta se busca “[...] influir, transformar o reforzar las

¹⁹⁶ *Ibid*, pp. 140 y 141.

¹⁹⁷ *Ibid*, pp. 156 y 157.

¹⁹⁸ Plantin, Christian. *La argumentación*, Ariel, Barcelona, 1998, p. 29.

¹⁹⁹ *Ibid*, p. 35.

²⁰⁰ *Idem*.

²⁰¹ *Ibid*, p. 39.

²⁰² *Idem*.

²⁰³ *Ibid*, pp. 39 y 40.

creencias o los comportamientos [...] de la persona o personas que constituyen su objetivo”²⁰⁴.

Los textos periodísticos de crítica de cine buscan influir en los lectores para que vean o no cierta película y lo hacen transformando y reforzando creencias de lo que una ‘buena’ cinta debe ser o debe tener, según los argumentos que presente el crítico.

Para Plantin, la argumentación persigue cierta orientación a la que se busca llevar a los lectores. Por esta razón,

el concepto de argumento relaciona de la manera siguiente el postulado intencional con la orientación dada al discurso: el interlocutor «ideal» es el que es capaz de pasar sin dudar al enunciado siguiente. Cada enunciado orienta al interlocutor en una dirección discursiva determinada, hacia un determinado «x»; comprender a un locutor es ver lo que quiere decir, captar sus intenciones, prever cómo va a continuar su discurso, prever sus conclusiones; es, en una palabra, captar ese «x» hacia el que apunta, y que es la razón por la que el enunciado ha sido emitido²⁰⁵.

Anscombe y Ducrot hablan de la orientación argumentativa como una parte fundamental de la argumentación en la lengua, pues se plantean que “[...] pretender orientar la secuencia del diálogo es parte constituyente del sentido de un enunciado”²⁰⁶. Los autores señalan que al argumentar se busca orientar al interlocutor a un tipo de conclusión y al mismo tiempo se excluyen otras.

De esta manera, al describir un enunciado argumentativo, se debe decir qué clase de orientación lleva o, dicho en otras palabras, en favor de qué se enuncia, aunque esto “[...] no impide que se saquen muchas conclusiones [...] que no proceden de su valor argumentativo”²⁰⁷.

[...] la utilización de un enunciado tiene un objetivo al menos tan esencial como informar sobre la realización de sus condiciones de verdad, y este objetivo es orientar al destinatario hacia ciertas conclusiones alejándolo de otras. Esta orientación, según nosotros, está inscrita en la estructura lingüística subyacente, incluso si no se explica en términos de lo que está implicado o excluido²⁰⁸.

Es así como la orientación argumentativa es fundamental para saber los propósitos comunicativos de los enunciados. Si bien en las críticas periodísticas de cine, el discurso predominante es el argumentativo, Anscombe y Ducrot hablan de una orientación en todas las expresiones de la lengua, lo que demuestra que incluso en

²⁰⁴ *Ibid*, p. 40.

²⁰⁵ *Ibid*, p. 117.

²⁰⁶ Anscombe, Jean-Claude y Oswald Ducrot. *La argumentación en la lengua*, Gredos, Madrid, 1994, p. 48

²⁰⁷ *Ibid*, p. 49.

²⁰⁸ *Ibid*, p. 159.

los segmentos más descriptivos o narrativos de estos textos, se orienta o dirige al lector a que tome la decisión de ver o no la cinta en cuestión, a partir de las reflexiones y consideraciones del crítico.

Ahora bien, retomando algunos de los puntos de retórica clásica de los que se habló previamente, es importante tener en cuenta que los oradores que buscan convencer o persuadir a través de su opinión “[...] deberán a lo largo de todo su discurso proponer como fin la utilidad, de manera que todo el planteamiento de su discurso esté dirigido a ello”²⁰⁹. En el caso de las críticas periodísticas de cine, la causa es si vale la pena ver o no la cinta, pero se fundamenta con la opinión del crítico, por lo que la utilidad es orientar al público desde su experiencia.

2.4 El sujeto de la opinión: el crítico

Ahora bien, a partir de lo anterior queda claro que en los géneros periodísticos de opinión y, en este caso en específico, en la crítica de cine, el papel de quien la escribe es fundamental. Para Antoine de Baecque, “[...] ser crítico consiste en lo sucesivo, de diversas maneras, en transmitir las películas: a los lectores, a las otras películas, a la comunidad de los cinéfilos, a las ideas procedentes de las otras artes, a las metáforas del mundo...”²¹⁰.

De esta manera, es importante que el crítico aporte una mirada nueva de la obra que enjuicia, en el caso del cine, Serge Daney dice que este “[...] debe saber leer una película, pero también debe saber cómo leen los demás, los no-lectores”²¹¹, para así ofrecerles otra información que no son capaces de percibir.

Por su parte, Lauro Zavala define los diferentes tipos de espectador que existen (no hay que olvidar que el crítico, antes de todo es espectador) y sus respectivas formas de lectura de una película, empezando por el *salvaje*,

[...] que conoce el contexto original en el que se produjo el texto (fílmico o literario) y que es capaz de reconocer igualmente su propio contexto de recepción, de tal manera que interpreta críticamente, relativiza ideológicamente y adapta, transfiere, se apropia y redefine el sentido de la película en relación con sus necesidades personales de sentido²¹².

Otro tipo de espectador es aquel que documenta las reacciones del público y trata de darles una explicación a partir de la teoría, mientras escribe sus observaciones y “[...] cruza la línea de sombra de su visión del mundo para acceder a una perspectiva [...] distinta a la suya [...], la que ofrece ese otro observador que, a

²⁰⁹ Anónimo. *Retórica a Herenio, op., cit.*, p. 174.

²¹⁰ De Baecque, Antoine, *op., cit.*, p. 324.

²¹¹ *Ibid*, p. 392.

²¹² Zavala, Lauro, *op., cit.*, p. 26.

través de la creación cinematográfica, genera un espacio de reflexión compartida”²¹³.

A propósito de este tipo de espectador y el proceso compartido de reflexión y apreciación fílmica, Zavala dice que lo mismo sucede con el lector de la crítica de cine. “La pasión por las imágenes —ese material inflamable por excelencia— es también el disparador de un proceso de diálogo que se continúa más allá de la sala, entre el espectador de cine y el mundo de la calle”²¹⁴.

En el periodismo, la tarea del crítico también está determinada por los mismos factores de la profesión; Noguera y Esqueda explican que tiene el deber de “[...] interpretar el valor artístico de una película de reciente estreno, de aquí que entre las limitaciones de su labor se encuentren la actualidad y la inmediatez”²¹⁵.

Para Lorenzo Gomis, la función del crítico en el periodismo no es solo la interpretación y exposición de una obra, sino, sobre todo, el juicio de esta:

[...] el crítico es un entendido, un experto, y aporta información sobre el autor de una obra —literaria, dramática, cinematográfica, musical, artística—, el contenido, acaso la representación de ella, su interpretación o exposición. Pero la función que cumple, más allá de la información —que también forma parte de ella— es el juicio, el comentario²¹⁶.

Es así como el crítico debe valorar la obra en cuestión según “[...] su criterio, que razona y presenta de un modo más o menos convincente. El crítico dice si una obra es buena o mala y explica por qué”²¹⁷. Por esta razón, para Gomis, no basta saber únicamente de qué trata la obra, ni cómo está hecha o por quién, lo fundamental es que el experto explique si vale la pena verla, apreciarla y hasta consumirla o no.

Por otra parte, debido a la importancia de su labor y a que lo que ofrece a los lectores es su mirada y consideraciones sobre una obra, el crítico debe ser una persona educada, responsable y tolerante. Jairo Valderrama dice que

[...] la validez de los argumentos (que conforman ese propósito ineludible de aproximarnos a la verdad) toma fuerza si quien critica es una persona versada, conocedora de los temas y campos que se abordan, si es respetuosa de las creencias o los pareceres de otros, si adopta una actitud conciliadora para admitir los puntos de vista distintos al suyo, sin entregar, por supuesto, los propios²¹⁸.

²¹³ *Ibid*, p. 27.

²¹⁴ *Idem*.

²¹⁵ Noguera Tajadura, M. y L. Esqueda Verano, *op.*, *cit.*, p. 94.

²¹⁶ Gomis, Lorenzo, *op.*, *cit.*, pp. 46 y 47.

²¹⁷ *Ibid*, p. 47.

²¹⁸ Vargas, Natividad Abril, *op.*, *cit.*, pp. 208 y 209.

Rafael Yanes considera que la crítica periodística encuentra su valor en la honestidad y responsabilidad de su autor, pues tiene el deber de argumentar “[...] los aspectos positivos o negativos [de la obra] de forma consistente, y con criterios de más altura que los estrictamente personales”²¹⁹.

Debido a que “la función del crítico es apreciar la relación entre el propósito del autor de la obra y los resultados obtenidos con ella, con el fin último de ayudar al lector a entender la obra y orientarle”²²⁰ es importante que quien desempeña este papel sea consciente del impacto que tendrá su trabajo, por lo que, según Sonia Parratt, debe valorar la obra “[...] no desde un ángulo subjetivo sino de una manera desinteresada y como resultado de un análisis [...] detallado y fundamentado”²²¹.

Hasta hace algunos años, a finales del siglo pasado, los encargados de escribir las críticas de arte en los medios de comunicación eran personas especializadas en distintas disciplinas artísticas, además de ser nombres muy conocidos porque también eran los encargados de inaugurar eventos o presentaciones o incluso de premiar alguna obra. Natividad Abril Vargas explica que pocos eran los periodistas que rebasaban su labor informativa²²².

2.4.1 ¿Crítico o periodista?

Hoy en día, gracias a la gran cantidad de medios de comunicación que existen, ya no solo tradicionales sino también digitales, cada vez son más los periodistas que escriben sobre cine o sobre algún otro arte sin que esto signifique, necesariamente, que la crítica haya perdido la mirada educada o el valor mismo que esto le adjudica.

Ahora bien, el hecho de que los periodistas se hayan involucrado cada vez más en ámbitos culturales también ha hecho que tengan la obligación de especializarse, pues como señala Jairo Valderrama, “el periodista centrado en este empeño se imbuje en el ámbito cultural, en todo instante; conoce las realizaciones actuales artísticas y acata la conciencia de que reproduce, interpreta y propaga el arte en todas sus expresiones”²²³.

Para Álex Grijelmo, un periodista que se desempeña como crítico “[...] —como el cronista, como el analista, como el editorialista— deberá basarse, en lo posible, en datos y argumentos sólidos”²²⁴. De esta manera, el autor de este tipo de textos “[...] puede dejarse llevar por sus gustos personales, pero no por sus fobias”²²⁵ y debe tener en mente que en su papel de periodista que da a conocer información

²¹⁹ Yanes, Rafael, *op., cit.*

²²⁰ Parratt, Sonia, *op., cit.*, p. 154.

²²¹ *Idem.*

²²² Vargas, Natividad Abril, *op., cit.*, p. 194.

²²³ Valderrama Valderrama, Jairo, *op., cit.*, pp. 205 y 206.

²²⁴ Grijelmo, Álex, *op., cit.*, p. 121.

²²⁵ *Ibid*, p. 122.

relevante y actual, “[...] además del contenido de la obra artística, interesa al lector conocer las reacciones del público”²²⁶.

De esta manera, aunque puede existir un gran debate sobre si los periodistas que escriben crítica de cine deben llamarse críticos solo por hacerlo, para fines de este trabajo serán nombrados de las dos formas, de manera indistinta, sin que esto signifique que no se reconocen las diferencias entre ambos términos.

Si bien el análisis se centrará en los textos escritos por estos críticos periodistas y no se estudiará la historia de vida o formación de los encargados de escribirlos, es importante reconocer que existe esta distinción entre crítico y periodista en la teoría y que en la práctica los límites entre uno y otro se marcan dependiendo muchas veces de lo que se espera de sus textos, el medio en el que publica, la profundidad con la que escribe o la especialización que tiene.

2.4.2 Marcos

La opinión en cualquiera de sus formas, ya sea especializada y perteneciente a un género discursivo complejo, como los periodísticos, o en sus manifestaciones más sencillas, en el lenguaje cotidiano, está dada a partir de los marcos o de las expectativas que se tienen con respecto a lo que se opina, a partir de la experiencia.

En el caso de la crítica de cine, la opinión que el periodista-especialista escribe sobre una película está determinada por la experiencia que este tiene en el ámbito del cine, las otras cintas que ha visto y la propia interpretación que hace del mundo y de los hechos. Como lo señala, Deborah Tannen,

[...] basándose en la propia experiencia del mundo en una cultura determinada (o combinación de culturas), uno organiza el conocimiento sobre el mundo y utiliza este conocimiento para predecir interpretaciones y relaciones con respecto a nueva información, eventos y experiencias²²⁷.

De esta manera, la experiencia previa se convierte en una forma de expectativas sobre el mundo y este, “[...] al ser un lugar sistemático, confirma estas expectativas, ahorrándole al individuo la molestia de averiguar las cosas de nuevo todo el tiempo”²²⁸. Es así como los marcos operan en todo momento y les permiten a los individuos producir interpretaciones sobre la nueva información que reciben, a partir de lo que ya vivieron.

²²⁶ *Idem*.

²²⁷ Tannen, Deborah, *op. cit.*, pp. 138 y 139. [Traducción libre]

²²⁸ *Ibid*, p. 144. [Traducción libre]

Para Goffman, el análisis del marco es un examen de la organización de la experiencia²²⁹, por esta razón su estudio es fundamental para la comprensión de la formación de la opinión de los críticos y las críticas sobre una película determinada.

[...] las definiciones de una situación se elaboran de acuerdo con los principios de organización que gobiernan los acontecimientos —al menos los sociales— y nuestra participación subjetiva en ellos; *marco* es la palabra que uso para referirme a esos elementos básicos que soy capaz de identificar²³⁰.

A partir de una investigación de los lingüistas Wallace Chafe y Deborah Tannen en la que vieron de qué manera operan los marcos en la reconstrucción de narrativas, luego de que le mostraron un cortometraje original (de uso exclusivo para el experimento) a un grupo de mujeres y estudiaron la manera en la que estas se lo contaron a otras mujeres de las mismas características etarias y socioeconómicas que no lo habían visto, la autora determinó que “[...] un juicio es claramente una comparación de los eventos de la película [con las] expectativas propias [...]”²³¹.

Por esta razón, para estudiar la construcción de la opinión en la crítica de cine, es pertinente recurrir a la teoría de marcos para saber qué evidencias de expectativas aparecen y cómo estas determinan la manera en la que el crítico-periodista enjuicia una cinta determinada y también para entender su relación con el propio género discursivo que se analizará, la crítica periodística de cine.

Antes de pasar a las evidencias de expectativas de las que habla Tannen es importante retomar los marcos de referencia primarios, que para Goffman son aquellos que convierten “[...] en algo que tiene sentido lo que de otra manera sería un aspecto sin sentido de la escena”²³². Es así como le damos sentido al mundo y a las nuevas situaciones a las que nos enfrentamos, a partir de lo que ya experimentamos previamente.

Goffman dice que sin importar su grado de organización, “[...] todo marco de referencia primario permite a su usuario situar, percibir, identificar y etiquetar un número aparentemente infinito de sucesos concretos definidos en sus términos”²³³. De esta manera, según el autor, percibimos los acontecimientos a partir de los marcos de referencia primarios “[...] y el tipo de marco de referencia que empleamos proporciona una manera de describir el acontecimiento a que se aplica”²³⁴.

Ahora que ya se dejó claro de qué manera operan los marcos y cómo nos permiten darle sentido al mundo, a las situaciones que vivimos y a los objetos y sujetos con

²²⁹ Goffman, Erving. *Frame Analysis. Los marcos de la experiencia*, Siglo XXI, Madrid, 2006, p. 11.

²³⁰ *Idem*.

²³¹ Tannen, Deborah, *op. cit.*, p. 148. [Traducción libre]

²³² Goffman, Erving, *op. cit.*, p. 23.

²³³ *Idem*.

²³⁴ *Ibid*, pp. 26 y 27.

los que interactuamos, es necesario volver a Tannen y a Chafe para explicar los marcos que se hacen presentes al momento de hablar sobre una película e incluso de enjuiciarla.

En las críticas periodísticas de cine, así como en otros tipos de crítica cinematográfica, es común observar la presencia de adjetivos, los cuales “[...] casi siempre representan una interpretación o proceso evaluativo por parte del hablante [...]”²³⁵. Este proceso está determinado por marcos, que establecen los límites en los que el individuo está operando para poder hacer dicha evaluación.

Además del lenguaje evaluativo de los adjetivos, Tannen y Chafe encontraron otras evidencias de expectativa que además de ayudar “[...] a procesar y comprender historias sirven para filtrar y dar forma a la percepción”²³⁶. De esta manera, para la autora, un análisis de los tipos de evidencia que describió puede revelar los marcos que las crean y para la presente investigación eso es pertinente para ver de qué manera se construye la opinión en la crítica periodística de cine.

A partir de lo anterior conviene revisar los tipos de evidencia de expectativa de los que habla Tannen, los cuales se ubicarán en las críticas periodísticas analizadas para esta investigación:

Los tipos de evidencia que he examinado, enumerados en orden del grado en que se apartan del material de la película, son: (1) omisión, (2) repetición, (3) salidas en falso, (4) retroceso, (5) coberturas y otras palabras o expresiones calificativas, (6) negativos, (7) conectores de contraste, (8) modales, (9) declaraciones inexactas, (10) generalización, (11) inferencia, (12) lenguaje evaluativo, (13) interpretación (14) juicio moral, (15) declaraciones incorrectas, (16) adición²³⁷.

Para la autora, las omisiones no se apartan tanto del material de la cinta, sin embargo, “[...] pueden indicar expectativas, especialmente cuando se contrasta con lo que incluyen otros hablantes”²³⁸. En segundo lugar aparece la repetición, que si bien no altera la realidad de los hechos del filme, es “[...] una desviación de la sintaxis narrativa pura”²³⁹.

Las salidas en falso pueden ser de distintos tipos, la más destacada para Tannen es la de contenido, “[...] una declaración hecha o comenzada y luego inmediatamente repudiada o cambiada”²⁴⁰. El retroceso es “[...] una ruptura en la secuencialidad temporal o causal, una perturbación en el flujo narrativo”²⁴¹; el primero tiene que ver

²³⁵ Tannen, Deborah, *op., cit.*, p. 161. [Traducción libre]

²³⁶ *Ibid*, p. 179. [Traducción libre]

²³⁷ *Ibid*, p. 166. [Traducción libre]

²³⁸ *Ibid*, p. 167. [Traducción libre]

²³⁹ *Idem*. [Traducción libre]

²⁴⁰ *Ibid*, p. 168. [Traducción libre]

²⁴¹ *Ibid*, p. 168. [Traducción libre]

con volver a un evento que pasó antes de lo que se acaba de mencionar, mientras que el causal tiene el fin de completar la información de los antecedentes.

En la quinta posición aparecen las coberturas que buscan “[...] calificar o modificar una palabra o declaración, [...] miden la palabra o idea contra lo que se espera”²⁴². En sexto lugar, Tannen menciona la declaración negativa y dice que “[...] se hace solo cuando se espera su afirmación”²⁴³. Los conectores de contraste como ‘pero’ marcan “[...] la negación de una expectativa no sólo de la cláusula anterior [...] sino de un conjunto completo de enunciados precedentes o de coherencia narrativa en general”²⁴⁴.

Los modales “[...] reflejan el juicio del hablante de acuerdo con sus propios estándares y experiencia”²⁴⁵. Las declaraciones inexactas “[...] relacionan lo que de hecho se mostró en la película, pero no informan los eventos precisamente como ocurrieron. Más bien, están borrosos o ligeramente alterados”²⁴⁶. En la generalización “[...] un objeto o acción se informa como más de uno. Esto puede reflejar la naturaleza del arte, en este caso la película, en la que se entiende que una sola instancia representa múltiples instancias”²⁴⁷.

Por otra parte, “las inferencias son afirmaciones que no se pueden conocer simplemente por observación de la película, como por ejemplo cuando los sujetos relatan los pensamientos, sentimientos, y motivaciones”²⁴⁸. Sobre el lenguaje evaluativo ya se habló de los adjetivos, que describen entornos, personas y objetos, pero Tannen también distingue los adverbios, que “[...] describen la forma en que se hizo algo, y tal descripción refleja un proceso claramente evaluativo”²⁴⁹.

Sobre la interpretación, Tannen dice que “[...] es el proceso mediante el cual se usa un sustantivo para un personaje u objeto que representa más información que la que la película presenta”²⁵⁰. Los juicios morales “[...] provienen enteramente de los marcos del hablante o de su conocimiento del mundo y se imponen sobre los eventos de la película”²⁵¹. Algo similar sucede con las declaraciones incorrectas, pues “[...] representan recuerdos falsos”²⁵². Finalmente, la evidencia más extrema de expectativas es la adición, ya que se despega totalmente del contenido de la

²⁴² *Ibid*, p. 169. [Traducción libre]

²⁴³ *Ibid*, p. 170. [Traducción libre]

²⁴⁴ *Idem*. [Traducción libre]

²⁴⁵ *Ibid*, pp. 170 y 171. [Traducción libre]

²⁴⁶ *Ibid*, p. 171. [Traducción libre]

²⁴⁷ *Ibid*, p. 172. [Traducción libre]

²⁴⁸ *Ibid*, p. 173. [Traducción libre]

²⁴⁹ *Ibid*, p. 174. [Traducción libre]

²⁵⁰ *Idem*. [Traducción libre]

²⁵¹ *Ibid*, p. 175. [Traducción libre]

²⁵² *Ibid*, p. 176. [Traducción libre]

cinta y se da cuando se menciona a “[...] un personaje o episodio que no estaba en la película”²⁵³.

Más adelante se verá que en la crítica periodística de cine algunas de las evidencias de expectativas están más presentes que otras, sobre todo aquellas que están más apegadas al material de la cinta, pues al ser un género periodístico debe haber rigor y verificación por lo que la adición de personajes y situaciones no tiene cabida, sin embargo, la interpretación, los contrastes, las coberturas y las negaciones de expectativas ponen en evidencia los marcos del crítico y además le permiten introducir sus consideraciones sobre la película que enjuicia.

2.4.3 La construcción del lector-espectador

Uno de los puntos más interesantes y centrales sobre las críticas periodísticas de cine es que se dirigen y construyen a lo que parecería que son dos sujetos destinatarios, por un lado, el lector del texto y por otro, el espectador de la película. Sin embargo, ambas figuras corresponden al mismo lector modelo, como lo describe Eco, pues se atiene a las reglas no solo textuales, sino también de comprensión fílmica.

Eco ve al texto como una especie de “[...] máquina perezosa que le pide al lector que le haga parte de su trabajo”²⁵⁴. Este trabajo tiene que ver con la interpretación del mismo y para ello debe ser capaz de completar la información faltante todo el tiempo.

[...] el texto está plagado de espacios en blanco, de intersticios que hay que rellenar; quien lo emitió preveía que se los rellenaría y los dejó en blanco por dos razones. Ante todo, porque un texto es un mecanismo perezoso (o económico) que vive de la plusvalía de sentido que el destinatario introduce en él y sólo en casos de extrema pedertería, de extrema preocupación didáctica o de extrema represión el texto se complica con redundancias y especificaciones ulteriores (hasta el extremo de violar las reglas normales de conversación). En segundo lugar, porque, a medida que pasa de la función didáctica a la estética, un texto quiere dejar al lector la iniciativa interpretativa, aunque normalmente desea ser interpretado con un margen suficiente de univocidad. Un texto quiere que alguien lo ayude a funcionar²⁵⁵.

De esta manera, cualquier mensaje necesita competencia gramatical de parte del destinatario, sin embargo, “[...] un texto (con mayor fuerza que cualquier otro tipo de mensaje) requiere ciertos movimientos cooperativos, activos y conscientes, por parte del lector”²⁵⁶. A partir de los postulados de Eco, se puede ver que el texto

²⁵³ *Ibid*, p. 177. [Traducción libre]

²⁵⁴ Eco, Umberto. *Seis paseos por los bosques narrativos*, Lumen, Barcelona, 1996, p.10.

²⁵⁵ Eco, Umberto. *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Lumen, Barcelona, 1993, p. 76.

²⁵⁶ *Ibid*, p. 74.

requiere su propio mecanismo generativo que consiste en “[...] aplicar una estrategia que incluye las previsiones de los movimientos del otro [...]”²⁵⁷.

El autor debe organizar su estrategia textual a partir del conocimiento de ese otro, por lo tanto, debe prever un lector modelo que pueda cooperar para que su texto funcione de la manera que quiere. Es así como el lector modelo es aquel que sabe completar la información faltante, aquel que se atiene a las reglas que el autor plantea, “[...] capaz de cooperar en la actualización textual de la manera prevista por él y de moverse interpretativamente, igual que él se ha movido generativamente”²⁵⁸. Este lector no es el lector empírico, que puede ser cualquiera, que lee de muchas maneras y que utiliza el texto a su antojo; el lector modelo es “[...] un lector-tipo que el texto no sólo prevé como colaborador, sino que incluso intenta crear”²⁵⁹.

A partir de lo anterior, se puede ver que el lector modelo de las críticas periodísticas de cine no es solo aquel que es capaz de cooperar con las exigencias del texto, sino también quien comprende la parte fílmica, el futuro espectador de la cinta enjuiciada. Por esta razón, aunque el texto parezca crear dos tipos distintos de destinatarios, la realidad es que es uno completo, pues no solo interesa que sea capaz de apreciar el texto, sino también que se interese por la película.

Al ser un sujeto híbrido entre lector y espectador, es necesario hacer referencia a la parte que se espera que vea la cinta enjuiciada. Mendiola y Hernández identifican cuatro tipos de sujeto espectador según la manera en la que se aproximan a las películas y su forma de apreciarlas: proyectivo, identificativo, reflexivo y autoconsciente.

El espectador proyectivo es aquel cuyo “[...] esquema de recepción es de característica infantil, inmadura, sin juicio propio, sin alejamiento crítico”²⁶⁰. Este tipo de público es el que “[...] hace uso del cine como «último» opio religioso, distracción y entretenimiento, industria cultural, dominación del sujeto consumidor”²⁶¹. Por otro lado, el espectador identificativo está un nivel más arriba, su recepción es de característica adolescente:

“[...] no piensa la(s) película(s); por lo común hace una interpretación referida a su misma persona simbólica, olvidando, por egoísmo, la interpretación del juego de la mimesis o esencia del cine como llamado a reconsiderar la extrañeza de la otredad, la razón de ser de la necesidad de comunicarse”²⁶².

²⁵⁷ *Ibid*, p. 79.

²⁵⁸ *Ibid*, p. 80.

²⁵⁹ Eco, Umberto. *Seis paseos por...*, cit., p. 17.

²⁶⁰ Mendiola, Salvador y Ma. Adela Hernández Reyes. *Manual de apreciación cinematográfica*, Titivillus, México, 1993, p. 74.

²⁶¹ *Ibid*, p.

²⁶² *Ibid*, p. 77.

El espectador reflexivo tiene una recepción más adulta, “sacrifica la ilusión, presenta ante la película una conciencia propia. Autónoma, independiente, personalizada; critica en primera instancia la(s) película(s)”²⁶³. Este tipo de público no solo piensa en la cinta, sino también en la recepción de la misma, por lo que valora el cine que puede ser estudiado desde distintos ángulos.

Finalmente, el espectador autoconsciente se encuentra por encima de los demás, “[...] funda su recepción en el acto mismo de estar ahí frente a la película como un pensador mortal, realizando con tal gesto lo que honestamente debe llamarse filosofar desde/para el cine [...]”²⁶⁴. Este tipo de sujeto espectador realiza la recepción adulta más deseable, es activo permanentemente, pues para él, “[...] el valor real de las películas está sobredeterminado por la recepción de los casos, porque esta recepción organiza el uso y los usos, y es la que debe afectar la teoría crítica”²⁶⁵.

La crítica periodística de cine no construye ni se dirige a un espectador tan especializado como el autoconsciente, más propio del análisis cinematográfico, sino que más bien apunta a un espectador identificativo, al que quiere convencer de ver la película que enjuicia.

Al ser un género periodístico, este tipo de crítica de cine es más un texto mediador entre ese gran público que utiliza el cine personalmente, como lo hace el espectador identificativo, y la oferta fílmica del momento. En algunos casos, incluso puede ser que se busque un espectador reflexivo, que se interese no solo por la cinta en sí misma, sino también por lo que esta representa y por eso recurra a estos textos.

Ahora bien, para Bordwell, el espectador no es una persona concreta, ni un lector ideal, es más bien un observador, “[...] que realiza las operaciones relevantes para construir una historia partiendo de la representación del filme”²⁶⁶. Este da sentido a la historia al rellenar las formas “huecas”, algo similar a lo que describe Eco con el lector modelo de un texto.

A diferencia de los distintos tipos de espectadores de Mendiola y Hernández, los observadores de Bordwell no hacen una lectura de la película, más bien la ven y a partir de esto elaboran hipótesis que les permiten rellenar lo que no muestra el filme y así darle sentido, basándose en sus experiencias de vida.

El acto de ver es sinóptico, ligado al tiempo de presentación del texto, y además literal; no necesita traducción en términos verbales. Interpretar

²⁶³ *Ibid*, p. 83.

²⁶⁴ *Ibid*, p. 87.

²⁶⁵ *Ibid*, p. 95.

²⁶⁶ Bordwell, David. *La narración en el cine de ficción*, Paidós, Barcelona, 1996, p. 30.

(leer) es algo minucioso, libre de la temporalidad del texto, y finalmente simbólico; se basa en el lenguaje proposicional²⁶⁷.

De esta manera, todos los tipos de espectadores, desde el proyectivo, hasta el autoconsciente primero son observadores y antes de interpretar y leer la película, la ven. Bordwell dice que la propia cinta “[...] siempre asumirá que el espectador, inicialmente, utilizará el tipo de asunciones que solemos utilizar para construir un mundo cotidiano coherente”²⁶⁸, por lo que no importa cuántas veces se frustren las expectativas.

El filme ofrece claves que el espectador utiliza aplicando aquellos conjuntos de conocimientos llamados esquemas. Guiado por los esquemas el espectador hace asunciones e inferencias y formula hipótesis sobre los acontecimientos de la historia. Estas asunciones, inferencias e hipótesis se comprueban con referencia al material presentado al perceptor²⁶⁹.

Por su parte el autor modelo es esa voz que se dirige a los lectores, la cual “[...] se manifiesta como estrategia narrativa, como [la] que debemos obedecer cuando decidimos comportarnos como lector modelo”²⁷⁰. En la crítica periodística de cine, el autor modelo no es como tal el periodista que la escribe, sino más bien esa figura narrativa que conduce al lector modelo a través de la historia que cuenta, a través de sus argumentos y de sus observaciones sobre la cinta enjuiciada.

[...] el autor empírico, en cuanto sujeto de la enunciación textual, formula una hipótesis de Lector Modelo y, al traducirla al lenguaje de su propia estrategia, se caracteriza a sí mismo en cuanto sujeto del enunciado, con un lenguaje igualmente "estratégico", como modo de operación textual. Pero, por otro lado, también el lector empírico, como sujeto concreto de los actos de cooperación, debe fabricarse una hipótesis de Autor, deduciéndola precisamente de los datos de la estrategia textual²⁷¹.

Autor y lector modelo son dos figuras que se construyen en el mismo texto, son “[...] imágenes que se definen recíprocamente sólo en el curso y al final de la lectura”²⁷². Eco explica que esta situación no solo se da en obras narrativas, sino en cualquier tipo de texto, por lo que identificar cómo se construyen en las críticas periodísticas de cine es necesario no solo para entender la naturaleza de estos textos, sino también para poder explicar de qué manera se enuncian las digresiones y qué papel juegan como evidencia de las consideraciones del narrador-autor.

Todorov también habla de estas figuras textuales, pero se refiere a ellas como narrador y lector y dice que ambas se implican a sí mismas desde el inicio del texto:

²⁶⁷ *Idem.*

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 47.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 100.

²⁷⁰ Eco, Umberto. *Seis paseos por..., cit.*, pp. 22 y 23.

²⁷¹ Eco, Umberto. *Lector in fabula..., cit.*, pp. 89 y 90.

²⁷² Eco, Umberto. *Seis paseos por..., cit.*, p. 32.

“la imagen del narrador no es una imagen solitaria: en cuanto aparece, desde la primera página, está acompañada por lo que podemos llamar «la imagen del lector»”²⁷³.

Ambas se hallan en estrecha dependencia mutua y en cuanto la imagen del narrador comienza a destacarse más netamente, también el lector imaginario se dibuja con mayor precisión [...] Esta dependencia confirma la ley semiológica general según la cual «yo» y «tú», el emisor y el receptor de un enunciado, aparecen siempre juntos”²⁷⁴.

A lo largo de su texto, el autor recurre a técnicas que le permiten contar su historia o lo que busca comunicar de la manera en que quiere hacerlo y aunque no existe precisión al momento de definir el tiempo del discurso, el que toma contar la historia, y el tiempo de la lectura, la realidad es que las decisiones del autor repercuten directamente en el tiempo que los lectores dedicarán al relato.

[...] la abundancia de las descripciones, la minucia de los particulares de la narración, no tienen tanto una función de representación como de moderación del tiempo de la lectura, para que el lector adquiriera ese ritmo que el autor juzga necesario para el disfrute de su texto”²⁷⁵.

Es así como las técnicas de dilación, dentro de las cuales se encuentra el uso de digresiones, son las que le permiten a los lectores dar paseos inferenciales, que para Eco son “[...] paseos imaginarios fuera del bosque: el lector para poder prever el desarrollo de la historia se remite a su experiencia de la vida, o a su experiencia de otras historias”²⁷⁶.

Es a partir de la participación del lector modelo que el texto cobra sentido; el autor le pide que colabore a partir de su competencia en el mundo real, pero también lo provee de esa competencia, le pide que conozca cosas e “[...] incluso lo induce a creer que debería hacer como si conociera cosas que, en cambio, en el mundo real no existen”²⁷⁷.

De esta manera, a partir de la revisión teórica sobre las distintas formas del discurso –narración, descripción, exposición y argumentación–, en este capítulo, se llegó a la conclusión de que la opinión de la crítica periodística de cine se construye a partir de estas y de los marcos del crítico-periodista, por lo que su figura, como sujeto de opinión, es importante para entender no solo cómo expresa la valoración del filme que enjuicia, sino también cómo construye, en su texto, a su lector-espectador modelo.

²⁷³ Todorov, Tzvetan. “Las categorías del relato literario” en Barthes, Roland. et al., *Análisis estructural del relato*, Tiempo contemporáneo, Buenos Aires, 1972, p. 186.

²⁷⁴ *Idem*.

²⁷⁵ Eco, Umberto. *Seis paseos por..., cit.*, p. 69.

²⁷⁶ *Ibid*, p. 60.

²⁷⁷ *Ibid*, p. 105.

En los siguientes capítulos se explicará qué son las digresiones, como la variable independiente de esta investigación, así como su clasificación según el papel que tienen en el discurso, para, posteriormente, llevar a cabo el análisis de estas figuras estilísticas en el corpus conformado por nueve críticas periodísticas de cine publicadas en medios y sitios mexicanos sobre tres películas mexicanas.

Capítulo 3

Digresiones. Presentación de su tipología

En este capítulo se explicará qué son las digresiones, variable independiente de la presente investigación. Para esto se retomarán algunos conceptos narratológicos de autores como Paz Oliver, Chatman y las bases de Genette, que si bien podría parecer que no pueden aplicarse al análisis de la crítica periodística de cine, al ser definido como un género de opinión predominantemente argumentativo, se verá que sí es posible, gracias a sus componentes narrativos y descriptivos, pues refiere el relato de la película que se enjuicia y el de la experiencia del crítico o crítica que la valora.

Por lo anterior, primero es necesario referirnos a la digresión como desvío para después explicar su relación con la trama y el tema y, posteriormente, con el género. Luego entonces, se presenta una clasificación de las digresiones por su relación con la trama para después dar paso a su categorización como digresiones reflexivas, según la manera en la que se dan a conocer las consideraciones e interpretaciones de quien las enuncia.

Esta última clasificación será retomada en los análisis del siguiente capítulo aunque con ciertas observaciones, pues en la crítica periodística de cine, todo lo dicho por el crítico construye su opinión sobre la película, por lo que si bien las digresiones sí funcionan como desvíos del hilo principal del texto, no le sirven para reflexionar, pues todo lo que menciona es parte de su interpretación, reflexión y valoración. De esta manera, solo se retomarán las características y tipos de digresiones reflexivas, como desvíos, sin hacer mención de su función reflexiva, ya que en la crítica de cine resulta repetitiva, aunque sí se pondrá especial énfasis en cómo repercuten en su consolidación como género periodístico.

3.1 Desviarse

Cuando se cuenta una historia, o incluso cuando se presenta una argumentación, muchas veces se tiende a expandir el discurso con consideraciones sobre el mismo, con descripciones y con anotaciones que pareciera que no tienen nada que ver con la temática desarrollada pero que de cierta manera se pueden vincular. A ese desvío del hilo temático principal se le llama digresión y algunos autores lo consideran un arte en sí mismo.

María Paz Oliver, en su libro *El arte de irse por las ramas: La digresión en la novela latinoamericana contemporánea*, aborda lo que es la digresión ya no solo como un error de continuidad y coherencia, que es como se suele entender, sino como

[...] un sistema de asociación de ideas, un modo de proyectar una idea en otro contexto que a simple vista no tendría ninguna relación lógica con lo que se narra. Esto tendería a neutralizar la jerarquía entre las ideas, de manera que no habría un contexto absoluto o una historia totalmente necesaria que explique el desarrollo progresivo de un texto y, por eso, siempre existiría la posibilidad de escapar o de dirigirse hacia un nuevo contexto, y así hasta el infinito²⁷⁸.

Para Helena Beristáin, una digresión es la “interrupción, en alguna medida justificada, del hilo temático del discurso antes de que se haya completado una de sus partes, dándole un desarrollo inesperado [...]”²⁷⁹. Aunque para la autora la digresión es una interrupción, también menciona que se da con el fin de “[...] narrar una anécdota, dar cuenta de una evocación, describir un paisaje, un objeto, una situación, introducir una comparación, un personaje, poner un ejemplo [...]”²⁸⁰, por lo que se puede decir que es una desviación, un irse por las ramas para sumar algo a lo que se dice.

Las digresiones ponen a prueba a los lectores y sus marcos, pues desvían el discurso hacia territorios desconocidos. Por esta razón, para Paz Oliver, la digresión “[...] lejos de referir a una mera marca textual [...] surge y se proyecta en relación al acto de lectura y específicamente en la creación de un umbral de expectativas que la misma digresión tiende a cuestionar”²⁸¹.

Sin embargo, la autora menciona que las definiciones convencionales del concepto tienden “[...] dejar en un segundo plano el rol interpretativo del lector para identificar la digresión como tal”²⁸², por lo que es realmente difícil llegar a una sola definición que abarque todo lo que es una digresión y cuales son sus efectos no solo textuales, sino también en el proceso mismo de la interpretación de la lectura.

En términos de lo que sucede en las críticas periodísticas de cine, la estructura, características y objetivos propios de estos textos evidencian la presencia de digresiones, “[...] como una figura de reticencia, de lo inacabado o de lo omitido, según la exploración del desvío narrativo también evade develar el enigma o fin de la historia”²⁸³, pues aunque lo que se quiere es recomendar o no una película, se evita contar la trama por completo y siempre se busca guardar cierto misterio para

²⁷⁸ Paz Oliver, María. *El arte de irse por las ramas: la digresión en la novela latinoamericana contemporánea*, Brill/Rodopi, Leiden, 2016, p. 10.

²⁷⁹ Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México, 1995, p. 150.

²⁸⁰ *Idem*.

²⁸¹ Paz Oliver, María. *El arte de irse por las ramas...*, *cit.*, p. 5.

²⁸² *Ibid*, p. 8.

²⁸³ *Ibid*, p. 18.

que los lectores decidan, a partir de la propia argumentación del crítico, si quieren ver o no la cinta.

Aunque la digresión generalmente se manifiesta como un recurso que suspende “[...] momentáneamente la continuidad de una narración, a través de pequeñas acotaciones complementarias que siempre vuelven a una línea narrativa principal”²⁸⁴, en los análisis literarios de novelas contemporáneas se ha visto que a veces los desplazamientos son de tal magnitud que la historia principal se pierde o se invierte la jerarquía con los fragmentos digresivos, algo similar sucede en la crítica periodística de cine, que si bien es un texto predominantemente argumentativo, siempre recurre a la narración y descripción, y aunque se esperaría que la trama de la cinta en cuestión, así como todo lo relacionado con esta sea el hilo principal del texto, a veces el contexto, las anécdotas de los críticos, sus comparaciones o el discurso ajeno aparecen en un primer plano.

De esta manera, la digresión “[...] no sólo es un rasgo del estilo de la narración –o una técnica, identificable por ciertas marcas textuales de asociación–, sino que es el principio para crear núcleos narrativos e historias [...]”²⁸⁵ tanto en los relatos de ficción, como en los periodísticos. En la crítica de cine como género periodístico, las digresiones le permiten a los autores complementar la narración de historias (ficticias y reales) y su argumentación.

Es así como las críticas periodísticas de cine, por su naturaleza, son textos predominantemente digresivos, por lo que vale la pena estudiar de qué forma se enuncian las digresiones y en qué momentos aparecen. Para esto, primero conviene revisar su relación con el género discursivo y el periodístico, así como los distintos tipos de digresiones que existen, según lo que se busca destacar con ellas o su relación con la trama, el tema y/o el argumento.

3.2 Trama, argumento y tema

Como se vio al inicio de este capítulo, las digresiones son desvíos del hilo principal del texto para abrir nuevos caminos ya sea a consideraciones del autor, a pasajes descriptivos, a teorizaciones sobre ciertos aspectos, a reflexiones, a anécdotas, por mencionar solo algunas de las formas que puede adquirir este elemento discursivo.

Ahora bien, para entender cómo se dan estos desvíos y/o rupturas, es necesario saber la diferencia entre tema, trama y argumento, pues algunas de las clasificaciones de digresiones se hacen según su relación con la trama. Asimismo, es importante saber cómo se construyen los distintos relatos y textos argumentativos, así como conocer las diferentes posibilidades que existen al

²⁸⁴ Paz Oliver, María. “Hacia una estética de la digresión...”, *cit.*, p. 297.

²⁸⁵ *Ibid*, p. 302.

momento de contar algo, según lo que se busque destacar o incluso para atraer la atención de los lectores.

Los conceptos de la narratología y de la teoría de la narrativa han sido aplicados por muchos autores a sus propios campos de estudio, pues aunque los estudios literarios fueron los primeros en estudiar las distintas formas de contar, así como los elementos que están presentes en la narración, hoy en día, estos pueden aplicarse al estudio de distintos relatos, como los cinematográficos y los periodísticos.

Ahora bien, en la crítica periodística de cine conviene retomar estos conceptos para analizar lo que sucede con los fragmentos narrativos y descriptivos de este tipo de textos e incluso para ver cómo los desvíos que los autores toman a lo largo de su texto y los elementos estilísticos les permiten consolidar su argumentación.

De esta manera, Seymour Chatman, quien retoma el modelo narratológico de Genette para analizar cine, dice que la trama tiene la función de “[...] dar énfasis o quitárselo a ciertos sucesos de la historia, interpretar algunos y dejar que se deduzcan otros, mostrar o contar, comentar o permanecer en silencio [...]”²⁸⁶. Además, el autor hace énfasis en mencionar que los sucesos de la historia se transforman en una trama por el discurso. Es así como la trama es el modo de presentación de la historia, por lo que los acontecimientos no tienen que aparecer en el mismo orden en el que sucedieron.

Para Boris Tomashevsky, la trama es el “[...] conjunto de acontecimientos vinculados entre sí que nos son comunicados a lo largo de la obra”²⁸⁷. El autor ruso diferencia la trama del argumento y dice que mientras que “[...] la trama es lo que ha ocurrido efectivamente; el argumento es el modo en que el lector se ha enterado de lo sucedido”²⁸⁸.

El material de la trama pasa por varias etapas hasta formar el argumento. La situación inicial exige una introducción narrativa. La comunicación de las circunstancias que determinan el estado inicial de los personajes y de sus relaciones se llama la exposición²⁸⁹.

El argumento de Tomashevsky es la trama para Chatman, pues es esa cadena de acontecimientos ordenada en el relato, aunque no sea en el orden en el que realmente sucedieron los hechos de la historia. Para este trabajo, se entenderá la trama como ese discurso ordenador de los acontecimientos de la historia (de la película o de la experiencia fílmica), sin embargo, es interesante lo planteado por el autor ruso en lo que refiere a cómo se va formando ese argumento, ya que, como se

²⁸⁶ Chatman, Seymour. *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Taurus Humanidades, Madrid, 1990, p. 45.

²⁸⁷ Tomashevsky, Boris. “Temática” en Todorov, Tzvetan (Comp.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Siglo Veintiuno Editores, México, 1978, p. 202.

²⁸⁸ *Ibid*, p. 203.

²⁸⁹ *Ibid*, p. 207.

ve en el párrafo anterior, es un proceso de varias etapas, desde una introducción y exposición de personajes y situaciones, hasta la narración de la historia, algo similar a lo que se ve en las críticas periodísticas de cine.

Sin embargo, en este tipo de textos periodísticos, lo importante es la argumentación a favor o en contra de la película, es decir, la valoración que el crítico hace de la obra y simplemente se vale de la narración, descripción y hasta exposición para complementar este proceso. Ahora bien, las críticas periodísticas de cine sí retoman la trama de la película a partir de lo que el crítico busca destacar y es a partir de esta trama que se pueden localizar las digresiones, o bien, a partir de la trama de la experiencia filmica del crítico, la cual está anclada en la realidad.

La distinción entre trama y argumento se relaciona con la diferenciación que Genette hace entre historia y relato, y sobre la cual se habló en los capítulos anteriores. Para el autor francés, quien ha sido retomado por muchos otros estudiosos de la narrativa, el relato es “[...] el discurso construido por un narrador a partir de una sucesión entramada de acontecimientos, reales o ficticios, protagonizados por personajes”²⁹⁰, mientras que la historia es esa sucesión de acontecimientos.

De esta manera, el relato es “[...] la concreción de un acto de comunicación, en el que un sujeto determinado elabora un discurso para otro sujeto”²⁹¹. A partir de esto, se puede explicar que “la narratología se encarga de analizar cómo está representada la historia en el relato y no dedica particularmente su atención al contenido”²⁹².

Ahora bien, aunque la narratología no se encarga como tal del contenido de los relatos, los temas adquieren cierta relevancia en este trabajo. Sobre la temática, Tomashevsky dice que es aquello sobre lo que se habla; los temas “[...] no se adaptan a la variabilidad de los intereses cotidianos del público. Inversamente, cuanto más importante sea el tema y más duradero su interés, tanto más estará asegurada la vigencia de la obra”²⁹³.

Si bien en la narratología, el uso de digresiones suele entenderse con relación a la narración y a su suspensión o ruptura, los desvíos de las digresiones también pueden ser temáticos. Pons Bordería y Estellés Arguedas ven a la digresión como “[...] una operación retórica que implica algún tipo de diferencia de tema con el discurso anterior y posterior”²⁹⁴.

²⁹⁰ Nadal, Juan. *El sastre aprendiz y sus costuras. Estudio de la narrativa periodística temprana de García Márquez*, Plaza y Valdés, México, 2008, p. 31.

²⁹¹ *Ibid*, p. 33.

²⁹² *Ibid*, p. 32.

²⁹³ Tomashevsky, Boris, *op., cit.*, p. 200.

²⁹⁴ Pons Bordería, Salvador y María Estellés Arguedas. “Expressing digression linguistically: Do digressive markers exist?”. *Journal of Pragmatics* 41, 2009, p. 935. [Traducción libre]

La elección temática en las críticas periodísticas de cine es relevante porque no se reduce solamente a la película de la que se escribirá, sino también a aquello con lo que se relaciona el filme; por ejemplo, si se escribe de una cinta que trata sobre desapariciones, secuestros y otros crímenes en México, desde la ficción, el crítico puede elegir relacionarlo con el contexto real y actual del país y, de esta manera, su texto es vigente, porque además de ser un tema de interés, cumple con los factores de actualidad y relevancia social del periodismo.

3.3 Digresión y género periodístico

Paz Oliver señala que el problema que existe entre la digresión y los géneros literarios es algo que ha sido estudiado “[...] desde el vínculo entre esta técnica y la delimitación del género autobiográfico [...]”²⁹⁵, sin embargo, los géneros periodísticos también presentan una gran cantidad de digresiones y el análisis de su relación con estos es pertinente.

Para Grohmann, las obras más digresivas son aquellas en las que se mezcla la ficción con la realidad, es decir, las que “[...] combinan la ficción con relatos que pretenden contar, representar, lo *real* o lo ocurrido en el mundo existente, la realidad empírica, o pretenden [...] producir un *efecto de verdad*”²⁹⁶.

[...] se caracterizan en parte –pero sólo en parte en algunos casos, como veremos– por ser amalgamas de dos o más géneros de escritura: escritura autobiográfica o pseudoautobiográfica y biográfica, crónica, reportaje, ensayo, diario, relato de viajes, cuento o ficción²⁹⁷.

Aunque en el periodismo, los textos se basan, se apoyan y se forman con los hechos reales, la crítica periodística de cine es un gran ejemplo de un género en el que se fusionan pasajes ficcionales, que tienen que ver con la trama de la cinta, y pasajes reales, conformados por las vivencias del crítico, sus consideraciones y el contexto de la cinta enjuiciada.

En este tipo de obras, así como en algunas más literarias pero con fragmentos apoyados en la realidad, la digresión funciona como evidencia de lo real, mientras que en la retórica,

la digresión es en general la parte de una obra que trata de cosas en apariencia extrañas, no relacionadas, impertinentes al objeto o tema principal, una suspensión del discurso (principal), una figura de pensamiento y de técnica temporalizadora que supone la amplificación del discurso por medio de una ruptura de su hilo (principal) mediante la

²⁹⁵ Paz Oliver, María. *El arte de irse por las ramas...*, cit., p. 44.

²⁹⁶ Grohmann, Alexis. *Literatura y Errabundia: (Javier Marias, Antonio Muñoz Molina y Rosa Montero)*, Brill/Rodopi, Ámsterdam, 2011, p. 22.

²⁹⁷ *Idem*.

introducción de elementos juzgados más o menos improcedentes o impropios a él²⁹⁸.

En cuanto a lo que se ha visto en los géneros literarios, sobre todo en el autobiográfico, Paz Oliver menciona que

sin que sea una característica exclusiva de ese género, la preferencia por la digresión al momento de reproducir la experiencia y los vaivenes de la vida cotidiana, recupera el valor zigzagueante de la escritura para significar no solo la contingencia de los movimientos de la vida —que parecieran cobrar sentido vistos en retrospectiva—, sino además la dificultad del mismo género para ordenar y comprender esa experiencia desde la subjetividad²⁹⁹.

Ahora bien, como se ha podido observar en distintos análisis, tanto literarios como periodísticos y hasta cinematográficos, la digresión no es un fenómeno ligado exclusivamente al uso de la primera persona, sin embargo, es interesante ver cómo en los textos narrados de esta manera, “[...] se dirige a producir un ‘efecto de verdad’ íntimamente ligado al poder de la digresión para modificar el género de una obra [...]”³⁰⁰.

Las tensiones que surgen entre el uso de la digresión y la determinación genérica de las obras tiene que ver con que debido a que los desvíos que introduce la digresión afectan directamente la trama, estos también tendrían que repercutir en el género. No obstante, Paz Oliver señala que este “[...] no reside en el texto o, dicho de otro modo, el texto en cuanto tal no puede pertenecer a ningún género”³⁰¹.

De esta manera, los textos participan, mas no pertenecen, en un determinado género, no obstante, la parte convencional de la categoría de género es cuestionada por la misma digresión, pues esta modifica la cohesión de la trama y la abre hacia nuevos contextos, “[...] un proceso que avanza hacia la indeterminación genérica [...]”³⁰².

Grohmann menciona que la digresión provoca inevitablemente esa indeterminación, pues “la literatura digresiva resiste la contextualización genérica, se rebela contra la inscripción en una categoría única [...]”³⁰³. Ahora bien, el mismo autor dice que “[...] los géneros nunca han sido categorías estáticas ni puras y siempre han estado en evolución”³⁰⁴, por lo que las mismas digresiones podrían formar parte de este cambio y convertirse en los enunciados estables que menciona Bajtín cuando se refiere al género discursivo.

²⁹⁸ *Ibid*, p. 24.

²⁹⁹ Paz Oliver, María. *El arte de irse por las ramas...*, cit., p. 44.

³⁰⁰ *Ibid*, p. 45.

³⁰¹ *Idem*.

³⁰² *Ibid*, p. 46.

³⁰³ Grohmann, Alexis, *op.*, cit., p. 26.

³⁰⁴ *Idem*.

El autor ruso dice que los géneros son tipos de enunciados estables en cuanto a tema, composición y estilo, por esta razón se podría pensar que el uso de digresiones, de alguna u otra manera, también podría estar asociada no solo a la individualidad del autor sino a las posibilidades del género en el que se enuncian.

Bajtín dice que ningún fenómeno lingüístico nuevo puede ser incluido en el sistema de la lengua sin pasar por la elaboración genérica, pues esta es la que le da sentido y la que permite su interpretación en relación con otros fenómenos similares. Es así como en diferentes géneros pueden aparecer algunos aspectos del estilo y la personalidad de quien los emplea, pero no es un determinante de los mismos, por lo que las digresiones aunque son evidencias de la individualidad del emisor, son permitidas por los mismos géneros.

Las obras digresivas “[...] suelen carecer de trama o de una trama dominante, nítida e inconfundible [...]”³⁰⁵, además el estilo digresivo provoca suspensiones constantes de los “[...] hilos de continuidad (semántica, sintáctica, temporal, temática, etcétera), tejiendo otra red de conexiones”³⁰⁶, por lo que pueden ser textos difíciles de analizar por su género, no obstante, las mismas digresiones enriquecen el relato y en casos como las críticas periodísticas de cine ofrecen la visión única del autor sobre la cinta que enjuicia para tomar una postura y una posición frente al lector.

Por otra parte, Grohmann dice que la narración digresiva tiende a dirigirse hacia el aforismo, algo que se puede ver en las críticas periodísticas de cine, ya que los autores y autoras sentencian en cada párrafo lo que para ellos y ellas es una buena película, a partir de sus principales argumentos sobre lo que pudieron apreciar en la cinta enjuiciada.

La narración refleja así, a través de su estilo, el movimiento de lo concreto a lo abstracto de una mente que parece ir descubriendo o inventando verdades según avanza, que piensa conforme escribe. Y en estas salidas aforísticas se cristalizan a menudo pensamientos, descubrimientos, ideas o temas y se lleva a cabo la teorización y autoteorización, tan característica de toda literatura digresiva, en tradicionales comentarios metanarrativos³⁰⁷.

Aunque la digresión podría dificultar la interpretación genérica, al reformular las jerarquías de lo que es central o periférico y necesario o contingente en un relato, la realidad es que esa misma “[...] indeterminación se transforma también en un síntoma de la expansión narrativa”³⁰⁸ y si bien eso demuestra todo menos estabilidad en la cadena de enunciados que conforman el género, también abre la posibilidad para la transformación de las características del mismo.

³⁰⁵ *Ibid*, p. 29.

³⁰⁶ *Ibid*, p. 36.

³⁰⁷ *Idem*.

³⁰⁸ Paz Oliver, María. *El arte de irse por las ramas...*, cit., p. 46.

Lo anterior puede verse con el surgimiento de la crítica periodística de cine como género a partir de la evolución de la crítica cinematográfica y de los mismos géneros periodísticos, como la reseña crítica que en una primera instancia solo se hacía sobre obras literarias. Las digresiones le permiten a quien las enuncia no solo centrarse en el filme, sino también en los aspectos de la realidad, como el contexto, las condiciones de su estreno o la experiencia misma del crítico, es decir, es el gancho que le permite al autor regresar a los hechos, algo fundamental en el periodismo.

De esta manera, la construcción de un género no es un proceso estático; Tomashevsky lo explica al referirse a los procedimientos canónicos y los procedimientos libres que intervienen al crear una obra. Los primeros son los que “[...] son obligatorios para un género dado y en una época determinada”³⁰⁹, mientras que los libres están relacionados con el estilo del autor.

Todo en la literatura (la elección del material temático, los motivos particulares y su distribución, el sistema de exposición, el lenguaje, el vocabulario) puede llegar a ser un procedimiento canónico. Se ha reglamentado el empleo de algunas palabras, la elección de determinados motivos y la exclusión de otros. Los procedimientos canónicos existen en función de su comodidad técnica; al repetirse, se vuelven tradicionales y una vez introducidos en los marcos de la poética normativa, se instituyen como reglas obligatorias³¹⁰.

Es así como a pesar de su naturaleza libre que tiene que ver con la individualidad y estilo del autor, las digresiones reflexivas, al menos en su tipo y función, pueden ser parte de los enunciados estables de géneros periodísticos como la crítica de cine. Si bien la libertad en su forma siempre se mantendrá, el lugar que ocupan sí puede ser parte de los procedimientos canónicos que se han establecido en el desarrollo y la consolidación del género.

A partir de lo anterior se puede entender cómo es que, como dice Tomashevsky, “se crean así clases particulares de obras (géneros) caracterizadas por un agrupamiento de procedimientos a los que llamamos los rasgos del género”³¹¹.

Los géneros viven y se desarrollan. Una causa primera obliga a una serie de obras, a constituirse en un género particular: en las obras que aparecen posteriormente se ha de observar una tendencia a asemejarse a las de ese género o, por el contrario, a diferenciarse de ellas. El género se enriquece con nuevas obras que se vinculan con las que ya existen en su interior³¹².

³⁰⁹ Tomashevsky, Boris, *op. cit.*, p. 226.

³¹⁰ *Idem.*

³¹¹ *Ibid*, pp. 228 y 229.

³¹² *Ibid*, p. 229.

3.4 Tipos de digresiones por su relación con la trama

María Paz Oliver retoma la clasificación de digresiones que Samuel Frederick hace en su estudio sobre la digresión en la novela alemana contemporánea, en el que describe cinco tipos según la relación que establecen con la trama, sin embargo, la autora añade uno más a partir de su propio análisis en novelas latinoamericanas.

Si bien la clasificación permite un estudio minucioso de las distintas características de las digresiones, es importante tener en cuenta que “[...] los tipos de digresión no se deben entender como categorías fijas, sino como un elemento que entra en tensión con la lectura y que está sujeto a variaciones”³¹³.

Asimismo, retomar esta clasificación permitirá llegar a las categorías adecuadas para analizar la crítica periodística de cine, ya que por su naturaleza más argumentativa y menos narrativa, la trama y, por ende, la utilización de digresiones se da de forma distinta a lo que sucede en las novelas.

3.4.1 De contención

El primer tipo de digresión al que se refiere Frederick y que es retomado por Paz Oliver para su análisis de novelas latinoamericanas contemporáneas es el de contención, en el cual “[...] las intromisiones de la digresión son controladas por una trama ordenadora que subordina esos elementos dispersos al todo”³¹⁴. Este tipo de digresiones tienen un fin didáctico e informativo, pues solo sirven de complemento a la narración principal, por lo que debilitan en lo más mínimo la unidad de la trama.

3.4.2 Proliferativa

Un segundo tipo es el de la digresión que “[...] multiplica el potencial de la narrativa y crea una trama que prolifera hacia una serie de centros transitorios”³¹⁵. Este tipo de digresión recibe el nombre de proliferativa y desvía la dirección inicial de la trama, “[...] ya sea a través de la construcción de microhistorias o [...] de puestas en abismo que multiplican las posibilidades narrativas”³¹⁶.

Las digresiones proliferativas provocan que haya tensiones en la lectura, pues al haber distintos centros o núcleos narrativos, el lector trata de ordenarlos jerárquicamente para encontrar el hilo principal de la narración.

³¹³ Paz Oliver, María. *El arte de irse por las ramas...*, cit., p. 24.

³¹⁴ *Idem*.

³¹⁵ *Ibid*, p. 25.

³¹⁶ *Idem*.

3.4.3 De ruptura

Por otro lado, la digresión de ruptura es aquella que “[...] pone el acento en cómo esta estrategia quiebra de manera intermitente el desarrollo de la trama”³¹⁷. Esta digresión tiene el efecto de ralentizar el avance de los eventos narrados y provoca que la trama se interrumpa constantemente, lo que deja ver que incluso se pierde el control sobre las mismas digresiones.

En los relatos con digresiones de ruptura el discurso se expande de manera paralela a los sucesos de la trama. Las digresiones reflexivas, que se explicarán más adelante, son un ejemplo de digresiones de ruptura y hay textos en los que los autores comentan e introducen sus consideraciones destinando prácticamente el mismo tiempo o incluso más que a la narración misma.

3.4.4 Constitutiva

Paz Oliver aportó a la clasificación de Frederick la categoría de digresión constitutiva, la cual funciona como “[...] un elemento que determina el acto mismo de la narración [y] proyecta una trama en continua expansión”³¹⁸. Este tipo de digresión se diferencia de la proliferativa porque en este caso los núcleos focalizadores de la lectura se pierden a lo largo de la narración al expandirse y transformarse.

3.4.5 De inversión

La digresión de inversión se da en aquellos casos en los que “[...] lo que inicialmente se leía como digresivo a lo largo de la lectura deja de serlo para transformarse, en cambio, en un posible centro de la trama”³¹⁹. De esta manera, ya no solo hay tensiones entre lo que es el centro y lo que es la periferia, sino que se da una inversión; “[...] las digresiones alteran la disposición que la historia tenía en un principio”³²⁰.

Para Paz Oliver, este tipo de digresión cumple una doble función, en primera instancia, desplaza la centralidad de la trama tanto que deja de percibirse como tal y además mantiene la tensión con lo que desde el principio se veía como núcleo narrativo.

3.4.6 De disolución

³¹⁷ *Idem.*

³¹⁸ *Ibid*, p. 26.

³¹⁹ *Idem.*

³²⁰ *Idem.*

Finalmente, existen ocasiones en las que las digresiones “[...] son incontrolables y derriban la hegemonía de la trama”³²¹, estas son consideradas digresiones de disolución, pues hacen que no haya un límite entre el centro y la periferia.

[...] cuando la digresión disuelve el punto de partida del desvío transgrede la idea misma de orden y centro. En este tipo de estructura, cada pasaje digresivo se constituye como una narración autónoma que así como parece nunca comenzar, tampoco toma ninguna dirección definida³²².

En este tipo de textos, predominantemente digresivos, Paz Oliver señala que es importante analizarlos “[...] desde la inmediatez de cada unidad discursiva que fragmentariamente compone el texto, pues en la medida en que se destruye la trama, la dimensión temporal tendería a quedar indeterminada”³²³.

Ahora bien, aunque la autora menciona que este tipo de digresiones son radicales y pueden hacer que se disuelva en cierta medida la trama, también explica que en aquellos casos en los que no existe trama y son textos que solo se conforman de una serie de fragmentos sin conexión, como en algunos tipos de poesía, no se pueden llamar digresiones, ya que estas pierden su efecto dilatorio, de ruptura y de desvío, por lo que siempre es necesario que exista aunque sea lo más mínimo de una trama.

3.5 Digresiones reflexivas

Además de la clasificación ya mencionada de las digresiones por su relación con la trama, estos fenómenos discursivos también se pueden categorizar por el propósito que cumplen. En este sentido, la digresión reflexiva es un tipo de desviación o ruptura que le permite a los emisores de un discurso introducir sus opiniones o consideraciones sobre lo que cuentan.

Nadal dice que la digresión reflexiva “[...] constituye la más directa y explícita manifestación de la función ideológica del narrador y, por ende, una expresión de indudable subjetividad”³²⁴, pues se da cuando “[...] el narrador interrumpe la dinámica de su relato para formular asertos, comentarios o reflexiones de carácter usualmente genérico y que trascienden la concreción de los acontecimientos referidos”³²⁵.

Paz Oliver estudió la digresión reflexiva a partir de un análisis de la novela *Lodo*, del escritor mexicano Guillermo Fadanelli. Para la autora, este texto es un caso paradigmático de novela digresiva, ya que hay una mezcla de géneros y una

³²¹ *Idem.*

³²² *Ibid*, p. 28.

³²³ *Idem.*

³²⁴ Nadal, Juan. *El sastre aprendiz...*, cit., p. 187.

³²⁵ *Idem.*

configuración de una voz marcada por el humor, lo cual provoca una lectura clave para entender cómo las digresiones irrumpen en el desarrollo de la trama³²⁶.

Ahora bien, para entender qué es y cómo se presenta la digresión reflexiva en algunos relatos, primero hay que tener presente que es una digresión de ruptura,

[...] quiebra de manera intermitente el transcurso de la trama. Los frecuentes desvíos del narrador hacia otros tópicos, cuyos nexos con lo que se relata no son evidentes, rompen continuamente la unidad de la trama y proyectan también ese efecto de quiebre en la lectura³²⁷.

Para Paz Oliver, este tipo de digresiones pueden ser de dos tipos, por un lado, aquellas en las que “[...] el narrador reflexiona de manera general a partir de una idea que deriva en otra (entre ellas, la teorización, la reflexión histórico-anecdótica y la comparación) [...]”³²⁸, así como aquellas en las que se reflexiona sobre el mismo acto de narrar, es decir, digresiones que configuran un discurso metanarrativo.

Seymour Chatman no se refiere a las digresiones reflexivas como tal, pero llama comentarios a “los actos de habla de un narrador que se salen de lo que es narrar, describir o identificar [...]”³²⁹ y dice que estos resuenan con alusiones a la propia persona.

Al igual que Chatman, García Landa se refiere al comentario y dice que es el “[...] movimiento narrativo equivalente al coro en el drama clásico, y suele ser [...] donde la ideología del autor se deja oír con mayor claridad”³³⁰.

El comentario no es un tipo definido de acto de habla, aunque sí hay una serie de actividades del narrador que son definibles en conjunto como comentario: interpretaciones, juicios, generalizaciones, referencias a la propia narración, a las circunstancias de la enunciación, evaluaciones [...]”³³¹

Para García Landa, el comentario no es historia, sino que es una actitud o postura hacia la historia narrada y “[...] es el elemento más explícitamente modalizante de la narración, que puede manifestarse no ya a nivel léxico sino en fragmentos textuales bien delimitados, constituyendo un acto discursivo”³³². El autor dice que los comentarios no necesariamente son fragmentos amplios, sino que pueden ser frases, palabras o incluso algún rasgo distintivo en secciones narrativas o descriptivas.

³²⁶ Cf. Paz Oliver, María. *El arte de irse por las ramas...*, cit., pp. 77 y 78.

³²⁷ *Ibid*, p. 87.

³²⁸ *Ibid*, p. 88.

³²⁹ Chatman, Seymour, *op.*, cit., p. 245.

³³⁰ García Landa, José Ángel. *Acción, relato, discurso. Estructura de la ficción narrativa*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1998, p. 255.

³³¹ *Idem*.

³³² *Ibid*, p. 256.

En textos periodísticos como la crítica de cine, el comentario ayuda a dar verosimilitud y a formar la misma valoración, pues funciona “[...] como un puente, una transición entre lo extradiegético y lo diegético [...]”³³³. De esta manera, las digresiones reflexivas o comentarios no solo tienen una función estética, como se vio al principio de este capítulo, sino que también le permiten al autor introducir sus consideraciones y aportar verosimilitud, algo fundamental en la práctica periodística.

Como se señaló al principio de este capítulo, en las críticas periodísticas de cine, cuya función es dar a conocer la valoración que el periodista hace de la cinta en cuestión, las digresiones reflexivas pueden verse como una figura repetitiva, si se entiende que a lo largo de todo el texto, los autores están expresando sus consideraciones y reflexiones. Sin embargo, si bien son textos mayoritariamente argumentativos, como se revisó en el primer capítulo, también tienen fragmentos narrativos y descriptivos importantes, así como una trama que tiene que ver con la historia de la película o con la experiencia fílmica de las y los críticos, de esta manera, sí existen digresiones, las cuales le permiten a los autores desviarse hacia el contexto o hacia otros puntos que complementen los temas centrales de su crítica.

Es así que conviene recuperar lo dicho por los autores de la rama de la Narratología sobre digresiones reflexivas, porque a partir de su clasificación se pueden analizar las críticas periodísticas de cine, tomando en cuenta las características que comparten los desvíos realizados por los periodistas para valorar la película en cuestión.

Para Chatman los comentarios pueden ser implícitos (irónicos) o explícitos, que incluyen la interpretación, el juicio, la generalización y la narración auto-consciente, o lo que Paz Oliver describe como reflexionar sobre la narración misma.

La «interpretación» (en este sentido especial) es la explicación manifiesta de la esencia, la relevancia o la significación de un elemento de la historia. El «juicio» expresa opiniones morales o de otros valores. La «generalización» hace referencia, yendo del mundo ficticio al mundo real, bien a «verdades universales» o a hechos históricos reales. La narración «auto-consciente» es un término creado recientemente para describir comentarios sobre el discurso en vez de la historia, ya sean serios o graciosos³³⁴.

Sobre la interpretación, Chatman dice que es la categoría más amplia del comentario explícito y es “[...] cualquier intento relativamente exento de valores de explicar algo en relación a la historia misma, sin salir fuera de ella [...]”³³⁵. Mientras que la interpretación es una explicación, el juicio es una evaluación moral y la

³³³ *Idem.*

³³⁴ Chatman, Seymour, *op., cit.*, p. 246.

³³⁵ *Ibid*, p. 255.

generalización es “[...] aquella que compara un suceso o existente de la historia con los reales del universo no ficticio”³³⁶.

Si bien la clasificación de Paz Oliver sobre las digresiones reflexivas es distinta a la de Chatman sobre los comentarios, guardan cierta relación entre ambas, pues la teorización, al igual que la interpretación, es una reflexión sobre lo que se narra y es que para la autora, “el acento en el pensamiento por sobre la acción al momento de narrar, remite a una primera persona que en vez de limitarse a exponer los acontecimientos, prefiere detenerse en el proceso mismo de la narración”³³⁷.

Chatman, por su parte, menciona que “[...] el narrador que interpreta lo hace por él. La interpretación puede explicar lo que ningún personaje tiene ocasión de explicar, ya sea por ignorancia, pobreza de expresión, impropiedad dramática, o lo que sea”³³⁸. Aunque para Paz Oliver, la teorización sí puede ser hecha por un personaje y la interpretación de Chatman es exclusiva al narrador, ambas son similares en el sentido en el que se busca explicar parte de lo narrado y se detiene el tiempo de la historia para introducir estos comentarios teóricos e interpretativos.

Por otro lado, la reflexión histórico-anecdótica de Paz Oliver es “la detención en asociaciones que vinculan la trayectoria del viaje y la meditación sobre la historia de los lugares visitados, acentúa el rol del contexto cronológico-espacial”³³⁹. Este tipo de digresiones le permiten al emisor no solo darle color a la historia por medio de anécdotas que tienen que ver con los espacios en los que los personajes o él mismo han estado, sino también, en algunos textos, relacionar lo que se cuenta con aspectos no ficcionales.

La generalización de Chatman no tiene que ver con lo anecdótico, sino más bien con “[...] observaciones filosóficas que saliéndose del mundo de la ficción llegan hasta el universo real”³⁴⁰; es decir, en este tipo de comentarios se puede ver esta relación entre lo que se narra y el mundo de la no ficción. El autor estadounidense dice que los hechos científicos y las retóricas son algunos ejemplos de la generalización y ambos “[...] desempeñan las mismas funciones básicas, la ornamental y la verosímil”³⁴¹.

De los comentarios al discurso, Chatman dice que se han hecho por el narrador durante siglos; algunos de ellos son sencillos, claros y están en relativa armonía con la historia³⁴². Paz Oliver conoce a este tipo de comentarios como digresiones reflexivas literarias o metanarrativas y explica que tienen la particularidad de que

³³⁶ *Idem.*

³³⁷ Paz Oliver, María. *El arte de irse por las ramas...*, cit., p. 88.

³³⁸ Chatman, Seymour, *op. cit.*, p. 258.

³³⁹ Paz Oliver, María. *El arte de irse por las ramas...*, cit., p. 92.

³⁴⁰ Chatman, Seymour, *op. cit.*, p. 262.

³⁴¹ *Ibid*, p. 263.

³⁴² *Cf. bid*, p. 266.

destacan o pasan a un primer plano las reflexiones del narrador sobre el acto mismo de narrar.

Las clasificaciones de Chatman y Paz Oliver permiten organizar las distintas formas en las que el emisor de un discurso puede introducir sus consideraciones sobre lo que narra, sin embargo, no son las únicas y tampoco son categorías fijas, pues lo que han demostrado los textos digresivos es que existe una libertad en cuanto a formas de estructura y de reflexión.

En los relatos periodísticos esta libertad está limitada por los criterios de veracidad y rigor, sin embargo, los textos opinativos, como la crítica de cine, permiten explorar estas distintas maneras de introducir consideraciones, porque cuentan de qué trata una película y se argumenta sobre si vale la pena verla o no.

En el trabajo de investigación *Las digresiones reflexivas en los relatos periodísticos de Balón dividido* de Juan Villoro se establecieron, a partir de lo planteado por Paz Oliver y Chatman, algunas categorías de digresiones reflexivas que se ajustan más a lo que se ve en relatos periodísticos, las cuales no solo le permiten al autor de los ejemplos analizados introducir sus consideraciones sobre lo que cuenta, sino también ilustrar, contextualizar y recordar vivencias que se relacionan de cierta manera con lo que narra, aunque no lo parezca del todo en un inicio.

3.5.1 Preguntas

Las digresiones reflexivas de pregunta se dan cuando el autor detiene el tiempo de la historia y aprovecha para introducir sus consideraciones sobre lo que cuenta. Existen “[...] preguntas de dos tipos: retóricas y aquellas que preceden o suceden una teorización general o explicación sobre algún tema”³⁴³, las cuales reciben el nombre de preguntas monologales.

Las preguntas, sean retóricas o no [...] actúan como marcadores de la opinión del narrador: son cuestionamientos que salen desde sus consideraciones y además cumplen la función de darle coherencia al texto, pues [...] relacionan lo narrado con la reflexión del narrador³⁴⁴.

3.5.1.1 Pregunta retórica

Las preguntas retóricas son aquellas en las que el emisor de un texto finge preguntar al lector, dando por hecho que coinciden en la respuesta, aunque en realidad no espera una como tal y solo le sirve para reafirmar su punto. Además de ser una digresión reflexiva, este tipo de cuestionamientos “[...] también son un

³⁴³ Silva Meaney, Deni Alejandra. *Las digresiones reflexivas en los relatos periodísticos de Balón dividido* de Juan Villoro, Tesis de Licenciatura, UNAM, México, 2019, p. 68.

³⁴⁴ *Ibid*, p. 71.

elemento de cohesión textual, que establecen relaciones semánticas con lo que se narra [...]”³⁴⁵.

De esta manera, “[...] los cuestionamientos dan estabilidad temática para ayudar a pasar de una idea a otra sin que se pierda el sentido”³⁴⁶ y esto le permite al periodista opinar sin alterar la dinámica de su texto. Las preguntas retóricas, además, le permiten a los lectores sentirse involucrados en el discurso del autor, “[...] aunque sólo sea a conveniencia de los intereses de este último, pues los cuestionamientos enunciados a lo largo de todo el relato son solo una forma en la que el narrador da a conocer su opinión y postura sobre algunos temas”³⁴⁷.

3.5.1.2 Pregunta monologal

El segundo tipo de cuestionamiento que forma una digresión reflexiva son las denominadas preguntas monologales, [...] en las que el narrador se cuestiona algo y posteriormente, a partir de su reflexión y consideraciones, se responde”³⁴⁸. Este tipo de interrogantes no están dirigidas a otro interlocutor, sino que son producto de un monólogo del autor que le permite reafirmar sus puntos sobre lo que cuenta.

Al igual que las preguntas retóricas, las monologales también son elementos de cohesión textual, pues le permiten al emisor del discurso relacionar sus consideraciones y reflexiones con lo que cuenta. Como se vio anteriormente, en su clasificación de digresiones reflexivas, Paz Oliver se refiere a la teorización general, la cual se relaciona con este tipo de cuestionamientos, ya que aunque la autora se refiere a teorizaciones más de tipo filosófico, las preguntas monologales le permiten al autor reflexionar sobre el tema que narra y desviarse a través de su monólogo.

[...] se observó la categoría de teorización general descrita por María Paz Oliver, pero como una serie de suposiciones por parte del narrador, que parten de conocimientos especulativos y que no pueden ser aplicados, ni vistos en acción, porque sólo salen de sus consideraciones³⁴⁹.

3.5.2 Comparación

La función ornamental de la digresión es de las más conocidas y la digresión reflexiva comparativa, a la que se refiere Paz Oliver, es uno de los casos en los que esta función se destaca por sobre otras, pues “[...] es la relación de semejanza entre dos ideas [y] persigue un fin básicamente ilustrativo”³⁵⁰. Para la autora, este tipo de digresiones extienden el relato con el fin de hacer más comprensible, e incluso

³⁴⁵ *Ibid*, p. 69.

³⁴⁶ *Ibid*, p. 111.

³⁴⁷ *Idem*.

³⁴⁸ *Ibid*, p. 76.

³⁴⁹ *Ibid*, p. 111.

³⁵⁰ Paz Oliver, María. *El arte de irse por las ramas...*, cit., p. 94.

cercano, lo que el autor cuenta, “[...] la digresión añade un grado de expresividad propio del discurso oral”³⁵¹.

Este tipo de digresiones se pueden manifestar de forma gramatical o con figuras retóricas, pero en ambos casos cumplen las mismas funciones como recurso estilístico que da contexto y se utilizan “[...] por el narrador para describir, a través de su opinión y a partir de su interpretación, personajes, lugares o situaciones [...]”³⁵².

3.5.3 Modalización

Otro tipo de digresiones reflexivas son las de modalización, que se caracterizan por la presencia de marcas modales que ponen en evidencia la postura del emisor del discurso frente a lo que dice. Los modales son elementos textuales interesantes, pues no solo demuestran la opinión de quien los enuncia, sino que también, como se vio en el capítulo dos, son evidencias de expectativas, que reflejan el juicio del hablante a partir de su experiencia.

Las digresiones del tipo de modalización no siempre son predominantemente descriptivas, como se esperaría, sino que a veces los modales funcionan como un atenuante del discurso narrativo, “[...] pues dejan claro que lo que aparece después de ellos son consideraciones del narrador con base en lo narrado previamente”³⁵³ y le permiten opinar sin realmente comprometerse con lo que dice.

[...] la modalidad no sólo permite al narrador expresar su opinión sobre lo que está narrando, también ilustra su relato para que no sea tan monótono. Por otra parte, se entiende que lo que menciona el narrador sólo es una posibilidad, pues, a fin de cuentas, es producto de su reflexión³⁵⁴.

3.5.4 Discurso ajeno

El emisor de un discurso también puede opinar y enunciar sus consideraciones sobre lo que cuenta a partir de las palabras de alguien más que le sirven para validar sus propias reflexiones. Este tipo de digresión reflexiva recibe el nombre de discurso ajeno y en ella, “[...] el narrador recurre a una cita de otro autor o personaje para introducir su opinión a partir del discurso de alguien más”³⁵⁵.

Las digresiones reflexivas de discurso ajeno se dan a partir del relato metadiegetico que se introduce con las citas o la referencia a las palabras de ese otro alguien. El

³⁵¹ *Idem.*

³⁵² Silva Meaney, Deni Alejandra, *op., cit.*, p. 110.

³⁵³ *Ibid*, p. 96.

³⁵⁴ *Idem.*

³⁵⁵ *Ibid*, p. 97.

discurso ajeno, según Nadal, abarca el discurso reproducido y el referido, mientras que el primero implica que exista una relación de semejanza entre la cadena verbal resultante de la enunciación primaria y el producto lingüístico de la enunciación secundaria, en el segundo solo se describe la acción realizada verbalmente³⁵⁶.

Las digresiones reflexivas del tipo de discurso ajeno se dan en dos partes. Primero, aparece la cita, una cláusula que revela la presencia de la palabra de alguien más, pero que, por el hecho de haber sido reproducida por el narrador nos revela que fue seleccionada por este para presentar su opinión. Posteriormente, el narrador reflexiona sobre las acciones narradas, pero a partir de lo mencionado en la cita reproducida³⁵⁷.

3.5.5 Híbridas

Este tipo de clasificación de digresiones reflexivas no implica que todas se manifiesten de forma pura, pues el discurso, y en especial el discurso digresivo, puede dirigirse hacia distintos puntos y tomar diferentes formas. Por ello es que existen digresiones reflexivas híbridas, en las que se fusionan dos o más de las categorías previamente mencionadas.

Las digresiones reflexivas híbridas encontradas en los relatos periodísticos de Juan Villoro, en su mayoría, se formaron por la combinación de alguno de los tipos de pregunta y otro tipo de digresión reflexiva.

Lo anterior es entendible, ya que los cuestionamientos, además de como digresión reflexiva, funcionan como elemento de cohesión textual, y es fácil que [...] se combinen con una comparación, una cita, o incluso una digresión de modalización para formar una digresión híbrida³⁵⁸.

Como se explicó al inicio de este apartado, las digresiones reflexivas no solo le permiten al emisor de un discurso introducir sus consideraciones sobre lo que cuenta, también le dan color al relato y en los textos periodísticos esto es fundamental, pues deben ser atractivos para los lectores.

Las comparaciones permiten la relación de saberes diversos; los cuestionamientos le dan coherencia al texto y permiten que el narrador introduzca distintos pensamientos; la modalización le ayuda al narrador [a] expresar sus consideraciones más extrañas o insólitas, pues no se compromete del todo con lo que dice, y el discurso ajeno permite que estén presentes, por medio de las citas, personajes que pareciera que no tienen relación con lo narrado³⁵⁹.

³⁵⁶ Cf. Nadal, Juan. "El discurso ajeno en los titulares periodísticos". *Revista Acta Poética del Instituto de Investigaciones Filológicas*, Vol. 29, Núm. 1, México, 2008, pp. 359 y 360.

³⁵⁷ Silva Meaney, Deni Alejandra, *op. cit.*, pp. 112 y 113.

³⁵⁸ *Ibid*, p. 113.

³⁵⁹ *Idem*.

De esta manera, a partir de lo dicho por Paz Oliver, Chatman y las bases de Genette, se define que las digresiones son desvíos del hilo principal del texto que ponen a prueba a los lectores y sus expectativas, pues llevan el discurso hacia territorios desconocidos. Estas se clasifican por su relación con la trama y por lo que se expresa con ellas, por lo que evidencian los marcos de quien las enuncia. Asimismo, se pudo constatar que debido a sus aportaciones temáticas y de argumentación, las digresiones repercuten en la consolidación del género.

Es importante tener en cuenta que para el análisis de la crítica periodística de cine, las digresiones se estudiarán como desvíos del hilo temático principal, sin embargo, como contribuyen en la construcción de la valoración que los críticos hacen del filme se retomará la clasificación de digresiones reflexivas, aunque el componente reflexivo sea repetitivo en textos cuya base es argumentativa.

Ahora bien, como ya se ha mencionado a lo largo de este trabajo, este tipo de textos tienen partes narrativas y descriptivas importantes que, si bien se subordinan al discurso argumentativo, también sirven de guía temática en la construcción del mismo texto. De esta manera, la función que cumplen las digresiones no solo es contribuir en la formación de la valoración al reforzar puntos, sino también ofrecer contexto, verosimilitud y color.

Es así como para entrar en el análisis de las digresiones en la crítica periodística de cine, primero es necesario dejar claro que este tipo de textos son parte de un género híbrido, en el que el discurso argumentativo sirve de elemento ordenador, pero se reflexiona y opina a partir de una narración de la película en cuestión o de la experiencia filmica de quien la ve, por ello la perspectiva narratológica es pertinente para esta investigación.

En el próximo capítulo se analizarán las digresiones que se enuncian en nueve críticas periodísticas de cine publicadas en los portales de nueve medios de comunicación mexicanos sobre tres películas mexicanas, con el objetivo de explicar cómo se construye la opinión en este tipo de textos.

Capítulo 4

Las digresiones en la crítica periodística de cine

Luego de explicar que las digresiones son desvíos del hilo principal del texto y que le pueden servir a quien las enuncia para dar a conocer su opinión y consideraciones de diferentes maneras, en este capítulo se analizan las digresiones que se utilizan en la crítica periodística de cine mexicana sobre películas mexicanas, así como su repercusión en la construcción del texto.

Como se mencionó en el capítulo anterior, se toma de base la clasificación de digresiones reflexivas, debido a su naturaleza de desvío que permite reflexionar, aunque debido a que las críticas periodísticas de cine son textos predominantemente argumentativos, cuyo valor está en las propias consideraciones del autor, la parte reflexiva de este tipo de digresiones resulta reiterativa, sin embargo, se explicará cómo sí contribuyen en la construcción de la opinión de los críticos y críticas, al dar contexto, color e información adicional.

Por lo anterior, en un principio se describe la estrategia metodológica que se formuló para la presente investigación, para después abordar el tema de las marcas del lenguaje evaluativo en las críticas analizadas y, posteriormente, identificar los distintos tipos de digresiones encontrados. Finalmente, se explica la importancia de la descripción tanto de la película, su trama y su mundo, como de la propia experiencia fílmica de los críticos y críticas, en la que también se evidencian sus expectativas.

4.1 Estrategia metodológica y composición del corpus

Para el análisis de las digresiones en la crítica periodística de cine, se seleccionaron nueve textos (Ver Tabla 1) que cumplen con las características de este género periodístico, publicados en la versión digital de los medios mexicanos *Letra Libres*, *Milenio*, *Gatopardo*, *La Jornada* y *La Razón*, así como en los sitios mexicanos especializados en cine *Tomatazos*, *Cine Premiere*, *Lumínicas* y *Fuera de Foco*.

Las críticas periodísticas de cine elegidas son sobre tres películas mexicanas, *Los lobos*, *Nuevo orden* y *Sin señas particulares*, las cuales se estrenaron entre 2019 y 2020. Es pertinente destacar que tanto los medios y sitios en los que se publicaron los textos, como los y las periodistas que los escribieron y las películas que enjuiciaron son mexicanas, elección que se hizo a propósito con el fin de poder identificar los marcos desde los que se opinó y se emitieron valoraciones.

Tabla 1. Composición del corpus

Película	Sinopsis	Título de la crítica	Crítico	Medio
Los lobos (2019)	Max y Leo, de 8 y 5 años, viajan de México a Albuquerque, EEUU, con su madre Lucía en busca de una vida mejor. Mientras esperan que su mamá regrese del trabajo, los niños observan a través de la ventana de su departamento el inseguro barrio en el que está enclavado el motel donde viven, habitado principalmente por hispanos y asiáticos. Se dedican a escuchar los cuentos, reglas y lecciones de inglés que la madre les deja en una vieja grabadora de cassette, y construyen un universo imaginario con sus dibujos, mientras anhelan que su mamá cumpla su promesa de ir juntos a Disneylandia ³⁶⁰ .	“Los lobos”, una de las cintas mexicanas más inteligentes sobre la migración	Jesús Chavarría	La Razón
		Los lobos – Crítica de la película	Carlos Jesús González	Cine Premiere
		Reseña Los Lobos: Estudio para superar la melancolía	Verónica Sánchez	Tomatazos
Nuevo orden (2020)	Una lujosa boda de la alta sociedad se tuerce cuando una inesperada revuelta social da paso a un violento golpe de estado, visto a través de los ojos de la joven y solidaria novia y de los sirvientes que trabajan para su adinerada familia ³⁶¹ .	Nuevo orden: la película que le teme a la pobreza	Alonso Díaz de la Vega	Gatopardo
		Nuevo Orden: ¿Una oda al neoliberalismo?	Alejandro Ohtokani	Fuera de Foco
		‘Nuevo orden’: un retrato insultante de la pobreza en México	Fernando Zamora	Milenio
Sin señas particulares (2020)	Magdalena emprende una travesía en busca de su hijo, desaparecido en su camino a la frontera con Estados Unidos. Guiada por su voluntad, Magdalena recorre los paisajes desolados del México actual, donde deambulan juntos víctimas y victimarios ³⁶² .	Crítica de ‘Sin señas particulares’: los desaparecidos de la frontera	Bianca Ashanti	Lumínicas
		Sin señas particulares	Carlos Bonfil	La Jornada
		Sin señas particulares, por la ruta del infierno	Fernanda Solórzano	Letras Libres

Teniendo en cuenta las características propias de los textos, en los que predomina el discurso argumentativo y expositivo, pero que también tienen pasajes narrativos y descriptivos importantes, se ubicaron aquellos fragmentos en los que los críticos se desviaron de su hilo temático principal para emitir sus consideraciones por medio de

³⁶⁰ Sinopsis, Los Lobos Movie, [en línea] <https://www.loslobosmovie.com/#sectionLink1> [Consultado: 24/10/22].

³⁶¹ Sinopsis Nuevo orden, Festival de San Sebastián, [en línea] https://www.sansebastianfestival.com/2020/secciones_y_películas/perlak/7/680598/es [Consultado: 24/10/22].

³⁶² Sin señas particulares, Festival Internacional de Cine de Morelia, [en línea] <https://moreliafilmfest.com/películas/sin-senas-particulares> [Consultado: 24/10/22].

digresiones de distintos tipos, así como a partir de las propias evidencias de sus marcos.

De esta manera, el presente análisis busca no solo exponer la presencia de estas digresiones, sino también explicar su relación con los marcos de los y las especialistas, así como la función que tienen dentro de la crítica de cine como género periodístico de opinión.

Por tal motivo, en los textos seleccionados, se partirá del análisis del lenguaje evaluativo para poder estudiar de qué manera se evidencian los marcos de los y las periodistas y después localizar las digresiones comparativas, de modalización, de discurso ajeno, de pregunta, de contraste y de negación, siguiendo la clasificación de digresiones reflexivas, pues son aquellos desvíos con los que se opina o se emiten consideraciones y que si bien en este tipo de textos su función reflexiva es reiterativa, no así la de dar contexto o ilustrar, sobre todo después de los fragmentos narrativos.

Posteriormente, se analizará la descripción, tanto del mundo de la película, como de la experiencia fílmica de los y las periodistas, y su aportación a la construcción de la opinión en este tipo de textos, sin perder de vista a la digresión como eje de la investigación, por sus características de desvío que complementan la propia valoración de los críticos y críticas.

4.2 Las marcas del lenguaje evaluativo

En las críticas periodísticas de cine, así como en otros textos, el uso de lenguaje evaluativo evidencia la presencia del autor y de sus marcos, pues a partir de los calificativos que emplea para referirse a los distintos aspectos del filme es posible distinguir no solo su postura, sino también sus expectativas sobre lo que ve.

Como se explicó en apartados anteriores, a partir de los postulados de Tannen, existen distintas palabras que pueden usarse como coberturas o calificativos y estas miden lo que se está juzgando a partir de lo que se espera que sea, por lo que ponen en evidencia las expectativas que los críticos-periodistas tenían sobre la cinta de la que escriben.

Tannen distingue distintos tipos de lenguaje evaluativo, de los cuales se habló brevemente en el Capítulo 2 de esta tesis. Sin embargo, ahora serán analizados a partir de lo que se pudo observar en el corpus de críticas periodísticas de cine. Por un lado, están los adjetivos, los cuales se utilizan para describir entornos, personas, objetos y situaciones.

En este tipo de textos, en los que hay presencia de discurso argumentativo y narrativo, así como de sus complementos expositivos y descriptivos, los adjetivos representan una interpretación o proceso evaluativo por parte de los críticos-periodistas.

La crítica de Jesús Chavarría, publicada en *La Razón*, se titula “‘Los lobos’, una de las cintas mexicanas más inteligentes sobre la migración”³⁶³ (Anexo 1.1). Desde la cabeza, el periodista evidencia sus marcos al calificar a la película mexicana como “una de las más inteligentes sobre migración” con lo que deja claro que desde su experiencia, el filme de Kishi se encuentra entre los que mejor abordan el tema.

Por su parte, Carlos Jesús González utiliza el lenguaje evaluativo para calificar a *Los lobos* desde la bajada de su crítica, publicada en *Cine Premiere* (Anexo 1.2), y dice que “en un mundo dominado por pandemias y distopías cinematográficas, el conmovedor relato de Samuel Kishi brilla por su honesta ternura”³⁶⁴. En este caso, el periodista no solo califica el filme de conmovedor, sino que dice que brilla por su “honesto ternura”.

En los dos ejemplos citados, los críticos comienzan expresando, por medio de adjetivos, cuál es su posición con respecto a la cinta y si esta cumplió con sus expectativas. Al decir que es inteligente y conmovedora es claro que sí fue así, pues además, González enuncia que la película brilla por lo que él califica como una ternura honesta.

De manera contraria a lo que se aprecia en las críticas de *Los lobos*, en las de *Nuevo orden* los periodistas usan lenguaje evaluativo negativo para referirse a la cinta desde las primeras líneas. El texto publicado en *Milenio* (Anexo 2.3), de Fernando Zamora, se titula “‘Nuevo orden’: un retrato insultante de la pobreza en México”³⁶⁵, con lo que el autor pone en evidencia su opinión desde el principio, pues lo califica de “insultante”.

Por otro lado, Alonso Díaz de la Vega dice, en su texto publicado en *Gatopardo* (Anexo 2.1), que “luego del León de Plata que ganó en Venecia, la nueva película de Michel Franco explora, como la pesadilla burguesa que es, el miedo a la

³⁶³ Chavarría, Jesús. “‘Los lobos’, una de las cintas mexicanas más inteligentes sobre la migración”. *La Razón*, México, 26 de noviembre de 2020, [en línea] <https://www.razon.com.mx/entretenimiento/lobos-cintas-mexicanas-inteligentes-migracion-414146> [consultado: 24/08/2021].

³⁶⁴ González, Carlos Jesús. “Los lobos – Crítica de la película”. *Cine Premiere*, México, 10 de junio de 2021, [en línea] <https://www.cinepremiere.com.mx/los-lobos-pelicula-critica.html> [consultado: 24/08/2021].

³⁶⁵ Zamora, Fernando. “‘Nuevo orden’: un retrato insultante de la pobreza en México”. *Milenio*, México, 24 de octubre de 2020, [en línea] <https://www.milenio.com/cultura/laberinto/nuevo-orden-de-michel-franco-critica-de-cine> [consultado: 25/08/2021].

revolución, menospreciando las invisibles causas que la provocan”³⁶⁶. El crítico califica la película de “pesadilla burguesa” y lo sustenta al decir que teme a la revolución y menosprecia sus causas.

Los adjetivos le sirven a los periodistas no solo para calificar, a partir de sus marcos, los distintos aspectos de las cintas que enjuician, sino también para posicionarse, desde el principio, a favor o en contra del filme y a partir de ello construir su crítica, pues deben sustentar esa postura inicial.

Por otro lado, Tannen dice que los adverbios, que describen la forma en que se hizo algo, también son parte de un proceso evaluativo. Para la autora, existen adverbios que se utilizan para introducir nuevos episodios e indican la actitud de quien los emplea hacia el evento que va a relatar.

En el texto de Fernanda Solórzano, publicado en *Letras Libres* (Anexo 3.3), la autora narra y describe un fragmento de la película en el que la protagonista se encuentra en una situación de peligro:

La cámara de Valdez permanece dentro del auto, y la audiencia –como los pasajeros– calcula la proximidad de los otros por los faros cegadores y el volumen de su música. Magdalena y el hombre intercambian miradas de preocupación: temen que sean narcos –y que los asalten, o peor–. Eventualmente el vehículo pasa junto a ellos y sigue su camino. Los viajeros y nosotros respiramos aliviados³⁶⁷.

La crítica primero aborda los aspectos técnicos de la escena y dice que la cámara de la directora permanece en el auto para después involucrar a la audiencia y decir que, al igual que los personajes, calculan la proximidad con los otros, que representan el peligro, gracias a sus faros y al volumen de su música. Después, la periodista describe lo que viven la protagonista y su acompañante e infiere sus preocupaciones.

Luego de describir esa escena tensa, Solórzano introduce el adverbio “eventualmente” para contar que el vehículo pasó junto a los personajes principales y siguió su camino. El adverbio le permite liberar la tensión que había logrado crear en las líneas anteriores y hacer que los lectores experimenten algo similar a lo que los personajes vivieron y lo que los espectadores sintieron al ver el filme.

³⁶⁶ Díaz de la Vega, Alonso. “Nuevo orden: la película que le teme a la pobreza”. *Gatopardo*, México, 21 de octubre de 2020, [en línea] <https://gatopardo.com/arte-y-cultura/nuevo-orden-la-pelicula-que-le-teme-a-la-pobreza> [consultado: 25/08/2021].

³⁶⁷ Solórzano, Fernanda. “Sin señas particulares, por la ruta del infierno”. *Letras Libres*, México, 1 de diciembre de 2020, [en línea] <https://www.letraslibres.com/mexico/revista/sin-senas-particulares-por-la-ruta-del-infierno> [consultado: 24/08/2021].

Es así como los adverbios, al igual que los adjetivos, ponen en evidencia los marcos de los y las periodistas, pues se enuncian a partir de las expectativas que estos tienen sobre lo que vieron en la película. Bianca Ashanti, quien escribió su crítica de Sin señas particulares en *Lumínicas* (Anexo 3.1), hace uso del adverbio “sorprendentemente” para referirse a la situación que enfrenta la protagonista que no puede dar con el cuerpo de su hijo, pues está desaparecido, por lo que ya no importa si está vivo o muerto.

Después de poner su vida en riesgo persiguiendo rumores, la protagonista se topa de golpe con una verdad contundente. Jamás podrá cantarle a los huesos de su hijo y, sorprendentemente, ya no importa si éste está vivo o muerto, porque dejó de ser para siempre su hijo³⁶⁸.

En este fragmento, la crítica demuestra que para ella la situación en la que se encuentra la protagonista del filme es sorprendente, pues la desaparición de su hijo la condena a restarle importancia a si este está vivo o muerto, porque simplemente no está.

Los nueve textos que conforman el corpus tienen marcas de lenguaje evaluativo, ya sea con adjetivos o con adverbios, pues a partir de ellos, los y las periodistas describen aquellos puntos que buscan destacar de los filmes. Si bien por sí mismas estas marcas no son digresiones, en algunos casos ayudan a su construcción, como se verá más adelante.

4.3 Digresión comparativa

Como se mencionó en el Capítulo 3, las digresiones reflexivas con fines más ilustrativos son las de comparación, pues por medio de la relación de dos ideas, que pareciera que no tienen nada en común, los críticos expresan su opinión y logran acercar a sus lectores por medio de una imagen mental.

Beristáin dice que la comparación es “[...] un elemento casi imprescindible para la descripción en sus distintos tipos [...]”³⁶⁹, por ello es entendible que este tipo de figura discursiva funcione para que los críticos se desvíen de lo que cuentan e introduzcan datos de contexto o color que complementen su argumentación.

María Paz Oliver se refiere a este tipo de digresiones como aquellas cuya función principal es la ornamental, pues le sirven a los autores para ilustrar con palabras lo que quieren decir. De esta manera, no solo hacen sus relatos más comprensibles, sino también más cercanos.

³⁶⁸ Ashanti, Bianca. “Crítica de ‘Sin señas particulares’: los desaparecidos de la frontera”. *Lumínicas*, México, 29 de octubre de 2020, [en línea] <https://luminicas.mx/2020/10/29/critica-de-sin-senas-particulares-los-desaparecidos-de-la-frontera> [consultado: 8/10/2021].

³⁶⁹ Beristáin, Helena, *op., cit.*, p. 99.

Las digresiones de comparación pueden aparecer de forma gramatical o a partir de figuras retóricas, sin embargo, su fin es siempre el mismo, le ayudan al autor a describir y a expresar sus consideraciones sobre personajes, situaciones o lugares. En el caso de las críticas periodísticas de cine, el uso de este tipo de digresiones se localizó a partir de las marcas del lenguaje evaluativo, especialmente por medio de adjetivos.

En la crítica de Verónica Sánchez a *Los lobos* (Anexo 1.3), la periodista explica que en la película, la protagonista le deja a sus hijos una grabadora con siete reglas que deben acatar mientras están solos. Al describir esta situación, la crítica compara la cassette con los álbumes fotográficos.

Para enfrentar esa soledad y tendencia al caos cándido de los niños, ella deja siete reglas grabadas en una cassette –instrumento que sirve a Lucía como extensión de la memoria, una versión más viva de lo que comúnmente hacen las progenitoras con los álbumes fotográficos–, de las cuales las más destacadas son: no salir del departamento (a menos que se esté quemando); no ensuciar (aunque no especifica del todo qué implica la limpieza de la casa); no caminar descalzo sobre la alfombra (cuando vean la película, entenderán por qué); y lo más importante para que la armonía prevalezca pese al caos: “abrazar siempre después de una pelea”³⁷⁰.

Después de decir que la madre de los niños deja las siete reglas grabadas en una cassette, Sánchez añade: “instrumento que sirve a Lucía como extensión de la memoria, una versión más viva de lo que comúnmente hacen las progenitoras con los álbumes fotográficos”. Este fragmento es una digresión reflexiva de comparación porque la autora se desvía de lo que está diciendo sobre el aparato y las reglas para introducir su comparación y opinar que la situación de la protagonista le parece similar a lo que hacen normalmente las madres con los álbumes de fotos.

Como se mencionó en el capítulo anterior, existe un desvío de la trama, que se centra en la historia de la película y lo que hace la protagonista con sus hijos, para que la periodista pueda relacionar algunos puntos que observó en la cinta con otros que ha observado en su vida. Es decir, recurre a su experiencia para enunciar una comparación que le permite establecer cercanía con los lectores. Cuando la digresión termina, la autora del texto retoma el hilo de lo relativo a las reglas que graba la protagonista en el artefacto que le deja a sus hijos.

Algo común en las críticas periodísticas de cine es que los y las periodistas utilicen las digresiones de comparación para relacionar la cinta que enjuician con otras con

³⁷⁰ Sánchez, Verónica. “Reseña | *Los Lobos*: Estudio para superar la melancolía”. *Tomatazos*, México, 13 de junio de 2021, [en línea] <https://www.tomatazos.com/articulos/638361/Resena-Los-Lobos-Estudio-para-superar-la-melancolia> [consultado: 24/08/2021].

las que, desde su punto de vista, comparten similitudes. En la misma crítica publicada en *Tomatazos* (Anexo 1.3), la autora se refiere a la relación que ve entre *Los lobos* y *El proyecto Florida*.

La colisión entre los vecinos adultos y, sobre todo, los niños, deriva en un gesto de redención pura, fina, digna de infantes que están en busca de reconocerse a sí mismos por lo bueno, no por la villanía que surge del entorno en el que crecen.

El interés del director por explorar y mostrar a sus personajes de la forma más verdadera posible lo acerca al realismo social de *El Proyecto Florida* - 96% (2017), la aclamada película de Sean Baker que centra su mirada en una niña y su madre que sobreviven en la parte trasera de Disney World. Tan cerca y tan lejos del sueño americano. Y como en la cinta de Baker, en *Los Lobos* - 93% los hechos se revelan de forma coloquial y cotidiana ante los ojos de los niños, y ante los adultos como una consecuencia de la crueldad social, política y económica en la que se insertan³⁷¹.

Luego de describir aspectos del filme que tienen que ver con la naturaleza de los protagonistas, la periodista dice que el interés del director en mostrar a sus personajes de manera verdadera se parece a lo que se ve en *El proyecto Florida*, de Sean Baker. Sánchez se desvía de lo que dice sobre *Los lobos*, es decir, deja su trama y tema central de lado, para hacer una comparación entre esta y otro filme que le parece similar.

Desde que la autora del texto dice que el interés del director de *Los lobos* lo acerca a lo que denomina como el realismo social de la película de Baker, hasta que termina de referirse a esta segunda cinta, cuando dice “que centra su mirada en una niña y su madre que sobreviven en la parte trasera de Disney World”, aparece la digresión reflexiva comparativa, la cual se nutre de los marcos de la periodista que le permiten relacionar ambos filmes.

En algunos casos, como en el texto de Fernando Zamora sobre *Nuevo orden*, publicado en *Milenio* (Anexo 2.3), contrario a lo que podría pensarse debido a su naturaleza, las digresiones de comparación permiten seguir un hilo conductor fuera de la trama de la crítica, lo que no solo le da coherencia al texto, sino que también lo hace más ilustrativo.

Todo comienza con una boda de gente bien. Los novios tienen, sin embargo, la mala fortuna de que justo ese día estalla en México el descontento social. Los disturbios carecen de ideología. Y es justamente esta omisión la que permite el comentario social. Porque lo único que sabemos es que los pobres que se han rebelado son morenos, y van a atormentar a los ricos que son blancos. Más cuando entre en escena el ejército y llegue la tortura, el secuestro, la persecución y, en el colmo de la insensibilidad política, un destino similar al de una caricatura del Holocausto. Llegados aquí, el mensaje está servido. Porque los nazis de *Nuevo orden* no tienen ideología, pero tienen, todos, el mismo tono de piel.

³⁷¹ *Ibid.*

Poco importa la carencia de talento en el manejo de los planos, el desperdicio de estos magníficos actores y un diseño de producción que sólo engaña al más distraído, porque preocupa el miedo, el miedo que siente el guionista y productor de esta película por un grupo social muy definido³⁷².

Zamora narra parte de la historia de la película de Michel Franco, para después comparar la situación que se muestra en pantalla con una “caricatura del Holocausto”. Asimismo, poco después, llama a los personajes de la película “nazis de Nuevo orden”. En este fragmento se puede ver que operan los marcos del periodista al hacer la interpretación que le permite lanzar la comparación entre lo que pasa en la cinta y lo que fue el nazismo.

La digresión de comparación aparece desde que el crítico dice “un destino similar al de una caricatura del Holocausto”, y termina después de mencionar que los nazis de la cinta no tienen ideología pero comparten el mismo tono de piel. Luego de enunciar la digresión, el crítico continúa mencionando los aspectos técnicos de la película y sentencia que poco importan, pues se puede ver el miedo del guionista del filme por un grupo social muy definido.

En los siguientes párrafos, el periodista continúa exponiendo aspectos y narrando sucesos de la cinta de Franco y después retoma la comparación con el nazismo, a través de la figura de Leni Riefenstahl, quien le sirve de vínculo para referirse a obras que ideológicamente son deleznable pero están bien filmadas, a diferencia de lo que Zamora considera que sucede con Nuevo orden.

Ahora bien, dicho todo lo anterior uno podría pensar que tal vez Nuevo orden sea una película que ideológicamente resulta deleznable pero que tiene valor fílmico. Después de todo, Leni Riefenstahl, ideóloga de Hitler, filmaba bien. Pero no. Desde el punto de vista formal, Nuevo Orden es muy menor³⁷³.

En estos ejemplos se puede ver que el uso de digresiones de comparación le permite al autor construir un texto coherente, circular e ilustrativo, lo que hace que sus consideraciones sean más claras y le da valor estético a su crítica.

Ahora bien, además de permitir a los críticos relacionar la cinta que enjuician con otras similares, mantener la coherencia y circularidad en su texto y hacerlo más ilustrativo, las digresiones de comparación también les sirven para conectar aspectos de la realidad con algunos que se aprecian en el filme.

Alonso Díaz de la Vega, en su crítica sobre Nuevo orden publicada en *Gatopardo* (Anexo 2.1), utiliza una digresión de comparación para decir que la cinta de Franco “se comporta como una pesadilla”. El periodista se refiere a algo real, como lo es

³⁷² Zamora, Fernando, *op., cit.*

³⁷³ *Ibid.*

soñar, y explica que “los sueños representan sucesos desprovistos de causa y nos atormentan con materializaciones de lo que tememos” para después continuar con el análisis de la película que enjuicia.

No sorprende que *Nuevo orden* (2020), su más reciente película, ahora en cines, se enfoque no en las razones de una violenta manifestación en México —y la militarización que provoca—, sino en las consecuencias que tendría tal crisis para la clase dominante.

De hecho, se puede decir que *Nuevo orden* se comporta como una pesadilla. Los sueños representan sucesos desprovistos de causa y nos atormentan con materializaciones de lo que tememos. En *Nuevo orden* vemos a la burguesía paralizada frente a una horda morena que lleva la cara pintada como en las representaciones salvajes de indígenas en los westerns³⁷⁴.

Otro ejemplo de esta relación con aspectos de la realidad que se puede hacer a través de las digresiones de comparación es el que se observa en el texto de Carlos Bonfil sobre la película *Sin señas particulares*, publicado en *La Jornada* (Anexo 3.2).

Como tantas otras madres en una situación similar, Magdalena recibe la explicación absurda que desestima su caso y que en resumen concluye que si un hijo se marcha sin permiso de la casa de sus padres, su caso no puede considerarse como el de una persona desaparecida, y por lo mismo no hay delito o crimen que perseguir. En otros delitos, como el abuso sexual o los feminicidios, la lógica es parecida: un crimen de odio se transforma mañosa y burocráticamente en un rutinario ajuste de cuentas pasional, y el caso se encamina, invariablemente, hacia un carpetazo³⁷⁵.

En este fragmento, el periodista cuenta lo que vive la protagonista del filme cuando reporta a su hijo como desaparecido. Luego de mencionar la absurda explicación que le dan a Magdalena, Bonfil compara la lógica del delito de desaparición con lo que sucede con los feminicidios o el abuso sexual y sentencia, a partir de su experiencia, que en los tres casos las investigaciones terminan en carpetazo.

Como se pudo ver, las digresiones de comparación permiten a los críticos y a las críticas introducir sus consideraciones sobre el filme que enjuician, al complementar la narración o argumentación, y al mismo tiempo ayudan a la construcción de un texto atractivo y con valor en sí mismo. María Paz Oliver se refiere a la función ornamental cuando explica este tipo de digresiones, sin embargo, como ya se demostró, además del fin ilustrativo, estas comparaciones ponen en evidencia los marcos del especialista, permiten mantener la coherencia del texto e incluso favorecen la cercanía con los lectores gracias a que se pueden relacionar aspectos de la realidad con los de la película.

³⁷⁴ Díaz de la Vega, Alonso, *op. cit.*

³⁷⁵ Bonfil, Carlos. “Sin señas particulares”. *La Jornada*, México, 8 de agosto de 2021, [en línea] <https://www.jornada.com.mx/2021/08/08/opinion/a11a1esp> [consultado: 24/08/2021].

En el Capítulo 3 se mencionó que la trama es el discurso ordenado de los acontecimientos de la historia y en el caso de la crítica periodística de cine, esa historia es la de la película o bien, la de la experiencia fílmica de los críticos o críticas al ver la cinta en cuestión. En los ejemplos de digresiones de comparación se pudo constatar que sí existe ese desvío fuera de esa trama para relacionar aspectos que parecieran no tener similitudes, pero que los y las periodistas logran emparejar a partir de su experiencia de vida.

4.4 Digresión de modalización

Si bien la crítica periodística de cine, al ser un género de opinión, privilegia la mirada subjetiva de quien la escribe, la realidad es que esta se puede presentar de muchas maneras a lo largo del texto. Los periodistas no solo se dedican a narrar fragmentos de la película, a describir sus atributos y defectos o a presentar argumentos para invitar a los lectores a verla o no, sino que también pueden hacer explícito lo que, desde su experiencia, debería, tendría o podría pasar en la cinta que enjuician.

Como se vio en el capítulo anterior, las digresiones reflexivas de modalización son aquellas que ponen en evidencia la perspectiva del crítico y su posición ante lo que dice. Este tipo de digresiones se caracteriza por tener operadores pragmáticos o marcas modales, que modifican los enunciados para advertir sobre la presencia del enunciador en su discurso.

[...] en la medida en que es un elemento que pertenece a tipos diversos (de la fraseología, del léxico, de la morfología o la sintaxis, del nivel fónico o gráfico) que funciona como indicador de la posición que toma el enunciador ante su enunciado y, en último término, como marcador de la relación que se establece entre interlocutores. Las opciones que tiene la persona que habla respecto a los enunciados que emite se consideran desde el punto de vista del *grado de responsabilidad* que asume respecto al contenido del enunciado³⁷⁶.

Calsamiglia y Tusón afirman que la modalización evidencia “[...] la posibilidad que tiene el hablante de introducir sus propias actitudes y su propia perspectiva del enunciado, tanto en el dominio intelectual como en el dominio emocional”³⁷⁷. De esta manera, en textos como las críticas periodísticas de cine, la modalidad de algunos enunciados demuestra la presencia de los y las críticas, así como sus interpretaciones de la cinta que enjuician, a partir de su experiencia de vida.

Tannen dice que los modales son un tipo de evidencia de expectativas, por lo que las digresiones de modalización desvían el hilo principal de la crítica, esa trama que tiene que ver con la historia de la película o la experiencia fílmica del periodista,

³⁷⁶ Calsamiglia, Helena y Amparo Tusón, *op. cit.*, p. 179.

³⁷⁷ *Ibid*, p. 136.

hacia las interpretaciones y reflexiones de este, las cuales están directamente relacionadas con sus marcos, con la certeza que tiene sobre lo que dice o incluso con su escala de valores.

En el texto de Carlos Jesús González, publicado en *Cine Premiere* (Anexo 1.2), se puede ver que el autor recurre a una perífrasis modal cuando menciona que lo que Kishi ha dicho sobre su película “debería de inocularnos siquiera de cierta actitud reflexiva”. Esto lo enuncia luego de referirse a la situación que atraviesa el país por la violencia y de contrastarlo con las palabras del director sobre la ternura como acto subversivo.

Es una mancha voraz e insaciable que planea sobre nosotros con perseverante saña, de tal modo que impregna no sólo a los discursos sociales, periodísticos o políticos, sino también a un sinnúmero de manifestaciones artísticas. Ante dicho escenario, el que alguien describa a la ternura como acto subversivo y, a la vez, afirme que la esperanza se ha transformado en una suerte de nueva “manifestación punk” debería de inocularnos siquiera de cierta actitud reflexiva. Palabras más, palabras menos, esto es lo que el director Samuel Kishi ha dicho con relación a su segunda película, *Los lobos*³⁷⁸.

En este fragmento, la digresión de modalización le permite al periodista evidenciar sus marcos al decir lo que, desde su perspectiva, “deberían” provocar las palabras del realizador de *Los lobos*. Si bien, Tannen reconoce que los modales son poco frecuentes en las narrativas, en el periodismo y, sobre todo, en los géneros periodísticos de opinión, estas expresiones de la subjetividad tienen cabida.

El desvío que se consigue con esta digresión nuevamente está determinado a partir del discurso narrativo; el periodista cuenta lo que provoca la violencia y luego retoma las palabras del director de la cinta para desviarse hacia sus reflexiones más profundas, determinadas por sus marcos, para después retomar su narración y exposición sobre la película que enjuicia.

En su crítica a *Los lobos*, Verónica Sánchez (Anexo 1.3) hace uso del modalizador apreciativo “gracias” para evidenciar su posición sobre que la película de Kishi pudo llegar a los cines en plena pandemia.

Con su primera película, *Somos Mari Pepa* - 89% (2013), Samuel Kishi mostró una narrativa vivaz con tintes de ternura y humor cáustico, a veces noble y carismático, mientras construía un drama punk sobre un adolescente, la relación con sus amigos y su abuela enferma. Seis años después el director jalisciense volvió al ruedo con *Los Lobos* - 93% (2019) y, gracias al semáforo verde –a saber si el epílogo oficial del gobierno mexicano para la pandemia–, a los cines este 2021. Un registro diferente

³⁷⁸ González, Carlos Jesús, *op.*, *cit.*

con la misma sensibilidad, aunque aquí los momentos cómicos están atenuados por la sensación de desarraigo y vulnerabilidad³⁷⁹.

Luego de hablar un poco sobre la trayectoria del director y sus películas, la periodista cuenta que seis años después del estreno de su primera cinta, Kishi regresó “al ruedo” con *Los lobos* y dice que “gracias al semáforo verde” se pudo estrenar en cines. En esta pequeña digresión de modalización, la autora se posiciona al agradecer al semáforo epidemiológico verde por el estreno de la película en cines. Además, pone en duda si este indicador será el “epílogo oficial del gobierno mexicano para la pandemia”.

En este ejemplo se puede ver que la digresión no solo le permite a la periodista introducir sus consideraciones durante la narración de algunos aspectos de la cinta, sino también relacionar sucesos de la realidad, como la pandemia, con la película que enjuicia. Asimismo, al ser un texto que trata sobre un filme mexicano en un medio de comunicación mexicano, la autora contextualiza la situación de la pandemia y menciona el semáforo epidemiológico que instauró el gobierno federal. Esto permite que el texto cumpla con dos de los factores de interés periodístico más importantes, el de actualidad y el de proximidad.

En la crítica a *Nuevo orden* de Alejandro Ohtokani, publicada en *Fuera de Foco* (Anexo 2.2), el periodista hace uso del adverbio “probablemente” para advertir sobre su presencia en lo que dice y para dejar claro que él asume como probable que ocurra lo que dirá después.

Enmarcada en una clase de futuro cercano en México, la anarquía de las calles irrumpe violentamente en la boda de personas pertenecientes a la clase alta, situación que paulatinamente se irá degradando hacia el caos. Probablemente nos encontremos ante una de las producciones más grandes en la historia reciente del cine mexicano, y Michel Franco hace gala de ello en pantalla junto a su fotógrafo Yves Cape, quienes recorren diversas locaciones entre las que se encuentran sitios históricos del país, mediante planos generales repletos de extras/objetos que dan vida y verosimilitud a un evento de proporciones mayúsculas que afecta a toda la nación³⁸⁰.

Luego de contar un poco de la trama de la cinta, el crítico dice “probablemente nos encontremos ante una de las producciones más grandes en la historia reciente del cine mexicano”. El adverbio le permite introducir sus consideraciones sin comprometerse del todo con lo que dice, pues queda claro que aunque no está seguro, para él es probable que *Nuevo orden* sea una de las producciones más grandes en la historia reciente del cine nacional.

³⁷⁹ Sánchez, Verónica, *op. cit.*

³⁸⁰ Ohtokani, Alejandro. “Nuevo Orden: ¿Una oda al neoliberalismo?”. *Fuera de Foco*, México, 21 de octubre de 2020, [en línea] <https://fueradefoco.com.mx/critica/nuevo-orden-critica> [consultado: 8/10/2021].

Así como los adjetivos evidencian, en algunas ocasiones, la presencia de digresiones de comparación; los adverbios hacen lo propio con las digresiones de modalización. Como se vio en el apartado de lenguaje evaluativo, este tipo de expresiones permiten ver los marcos de los críticos y críticas, a la vez que les ayudan a desviarse hacia sus consideraciones y pensamientos para luego volver a la historia que cuentan.

Las digresiones no siempre son puras, de hecho, pueden existir combinaciones de dos o más de los distintos tipos que existen para formar una híbrida. En su crítica a *Nuevo orden*, Alonso Díaz de la Vega (Anexo 2.1) utiliza una digresión híbrida de modalización y comparación para referirse a lo que Michel Franco y su director de fotografía, Yves Cape, buscan lograr con sus imágenes más intensas.

En sus imágenes más intensas de tortura, Franco y el director de fotografía Yves Cape, son provocadores pero no explícitos. Si Amat Escalante utilizó imágenes brutales en *Heli* (2013) para denunciar la violencia y retar al público, Franco parece preocupado por atemorizar de más a los espectadores. En una escena, por ejemplo, vemos cómo un soldado está a punto de violar a un prisionero con una macana eléctrica, pero de inmediato se corta el plano. Podríamos suponer, por una parte, que hay una decisión moral de no hacer de la tortura un espectáculo pero, ante otras imágenes más explícitas de humillación y violencia, quizás haya simplemente una consideración convencional por el público: ni tanto que quemé al santo ni tanto que no lo alumbré.³⁸¹

Díaz de la Vega señala que Franco y Cape son provocadores pero no explícitos y luego enuncia una digresión híbrida de comparación y de modalización al decir que “si Amat Escalante utilizó imágenes brutales en *Heli* (2013) para denunciar la violencia y retar al público, Franco parece preocupado por atemorizar de más a los espectadores”.

El periodista no solo compara lo que hizo Escalante con *Heli* con lo hecho por Franco con *Nuevo orden*, sino que también, a partir de su experiencia, enuncia que el segundo “parece preocupado por atemorizar”, no está seguro, pero eso le parece según su escala de valores. Este es un claro ejemplo de modalización apreciativa.

Después de seguir con la narración de la trama de la película, al ejemplificar lo que dijo previamente, el autor de la crítica utiliza otra digresión de modalización, la cual enuncia en la primera persona del plural para involucrar a los lectores. En este fragmento, el periodista supone lo que pudo pensar Franco para no hacer uso de imágenes más intensas de tortura, sin embargo, dice que como usó otras imágenes más explícitas de humillación, “quizás haya simplemente una consideración convencional por el público: ni tanto que quemé al santo ni tanto que no lo alumbré”. El “quizás” es un operador pragmático de modalización epistémica, la cual “[...] se

³⁸¹ Díaz de la Vega, Alonso, *op.*, *cit.*

ocupa de la estructura lógica de las aseveraciones que afirman o que implican que una proposición es sabida o creída”³⁸².

Calsamiglia y Tusón explican que los enunciadores o locutores pueden utilizar expresiones del tipo quizás, tal vez, posiblemente, no sé y parece que para así evitar responsabilizarse de lo que dicen. “Estas expresiones son las que han sido llamadas «evidenciales», término que se refiere a los recursos lingüísticos usados para expresar las actitudes del Hablante respecto al conocimiento”³⁸³.

En su crítica a Sin señas particulares, Fernanda Solórzano (Anexo 3.3) utiliza la expresión “quizá” para enunciar su consideración sobre lo que hace que la audiencia mexicana le dé la espalda a cintas que narran las vidas de las víctimas del crimen organizado.

Este entumecimiento ante lo monstruoso plantea retos para los cineastas mexicanos. Por un lado, se enfrentan a una audiencia que, quizá para mantener la cordura, da la espalda a películas que narran las vidas de las víctimas del crimen organizado. Por otro, dejarán de recibir los apoyos que, hasta la fecha, les habían permitido explorar esos temas sin depender de productores que les exijan rentabilidad. El primer reto es creativo; el segundo, más frustrante, exige cambiar la creencia de que “el cine puede esperar”³⁸⁴.

La periodista considera que “quizá para mantener la cordura” el público mexicano se aleja de este tipo de películas. Esta breve digresión de modalización le permite enunciar sus consideraciones sobre la situación que vive el cine mexicano y gracias al modalizador “quizá”, la autora no tiene que comprometerse con lo que dice a continuación, pues deja claro que se trata de una suposición.

En este caso, la digresión le funciona a la crítica como vínculo entre lo referente a la cinta y la realidad que enfrenta el cine mexicano. Solórzano explica los retos a los que se enfrentan los cineastas mexicanos, luego introduce la digresión de modalización para expresar lo que considera y después continúa explicando las complicaciones que enfrentan los directores, quienes también dejarán de recibir apoyos.

Posteriormente, la periodista interpreta y concluye, a partir de sus marcos, que de los dos retos de los que habló, el primero es de tipo creativo y el segundo, al cual califica como el más frustrante, tiene que ver con la creencia de que el cine no es algo importante y puede esperar. A partir de esto, la crítica deja ver que para ella el cine sí es importante y merece apoyo.

³⁸² Beristáin, Helena, *op., cit.*, p. 345.

³⁸³ Calsamiglia, Helena y Amparo Tusón, *op., cit.*, p. 180.

³⁸⁴ Solórzano, Fernanda, *op., cit.*

En este tipo de digresiones de modalización, al igual que en las de comparación, existe una contención, como la descrita por Paz Oliver a partir de Frederick, pues las intrusiones del autor son controladas por la trama ordenadora que tiene que ver con la historia de la película (en el mundo real o ficticio) y estos desvíos simplemente tienen un fin didáctico e informativo.

4.5 Digresión de discurso ajeno

Los críticos y críticas también pueden emitir sus consideraciones sobre lo que cuentan de la película a partir de las palabras de alguien más. Este tipo de digresiones se apoyan en el discurso ajeno, el cual se entiende como “[...] todo discurso o segmento discursivo que trasluzca, de manera explícita o implícita, la alusión o presencia de una enunciación ajena en la propia”³⁸⁵.

De esta manera, existe una enunciación primaria, la propia, y una enunciación secundaria, la ajena. Al abordar el discurso ajeno se engloban los términos de discurso reproducido y discurso referido. Para que exista el primero “[...] es necesario que, entre la cadena verbal resultante de la enunciación primaria y el producto lingüístico de la enunciación secundaria, exista una cierta relación de semejanza”³⁸⁶. Por otro lado, el discurso referido solo describe una acción realizada verbalmente, por lo que “[...] no implica representatividad [...]”³⁸⁷.

Cuando se hace referencia a las digresiones de discurso ajeno se entiende que “el narrador puede esconderse tras palabras supuestamente ajenas y producir la ilusión de que desaparece”³⁸⁸, sin embargo, lo que hace es opinar y reflexionar a partir de esta enunciación secundaria. En los textos periodísticos, recurrir a otras voces sirve para reafirmar puntos y para validarlos.

En la crítica de Verónica Sánchez a *Los lobos* (Anexo 1.3), la autora recurre a las palabras del poeta Luis Felipe Fabre para darle mayor profundidad a su texto y para opinar sobre lo que es el “placer de disfrute en una tarde de domingo”.

Tan cerca y tan lejos del sueño americano. Y como en la cinta de Baker, en *Los Lobos* - 93% los hechos se revelan de forma coloquial y cotidiana ante los ojos de los niños, y ante los adultos como una consecuencia de la crueldad social, política y económica en la que se insertan. Claro, todo placer de disfrute en una tarde de domingo, bien puede resumirse en –parafraseando a Luis Felipe Fabre– “jugar a los fantasmitas con bolsas de plástico”.

³⁸⁵ Nadal, Juan. “El discurso ajeno en los titulares...”, *cit.*, p. 359.

³⁸⁶ *Idem.*

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 360.

³⁸⁸ Nadal, Juan. *El sastre aprendiz...*, *cit.*, p. 90

La cinta de Kishi reflexiona con honestidad sobre la explotación de los inmigrantes en tierra estadounidense, el derecho de los niños a un hogar seguro, y la falta de comunicación entre los mismos compatriotas³⁸⁹.

Luego de la digresión comparativa de la que se habló anteriormente, en la que la periodista compara a *Los lobos* con *El proyecto Florida*, la autora retoma el hilo de su argumentación en favor de la cinta que enjuicia y explica cómo se revelan los hechos ante los distintos personajes. Esto lo hace a partir de una inferencia, la cual forma parte de los tipos de evidencia de expectativa descritos por Tannen, pues no se puede confirmar solo con ver la película, al menos no en la manera en la que la crítica dice, porque lo que hace es interpretar a partir de sus marcos.

Tannen se refiere a las inferencias cuando dice que los hablantes “[...] creen que vieron lo que esperaban según el caso, basado en lo que vieron combinado con lo que saben del mundo”³⁹⁰. Es a partir de esto, que los críticos hacen sus interpretaciones de los distintos filmes que enjuician.

Posteriormente, Sánchez dice “claro, todo placer de disfrute en una tarde de domingo, bien puede resumirse en –parafraseando a Luis Felipe Fabre– ‘jugar a los fantasmitas con bolsas de plástico’”. En este fragmento, la autora recurre a las palabras del poeta para rematar un punto e introducir sus consideraciones sobre lo que significa el disfrute en una tarde de domingo. Este desvío le permite no solo profundizar en sus argumentos a partir de otras voces que pareciera que no tienen relación, sino que también ayuda en la construcción de un texto agradable, por lo que cumple fines estéticos.

La digresión de discurso ajeno abarca únicamente el segmento de discurso reproducido, el cual se distingue del resto por la presencia de comillas. La cita además de ser una forma explícita de intertextualidad, “[...] enriquece el discurso del narrador al engarzarse en éste”³⁹¹.

Algo importante que debe tenerse en cuenta es que las digresiones no siempre son fragmentos carentes de acción. En el Capítulo 3 se explicó que en los relatos, las digresiones reflexivas detienen completamente el tiempo de la historia, tal y como sucede con los pasajes descriptivos, se introducen las consideraciones del narrador o narradora y, posteriormente, se retoma el hilo de la narración. Sin embargo, no en todas las ocasiones existe una pausa en el tiempo y no todas las digresiones surgen de fragmentos narrativos.

Por lo anterior, al considerar las digresiones como fragmentos estáticos de discurso, es pertinente estudiar de qué manera detienen el tiempo de la historia o lo

³⁸⁹ Sánchez, Verónica, *op. cit.*

³⁹⁰ Tannen, Deborah, *op. cit.*, p. 173. [Traducción libre]

³⁹¹ Nadal, Juan. *El sastre aprendiz...*, *cit.*, p. 97.

ralentizan, por lo que conviene retomar los parámetros de transitividad de Hopper y Thompson, que se explicaron en el Capítulo 2. Y es que aunque generalmente se utiliza la kinesis como rasgo diferenciador entre el discurso narrativo y el descriptivo, existen casos más complejos en los que es necesario tomar en cuenta una mayor cantidad de factores para diferenciarlos.

Hopper y Thompson, además de la presencia de una acción, toman en cuenta el número de participantes, el aspecto, si el predicado es télico o atélico, la puntualidad de la acción, la volición, la agentividad, el modo, la afirmación y la afectación e individualización del objeto³⁹².

En el ejemplo anterior, Sánchez dice “parafraseando a Luis Felipe Fabre– ‘jugar a los fantasmitas con bolsas de plástico’”, por lo que existe una acción que es puntual, hay dos participantes, hay un predicado télico y afirmativo, existe agentividad y volición, así que si se considera todo el segmento no hay un ralentizamiento del tiempo de la historia, sin embargo, las comillas funcionan como atenuante del discurso narrativo y dejan ver que la crítica se está desviando de su hilo principal, su comentario, descripción y narración de la película, para enunciar sus consideraciones y reflexiones a partir de las palabras de alguien más.

En la crítica de Fernanda Solórzano a Sin señas particulares (Anexo 3.3), la periodista recurre a las palabras de la protagonista del filme para opinar a partir de ellas.

La madre que acompaña a Magdalena reconoce a su hijo; es decir, al joven con quien viajaba Jesús. Durante toda la secuencia, la cámara permanece en el rostro de las mujeres. Sus expresiones van de la resistencia a creer que sus hijos estarían en las fotos al horror de pasar las hojas y ver a decenas de chicos que se les parecen hasta, finalmente, el dolor indescriptible de encontrar a uno de ellos. “Nadie debería ver a su hijo así”, dirá Magdalena después, en el sepelio del muchacho. Es la frase con la que la mayoría reacciona ante este tipo de historias –y luego las olvida, porque no puede hacer más³⁹³.

La crítica comienza narrando un fragmento de la película para después detener el tiempo de la historia con una descripción técnica de la escena, en la que se refiere a la fotografía y a las expresiones que se pueden ver en los rostros de los personajes, las cuales son interpretadas, a partir de sus marcos. Posteriormente, la autora cita a la protagonista al decir que “nadie debería ver a su hijo así” y retoma el hilo de la narración para explicar que eso dirá Magdalena después en el sepelio del muchacho cuya foto encontraron entre las que revisaban.

³⁹² Cf. Hopper, Paul J. y Sandra A. Thompson, *op., cit.*, pp. 252 y 253. [Traducción libre]

³⁹³ Solórzano, Fernanda, *op., cit.*

Nuevamente, la digresión reflexiva de discurso ajeno aparece únicamente en la cita, pues la periodista utiliza una parte de lo que dice la protagonista no para narrar, sino para enunciar sus consideraciones al dejar claro que está de acuerdo con lo dicho por Magdalena. Después de narrar que son las palabras que el personaje dice en un sepelio, Solórzano se desvía nuevamente para explicar, en otro fragmento digresivo, que “es la frase con la que la mayoría reacciona ante este tipo de historias –y luego las olvida, porque no puede hacer más”.

En este ejemplo, la digresión se divide y se intercala con el resto de la narración-descripción, pues se puede ver cómo la autora de la crítica comienza narrando para después describir, luego emite sus consideraciones, no solo de la película sino también de la situación que retrata, a través de una digresión para después narrar nuevamente y finalmente, regresar a la digresión.

De esta manera, se puede ver que a “la escritura digresiva la caracteriza la porosidad y supone cierto rechazo de las normas o juega con ellas porque se permite un pensamiento y relato impertinentes y divagatorios”³⁹⁴. No existe una fórmula exacta para usar las digresiones reflexivas, más bien su uso en los diferentes textos responde a las necesidades de los autores y autoras de emitir sus consideraciones sobre lo que cuentan, describen e incluso sobre lo que exponen y, a partir de esto, construir sus argumentos.

En los ejemplos analizados hasta el momento se puede ver que las digresiones que surgen de fragmentos narrativos ayudan a dar verosimilitud al texto, a la vez que contribuyen a la formación de la valoración, por lo que no solo tienen una función estética, sino que también son necesarias para cumplir con los factores de interés periodístico.

4.6 Digresión de pregunta

Contrario a lo que podría parecer, los críticos y críticas también pueden expresar sus consideraciones a partir de preguntas. Como se vio en el Capítulo 3, este tipo de digresiones se comportan de dos maneras, por un lado están las preguntas retóricas, las cuales no necesitan respuesta y solo reafirman los puntos centrales de los autores y por otro, están las preguntas monologales, las cuales requieren de la explicación y respuesta por parte de quien las enuncia.

Ahora bien, en los textos periodísticos, este tipo de digresiones no solo permiten a los autores introducir su opinión por medio de un cuestionamiento, el cual, al igual que en el caso de los modales, indica que no hay un total compromiso con lo que se dice, sino que también, debido a su naturaleza, es un elemento que permite la cohesión textual, que “[...] se refiere a uno de los fenómenos propios de la

³⁹⁴ Grohmann, Alexis, *op. cit.*, p. 28.

coherencia, el de las relaciones particulares y locales que se dan entre elementos lingüísticos, tanto los que remiten unos a otros como los que tienen la función de conectar y organizar”³⁹⁵.

Los cuestionamientos actúan como un elemento que conecta dos ideas dentro del texto, la que tiene que ver con las consideraciones del autor y la que tiene que ver con lo que se narra, describe o expone en la trama. La cohesión “[...] funciona como un conjunto de enlaces intratextuales para establecer las relaciones semánticas que precisa un texto para constituirse como unidad de significación”³⁹⁶.

En el texto de Alonso Díaz de la Vega, publicado en *Gatopardo* (Anexo 2.1), el crítico utiliza una digresión de pregunta retórica para introducir sus consideraciones sobre que la cinta de Michel Franco hace referencia a Marea verde, el movimiento feminista a favor de la despenalización del aborto.

Nuevo orden comienza con un montaje: una pintura presumiblemente cara en una lujosa casa del Pedregal; en otro plano, Marian (Naian González Norvind), la protagonista que celebrará su boda en esa casa, desnuda en un espacio desolador; luego vemos cadáveres pintados de verde en un travel funesto ¿Una referencia a Marea verde? Franco nos predispone a lo que vendrá más tarde, pero no de manera tan manipuladora como lo que nos muestra a continuación: un grupo de manifestantes se mete a un hospital y reemplaza a ancianos enfermos con sus heridos³⁹⁷.

Luego de describir el inicio de Nuevo orden y explicar los planos y un poco de lo que sucede con la protagonista, Díaz de la Vega se pregunta si los cadáveres pintados de verde que aparecen son una referencia a Marea verde. El cuestionamiento no espera una respuesta, sino que más bien sirve para reafirmar que para el crítico sí es una referencia a este movimiento. Posteriormente, el periodista continúa narrando y describiendo, a partir de su interpretación, lo que hace el director con la película.

En este fragmento, la pregunta es un pequeño desvío de la narración y descripción de la trama hacia un movimiento social de la realidad y hacia las consideraciones del crítico, quien a partir de sus marcos, encuentra que existe una referencia a Marea verde, aunque no se diga como tal en la cinta.

Ahora bien, es necesario dejar claro que no todas las preguntas son digresiones, pues los cuestionamientos también pueden ser introducidos para complementar la narración, descripción e incluso la argumentación, sin necesidad de que exista un desvío del hilo principal de la crítica. El periodista “[...] pone en juego su dominio de

³⁹⁵ Calsamiglia, Helena y Amparo Tusón, *op., cit.*, p. 222.

³⁹⁶ *Ibid*, p. 230.

³⁹⁷ Díaz de la Vega, Alonso, *op., cit.*

la lengua para elegir, dentro de sus posibilidades, aquellos elementos que le son útiles para cada ocasión comunicativa”³⁹⁸.

En la crítica de Carlos Jesús González a *Los lobos* (Anexo 1.2), el autor hace uso de un cuestionamiento para narrar lo que sucede en la cinta. González utiliza la pregunta para hacer énfasis en un aspecto de la trama, pero no se desvía hacia sus consideraciones.

Dicho de otra manera, la historia de una joven madre (Lucía, encarnada con compasión y extraordinario equilibrio por Martha Reyes Arias) que emigra a los Estados Unidos en compañía de sus dos hijos (los debutantes Maximiliano y Leonardo Nájara, ambos soberbios) en busca de una nueva vida, contaría con los elementos básicos para cocinar esa sopa que ya conocemos todos y en la que nunca sale nada bien: ¿cómo si encima los niños tienen que quedarse solos en un departamento pequeñísimo y mal ventilado mientras su mamá va a trabajar para asegurarles la subsistencia?³⁹⁹.

Como se puede ver en este fragmento, el periodista narra, a grandes rasgos, la trama de *Los lobos* para después decir, a partir de sus marcos, que ya es una historia conocida y que se sabe que nada sale bien. Posteriormente, reafirma que nada sale bien al decir que “¿cómo si encima los niños tienen que quedarse solos en un departamento pequeñísimo y mal ventilado mientras su mamá va a trabajar para asegurarles la subsistencia?”.

El cuestionamiento le permite narrar el hecho de que los niños se quedan solos, mientras su madre trabaja, a la vez que reafirma su punto previamente dicho, de que nada tendría que salir bien en esta historia. Más adelante, utiliza un contraste, al decir que a pesar de lo que podría esperarse, el director se las arregla para llevar su historia en otra dirección.

Kishi, sin embargo, se las arregla para que la predisposición que poseemos hacia la tragedia y el horror, labrada ante todo a partir de la sobreexplotación que se ha hecho de los elementos más sórdidos de la realidad circundante, se desdibuje poco a poco, hasta que por fin entendemos que su narración va completamente en otra dirección⁴⁰⁰.

Este ejemplo permite entender que no todas las preguntas se comportan de la misma manera en las críticas. Si bien algunas representan un desvío del hilo principal y permiten una relación con aspectos de la realidad, como en el texto de Díaz de la Vega, otras sirven como complemento narrativo, como la utilizada por Carlos Jesús González. No obstante, en ambos casos, el cuestionamiento mantiene su función como elemento de cohesión textual.

³⁹⁸ Calsamiglia, Helena y Amparo Tusón, *op., cit.*, p. 325.

³⁹⁹ González, Carlos Jesús, *op., cit.*

⁴⁰⁰ *Ibid.*

Alejandro Ohtokani, en su crítica a *Nuevo orden* (Anexo 2.2), utiliza la digresión de pregunta monologal para continuar con la comparación que hizo previamente entre Michel Franco, Leni Riefenstahl y D. W. Griffith. Al venir de un desvío que existió en el texto, la digresión de pregunta configura un nuevo desvío hacia esas consideraciones e interpretaciones ya enunciadas.

Su cast compuesto por nombres como Diego Boneta, Mónica del Carmen, Naian González, Dario Yazbek, entre otras/os se les nota entregadas/os a sus papeles, donde mediante interpretaciones contenidas logran transmitir las emociones ya descritas.

¿Recuerdan que había que salvar ciertas distancias entre Leni, Griffith y Franco? Bueno, una de ellas es en lo que refiere a la edificación narrativa del relato. Insisto, si bien ideológicamente me parecen desdeñables, la alemana y el estadounidense innovaron en la construcción del lenguaje cinematográfico, la primera mediante sus metáforas audiovisuales y ángulos de cámara que acrecentaba el poder del partido y su líder. El segundo, a partir de elementos como el montaje paralelo. Mientras, el cineasta mexicano se queda bastante lejos de este ámbito, aferrándose al efectismo de la violencia y terror para impactar en las personas espectadoras⁴⁰¹.

El crítico expone los nombres de quienes aparecen en el reparto de la película y describe su desempeño para después, mediante una digresión de pregunta monologal en la que se dirige a los lectores al cuestionarlos sobre si “¿recuerdan que había que salvar ciertas distancias entre Leni, Griffith y Franco?”, retomar la comparación que hizo líneas arriba entre el director de *Nuevo orden* y los realizadores de *El triunfo de la voluntad* y *El nacimiento de una nación*:

Quien haya visto filmes como *El triunfo de la voluntad* de Leni Riefenstahl o *El nacimiento de una nación* de D. W. Griffith, sabrá que se tratan de relatos bien contruidos en lo que confiere a sus apartados técnicos. Sin embargo, a nivel ideológico (por decirlo de una manera suave), son obras bastante cuestionables.

Bueno, bajo esa misma línea -salvando ciertas distancias- se ubica *Nuevo Orden* de Michel Franco⁴⁰².

Posteriormente, Ohtokani responde el porqué hay que salvar ciertas distancias entre los tres y, a partir de sus marcos, da una explicación de sus similitudes y sus diferencias, las cuales tienen que ver con la edificación narrativa y elementos como el montaje paralelo. Para el crítico, las tres cintas son ideológicamente desdeñables, pero técnicamente presentan grandes diferencias.

Calsamiglia y Tusón dicen que la explicación parte de la existencia de información; “[...] se puede entender como un conjunto de datos sobre un tema, obtenidos por la vía de la experiencia o por la vía de la reflexión [...]”⁴⁰³. En este ejemplo, el crítico

⁴⁰¹ Ohtokani, Alejandro, *op.*, *cit.*

⁴⁰² *Ibid.*

⁴⁰³ Calsamiglia, Helena y Amparo Tusón, *op.*, *cit.*, p. 307.

lanza una pregunta que cumple tres funciones, por un lado, le permite introducir explicaciones de sus consideraciones, que surgen de su interpretación y su experiencia de vida; también le sirve para retomar las divagaciones que había hecho previamente y reforzar sus puntos principales antes de retomar el hilo de la trama centrado en la cinta que enjuicia, y funciona como elemento que mantiene la cohesión y coherencia en el texto.

4.7 Digresiones de contraste y negación

Tannen reconoce que las declaraciones negativas y los contrastes son indicadores claros y frecuentes, en las reconstrucciones de narrativas, de que no se cumple una expectativa. La autora retoma al lingüista William Labov al decir que el narrador no tendría una razón para decirnos que algo no sucederá ya que a él le interesa decirnos lo que sucedió, sin embargo, la función principal de esto es demostrar que su expectativa no se cumplió⁴⁰⁴.

En las críticas periodísticas analizadas se encontraron distintos casos de negaciones y contrastes, los cuales les sirvieron a los y las periodistas para expresar sus consideraciones, por lo que se catalogaron como una forma de digresión al marcar un desvío hacia las expectativas no cumplidas de los críticos y críticas.

En la crítica de Jesús Chavarría a *Los lobos* (Anexo 1.1), el periodista hace uso de un contraste para expresar cómo, según sus marcos, tendría que haber sido tratada la historia de la cinta que enjuicia.

La travesía de una chica que junto con sus dos hijos pequeños, cruza la frontera en la búsqueda de un futuro mejor, bien podría haber sido llevada a los excesos, para terminar cayendo en los usuales y a veces necesarios terrenos de lo escabroso, o incluso en las trampas del alarmismo. Sin embargo, en las manos de Samuel Kishi, en "*Los lobos*", se presenta como un agrisado relato sobre la complicidad entre los integrantes de una pequeña familia, rota en apariencia, pero fuerte en sus entrañas y en su espíritu⁴⁰⁵.

Chavarría comienza narrando parte de la historia y luego dice que "bien podría haber sido llevada a los excesos, para terminar cayendo en los usuales y a veces necesarios terrenos de lo escabroso, o incluso en las trampas del alarmismo". Este fragmento no forma parte de la narración, descripción ni argumentación del autor, más bien es un desvío hacia lo que sus marcos le dicen que tendría que haber sido la cinta, por lo que es una digresión.

⁴⁰⁴ Cf. Tannen, Deborah, *op. cit.*, p. 147. [Traducción libre]

⁴⁰⁵ Chavarría, Jesús, *op. cit.*

Posteriormente, aparece la conjunción adversativa “sin embargo” y el crítico retoma el hilo de lo que venía contando sobre la película para decir lo que el director hizo en lugar de lo que él esperaba que hiciera. Al mencionar lo que el cineasta no hizo, el periodista no solo pone en evidencia sus marcos, sino que también se permite hacer énfasis en esos logros que tiene el realizador al darle al filme un tratamiento distinto al esperado.

En otras líneas del mismo texto (Anexo 1.1), Chavarría recurre a una negación para enfatizar en aquellas expectativas no cumplidas que hacen que la cinta que enjuicia tenga valor. El periodista describe y explica algunos de los puntos más fuertes de *Los lobos* y solo se desvía para señalar que “nunca se permite caer en la manipulación”, con lo que demuestra que él esperaba que así fuera.

El asunto es que aquí la ficción que se mantiene anclada a la realidad gracias a certeros apuntes casi documentales, nunca se permite caer en la manipulación, atendiendo a los pequeños detalles que nutren los pasajes infantiles, recurriendo incluso a fugaces segmentos animados integrados con una irresistible naturalidad, para cederle el completo protagonismo a los sentimientos⁴⁰⁶.

Esta forma de opinar sobre la cinta y de poner en evidencia sus marcos a partir de negaciones y contrastes es frecuente en la crítica a *Los lobos* de Jesús Chavarría (Anexo 1.1), quien se desvía del hilo de la narración y descripción de la película para enunciar sus expectativas no cumplidas y así abonar a su argumentación a favor del filme en cuestión.

La película, además, evita cualquier tipo de alarde visual o efectismo, así como las falsas pretensiones en el discurso, pero se mantiene como una propuesta profunda y reflexiva que, sin dejar de ser valiosa como testimonio, resulta atractiva y sumamente digerible para el gran público. *Los lobos* es sin duda una de las cintas mexicanas más inteligentes, entrañables y mejor logradas de los últimos años, y forma parte de la programación de la edición 35 del Festival Internacional de Cine de Guadalajara, que a pesar de todo se mantiene actualmente en curso⁴⁰⁷.

El periodista no solo se limita a describir y explicar lo que hace y tiene la película, sino también lo que no. Por eso, en este fragmento, el crítico enuncia que la cinta evita cualquier tipo de alarde visual y las falsas pretensiones en el discurso, después lo complementa con un contraste en el que dice “pero se mantiene como una propuesta profunda y reflexiva que, sin dejar de ser valiosa como testimonio, resulta atractiva y sumamente digerible para el gran público”.

El pero y las demás conjunciones adversativas marcan “[...] el contraste con la expectativa establecida por el enunciado anterior [...]”⁴⁰⁸. En este caso, la negación y

⁴⁰⁶ *Ibid.*

⁴⁰⁷ *Ibid.*

⁴⁰⁸ Tannen, Deborah, *op., cit.*, p. 151. [Traducción libre]

el contraste actúan al mismo tiempo, primero el crítico explica lo que no hace la cinta y luego dice que aunque no lo haga, esta se mantiene como una propuesta profunda y reflexiva que resulta atractiva.

Verónica Sánchez, en su crítica a *Los lobos* (Anexo 1.3), también recurre a negaciones para desviarse del hilo principal hacia sus expectativas no cumplidas y después argumentar a favor o en contra del filme.

La imaginación de los chicos (hermanos en la vida real) invade el pequeño espacio a través de las historias que dibujan en papel y en la pared del lugar, sus alter-ego lobos ninjas, que luchan contra dragones y monstruos informes y que cobran vida en la pantalla con animaciones rústicas dotadas de inocencia y encanto. Un soplo lúdico que no busca sorprender o manipular con chantaje emocional y sí involucrar al espectador en una retórica que genere acentos para romper la monotonía contada en la película. Así se convierte por momentos en breves cortos animados que ilustran la imaginación de los niños a medida que se adaptan a un nuevo entorno y escapan virtualmente del departamento [...] ⁴⁰⁹

En este fragmento, la crítica comienza narrando y describiendo algunos momentos de la cinta y después dice que es “un soplo lúdico que no busca sorprender o manipular con chantaje emocional”. Para la autora es pertinente decir lo que no busca hacer el soplo lúdico de la cinta para referirse a esas expectativas que no se cumplen y después poner énfasis en aquello que sí busca, que es “involucrar al espectador en una retórica que genere acentos para romper la monotonía contada en la película”.

Estas negaciones funcionan como digresiones que le permiten a los autores y autoras construir un texto argumentativo que va tejiendo la narración-descripción con estos enunciados que se desvían hacia las expectativas no cumplidas para regresar y poner énfasis en los argumentos a favor y en contra de la película que se enjuicia.

De manera similar, Alejandro Ohtokani, en su crítica a *Nuevo orden* (Anexo 2.2), hace uso de una digresión de contraste para poner en evidencia esas expectativas que no se cumplen y enfatizar en aquello que sí sucede, que, en este caso, hace que la película enjuiciada tenga menos valor.

Quien haya visto filmes como *El triunfo de la voluntad* de Leni Riefenstahl o *El nacimiento de una nación* de D. W. Griffith, sabrá que se tratan de relatos bien contruidos en lo que confiere a sus apartados técnicos. Sin embargo, a nivel ideológico (por decirlo de una manera suave), son obras bastante cuestionables.

Bueno, bajo esa misma línea -salvando ciertas distancias- se ubica *Nuevo Orden* de Michel Franco ⁴¹⁰.

⁴⁰⁹ Sánchez, Verónica, *op.*, *cit.*

⁴¹⁰ Ohtokani, Alejandro, *op.*, *cit.*

El crítico describe que las cintas *El triunfo de la voluntad* y *El nacimiento de una nación* son relatos bien contruidos técnicamente y después introduce el contraste para decir que, sin embargo, son ideológicamente cuestionables. La expectativa no cumplida es que siendo tan buenas técnicamente, no lo sean en la historia y valores que transmiten. Posteriormente, retoma el hilo de su crítica a *Nuevo orden* para decir que lo mismo sucede con la película de Franco, aunque deja claro que hay que salvar ciertas distancias entre las tres.

En su crítica a *Nuevo orden*, Alonso Díaz de la Vega (Anexo 2.1) hace uso de una negación y un contraste para, a partir de sus marcos, enunciar que a Michel Franco le gusta hacer de la telenovela una tendencia del cine contemporáneo.

Una mujer escapa con el amante de su hija en *Las hijas de Abril* (2014). Ambos llegan a un departamento en lo que parece la colonia Condesa y, aunque están desempleados, se dan lujos que deberían ser inaccesibles, como ropa de boutique y una motocicleta. La verosimilitud no es una exigencia del melodrama, el género en el que se mueve el director y guionista Michel Franco. Sin embargo, su indiferencia inagotable por la realidad demuestra una imaginación tal que ya no expresa a un autor melodramático sino a uno decidido a hacer de la telenovela una tendencia del cine contemporáneo. Esto se acentúa en una filmografía que aspira a analizar situaciones de relevancia social —el secuestro en *Daniel y Ana* (2009); el acoso escolar en *Después de Lucía* (2012); la marginalidad en *A los ojos* (2014); la eutanasia en *Chronic* (2015)—, pero que más bien tiende a mostrarnos el efectismo de, por ejemplo, un atropellamiento que no expresa mucho más que la tragedia de no fijarse al cruzar la calle⁴¹¹.

Luego de narrar lo que sucede en *Las hijas de Abril*, otra película del director de *Nuevo orden*, Díaz de la Vega emite sus consideraciones, a partir de una digresión marcada por una negación y un contraste, y dice que aunque el melodrama no exige verosimilitud, en el caso de Franco, su indiferencia por la realidad demuestra a un autor que quiere hacer de la telenovela una tendencia del cine contemporáneo. Como se puede ver, la digresión le permite pasar de la narración a la exposición para después regresar a la descripción de lo que los filmes de Franco muestran.

En su crítica a *Sin señas particulares*, Fernanda Solórzano (Anexo 3.3) hace uso de negaciones y contrastes en distintos momentos para poner énfasis en los aciertos de la cinta, la cual no cumple con las expectativas que ella esperaba, por el tipo de historia que cuenta, y eso le da más valor.

Sin señas particulares es un thriller sin tregua, que con admirable economía del lenguaje describe la claudicación de las autoridades, los códigos de silencio impuestos por el miedo y la existencia de pueblos secuestrados por el narcotráfico. La cinta prescinde de los diálogos

⁴¹¹ Díaz de la Vega, Alonso, *op.*, *cit.*

expositivos que delatan a los malos guiones y, en cambio, aprovecha todos los recursos del lenguaje audiovisual. Como ejemplo la secuencia en que Magdalena viaja hacia la frontera con el padre del chico muerto, quien le ha ofrecido llevarla en su auto⁴¹².

Luego de describir algunos aspectos de la película, la crítica enuncia que prescinde de los diálogos expositivos que delatan los malos guiones. Solórzano siente la necesidad de mencionar lo que el filme no tiene, y deja claro que en caso de tenerlo sería malo, para después regresar al hilo de su descripción y, a partir de un contraste, señalar que aprovecha todos los recursos del lenguaje audiovisual. Posteriormente, sustenta lo que dice con un ejemplo en el que narra parte de la trama de la cinta.

Más adelante, la autora hace uso de un contraste para referirse a un personaje de la película, el cual según sus palabras, aunque parecería prescindible, cumple funciones clave.

Frustrada, convence a Magdalena de no dar por muerto a Jesús tan solo porque ve su mochila entre los objetos recuperados. Si acepta eso como evidencia, le advierte la mujer, las autoridades dejarán de buscarlo. El personaje de la madre insatisfecha parecería prescindible, pero cumple funciones clave. Por un lado, apunta hacia la indolencia con que se cierran casos de investigación. Por otro, muestra otra variante de final trágico en este tipo de búsquedas⁴¹³.

Solórzano narra una parte de la historia de la película para después centrarse en un personaje, la madre insatisfecha, quien se negaba a aceptar que los restos que le ofrecían eran de su hijo, y dice que aunque parece prescindible cumple funciones clave. Posteriormente, la crítica enuncia cuáles son, según su interpretación, dichas funciones, apuntar a la indolencia con que se cierran los casos y mostrar una variante de final trágico en estas búsquedas.

Las digresiones de contraste y negación le permiten a los críticos y críticas desviarse de lo que narran o describen para exponer aquello que no se cumple, según sus marcos, y luego emitir sus consideraciones al respecto. De esta manera, este tipo de digresiones se relacionan con la interpretación que los y las periodistas hacen del filme, pues interpretan lo que el incumplimiento de sus expectativas representa para el valor del filme.

Carlos Bonfil, en su crítica a Sin señas particulares (Anexo 3.2), recurre a una negación y a un contraste para referirse a lo que la cinta no plantea de modo convencional y después para enfatizar en lo que sí hace, según su propia interpretación.

⁴¹² Solórzano, Fernanda, *op.*, *cit.*

⁴¹³ *Ibid.*

La originalidad del filme y también su fuerza dramática radican en el rigor y la coherencia con que evitan las soluciones fáciles. Sin señas particulares no plantea, de modo convencional, la noción de un bálsamo o un consuelo mutuo al término de una travesía dolorosa, sino claves de interpretación más ambiguas y posiblemente más desoladoras que el espectador tendrá que descifrar. En medio de todas ellas prevalece la conmovedora solidaridad de dos personajes, pertenecientes a generaciones distintas, frente a una situación de violencia irrefrenable⁴¹⁴.

A diferencia de lo que esperaba, el crítico reconoce que la cinta que enjuicia “no plantea, de modo convencional, la noción de un bálsamo o un consuelo mutuo al término de una travesía dolorosa” y después dice que lo que sí hace es que da “claves de interpretación más ambiguas y posiblemente más desoladoras que el espectador tendrá que descifrar”. De esta manera, al igual que en los ejemplos anteriores, el crítico se desvía de lo que describe para mencionar lo que no se cumplió, según sus marcos, y luego interpreta lo que sí hace la película para después regresar al hilo de su narración-descripción.

Como se explicó en el Capítulo 3 y al principio de este, las digresiones suelen verse como desvíos narrativos y pausas que se suelen relacionar con la trama o el tema principal del relato en cuestión. Sin embargo, Paz Oliver plantea que con esto se tiende “[...] a dejar en un segundo plano el rol interpretativo del lector para identificar la digresión como tal”⁴¹⁵. En la crítica periodística de cine, el hilo principal de los textos es todo lo relacionado con la cinta enjuiciada y aunque en algunos casos es muy perceptible cuando los y las periodistas se desvían, en otros, como en las digresiones de negación y contraste, el desvío no queda tan claro, porque se introducen las expectativas no cumplidas de los críticos, por lo que la interpretación lectora juega un papel clave.

Para Pons y Estellés, el reconocimiento de las digresiones involucra la experiencia de los lectores y los hablantes, así como sus propias tradiciones discursivas⁴¹⁶. De esta manera, se puede considerar a la digresión como una cuestión de estilo, sin embargo, es importante mencionar que si bien las digresiones se expresan según las necesidades comunicativas individuales, también están enmarcadas en las características de los determinados géneros en los que se utilizan. Las digresiones de contraste y negación en la crítica periodística de cine son ejemplo de esto, pues demuestran que los autores y autoras se desvían de lo que dicen sobre la película con el único propósito de abonar a la argumentación central por medio de datos de color, contexto, anecdóticos o de experiencia.

4.8 Describir: el mundo de la película y su construcción

⁴¹⁴ Bonfil, Carlos, *op.*, *cit.*

⁴¹⁵ Paz Oliver, María. *El arte de irse por las ramas...*, *cit.*, p. 8.

⁴¹⁶ Cf. Pons Bordería, Salvador y María Estellés Arguedas, *op.*, *cit.*, p. 935. [Traducción libre]

Como se mencionó en el Capítulo 1, la crítica periodística de cine presenta metatextualidad, pues está unida al texto de la película enjuiciada. De igual manera, se debe tener en cuenta que aunque es un texto predominantemente argumentativo, las partes narrativas son importantes a tal grado que se pueden formar metarrelatos, en los que dentro del relato de la experiencia del crítico-periodista al ver la cinta se encuentre el relato de la misma cinta sobre la que trata.

Por lo anterior, no solo la narración es pieza clave en este tipo de textos, sino que también la descripción es fundamental, ya que no solo le permite a los y las periodistas resaltar los aspectos que consideran más destacados de la película, a nivel técnico o en su historia, sino que también les sirve para recomendar a los lectores si vale la pena ver o no el filme en cuestión desde la evaluación de su experiencia como espectadores. Este tipo de descripción es retórica-referencial, como la conoce Mieke Bal, pues tiene dos objetivos, impartir conocimiento y persuadir.

La persuasión se da por medio de las palabras (un ritmo agradable, un estilo que refleja el valor del objeto a describir, por ejemplo un estilo «elegante» para describir los Campos Elíseos), y por medio del contenido; la persuasión se da también por medio de la elección de subtemas valorados tradicionalmente, y a través de la añadidura de predicados valorativos⁴¹⁷.

Para algunos estudiosos, la descripción es ajena a la narración, pues suele verse como algo atemporal, sin embargo, es importante tener presente que esta “[...] no va necesariamente unida a la pausa narrativa. La descripción es la actividad textual que recoge los aspectos no dinámicos de la acción”⁴¹⁸.

De esta manera, cuando los críticos dejan de lado las acciones en su texto, que tienen que ver tanto con la historia de la película (la ficción), como con la historia de su experiencia al verla (lo real), la descripción les permite poner énfasis en aquello que quieren resaltar, a la vez que demuestra sus marcos, pues cada crítico y crítica tiene una manera única de describir y elige aquello en lo que merece la pena detenerse, a partir de sus distintas experiencias.

En la crítica a *Los lobos* de Jesús Chavarría (Anexo 1.1), el autor utiliza el lenguaje evaluativo, del que se habló previamente, para describir la naturaleza de los niños de la película, así como la precisión y desempeño de la actriz que interpreta a su madre.

Por supuesto, la honestidad natural de los niños Maximiliano y Leonard[o] Nájjar Márquez, junto a la precisión orgánica y apabullante del desempeño de Martha Lorena Reyes, quien interpreta a la joven protagonista que se

⁴¹⁷ Bal, Mieke, *op., cit.*, pp. 138 y 139.

⁴¹⁸ García Landa, José Ángel, *op., cit.*, p. 251.

ve obligada a salir a trabajar dejándolos encerrados en el departamento, e ilusionados con una promesa que parece sumamente lejana; es directamente proporcional a la lucidez con la que el director aprovecha tal materia prima, aludiendo a lo que él mismo viviera en su infancia, y a una manufactura impecable, que contrasta los sutiles recorridos de cámara acompañados por evocadoras acordes musicales, con tomas fijas que encuentran la elocuencia de las emociones en los silencios⁴¹⁹.

Como se puede ver en este fragmento, Chavarría se detiene un momento para describir el trabajo de los actores y luego dice que es directamente proporcional a la lucidez con la que el director aprovecha sus cualidades o lo que él denomina como “materia prima”. Posteriormente, narra que alude a lo que el realizador vivió en su infancia y vuelve a la descripción para enfatizar en el trabajo técnico del filme, como los movimientos de cámara, la música y las tomas fijas. La descripción le sirve para resaltar esos puntos a favor de la cinta, los cuales deja claros desde el título de su crítica.

Contrario a lo que se piensa, “la pausa descriptiva *per se* no puede ser considerada un ornamento inútil o entorpecedor del discurso informativo”⁴²⁰, más bien refuerza su sentido y le permite al narrador detenerse en aquello que considera fundamental para los propósitos de su texto. En el caso de la crítica periodística de cine, la descripción, al igual que la narración, le ayudan a transmitir no solo lo que es la película, sino también la experiencia de verla.

Por otra parte, la descripción permite ver los marcos que operan en el discurso del especialista en cuestión, pues no todos describen de la misma manera los mismos sucesos, ni a los mismos personajes. En su texto, Chavarría (Anexo 1.1) se refiere a la protagonista de *Los lobos* como “una chica”, al nombrarla por primera vez, y luego se dedica a narrar un fragmento de la historia central del filme para después referirse a lo que pudo haber sido la cinta.

La travesía de una chica que junto con sus dos hijos pequeños, cruza la frontera en la búsqueda de un futuro mejor, bien podría haber sido llevada a los excesos, para terminar cayendo en los usuales y a veces necesarios terrenos de lo escabroso, o incluso en las trampas del alarmismo⁴²¹.

Por otro lado, Carlos Jesús González, en su crítica (Anexo 1.2), se refiere al personaje de Lucía como “una joven madre” y después describe la manera en la que la actriz Martha Reyes Arias la interpreta y también dice que el desempeño de los actores infantiles es soberbio.

[...] la historia de una joven madre (Lucía, encarnada con compasión y extraordinario equilibrio por Martha Reyes Arias) que emigra a los Estados

⁴¹⁹ Chavarría, Jesús, *op.*, *cit.*

⁴²⁰ Nadal, Juan. *El sastre aprendiz...*, *cit.*, p. 187.

⁴²¹ Chavarría, Jesús, *op.*, *cit.*

Unidos en compañía de sus dos hijos (los debutantes Maximiliano y Leonardo Nájar, ambos soberbios) en busca de una nueva vida [...] ⁴²²

Para Verónica Sánchez, la protagonista es “una madre” a la que rápidamente le asigna su nombre. Al contar la historia central de la cinta, la periodista también se refiere a los hijos de Lucía y dice que todos llegaron a Estados Unidos en calidad de inmigrantes documentados. Posteriormente, la crítica narra el trabajo que hace el director con sus personajes.

La película sigue el viaje de una madre, Lucía (Martha Reyes Arias), y sus dos pequeños hijos que acaban de llegar a Estados Unidos en calidad de inmigrantes documentados desde México. Más que seguirle los pasos Kishi se pega a ellos, los persigue en su periplo para conseguir casa hasta que Lucía tiene trabajo y dónde vivir: un apartamento ruinoso con muebles mínimos, sucios, sin mantenimiento [...] ⁴²³

Si bien las tres críticas tienen fragmentos similares en los que presentan y describen a los personajes centrales, así como a los actores que los interpretan, y narran parte de la historia de la cinta, la realidad es que cada periodista lo hace de manera distinta. Desde que uno se refiere a la protagonista como “chica”, mientras que otros resaltan que es una “madre”, hasta que algunos deciden poner énfasis en el desempeño de los actores y otros en la descripción del apartamento en el que viven los personajes.

De esta manera, es necesario pensar a la descripción como “[...] una praxis textual, tanto codificada como dirigida, que se abre a actividades prácticas concretas [...]” ⁴²⁴, en el caso de la crítica periodística de cine, esas actividades son ilustrar, informar y orientar. Asimismo, “[...] es un trabajo entre textos [...]” ⁴²⁵, porque se parte del texto de la película al texto de la crítica para poder resaltar sus aspectos principales, según la mirada de quien la escribe.

En la crítica de Carlos Bonfil a *Sin señas particulares* (Anexo 3.2), el crítico describe las diferentes virtudes del filme, las cuales califica con coberturas, como las llama Tannen, para después desviarse hacia una comparación con otra cinta.

[...] *Sin señas particulares* aborda el tema de las personas desaparecidas en México (hasta la fecha más de 75 mil casos, en su inmensa mayoría no resueltos), de una manera original, despojada de sentimentalismo o de insistencias anecdóticas, libre también del característico efectismo de los diseños sonoros que ociosamente buscan enfatizar un drama, de sí desgarrador, y que casi siempre frustran las mejores intenciones de documentalistas y otros narradores filmicos. La violencia a la que alude este road movie que va de Guanajuato a los estados fronterizos, y que pasa por las morgues y los no menos desolados escritorios donde se

⁴²² González, Carlos Jesús, *op., cit.*

⁴²³ Sánchez, Verónica, *op., cit.*

⁴²⁴ Hamon, Philippe y Patricia Baudoin, *op., cit.*, p. 6.

⁴²⁵ *Idem.*

acumulan cientos de carpetas con fotografías de cadáveres no identificados, sin señas particulares que reportar, tiene vínculos con narrativas como la memorable *Heli* (2013), de Amat Escalante, aun cuando está despojada de toda brutalidad gráfica.

Fernanda Valadez narra este drama colectivo de manera muy sobria, centrándose en la vivencia de una Magdalena siempre convincente en su afán de encontrar a su hijo o de recuperar cualquier resto suyo, incluso el más ínfimo y doloroso⁴²⁶.

En este fragmento, Bonfil dice que la película logra abordar un tema tan vigente en México, como son las personas desaparecidas, de una manera original, según sus marcos, sin sentimentalismo, sin insistencias anecdóticas y sin los diseños sonoros que buscan enfatizar un drama. A partir de esto, el periodista también evidencia lo que él esperaba que pasara, pues dice que estas características de las que carece “casi siempre frustran las mejores intenciones de documentalistas y otros narradores filmicos”, sin embargo, deja claro que esto no pasa en *Sin señas particulares*.

Esta descripción de la cinta no solo le sirve al crítico para ilustrar lo que la película es y no es, según su experiencia, sino que al mismo tiempo cumple una función evaluativa, pues le sirve al autor como argumento a favor y como una forma de expresar sus consideraciones.

Las palabras y frases que utiliza como coberturas le permiten enfatizar en los aspectos positivos del filme y a su vez, le abren camino hacia un desvío, pues más adelante dice que la violencia a la que alude la película tiene vínculos con narrativas como *Heli*, de Amat Escalante. Posteriormente, Bonfil retoma el hilo de su historia para referirse a la narración de la directora de la cinta enjuiciada. De esta manera, se puede ver que las digresiones permiten este cambio entre fragmentos narrativos y descriptivos.

La descripción también puede ser parte de una digresión al indicar un desvío del hilo principal del texto. En la crítica de Bianca Ashanti a *Sin señas particulares* (Anexo 3.1), la autora utiliza la descripción en una especie de digresión de contraste para indicar la importancia de las señas particulares y para después enfatizar en la ausencia de estas en el hijo de la protagonista de la película.

Tengo una serie de lunares en el cuerpo que siempre me resultaron muy particulares: el primero de ellos se extiende a lo largo de todo mi cuello y sólo se alcanza a visualizar plenamente con la luz del sol; el segundo se encuentra en una costilla izquierda; el tercero, cerca de mi tobillo derecho. Este último es aún más singular, puesto que resulta idéntico a una isla llamada Grande-Terre. Cuando descubrí estas pequeñas islas en mi piel tenía cerca de 7 años y ninguna tuvo mayor relevancia; cuando me reencontré con ellas tenía 19, y ahora su existencia representaba la

⁴²⁶ Bonfil, Carlos, *op., cit.*

posibilidad de que mi madre identificara mi cuerpo por si algún día me pasaba algo. Valadez ha desprovisto de cualquier seña particular al hijo de su protagonista; esto, ante los limitados ojos de las autoridades, lo convierte en un fantasma⁴²⁷.

En este fragmento, la crítica describe sus propias señas particulares con el propósito de hacer énfasis en su importancia y también para remarcar lo que la ausencia de estas representa en el caso del hijo de la protagonista del filme que enjuicia. Cuando la autora dice “ahora su existencia representaba la posibilidad de que mi madre identificara mi cuerpo por si algún día me pasaba algo” se permite retomar el hilo temático de la desaparición para volver a referirse a la película y así luego afirmar que la directora no le asignó señas al hijo desaparecido de su cinta.

En el caso de la crítica de Ashanti, el papel de las digresiones es interesante, porque la autora se desvía constantemente de la historia de la película o de sus atributos, es decir de la trama del texto, para contextualizar a los lectores y lectoras y brindarles cercanía, a través de comparaciones, anécdotas y descripciones que podría parecer que no guardan relación cercana con su tema principal. Es un ejemplo claro de digresiones de inversión, porque lo que en un inicio se leía como digresivo deja de serlo; es decir, se altera la disposición natural de lo que es la crítica periodística de cine, pero conserva algunas características fundamentales que la siguen haciendo parte del género, por lo que se comprueba que si bien las digresiones repercuten en la construcción de los textos, de manera individual, al abonar a la argumentación, al contexto y al color también contribuyen a la consolidación del género.

Como se pudo ver, cada crítico utiliza la descripción como mejor le parece según los propósitos de su texto y según sus propios marcos. Algunos optan por describir mayoritariamente la historia y los personajes de la película, mientras que otros se permiten describir el contexto o los aspectos técnicos del filme. La descripción cumple funciones evaluativas clave en este tipo de textos y también mantiene una relación muy cercana con las digresiones, pues puede abrir paso a ellas o incluso formar parte de estas, como se vio en los ejemplos anteriores.

En el Capítulo 2 se habló sobre la disposición que deben seguir los textos retóricos y se dijo que es doble, pues existe un orden general del discurso y también uno al interior de las argumentaciones. En el caso de las críticas periodísticas de cine se pudo observar que si bien se respeta, en su mayoría, la disposición de exordio, narración, división, demostración, refutación y resumen, el uso de digresiones como recurso estilístico, que marca el cambio entre las distintas formas del discurso, puede alterar este orden fijado por las reglas retóricas, con lo que “[...] existe una

⁴²⁷ Ashanti, Bianca, *op.*, *cit.*

disposición diferente que se adapta a las circunstancias [...]”⁴²⁸ según el juicio del crítico.

4.9 El mundo del crítico y su experiencia

Como se vio en los apartados y capítulos anteriores, la crítica periodística de cine no se centra únicamente en el relato de la cinta que se enjuicia, sino que también existe un relato en el que se narra la experiencia de los críticos y críticas al ver la película y en el que están incrustados los comentarios y las valoraciones que estos hacen.

En este relato de la experiencia fílmica no solo se hace referencia al mundo de los críticos, que es el mismo que el de los lectores, el plano real (fuera del de la cinta), sino que también los y las periodistas pueden referirse directamente a los lectores y posibles espectadores para hacerlos parte del relato que construyen y así establecer cercanía.

Para explicar ese contacto que se establece entre el autor y los lectores, es necesario retomar lo dicho por Umberto Eco sobre el Lector Modelo, pues señala que el preverlo no significa esperar que exista, “[...] sino también mover el texto para construirlo”⁴²⁹. De esta manera, los periodistas construyen a sus lectores modelo a lo largo de la crítica y los guían hacia la decisión de ver o no la película enjuiciada.

Carlos Jesús González en su crítica a *Los lobos* (Anexo 1.2) involucra a los lectores en su interpretación a través del uso de la primera persona plural. Si bien, generalmente, se espera que las críticas periodísticas de cine estén escritas en tercera persona para hacer un relato impersonal. En este caso, el crítico utiliza la primera persona para hacer partícipes a los lectores en lo que dice y también para anclar el texto en la realidad al hacer explícito que su mundo es el mismo que el de quien leerá su texto.

Nadie podría negar que el México actual está rebasado por la violencia. Es una mancha voraz e insaciable que planea sobre nosotros con perseverante saña, de tal modo que impregna no sólo a los discursos sociales, periodísticos o políticos, sino también a un sinnúmero de manifestaciones artísticas⁴³⁰.

En este fragmento, González dice que la violencia en México “es una mancha voraz e insaciable que planea sobre nosotros”. Al involucrar a los lectores en su enunciado evidencia que comparte su mundo y su contexto. Posteriormente, el crítico utiliza

⁴²⁸ Anónimo. *Retórica a Herenio, op., cit.*, p. 187.

⁴²⁹ Eco, Umberto. *Lector in fabula...*, cit., p. 81.

⁴³⁰ González, Carlos Jesús, *op., cit.*

nuevamente la primera persona plural para enunciar aquellas similitudes de interpretación que dice compartir con los lectores.

Kishi, sin embargo, se las arregla para que la predisposición que poseemos hacia la tragedia y el horror, labrada ante todo a partir de la sobreexplotación que se ha hecho de los elementos más sórdidos de la realidad circundante, se desdibuje poco a poco, hasta que por fin entendemos que su narración va completamente en otra dirección⁴³¹.

El periodista dice que tanto él como sus lectores poseen una predisposición hacia la tragedia y el horror debido a la sobreexplotación que se ha hecho de elementos sórdidos. De esta manera, no solo deja claro su predisposición sino que vuelve a involucrar a los lectores para evidenciar que comparten un contexto y por tal motivo sus marcos serían los mismos.

Tal información, proporcionada sin complejos por el director tapatío en varias entrevistas, ineludiblemente nos empuja a pensar en aquello que su hermano y él son ahora, en lo que, digamos, se convirtieron tan pronto alcanzaron la adultez⁴³².

En este ejemplo se puede ver que González explica que lo que el director ha dicho sobre la película y su relación con su infancia funciona a favor del filme, pues le permite a los lectores de su texto y a los espectadores de la cinta, que pueden o no ser los mismos y entre los que se incluye, pensar en lo que los niños de la película se convirtieron.

En las críticas periodísticas de cine el mundo ficticio de la película en cuestión se expande “[...] al contener el mundo real como fondo, añadiéndole sólo algunos individuos y algunas propiedades y acontecimientos [...]”⁴³³. Es así como los críticos pueden hacer referencia a sus marcos e incluso involucrar a los lectores y posibles espectadores para nutrir ese metarrelato que contiene el mundo de su experiencia, pero también el universo ficcional de la historia del filme.

Asimismo, se debe tener en cuenta que los y las periodistas establecen un pacto con sus lectores y lectoras, el cual en los textos informativos se refiere a que los primeros expresan lo que sucedió tal y como lo vieron, mientras que los destinatarios lo aceptan en las mismas condiciones⁴³⁴. Esto también puede aplicarse a los textos de opinión como las críticas periodísticas de cine, ya que los críticos y lectoras le deben a sus lectores la valoración de las cintas tal y como las percibieron.

De esta manera, los y las periodistas deben conocer el perfil de sus lectores, así como los lectores deben saber a quién están leyendo, pues en el momento en el

⁴³¹ *Ibid.*

⁴³² *Ibid.*

⁴³³ Eco, Umberto. *Seis paseos por los bosques...*, *cit.*, p. 94.

⁴³⁴ Cf. Romero, Lourdes, *op.*, *cit.*, p. 51.

que deciden leer cierta crítica aceptan “[...] al emisor como el adecuado para llevar a cabo el acto de habla”⁴³⁵.

Al igual que en la crítica de González, Fernando Zamora (Anexo 2.3) y Alonso Díaz de la Vega (Anexo 2.1) involucran a los lectores y/o espectadores, con el uso de la primera persona plural, en momentos específicos que les permiten construir un relato verosímil, cercano y anclado en una realidad y un contexto compartido.

Los disturbios carecen de ideología. Y es justamente esta omisión la que permite el comentario social. Porque lo único que sabemos es que los pobres que se han rebelado son morenos, y van a atormentar a los ricos que son blancos⁴³⁶.

Zamora dice “lo único que sabemos es que los pobres que se han rebelado son morenos” y se refiere a él y a los espectadores que han visto y a los lectores que verán Nuevo orden. De esta manera, se puede ver que justifica su interpretación al involucrar a los demás. Algo similar hace Díaz de la Vega, quien en distintos momentos de su texto recurre a la primera persona plural para argumentar en contra del filme o para enunciar sus interpretaciones.

Esto se acentúa en una filmografía que aspira a analizar situaciones de relevancia social —el secuestro en Daniel y Ana (2009); el acoso escolar en Después de Lucía (2012); la marginalidad en A los ojos (2014); la eutanasia en Chronic (2015)—, pero que más bien tiende a mostrarnos el efectismo de, por ejemplo, un atropellamiento que no expresa mucho más que la tragedia de no fijarse al cruzar la calle⁴³⁷.

El crítico se refiere a la filmografía de Michel Franco y dice que aspira a analizar situaciones de relevancia social, pero que lo que realmente hace es “mostrarnos” el efectismo de eventos que no expresan mucho. Al involucrar a los lectores y posibles espectadores de las cintas, el periodista los hace parte de su interpretación y al mismo tiempo la justifica, pues la muestra como compartida.

En su crítica (Anexo 2.1), Díaz de la Vega también involucra a los lectores y posibles espectadores de Nuevo orden cuando narra lo que vio en la cinta: “[...] vemos a la burguesía paralizada frente a una horda morena que lleva la cara pintada como en las representaciones salvajes de indígenas en los westerns”⁴³⁸. Asimismo, el periodista utiliza la primera persona plural para referirse a lo que provoca el director con su narración e historia en los espectadores.

Franco nos predispone a lo que vendrá más tarde, pero no de manera tan manipuladora como lo que nos muestra a continuación: un grupo de manifestantes se mete a un hospital y reemplaza a ancianos enfermos con

⁴³⁵ *Ibid*, p. 53.

⁴³⁶ Zamora, Fernando, *op.*, *cit.*

⁴³⁷ Díaz de la Vega, Alonso, *op.*, *cit.*

⁴³⁸ *Ibid*.

sus heridos. La protesta mata cuando no se hace vestido de blanco o en tiendas de campaña vacías en el Zócalo. En escenas posteriores veremos alusiones a eventos del México reciente que sugieren —no explican— las motivaciones de los manifestantes: en la pantalla de una televisión se ve la grabación de un policía en llamas durante las protestas por la muerte de Giovanni López, que fue asesinado por policías jaliscienses en mayo de este año; en otro plano se muestra el Ángel de la Independencia cubierto de grafiti, como pasó en una marcha feminista en agosto de 2019 —los cadáveres que riega Franco alrededor son nuevos, claro—⁴³⁹.

Es así como el crítico no solo se muestra como un espectador más, sino que involucra a los lectores de su crítica en su experiencia fílmica y los hace partícipes de lo que vio, apreció e incluso de lo que le provocó la cinta. Ahora bien, las alusiones y referencias que se hacen a los lectores-espectadores no solo se dan al involucrarlos textualmente en la interpretación o la experiencia, sino también por medio de invitaciones o sugerencias que pueden ir en contra de lo que se plantea en el texto.

Alejandro Ohtokani, en su crítica a *Nuevo orden* (Anexo 2.2), argumenta en contra de la cinta, dice que enaltece un régimen decadente, cuestiona su ideología y sentencia que técnicamente tampoco aporta nada nuevo y que solo se conforma con el efectismo de la violencia para impactar, sin embargo, en un fragmento, el periodista utiliza la modalización para poner en duda su interpretación e invitar a los lectores a ver la película.

Quizá mi interpretación del largometraje sea errónea. Al contrario de lo que podría pensarse, los invitaría a ver esta película, forjar su opinión y con gusto debatir sobre ella. Pero si la intención del realizador mexicano era que discutiéramos sobre la actualidad nacional, las emociones bajo las que construye su relato corren en un camino diametralmente opuesto al de la reflexión de filmes como *Tempestad*, *La Libertad del Diablo*, etc. El miedo y horror que evocan sus imágenes y sonidos, anestesian la empatía/unión⁴⁴⁰.

Ohtokani lanza una invitación a los lectores para que vean la cinta, forjen su opinión y debatan con él. Aunque podría parecer que el crítico le devuelve la libertad a sus lectores y no busca influenciar para que no vean la película, inmediatamente después hace uso de una digresión de contraste que le permite dar su interpretación sobre las emociones bajo las que Franco construye su relato, las cuales son opuestas a la reflexión que presentan otros filmes. Finalmente, el crítico retoma el hilo descriptivo para explicar lo que provocan el miedo y el horror de las imágenes de *Nuevo orden*.

En el Capítulo 1 se habló de la postura que Fereydoun Hoveyda toma en contra de la crítica de cine de periódicos y semanarios, pues dice que su objetivo es impedir

⁴³⁹ *Ibid.*

⁴⁴⁰ Ohtokani, Alejandro, *op., cit.*

que los espectadores vean obras válidas de manera artística por razones políticas, morales o simplemente por humor. En este fragmento se puede corroborar que aunque el crítico invita explícitamente a los lectores a ver la película, la realidad es que su discurso argumentativo está encaminado a que no lo hagan, pues, desde su interpretación, no aporta nada favorable y más bien anestesia la empatía y unión.

Retomando el pacto que se establece entre lectores y periodistas, es conveniente mencionar que ambas partes necesitan aceptar no solo ser los adecuados para involucrarse en la situación comunicativa, sino “[...] también que lo dicho en el texto es una situación extratextual y, por lo mismo, puede ser verificada por el lector”⁴⁴¹. En las críticas periodísticas de cine, esa situación es que los lectores vean la película y forjen su propio juicio sobre esta, tal y como Ohtokani lo deja claro.

En su crítica a *Sin señas particulares* (Anexo 3.3), Fernanda Solórzano hace referencia a los lectores y a los espectadores de distintas maneras. Por un lado, también recurre al plural de la primera persona para involucrarlos en su interpretación y reforzar su idea.

Si en su primer acto *Sin señas particulares* subrayó lo que ya sabemos –que nadie debería ver a su hijo muerto–, ahora plantea la posibilidad, igual o más aberrante, de recuperar algo parecido al cuerpo de ese hijo. Dados estos escenarios, parecería que, por haberlos librado, Magdalena es afortunada. El desenlace deja claro que no⁴⁴².

Solórzano dice que la película subraya “lo que ya sabemos”, es decir, involucra a los lectores para enfatizar en la obviedad de “que nadie debería ver a su hijo muerto”. Asimismo, la periodista busca despertar el interés de los lectores al enunciar frases sugerentes, como cuando dice que si bien parece que la protagonista es afortunada, “el desenlace deja claro que no”.

Algo similar sucede en otro fragmento de su texto, en el que dice “nada prepara al espectador para el desenlace de *Sin señas particulares*. Congruente con el resto de la narración, ocurre en una escena breve pero de efecto interminable”⁴⁴³. Solórzano no narra, ni describe lo que pasa en el final de la cinta, sino que más bien sugiere que algo inesperado pasará y luego lo complementa con que será breve pero de efecto interminable. En la crítica periodística de cine hacer referencia a los lectores o espectadores también puede servir para atraparlos en la narración de la experiencia fílmica y de la misma historia de la película en cuestión.

Solórzano también involucra al espectador al mencionar lo que le provoca el filme. La crítica no lo enuncia en primera persona, sino que hace uso de la tercera persona, alejándose de su papel como espectadora y más bien haciendo referencia

⁴⁴¹ Romero, Lourdes, *op., cit.*, p. 53.

⁴⁴² Solórzano, Fernanda, *op., cit.*

⁴⁴³ *Ibid.*

a la participación que estos tienen al ver la película. La periodista interpreta que el suspenso de la cinta anima al espectador y lo convierte en detective, junto con la protagonista del filme.

En cada una de sus paradas, Magdalena obtiene una descripción a medias del infierno al que se dirige pero también la esperanza de encontrar a Jesús. Este suspenso anima también al espectador: lo convierte, junto con Magdalena, en detective de un caso que se parece a otros miles y que las autoridades del país han optado por no investigar⁴⁴⁴.

Por su parte, Bianca Ashanti, en su crítica a *Sin señas particulares* (Anexo 3.1), construye su relato en el plural de la primera persona para acercarse a los lectores e involucrarlos en sus interpretaciones y en las sensaciones que le provoca la película. De esta manera, la crítica establece contacto con sus lectores y los vuelve parte de su experiencia fílmica.

Si el cine documental nos ha hecho partícipes y compañeras de un sinfín de búsquedas que jamás terminan, la cineasta guanajuatense nos regala, a partir de la ficcionalidad, una historia que logra culminar con el único fin posible dentro de un país gobernado por el crimen organizado: el de la supervivencia⁴⁴⁵.

Por otro lado, Ashanti reserva el uso del singular de la primera persona para referirse a ella como individuo y no como crítica, pues en su texto menciona las características que la distinguen y enfatiza en ellas para remarcar la importancia que tiene la ausencia de señas particulares en el hijo de la protagonista de la película en cuestión.

Tengo una serie de lunares en el cuerpo que siempre me resultaron muy particulares: el primero de ellos se extiende a lo largo de todo mi cuello y sólo se alcanza a visualizar plenamente con la luz del sol; el segundo se encuentra en una costilla izquierda; el tercero, cerca de mi tobillo derecho⁴⁴⁶.

La relación que los críticos establecen con sus lectores en sus textos es necesaria porque permite permanecer en el plano real, así como generar cercanía y dar contexto, algo fundamental en la labor periodística. Como se vio en los ejemplos analizados, esta interacción se da a través del uso de elementos discursivos que tienen referentes en la realidad, como son las digresiones.

Los elementos referenciales tienen la propiedad de evocar o de traer a la memoria del destinatario algo que existe o ha existido y que no pertenece exclusivamente al mundo textual. El texto periodístico se caracteriza por

⁴⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁴⁵ Ashanti, Bianca, *op.*, *cit.*

⁴⁴⁶ *Ibid.*

tener elementos que permiten al lector estar constantemente haciendo referencia a la realidad, esa realidad que es objeto del texto periodístico⁴⁴⁷.

Es así que en las críticas periodísticas de cine analizadas se encontró que las digresiones les permiten a los críticos y críticas rematar algunos puntos centrales de su exposición y argumentación, a la vez que les sirven para cambiar de una forma de discurso a otra y también para vincular aspectos de la película que enjuician con algunos de la realidad, por lo que en estas se ve la presencia de sus marcos.

En las conclusiones de esta tesis se retomarán algunos de los puntos centrales de este análisis, así como los hallazgos sobre las principales funciones de las digresiones y sus aportaciones para la construcción de la opinión en la crítica de cine como género periodístico y para la propia consolidación genérica, cuya naturaleza es compleja e híbrida.

⁴⁴⁷ Romero, Lourdes, *op.*, *cit.*, pp. 126 y 127.

Conclusiones

El objetivo principal de esta investigación fue analizar, desde parámetros de construcción discursiva, el uso de digresiones en la crítica periodística de cine mexicana para explicar cómo intervienen en la construcción de la opinión en este tipo de textos, así como en su consolidación como género periodístico.

De igual forma, se buscó contribuir a los estudios del discurso al aportar una nueva visión de la crítica de cine como un género periodístico híbrido y a los estudios en cine al ofrecer un nuevo modelo de análisis para la valoración que hacen críticos y críticas sobre las películas, partiendo del entendido que son espectadores antes que cualquier otra cosa.

A partir de lo analizado, se pudo constatar que en estos textos, las digresiones contribuyen a la formación de la valoración que hacen los y las periodistas sobre la cinta enjuiciada al enunciarse después de fragmentos narrativos y descriptivos para dar pie a las secuencias argumentativas y viceversa. Con esto se pudo ver su función como puente para pasar de una forma de discurso a otra sin que el texto deje de ser coherente, pero añadiendo contexto, color e información complementaria.

Estas figuras discursivas también aparecen cuando se busca relacionar aspectos de la realidad con algunos del filme y ponen en evidencia los marcos de los y las especialistas, lo que permite entender de dónde surgen las consideraciones que enuncian sobre la película, a la vez que aportan una explicación sobre la valoración presentada.

Por lo anterior, el estudio de la crítica periodística de cine a partir del uso de digresiones permitió entender no solo la naturaleza compleja del género, sino también explicar de qué manera se valoran las películas en medios de comunicación y como esta valoración se nutre de los marcos que los críticos y críticas comparten con los lectores y lectoras, o al menos esperan compartir.

Ahora bien, para poder llevar a cabo los análisis de esta investigación y explicar las repercusiones del uso de digresiones en las críticas periodísticas de cine, primero se concluyó que este género periodístico de opinión se caracteriza por tener la valoración y apreciación sensorial de un experto o experta en cine, quien enjuicia una película próxima a estrenarse (o de reciente estreno) para orientar y disuadir al público de verla o no. Además, este tipo de textos, al ser periodísticos, cumplen la función de informar, por lo que es pertinente estudiar de qué manera lo hacen sin dejar el componente opinativo de lado.

En esta investigación se pudo ver que este tipo de género periodístico aunque ha sido catalogado como opinativo, en realidad podría considerarse como híbrido, pues no solo recurre a distintas formas del discurso para construir la valoración que los autores y autoras hacen de la cinta enjuiciada, sino que también hace uso de estas para informar y para hacer referencia a la misma película. Además, retoma características de la reseña y del análisis cinematográfico, por lo que no puede considerarse como un género puro y conviene estudiarse teniendo como base esta hibridación, de la cual las digresiones son parte.

Del análisis cinematográfico, la crítica periodística de cine retoma la argumentación sobre los juicios de valor que se emiten, pues si bien es cierto que en estos textos se valora la película a partir de lo que los críticos y críticas decidan y de su experiencia de vida, la realidad es que también se busca sustentar esa opinión en lo que vieron o en el contexto de la cinta, por ello es tan importante la narración y descripción de fragmentos del filme.

Al igual que el análisis, la crítica periodística de cine también pretende reconstruir la experiencia de haber visto la cinta, por lo que resulta fundamental esa mirada que los críticos y críticas ofrecen a la obra en cuestión. Es así que aunque son dos tipos distintos de aproximación a las películas, la crítica de cine como género periodístico retoma características del análisis cinematográfico y las envuelve en las convencionalidades del periodismo para dar a conocer un tipo de interpretación y valoración del filme enjuiciado que abre la posibilidad al diálogo con los lectores y lectoras.

En tanto, de la reseña, la crítica periodística de cine retoma las funciones informativa y orientativa, por lo que en este tipo de textos se va más allá de la argumentación para también ubicar a los lectores en el contexto de la cinta enjuiciada y persuadirlos de verla o no. Estas funciones que se retoman de la reseña son lo que le dan valor periodístico a la crítica de cine, por lo que es pertinente también analizar los componentes que hacen posible que se cumplan.

Es así que a partir de los análisis realizados y de la revisión de la literatura se pudo ver que en las críticas periodísticas de cine como género híbrido, la presencia de discurso narrativo y descriptivo no puede catalogarse solo como complementaria, pues sirve de guía temática en la construcción del mismo texto. La manera en la que se hace referencia a la cinta enjuiciada, ya sea al narrar partes de su historia o al describir a sus personajes es fundamental para entender el camino que tomará la crítica y hacia donde irá la argumentación.

Además, se pudo concluir que la opinión periodística en este tipo de textos no solo se construye a través de la argumentación, sino que también se expresa mediante la narración y descripción de la cinta enjuiciada y se forma a partir de los marcos de los y las periodistas, por lo que su figura, como sujetos de opinión, es importante

para entender de qué manera se valora el filme en cuestión y cómo se construye al lector-espectador modelo en estos textos.

Lo anterior es relevante porque la crítica periodística de cine al ser catalogada como un género de opinión suele estudiarse únicamente por su parte argumentativa. Sin embargo, en la presente investigación se pudo constatar que su naturaleza como género periodístico es compleja, pues muchas de las reflexiones que los críticos y críticas hacen sobre la película enjuiciada se sustentan en una narración y descripción de esta, por lo que estudiar este tipo de textos a partir de las bases de la narratología, como se hizo en este trabajo, es pertinente.

Asimismo, la perspectiva de la teoría de marcos también fue necesaria, pues es a partir de su experiencia de vida y su visión única que los y las periodistas invitan a sus lectores y lectoras a ver el filme en cuestión, y es que si bien, para Goffman y Tannen, los marcos son sociales, en este tipo de textos se espera que la opinión y las consideraciones de los críticos y críticas sobre la película y todo lo relacionado con ella sean especiales y únicas, que ofrezcan algo que otras no.

Sin embargo, las evidencias de expectativas encontradas demostraron que para llevar a cabo la valoración de las películas, los críticos y las críticas parten de cierto contexto y ciertas vivencias, que, de cierta manera, esperan compartir con el lector-espectador modelo que construyen y guían en su texto, para que pueda hacer una lectura y valoración similar de la cinta enjuiciada.

Es así que la crítica periodística de cine es el espacio en el que críticos y críticas y lectores y lectoras comparten su papel como espectadores de ese filme. Si bien los primeros son espectadores activos de esa obra, los segundos se conciben como espectadores potenciales y es sobre la base de ese papel que el discurso de este tipo de textos cobra sentido.

En lo que respecta a las digresiones y de qué manera se analizaron en las críticas periodísticas de cine —el punto central de esta investigación—, si bien se recurrió a todos los principios de la narratología, finalmente, se entendió a la digresión como un desvío del hilo principal del texto, independientemente de que sea narrativo o no, que pone en evidencia las expectativas de los y las periodistas, mientras que pone a prueba a los lectores y lectoras y sus propios marcos, pues llevan el discurso hacia territorios desconocidos.

Para la presente investigación, se tomaron como base las clasificaciones existentes de digresiones reflexivas, pues en los discursos predominantemente narrativos, estas ponen en evidencia las consideraciones del narrador, por lo que contribuyen a la formación de su valoración, como se comprobó que sucede también en las críticas periodísticas de cine. Sin embargo, se omitió la parte reflexiva del concepto, pues en estos textos, cuya base es argumentativa, se espera que por sí mismos

sean reflexivos, aunque también se pudo constatar que estos desvíos sí le permiten a los y las periodistas introducir sus consideraciones no solo cuando argumentan, sino también cuando narran. Además, en estos se destaca información que aunque no es principal, ayuda a la consolidación de un discurso sólido y atractivo.

Aunado a lo anterior, se observó que el uso de digresiones en la crítica periodística de cine sirve no solo para abonar a la valoración que los y las periodistas hacen de la película en cuestión, pues les permite reforzar sus puntos centrales con comentarios secundarios, sino que también contribuyen a la parte informativa de este tipo de textos, al ofrecer contexto, verosimilitud e incluso cuestiones de estilo y color.

Es así que se concluyó que el uso de digresiones contribuye a la consolidación de la crítica periodística de cine como un género híbrido, que si bien tiene una base argumentativa a la que subordinan las demás formas del discurso, también ofrece reflexiones, opiniones y evaluaciones a partir de una narración de la película enjuiciada o bien, de la experiencia fílmica de los críticos y críticas al verla.

De esta manera, las digresiones aportan a la solidez argumentativa de este tipo de textos, pues ponen en evidencia los marcos de los y las periodistas y también son un elemento que permite construir el contexto en el que se estrena la película en cuestión y en el que es valorada, ponen el acento en el estilo personal del crítico o crítica, que recurre a determinadas comparaciones, cuestionamientos o incluso a las palabras de alguien más para validar sus puntos centrales y dan profundidad a los textos al permitir la entrada a datos, anécdotas y experiencias complementarias.

Asimismo, el uso de digresiones, como técnica de dilación, contribuye a que lectores y lectoras infieran lo que el crítico o crítica quiere decir, aun sin que lo haga, pues es en estos desvíos que se les permite remitirse a su experiencia de vida o a la lectura de otras críticas. Por estos motivos, las digresiones no solo ponen en evidencia los marcos de quien las enuncia, sino que ponen a prueba los de quien las lee, algo que en textos como la crítica periodística de cine es fundamental para que el discurso cobre sentido.

A partir de lo ya dicho, se puede afirmar que las digresiones no solo contribuyen a la formación de la valoración de los críticos y críticas, sino que establecen los límites de la interpretación de los lectores y lectoras del texto, pero también de la misma película que se espera que vean. Además, discursivamente contribuyen a reforzar puntos a partir de información complementaria, dan contexto, color y aportan verosimilitud, al engarzarse en la realidad de los autores y autoras y en su experiencia de vida.

De manera específica, en las críticas periodísticas de cine analizadas se encontraron digresiones comparativas, de modalización, de discurso ajeno, de

pregunta, de contraste y de negación, mediante las cuales se construyó la argumentación en favor o en contra de las cintas enjuiciadas, el contexto de su estreno, los elementos noticiosos y el color del texto. En la Tabla 2 se explica detalladamente la función, el tipo de información que aportan y la contribución que hacen al género periodístico cada uno de los tipos de digresiones analizados, a partir de lo que se encontró en esta investigación.

Tabla 2. Digresiones encontradas en la crítica periodística de cine

Tipos de digresiones	Función	Información que aportan	Contribución o relación con el género
COMPARATIVA	Relacionar aspectos de la realidad con algunos de la película en cuestión, así como evidenciar los marcos de los críticos y críticas, quienes, a partir de su experiencia de vida, hacen comparaciones entre lo que ven en la cinta y lo que esto les recuerda.	Datos de color que permiten ilustrar mejor lo que los críticos y críticas intentan comunicar. Datos de contexto, si lo que se compara son aspectos de la realidad con algunos de la cinta.	Su presencia es evidencia del estilo individual de los críticos y críticas, por lo que pone acento en la importancia de la mirada subjetiva para este tipo de textos. Asimismo, las digresiones de comparación permiten vincular los aspectos de la realidad con el mundo ficticio de la película, por lo que su presencia es necesaria para este género periodístico, que además de ofrecer la valoración de la cinta, debe informar.
MODALIZACIÓN	Evidenciar la perspectiva de los críticos y críticas y su posición ante lo que dicen.	Expectativas sobre la película, por lo que aportan datos de opinión y valoración.	Su uso le permite a los críticos y críticas evidenciar su presencia en lo que dicen, así como abonar a la argumentación a favor o en contra de la cinta que enjuician al manifestar lo que, desde su experiencia, debería, tendría o podría pasar en esta.
DISCURSO AJENO	Valorar la cinta en cuestión a partir de las palabras de alguien más, que aporten a la argumentación que el crítico o crítica plantea. También pueden cumplir un fin ilustrativo, pues se puede recurrir a las palabras de algún personaje de la película o externo para desviarse de la narración o descripción de algunos fragmentos de la película y opinar sobre ellos.	Datos de color, al aportar otras voces que abonen a la reconstrucción de escenas. Datos de autoridad, al retomar las palabras de alguien autorizado para valorar el filme desde lo que este dijo.	Su presencia no solo es evidencia de los marcos de los críticos o críticas, pues retoman las palabras de alguien más que han escuchado o leído en algún momento de su vida, sino que también permiten enmarcar la película en un contexto o bien, hacer más cercano el texto para los lectores y lectoras, por lo que este tipo de digresiones tiene un impacto en la consolidación de este género periodístico.
PREGUNTA	Introducir opiniones con las cuales no existe un compromiso total por parte de los autores y autoras, así como servir de elemento de cohesión textual y establecer un contacto con los lectores y lectoras.	Datos de opinión y valoración y son elementos de cohesión textual.	Su presencia permite conectar dos ideas dentro del texto, la que tiene que ver con las consideraciones de los autores y autoras y la que tiene que ver con lo que se narra, describe o expone de la trama de la cinta enjuiciada. Asimismo, le permiten a los críticos y críticas establecer un contacto con los lectores y

			lectoras, por lo que aportan cercanía y abonan a la consolidación del género periodístico como un puente entre la oferta fílmica y la sociedad.
CONTRASTE Y NEGACIÓN	Valorar la cinta en cuestión a partir de lo que los críticos y críticas esperaban que fuera y no fue, siendo esto algo positivo o negativo.	Expectativas no cumplidas por la película, por lo que aportan datos de opinión y valoración.	Su presencia no solo es evidencia de los marcos de los críticos o críticas, quienes valoran la película en cuestión a partir de las expectativas que tenían de ella, sino que también abonan a la consolidación de la crítica de cine como género periodístico porque permiten construir un texto argumentativo que va tejiendo la narración-descripción con estos enunciados que se desvían hacia las expectativas no cumplidas para regresar y poner énfasis en los argumentos a favor y/o en contra de la cinta.

Es así como el análisis de los distintos tipos de digresiones en las críticas periodísticas de cine permitió llegar a conclusiones particulares sobre el uso de cada uno de estos, así como de sus funciones en el discurso y de sus aportaciones tanto temáticas, como sobre el género:

1. Las digresiones comparativas le permiten a los críticos y críticas relacionar aspectos de la realidad con algunos de la película en cuestión, además de que se observó que contribuyen en la consolidación de la crítica de cine como género periodístico, ya que abonan tanto a la valoración del filme, como a la formación del contexto, por lo que permiten opinar e informar.
2. En tanto, las digresiones de modalización ponen en evidencia la perspectiva de los críticos y críticas y su posición ante lo que dicen, por lo que aportan a la argumentación, haciendo explícito aquello que, desde la experiencia de los autores y autoras, debería, tendría o podría pasar en la película enjuiciada.
3. Algo similar sucede con las digresiones de contraste y negación, pues su función es valorar el filme a partir de lo que los críticos y críticas esperaban que fuera y no fue, por lo que permiten construir un texto argumentativo que va tejiendo la narración-descripción con estos enunciados que se desvían hacia las expectativas no cumplidas para regresar y poner énfasis en los argumentos a favor y/o en contra de la cinta en cuestión.
4. Las digresiones de discurso ajeno permiten valorar la película a partir de las palabras de alguien más, que puede ser alguien de autoridad que le dé un mayor peso a la postura de los y las periodistas o bien, puede contribuir a hacer el texto más atractivo, pues se puede recurrir a las palabras de un

personaje para desviarse de la narración o descripción de fragmentos de la cinta y emitir consideraciones sobre estos. Su presencia permite hacer los textos más cercanos a los lectores y lectoras, a la vez que informan y le añaden color, según sea el caso del discurso referido.

5. A su vez, las digresiones de pregunta permiten introducir opiniones con las cuales no se tiene un compromiso total o bien, establecer un contacto con los lectores o lectoras. Además, este tipo de digresiones funciona como elemento de cohesión textual, al conectar dos ideas dentro del texto, la que tiene que ver con las consideraciones de los y las periodistas y la que tiene que ver con lo que se narra, describe o expone de la trama de la cinta enjuiciada.

Como se puede ver, a pesar de que las digresiones podrían interferir en lo que es la crítica de cine como género periodístico, estas contribuyen a su consolidación como tal, al abonar no solo a la argumentación, sino que también le dan color, contexto e información de distintos tipos a estos textos periodísticos.

Lo anterior adquiere relevancia si se considera que si bien en el periodismo los textos se basan y forman a partir de los hechos reales, la crítica de cine como género periodístico se construye a partir de pasajes ficcionales (los de la película) y pasajes reales, que se forman a partir de las vivencias de los críticos y críticas, sus consideraciones y el contexto en el que se estrena la cinta, por lo que las digresiones permiten vincular ambos mundos.

Además, es interesante que las digresiones se comportan de distinta manera según su tipo, pues mientras que algunas —modalización, pregunta, contraste y negación— abonan a la argumentación y valoración del filme en cuestión, otras —comparativa y discurso ajeno— aportan a la reconstrucción narrativa y descriptiva de ciertos fragmentos de la película o del contexto en el que esta se enmarca.

A partir de lo anterior, se concluyó que si bien la presencia de digresiones pone en evidencia el estilo individual de quienes escriben crítica periodística de cine, con lo que se resalta la importancia de la mirada subjetiva y con esto se podría afectar su consolidación como género periodístico al hacer los textos muy únicos, la realidad es que contribuyen a su categorización como tal. Esto sucede pues aunque cada crítico o crítica emplee estas figuras discursivas de forma distinta, estas abonan de manera similar a la argumentación que se hace en favor o en contra de la película, permiten construir un contexto e incluso acercan a los lectores y lectoras a un texto llamativo.

De esta manera, es conveniente afirmar que el uso que cada crítico o crítica le da a las digresiones es único, pues surge de su experiencia de vida, sin embargo, las

distintas funciones que cumplen en los textos son similares, lo que contribuye a la consolidación de este género periodístico.

Ahora bien, en cuanto a la repercusión que tienen las digresiones en la estructura de las críticas periodísticas de cine, se pudo observar que aunque puede haber variaciones en la forma de organizar la información, generalmente, los críticos y críticas plantean su tesis en el exordio, es decir, en las primeras líneas del texto, la cual tiene que ver con su postura respecto al filme. Asimismo, con el objetivo de atraer la atención de los lectores y lectoras, es común que se utilicen digresiones de comparación o de discurso ajeno en esta primera parte, las cuales no solo ilustran, sino que también dan pie a la narración de lo que sucede en la cinta enjuiciada y en su contexto.

Es así que en la narración, los y las periodistas cuentan y describen algunos de los fragmentos de la película que consideran relevantes para su argumentación y los aderezan con digresiones de todo tipo, lo que les permite profundizar en el contexto, evidenciar su marcos, darle color al texto y también dar pie a la división y demostración, es decir, a las partes del discurso en las que se evalúa de manera concreta el filme y los críticos y críticas ofrecen argumentos a favor o en contra de lo que ya narraron y describieron para así prepararse para la conclusión en la que sustentan su postura inicial y hacen uso de recursos estilísticos para darle circularidad a su texto.

Por lo anterior, se pudo concluir que en este tipo de textos, las digresiones son parte del ornato de la argumentación, pues sirven para embellecer esa visión única que críticos y críticas ofrecen sobre la película enjuiciada. Además, aunque en lo particular pueden variar y cumplir funciones específicas distintas según el crítico o crítica que las enuncie, en lo general son esenciales para este género periodístico, pues estructuran la información y permiten crear discursos sólidos.

Si bien, este tipo de figuras discursivas son desvíos que podrían considerarse secundarios al ofrecer información adicional menos importante que lo que hay en un primer plano, la realidad es que aderezan esa mirada subjetiva y no solo tienen una función informativa importante en este tipo de género de opinión híbrido, sino que también, le permiten a los autores y autoras amplificar y enriquecer la argumentación con cuestionamientos, expectativas cumplidas y no cumplidas, comparaciones y palabras ajenas.

A partir de lo concluido en este trabajo, se deja abierta la posibilidad de que en futuras investigaciones se continúe analizando el uso de digresiones en distintos discursos periodísticos, ya sean informativos, interpretativos o de opinión, para poder abonar a lo aquí establecido en términos de su función o sus contribuciones en la consolidación del género o bien, en lo referente al estilo individual y como se traduce en cada texto.

Asimismo, se sientan las bases para que la crítica periodística de cine siga siendo estudiada a partir de ciertos postulados de la narratología que permitan entender la naturaleza de este tipo de textos por todos sus componentes y no únicamente a partir de su raíz argumentativa, pues como se comprobó, tan importante es la argumentación para estos discursos, como la parte narrativa-descriptiva que permite no solo reconstruir fragmentos de la cinta, sino también hacer referencia a la experiencia filmica de los y las periodistas y robustecer el contexto informativo.

Fuentes

Bibliografía

- ANÓNIMO. *Retórica a Herenio*, Gredos, Madrid, 1997.
- ANSCOMBRE, Jean-Claude y Oswald Ducrot. *La argumentación en la lengua*, Gredos, Madrid, 1994.
- BADIOU, Alain. “¿Se puede hablar de un filme?” en *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*, Bordes Manantial, Buenos Aires, 2005, pp. 27-33.
- BAJTÍN, M.M. *Estética de la creación verbal*, Siglo veintiuno editores, México, 1998.
- BAL, Mieke. *Teoría de la Narrativa*, Cátedra, Madrid, 1990.
- BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México, 1995.
- BORDWELL, David. *La narración en el cine de ficción*, Paidós, Barcelona, 1996.
- CALSAMIGLIA, Helena y Amparo Tusón. *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*, Ariel, Barcelona, 2001.
- CHATMAN, Seymour. *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Taurus Humanidades, Madrid, 1990.
- DANEY, Serge. “La función crítica”, en De Baecque, Antoine. *Teoría y crítica del cine*, ePubLibre, 2001, pp. 375-404.
- DE BAECQUE, Antoine. “Presentación de La crítica”, en De Baecque, Antoine. *Teoría y crítica del cine*, ePubLibre, 2001, pp. 320-324.
- DOUCHET, Jean. “El arte de amar”, en De Baecque, Antoine. *Teoría y crítica del cine*, ePubLibre, 2001, pp. 359-369.
- ECO, Umberto. *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Lumen, Barcelona, 1993.
- ECO, Umberto. *Seis paseos por los bosques narrativos*, Lumen, Barcelona, 1996.
- GARCÍA LANDA, José Ángel. *Acción, relato, discurso. Estructura de la ficción narrativa*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1998.
- GENETTE, Gérard. “Fronteras del relato” en Barthes, Roland. et al., *Análisis estructural del relato*, Tiempo contemporáneo, Buenos Aires, 1972, pp. 193-208.
- GENETTE, Gérard. *Figuras III*, Lumen, Barcelona, 1989.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid, 1989.
- GENETTE, Gérard. *Figuras V*, Siglo Veintiuno Editores, México, 2005.
- GOFFMAN, Erving. *Frame Analysis. Los marcos de la experiencia*, Siglo XXI, Madrid, 2006.
- GOMIS, Lorenzo. *Teoría del periodismo. Cómo se forma el presente*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1991.
- GONZÁLEZ REYNA, Susana. *Géneros periodísticos 1: periodismo de opinión y discurso*, Trillas, México, 2005.

GONZÁLEZ REYNA, Susana. “La crítica periodística” en González Reyna, Susana. Coord. *Teoría del periodismo de opinión. Antología*, UNAM, México, 2013. pp. 173-186.

GRIJELMO, Álex. *El estilo del periodista*, Taurus, Madrid, 2014.

GROHMANN, Alexis. *Literatura y Errabundia: (Javier Marias, Antonio Muñoz Molina y Rosa Montero)*, Brill/Rodopi, Ámsterdam, 2011.

HALLIDAY, M.A.K. *El lenguaje como semiótica social. La interpretación social del lenguaje y del significado*, Fondo de Cultura Económica, Bogotá, 1994.

HAMON, Philippe y Patricia Baudoin. “Rhetorical Status of the Descriptive”. *Yale French Studies*, No. 61, 1981, pp. 1-26.

HERRERA, Earle. *Periodismo de opinión*, Agencia Venezolana de Noticias, Caracas, 1997.

HOPPER, Paul J. y Sandra A. Thompson. “Transitivity in Grammar and Discourse”. *Language*, Vol. 56, Núm. 2, 1980, pp. 251-299.

HOVEYDA, Fereydoun. “Las manchas solares”, en De Baecque, Antoine. *Teoría y crítica del cine*, ePubLibre, 2001, pp. 332-358.

LECKIE-TARRY, H. “The specification of a text” en Ghadessy, M. (ed.) *Register analysis. Theory and practice*, Pinter Publishers, Londres, 1993, pp. 26-41.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, Rodrigo. *Teoría y práctica de la crítica cinematográfica*. Tesis para obtener el grado de Maestría en Comunicación, UNAM, México, 2012.

MENA-BRITO SÁNCHEZ, Llamil Hassan. “La crítica cinematográfica en México en la década de los cuarenta: notas para una historia de la crítica de la época de oro del cine mexicano”. *Acta Hispánica*, Supplementum II, Szeged, 2020, pp. 711-720.

MENDIOLA, Salvador y Ma. Adela Hernández Reyes. *Manual de apreciación cinematográfica*, Titivillus, México, 1993.

MORIS, Juan Pablo y Federico Navarro. “Registro y género: cómo entiende la Lingüística Sistémico–Funcional las clases estables de textos”. *Texturas. Estudios Interdisciplinarios sobre el Discurso*, Centro de Estudios de los Discursos en Sociedad, Santa Fe, 2011, pp. 67-85.

NADAL, Juan. “Discursos narrativo y descriptivo en las entradas de los primeros relatos periodísticos de Gabriel García Márquez”. *Anuario de Letras del Instituto de Investigaciones Filológicas*, Vol. 42-43, México, 2005, pp. 239-253.

NADAL, Juan. “El discurso ajeno en los titulares periodísticos”. *Revista Acta Poética del Instituto de Investigaciones Filológicas*, Vol. 29, Núm. 1, México, 2008, pp. 355-385.

NADAL, Juan. *El sastre aprendiz y sus costuras. Estudio de la narrativa periodística temprana de García Márquez*, Plaza y Valdés, México, 2008.

NOGUERA TAJADURA, M. y L. Esqueda Verano. “El papel de la crítica cinematográfica en el panorama audiovisual contemporáneo”, en: Javier Sierra Sánchez y Sheila Liberal Ormaechea (Coords.). *Reflexiones científicas sobre cine, publicidad y género desde la óptica audiovisual*, Fragua, 2011, pp. 89-105.

PARRATT, Sonia. *Géneros periodísticos en prensa*, CIESPAL, Quito, 2008.

PAZ OLIVER, María. *El arte de irse por las ramas: la digresión en la novela latinoamericana contemporánea*, Brill/Rodopi, Leiden, 2016.

- PAZ OLIVER, María. "Hacia una estética de la digresión en Los detectives salvajes de Roberto Bolaño". *Bulletin of Hispanic Studies (1475-3839)*, Vol. 91, Núm. 3, 2014, pp. 295-306.
- PLANTIN, Christian. *La argumentación*, Ariel, Barcelona, 1998.
- PONS BORDERÍA, Salvador y María Estellés Arguedas. "Expressing digression linguistically: Do digressive markers exist?". *Journal of Pragmatics*, Vol. 41, 2009, pp. 921-936.
- ROMERO, Lourdes. *La realidad construida en el periodismo: reflexiones teóricas*, UNAM, FCPyS, México, 2006.
- SANTILLÁN PERALBO, Rodrigo. *El lenguaje en el periodismo de opinión*, CIESPAL, Quito, 2006.
- SILVA MEANEY, Deni Alejandra. *Las digresiones reflexivas en los relatos periodísticos de Balón dividido de Juan Villoro*, Tesis de Licenciatura, UNAM, México, 2019.
- TANNEN, Deborah. "What's in a Frame? Surface Evidence for Underlying Expectations" en Freedle, Roy. (ed.) *New Directions in Discourse Processing*, Ablex, Norwood, 1979, pp. 137-181.
- TODOROV, Tzvetan. "Las categorías del relato literario" en Barthes, Roland. et al., *Análisis estructural del relato*, Tiempo contemporáneo, Buenos Aires, 1972, pp. 155-192.
- TOMASHEVSKY, Boris. "Temática" en Todorov, Tzvetan (Comp.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Siglo Veintiuno Editores, México, 1978, pp. 199-232.
- TREJO, Héctor. *Génesis y desarrollo de la crítica de cine mexicana*, Urbano Digital, México, 2021.
- VALDERRAMA VALDERRAMA, Jairo. "La crítica, expresión artística" en García P, Víctor Manuel y Liliana María Gutiérrez C. *Manual de géneros periodísticos (2a. ed.)*, Ecoe Ediciones, Bogotá, 2012, pp. 205-220.
- VARGAS, Natividad Abril. *Periodismo de opinión. Claves de la retórica periodística*, Síntesis, Madrid, 1999.
- VELÁSQUEZ OSSA, César Mauricio. "Una aproximación a los géneros periodísticos" en García P, Víctor Manuel y Liliana María Gutiérrez C. *Manual de géneros periodísticos (2a. ed.)*, Ecoe Ediciones, Bogotá, 2012, pp. 29-39.
- WESTON, Anthony. *Las claves de la argumentación*, Ariel, Barcelona, 2005.
- YANES, Rafael. "La Crítica de Arte como Género Periodístico: un texto Argumentativo que cumple una Función Cultural". *Razón y Palabra*, No. 45, Quito, 2005. [En línea] Redalyc: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199520623019> [Consultado: 26/08/21].
- ZAVALA, Lauro. *Elementos del discurso cinematográfico*, [en línea], UAM, México, 2003 [consultado en ResearchGate el 15/12/21].

Mesografía

Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española* [en línea]. Actualización 2020.

Sinopsis, Los Lobos Movie, [en línea] <https://www.loslobosmovie.com/#sectionLink1> [Consultado: 24/10/22].

Sinopsis Nuevo orden, Festival de San Sebastián, [en línea] https://www.sansebastianfestival.com/2020/secciones_y_películas/perlak/7/680598/es [Consultado: 24/10/22].

Sin señas particulares, Festival Internacional de Cine de Morelia, [en línea] <https://moreliafilmfest.com/películas/sin-senas-particulares> [Consultado: 24/10/22].

Críticas

ASHANTI, Bianca. “Crítica de ‘Sin señas particulares’: los desaparecidos de la frontera”. *Lumínicas*, México, 29 de octubre de 2020, [en línea] <https://luminicas.mx/2020/10/29/critica-de-sin-senas-particulares-los-desaparecidos-de-la-frontera> [consultado: 8/10/2021].

BONFIL, Carlos. “Sin señas particulares”. *La Jornada*, México, 8 de agosto de 2021, [en línea] <https://www.jornada.com.mx/2021/08/08/opinion/a11a1esp> [consultado: 24/08/2021].

CHAVARRÍA, Jesús. “‘Los lobos’, una de las cintas mexicanas más inteligentes sobre la migración”. *La Razón*, México, 26 de noviembre de 2020, [en línea] <https://www.razon.com.mx/entretenimiento/lobos-cintas-mexicanas-inteligentes-migracion-414146> [consultado: 24/08/2021].

DÍAZ DE LA VEGA, Alonso. “Nuevo orden: la película que le teme a la pobreza”. *Gatopardo*, México, 21 de octubre de 2020, [en línea] <https://gatopardo.com/arte-y-cultura/nuevo-orden-la-pelicula-que-le-teme-a-la-pobreza> [consultado: 25/08/2021].

GONZÁLEZ, Carlos Jesús. “Los lobos – Crítica de la película”. *Cine Premiere*, México, 10 de junio de 2021, [en línea] <https://www.cinepremiere.com.mx/los-lobos-pelicula-critica.html> [consultado: 24/08/2021].

OHTOKANI, Alejandro. “Nuevo Orden: ¿Una oda al neoliberalismo?”. *Fuera de Foco*, México, 21 de octubre de 2020, [en línea] <https://fueradefoco.com.mx/critica/nuevo-orden-critica> [consultado: 8/10/2021].

SÁNCHEZ, Verónica. “Reseña | Los Lobos: Estudio para superar la melancolía”. *Tomatazos*, México, 13 de junio de 2021, [en línea] <https://www.tomatazos.com/articulos/638361/Resena-Los-Lobos-Estudio-para-superar-la-melancolia> [consultado: 24/08/2021].

SOLÓRZANO, Fernanda. “Sin señas particulares, por la ruta del infierno”. *Letras Libres*, México, 1 de diciembre de 2020, [en línea] <https://www.letraslibres.com/mexico/revista/sin-senas-particulares-por-la-ruta-del-infierno> [consultado: 24/08/2021].

ZAMORA, Fernando. “‘Nuevo orden’: un retrato insultante de la pobreza en México” *Milenio*, México, 24 de octubre de 2020, [en línea]

<https://www.milenio.com/cultura/laberinto/nuevo-orden-de-michel-franco-critica-de-cine> [consultado: 25/08/2021].

Anexos

Anexo 1: Críticas periodísticas de 'LOS LOBOS'

A.1.1 "Los lobos", una de las cintas mexicanas más inteligentes sobre la migración

La travesía de una chica que junto con sus dos hijos pequeños, cruza la frontera en la búsqueda de un futuro mejor, bien podría haber sido llevada a los excesos, para terminar cayendo en los usuales y a veces necesarios terrenos de lo escabroso, o incluso en las trampas del alarmismo. Sin embargo, en las manos de Samuel Kishi, en "Los lobos", se presenta como un agrídulce relato sobre la complicidad entre los integrantes de una pequeña familia, rota en apariencia, pero fuerte en sus entrañas y en su espíritu.

Y no es que el tratamiento carezca del compromiso de denuncia propio del tema, por el contrario, queda claro el estado de orfandad que viven aquellos que protagonizan estas pequeñas historias de migración, que por desgracia se siguen multiplicando exponencialmente bajo la sombra de esa gran mentira llamada "sueño americano".

El asunto es que aquí la ficción que se mantiene anclada a la realidad gracias a certeros apuntes casi documentales, nunca se permite caer en la manipulación, atendiendo a los pequeños detalles que nutren los pasajes infantiles, recurriendo incluso a fugaces segmentos animados integrados con una irresistible naturalidad, para cederle el completo protagonismo a los sentimientos.

Es así que logra hilvanar una propuesta cuyo encanto atrapa de principio a fin, pero además acentúa lo complicado de la situación, convirtiendo la tragedia social en un tributo hacia la voluntad de salir adelante y la empatía que aún puede existir a distintos niveles en esos escenarios.

Por supuesto, la honestidad natural de los niños Maximiliano y Leonarda Nájjar Márquez, junto a la precisión orgánica y apabullante del desempeño de Martha Lorena Reyes, quien interpreta a la joven protagonista que se ve obligada a salir a trabajar dejándolos encerrados en el departamento, e ilusionados con una promesa que parece sumamente lejana; es directamente proporcional a la lucidez con la que el director aprovecha tal materia prima, aludiendo a lo que él mismo viviera en su infancia, y a una manufactura impecable, que contrasta los sutiles recorridos de cámara acompañados por evocadoras acordes musicales, con tomas fijas que encuentran la elocuencia de las emociones en los silencios.

La película, además, evita cualquier tipo de alarde visual o efectismo, así como las falsas pretensiones en el discurso, pero se mantiene como una propuesta profunda y reflexiva que, sin dejar de ser valiosa como testimonio, resulta atractiva y sumamente digerible para el gran público. Los lobos es sin duda una de las cintas mexicanas más inteligentes, entrañables y mejor logradas de los últimos años, y forma parte de la programación de la edición 35 del Festival Internacional de Cine de Guadalajara, que a pesar de todo se mantiene actualmente en curso.

Chavarría, Jesús. "Los lobos", una de las cintas mexicanas más inteligentes sobre la migración, *La Razón*, México, 26 de noviembre de 2020, [en línea] <https://www.razon.com.mx/entretenimiento/lobos-cintas-mexicanas-inteligentes-migracion-414146> [consultado: 24/08/2021].

A.1.2 Los lobos – Crítica de la película

En un mundo dominado por pandemias y distopías cinematográficas, el conmovedor relato de Samuel Kishi brilla por su honesta ternura.

Nadie podría negar que el México actual está rebasado por la violencia. Es una mancha voraz e insaciable que planea sobre nosotros con perseverante saña, de tal modo que impregna no sólo a los discursos sociales, periodísticos o políticos, sino también a un sinnúmero de manifestaciones artísticas. Ante dicho escenario, el que alguien describa a la ternura como acto subversivo y, a la vez, afirme que la esperanza se ha transformado en una suerte de nueva "manifestación punk" debería de inocularnos siquiera de cierta actitud reflexiva. Palabras más, palabras menos, esto es lo que el director Samuel Kishi ha dicho con relación a su segunda película, *Los lobos*.

La película *Los lobos* finalmente se estrena en México luego de circular por más de un año por infinidad de festivales -en donde ha sido bien recibido por la crítica y el público- y aguardar, como tantas cintas más, a que las facultades nocivas del Coronavirus perdiesen fuelle. En todo caso, las declaraciones de Kishi -en sí mismas, capaces de conformar aquello que en inglés calificaríamos de statement- concuerdan a la perfección con el tipo de relato que ha llevado a la pantalla.

Dicho de otra manera, la historia de una joven madre (Lucía, encarnada con compasión y extraordinario equilibrio por Martha Reyes Arias) que emigra a los Estados Unidos en compañía de sus dos hijos (los debutantes Maximiliano y Leonardo Nájar, ambos soberbios) en busca de una nueva vida, contaría con los elementos básicos para cocinar esa sopa que ya conocemos todos y en la que nunca sale nada bien: ¿cómo si encima los niños tienen que quedarse solos en un departamento pequeñísimo y mal ventilado mientras su mamá va a trabajar para asegurarles la subsistencia?

Kishi, sin embargo, se las arregla para que la predisposición que poseemos hacia la tragedia y el horror, labrada ante todo a partir de la sobreexplotación que se ha hecho de los elementos más sórdidos de la realidad circundante, se desdibuje poco a poco, hasta que por fin entendemos que su narración va completamente en otra dirección. La justificación para ello la encuentra, para empezar, en su propia biografía, ya que tanto él como su hermano (Kenji Kishi, asimismo encargado de la música del filme) pasarían por algo similar durante su infancia, incluyendo, por supuesto, el hecho de contar con una grabadora de audio como un elemento imprescindible en su contacto con el mundo exterior y con el imparables transcurrir del tiempo.

Tal información, proporcionada sin complejos por el director tapatío en varias entrevistas, ineludiblemente nos empuja a pensar en aquello que su hermano y él son ahora, en lo que, digamos, se convirtieron tan pronto alcanzaron la adultez. Este ejercicio, pese a su gran singularidad, funciona no tanto de spoiler -uno que encima ha trascendido al plano físico-

como podría pensarse, sino a manera de refuerzo de los planteamientos esbozados en *Los Lobos*, planteamientos que, como ya se ha anunciado, están más emparentados con la empatía, el aprendizaje y la capacidad de comprensión humanos que con las tendencias destructivas del mexicano -y, en general, de la raza humana- que en tantas y tantas ocasiones ha retratado la cinematografía nacional.

Si bien esto ya podría considerarse todo un logro, añadamos además la soltura con la que Kishi se desenvuelve en su oficio, hecho que puede observarse tanto en la naturalidad que exudan sus actores en escena como en la cuidadosa manera en la que teje cada encuadre. Incluso se da el lujo de jugar con componentes delicados, como lo son el cruce de géneros o la combinación de diferentes técnicas, pero uno y otra son dispuestos con tal cuidado sin que en ningún momento se le asomen las costuras al conjunto. Se nota que, por encima quizá de cualquier otra cosa, *Los Lobos* está realizada con honestidad y mucho corazón, lo que la hace una película no sólo eximida de falsas pretensiones, sino también necesaria.

González, Carlos Jesús. *Los lobos – Crítica de la película*, *Cine Premiere*, México, 10 de junio de 2021, [en línea] <https://www.cinepremiere.com.mx/los-lobos-pelicula-critica.html> [consultado: 24/08/2021].

A.1.3 Reseña | Los Lobos: Estudio para superar la melancolía

La nueva película de Kishi reflexiona con honestidad sobre la explotación de los inmigrantes en tierra estadounidense, el derecho de los niños a un hogar seguro, y la falta de comunicación entre los mismos compatriotas.

Con su primera película, *Somos Mari Pepa* - 89% (2013), Samuel Kishi mostró una narrativa vivaz con tintes de ternura y humor cáustico, a veces noble y carismático, mientras construía un drama punk sobre un adolescente, la relación con sus amigos y su abuela enferma. Seis años después el director jalisciense volvió al ruedo con *Los Lobos* - 93% (2019) y, gracias al semáforo verde –a saber si el epílogo oficial del gobierno mexicano para la pandemia–, a los cines este 2021. Un registro diferente con la misma sensibilidad, aunque aquí los momentos cómicos están atenuados por la sensación de desarraigo y vulnerabilidad. Es decir, es una película afincada en una lucha contra la melancolía a través de la reconstrucción del espacio íntimo. Un mundo personal articulado por una infancia que se niega a la infelicidad y una búsqueda de algo más que la sola supervivencia. La película sigue el viaje de una madre, Lucía (Martha Reyes Arias), y sus dos pequeños hijos que acaban de llegar a Estados Unidos en calidad de inmigrantes documentados desde México. Más que seguirle los pasos Kishi se pega a ellos, los persigue en su periplo para conseguir casa hasta que Lucía tiene trabajo y dónde vivir: un apartamento ruinoso con muebles mínimos, sucios, sin mantenimiento, propiedad de la Sra. Chang (Cici Lau). Lo mejor de *Los Lobos* - 93% tiene lugar cuando los niños se quedan solos y aparentemente no sucede nada especial y, en realidad, acontece todo por lo que vale la pena el mundo.

“¿Ya estamos cerca de Disney ahora?”, le pregunta el pequeño Leo a su mamá durante el arribo. Antes del Paraíso a lo Mickey Mouse, Lucía debe encontrar un empleo o dos para alimentar a sus pícaros lobeznos, como llama a Max y Leo. Todas las mañanas va a trabajar a un sistema que no se preocupa por los padres/madres solteras que dejan a sus hijos solos en casa. La entrega de la madre, que tiene que enfrentar a diario la frustración, el

cansancio y la desazón, se ve reforzada por un ímpetu poderoso por no rendirse que el director, en su habilidad para componer una narrativa fílmica casi prosística, deja entrever sin diálogos explicativos que tanto huelgan en estas temáticas. El realizador subraya con gestos y miradas, no palabras, la angustia que siente la madre por no tener la posibilidad de cuidar a sus hijos, por protegerlos del peligro y darles una infancia plena. Para enfrentar esa soledad y tendencia al caos cándido de los niños, ella deja siete reglas grabadas en una cassettera –instrumento que sirve a Lucía como extensión de la memoria, una versión más viva de lo que comúnmente hacen las progenitoras con los álbumes fotográficos–, de las cuales las más destacadas son: no salir del departamento (a menos que se esté quemando); no ensuciar (aunque no especifica del todo qué implica la limpieza de la casa); no caminar descalzo sobre la alfombra (cuando vean la película, entenderán por qué); y lo más importante para que la armonía prevalezca pese al caos: “abrazar siempre después de una pelea”.

Mientras Lucía trabaja, Max y Leo (Maximiliano Nájjar Márquez y Leonardo Nájjar Márquez) deben quedarse en casa todo el día jugando fútbol, luchitas, contemplando la vida vecinal y mi favorita: creando sus propias aventuras de lobos ninja. La relación entre los hermanitos en medio de este periplo es el corazón de la historia. Viven prácticamente en hacinamiento, en uno de esos departamentos que hoy proliferan en las urbes –menos de 40 metros cuadrados– en tanto observan por la ventana lo que sucede en el vecindario y al grupo de niños que sí pueden jugar en los patios del lugar. La dinámica del encierro y la ilusión de los pequeños por ir a Disney comienza a afectarlos, sobre todo a Max, el mayor de 6 años, que en un acto de rebeldía –instigado por el desencanto, la ira, el encierro y un rencor contenido hacia su madre– rompe las reglas. Las consecuencias del atrevimiento del niño no se harán esperar y, sin exagerar el drama o pronunciarlo con el cariz clásico de la tragedia inmigrante mexicana –mucho de las telenovelas en los epígonos fílmicos de esta temática–, nos entrega un momento de tensión y dolor genuinos en la actuación de Martha Reyes Arias cuando, en variación de la chancla, confronta a los nenes con un tenis.

Samuel Kishi deriva su filmación en palimpsesto de su niñez, como él ha contado en entrevistas. Los Lobos captura la claustrofobia del apartamento donde Max y Leo están encerrados. La imaginación de los chicos (hermanos en la vida real) invade el pequeño espacio a través de las historias que dibujan en papel y en la pared del lugar, sus alter-ego lobos ninjas, que luchan contra dragones y monstruos informes y que cobran vida en la pantalla con animaciones rústicas dotadas de inocencia y encanto. Un soplo lúdico que no busca sorprender o manipular con chantaje emocional y sí involucrar al espectador en una retórica que genere acentos para romper la monotonía contada en la película. Así se convierte por momentos en breves cortos animados que ilustran la imaginación de los niños a medida que se adaptan a un nuevo entorno y escapan virtualmente del departamento —pero no por el foco (“Fuck off?”) como su papá, sino a través de la creación, ese preámbulo que traza nuestra interpretación del mundo con el filtro de la inteligencia emocional.

Las tres personalidades de los protagonistas se revelan a través de acciones específicas, sin tanto mareo. De la madre seguimos su dura y angustiada tarea de criar a dos hijos en un entorno hostil y desconocido; Max es irascible, melancólico; Leo escurre miel e inocencia con una devoción a su hermano y mamá sólo equivalente a la inteligencia y empatía que promueve hasta con los insectos o la señora Chang. Aunque Max es el mayor no se

caracteriza por sus tendencias protectoras, ni qué decir de ser cuidadoso. Leo es cariñoso, una antítesis en ese sentido de su hermano. Ambos personajes son la fuerza narrativa que mantiene al espectador con la preocupación de lo imprevisible y a los personajes que los orbitan los unen en su búsqueda de integrarse.

La interacción de ambos muestra la violencia que a veces se da entre hermanos –a escala, por supuesto–, con delicadeza y calidez humana, evitando dar lástima. La casera, por su parte, trae una luz a la madre y a los niños; mientras que Kevin (Kevin Medina) es un claroscuro que arrebató y devuelve la esperanza a Lucía y a Max. La colisión entre los vecinos adultos y, sobre todo, los niños, deriva en un gesto de redención pura, fina, digna de infantes que están en busca de reconocerse a sí mismos por lo bueno, no por la villanía que surge del entorno en el que crecen.

El interés del director por explorar y mostrar a sus personajes de la forma más verdadera posible lo acerca al realismo social de *El Proyecto Florida* - 96% (2017), la aclamada película de Sean Baker que centra su mirada en una niña y su madre que sobreviven en la parte trasera de Disney World. Tan cerca y tan lejos del sueño americano. Y como en la cinta de Baker, en *Los Lobos* - 93% los hechos se revelan de forma coloquial y cotidiana ante los ojos de los niños, y ante los adultos como una consecuencia de la crueldad social, política y económica en la que se insertan. Claro, todo placer de disfrute en una tarde de domingo, bien puede resumirse en –parafraseando a Luis Felipe Fabre– "jugar a los fantasmitas con bolsas de plástico".

La cinta de Kishi reflexiona con honestidad sobre la explotación de los inmigrantes en tierra estadounidense, el derecho de los niños a un hogar seguro, y la falta de comunicación entre los mismos compatriotas. Capta con respeto el crisol de razas y estrato social y religioso de este barrio urbano pobre de Albuquerque sin ningún aspaviento, sin pretensiones, con una narrativa limpia y directa que ayudan a que el espectador aprecie de principio a fin y atempere un nudo en la garganta y una sonrisa en la mirada.

Sánchez, Verónica. Reseña | *Los Lobos*: Estudio para superar la melancolía, *Tomatazos*, México, 13 de junio de 2021, [en línea] <https://www.tomatazos.com/articulos/638361/Resena-Los-Lobos-Estudio-para-superar-la-melancolia> [consultado: 24/08/2021].

Anexo 2: Críticas periodísticas de ‘NUEVO ORDEN’

A.2.1 Nuevo orden: la película que le teme a la pobreza

Luego del León de Plata que ganó en Venecia, la nueva película de Michel Franco explora, como la pesadilla burguesa que es, el miedo a la revolución, menospreciando las invisibles causas que la provocan.

Una mujer escapa con el amante de su hija en *Las hijas de Abril* (2014). Ambos llegan a un departamento en lo que parece la colonia Condesa y, aunque están desempleados, se dan lujos que deberían ser inaccesibles, como ropa de boutique y una motocicleta. La

verosimilitud no es una exigencia del melodrama, el género en el que se mueve el director y guionista Michel Franco. Sin embargo, su indiferencia inagotable por la realidad demuestra una imaginación tal que ya no expresa a un autor melodramático sino a uno decidido a hacer de la telenovela una tendencia del cine contemporáneo. Esto se acentúa en una filmografía que aspira a analizar situaciones de relevancia social —el secuestro en *Daniel y Ana* (2009); el acoso escolar en *Después de Lucía* (2012); la marginalidad en *A los ojos* (2014); la eutanasia en *Chronic* (2015)—, pero que más bien tiende a mostrarnos el efectismo de, por ejemplo, un atropellamiento que no expresa mucho más que la tragedia de no fijarse al cruzar la calle. No sorprende que *Nuevo orden* (2020), su más reciente película, ahora en cines, se enfoque no en las razones de una violenta manifestación en México —y la militarización que provoca—, sino en las consecuencias que tendría tal crisis para la clase dominante.

De hecho, se puede decir que *Nuevo orden* se comporta como una pesadilla. Los sueños representan sucesos desprovistos de causa y nos atormentan con materializaciones de lo que tememos. En *Nuevo orden* vemos a la burguesía paralizada frente a una horda morena que lleva la cara pintada como en las representaciones salvajes de indígenas en los westerns. Más que individuos, estos seres son la idea de lo “otro” que se nos viene encima en las pesadillas. Posteriormente, Franco les niega su humanidad a otros enemigos morenos de la burguesía, en planos donde la protagonista es torturada. Sus rostros aparecen fuera de foco, rodeando a una cara blanca y clarísima; en otras ocasiones su presencia se anuncia con nuca, piernas: cuerpos sin cara. Es natural compadecer a quien sufre, claro, pero al borrar los rostros de los victimarios se les percibe más como los trapos que persiguieron a Frodo Baggins que como personas con psiques y motivaciones.

Nuevo orden comienza con un montaje: una pintura presumiblemente cara en una lujosa casa del Pedregal; en otro plano, Marian (Naian González Norvind), la protagonista que celebrará su boda en esa casa, desnuda en un espacio desolador; luego vemos cadáveres pintados de verde en un *travel* funesto ¿Una referencia a Marea verde? Franco nos predispone a lo que vendrá más tarde, pero no de manera tan manipuladora como lo que nos muestra a continuación: un grupo de manifestantes se mete a un hospital y reemplaza a ancianos enfermos con sus heridos. La protesta mata cuando no se hace vestido de blanco o en tiendas de campaña vacías en el Zócalo. En escenas posteriores veremos alusiones a eventos del México reciente que sugieren —no explican— las motivaciones de los manifestantes: en la pantalla de una televisión se ve la grabación de un policía en llamas durante las protestas por la muerte de Giovanni López, que fue asesinado por policías jaliscienses en mayo de este año; en otro plano se muestra el Ángel de la Independencia cubierto de grafiti, como pasó en una marcha feminista en agosto de 2019 —los cadáveres que riega Franco alrededor son nuevos, claro—. Algunas pintas en otros edificios terminarán de confirmar a los culpables de esta violencia inhumana: “Putos ricos”, dice una. “Ni una más”, dice otra. La izquierda y el feminismo masacrarán a los ricos pero, al menos, no se los comerán.

Resulta que una mujer afectada por la invasión al hospital que vimos antes está casada con Rolando (Eligio Meléndez), un antiguo trabajador de la familia de Marian. Desesperado por conseguir dinero para pagarle una clínica privada a su esposa, él se presenta en la casa del Pedregal para pedir un préstamo. La madre y el hermano de Marian acceden, pero le dan menos dinero del que necesita y lo tratan con prepotencia. Marian, más humana, decide

escabullirse de su boda junto con Cristian (Fernando Cuautle), otro empleado de la familia y uno de pocos personajes morenos con derecho a un rostro y más de dos escenas, para buscar a Rolando y pagar los gastos hospitalarios de su esposa con su tarjeta de crédito.

Inmediatamente después, un grupo de manifestantes comienza a brincarse los muros de la casa. Franco muestra sus cuerpos quietos, mudos, observantes; las figuras sugieren monstruos que, aunque desean los bienes de los inocentes a quienes tienen rodeados —entre ellos, una mujer embarazada, por si no fuera suficientemente conmovedor el asalto a una boda—, su fin último es vengarse de ellos. Sus disparos los hacen fuera del cuadro y sin justificación; su lenguaje es humillante y soez; su cacería, implacable, y el dolor que dejan, irreparable. Lo peor que hicieron sus víctimas fue hablarles feo y, en este contraste entre las diminutas causas y los devastadores efectos de la protesta, se sugiere una perspectiva nada menos que reaccionaria. Nuevo orden, como la pesadilla burguesa que es, explora el miedo a la revolución menospreciando sus invisibles causas.

Después de la violencia que destroza la Ciudad de México, se impone un orden militar. A Marian, que se había quedado en casa de Rolando, la encuentran soldados que prometen llevarla a casa pero que, en cambio, la llevan a una base donde la desnudan, la marcan y bañan junto con otros prisioneros en imágenes que aluden a los campos de concentración nazis. También la violan. Los soldados exigirán rescates por los secuestrados, casi todos, pertenecientes a la clase alta y, a partir de este momento, la crítica de Franco se orienta a la militarización y a las violaciones de derechos humanos tan documentadas en la prensa mexicana. Criticar de esta forma los crímenes que se intensificaron a partir de la guerra contra el narcotráfico de Felipe Calderón subraya la cuestionable preocupación del director por lo que le pasaría a la élite, cuando es la clase trabajadora la que sobrevive el abuso militar y policiaco desde hace décadas.

En sus imágenes más intensas de tortura, Franco y el director de fotografía Yves Cape, son provocadores pero no explícitos. Si Amat Escalante utilizó imágenes brutales en *Heli* (2013) para denunciar la violencia y retar al público, Franco parece preocupado por atemorizar de más a los espectadores. En una escena, por ejemplo, vemos cómo un soldado está a punto de violar a un prisionero con una macana eléctrica, pero de inmediato se corta el plano. Podríamos suponer, por una parte, que hay una decisión moral de no hacer de la tortura un espectáculo pero, ante otras imágenes más explícitas de humillación y violencia, quizás haya simplemente una consideración convencional por el público: ni tanto que queme al santo ni tanto que no lo alumbré.

Quizá la decisión más desconcertante de *Nuevo orden* sea el título. En la película lo sugiere un conductor de televisión mientras se ven las imágenes del policía en llamas en Jalisco. La lectura más favorable de la película dirá que el nuevo orden —*Neuordnung*, como lo anunció Adolf Hitler en 1941— es la militarización: un fascismo describe a otro; sin embargo, son los manifestantes de la izquierda y el feminismo quienes lo provocan. De haber marchado pacíficamente, no habría pasado nada y entonces se me viene a la mente el título original que Franco le había dado a su guion: *Lo que algunos soñaron*. Si el sueño de unos es la violencia que representa la película, quizá sea porque para el director la protesta es una patada en la puerta de la venganza. Su capacidad para especular queda expuesta como el temor a los manifestantes hartos de la opresión económica, racial y de género. Como dice un lugar común: éstas no son formas.

Díaz de la Vega, Alonso. Nuevo orden: la película que le teme a la pobreza, *Gatopardo*, México, 21 de octubre de 2020, [en línea] <https://gatopardo.com/arte-y-cultura/nuevo-orden-la-pelicula-que-le-teme-a-la-pobreza> [consultado: 25/08/2021].

A.2.2 Nuevo Orden: ¿Una oda al neoliberalismo?

Michel Franco en Nuevo Orden busca esterilizar el cambio, mientras enaltece un régimen decadente.

Quien haya visto filmes como *El triunfo de la voluntad* de Leni Riefenstahl o *El nacimiento de una nación* de D. W. Griffith, sabrá que se tratan de relatos bien contruidos en lo que confiere a sus apartados técnicos. Sin embargo, a nivel ideológico (por decirlo de una manera suave), son obras bastante cuestionables.

Bueno, bajo esa misma línea -salvando ciertas distancias- se ubica Nuevo Orden de Michel Franco.

Una Ambiciosa Historia

Enmarcada en una clase de futuro cercano en México, la anarquía de las calles irrumpe violentamente en la boda de personas pertenecientes a la clase alta, situación que paulatinamente se irá degradando hacia el caos.

Probablemente nos encontremos ante una de las producciones más grandes en la historia reciente del cine mexicano, y Michel Franco hace gala de ello en pantalla junto a su fotógrafo Yves Cape, quienes recorren diversas locaciones entre las que se encuentran sitios históricos del país, mediante planos generales repletos de extras/objetos que dan vida y verosimilitud a un evento de proporciones mayúsculas que afecta a toda la nación.

Ante esto último, es ineludible que el cineasta mexicano sabe crear atmósferas: conjuntando las áreas de diseño de producción a cargo de Claudio Ramírez Castelli, el sonido y trabajo de filme blocking, hace que te atrape en la fragilidad del mood festivo inicial, para trastocarlo mediante la sensación de peligro, tensión y horror.

Su cast compuesto por nombres como Diego Boneta, Mónica del Carmen, Naian González, Dario Yazbek, entre otras/os se les nota entregadas/os a sus papeles, donde mediante interpretaciones contenidas logran transmitir las emociones ya descritas.

¿Recuerdan que había que salvar ciertas distancias entre Leni, Griffith y Franco? Bueno, una de ellas es en lo que refiere a la edificación narrativa del relato. Insisto, si bien ideológicamente me parecen desdeñables, la alemana y el estadounidense innovaron en la construcción del lenguaje cinematográfico, la primera mediante sus metáforas audiovisuales y ángulos de cámara que acrecentaba el poder del partido y su líder. El segundo, a partir de elementos como el montaje paralelo. Mientras, el cineasta mexicano se queda bastante lejos de este ámbito, aferrándose al efectismo de la violencia y terror para impactar en las personas espectadoras.

¿La rebelión de Atlas?

Nuevo Orden es una oda a la doctrina del neoliberalismo más voraz, una lucha a tres esquinas donde sus enemigos son proletariado y estado.

Así como en los slashers de los 80's, donde Freddy o Jason asesinaban a personajes relacionados a la filosofía hippie (la liberación sexual, el uso de drogas, etc) aquella que Ronald Reagan tanto aborrecía. El largometraje mexicano castiga a las figuras que desafíen el status quo de la autorregulación del mercado.

Busca alertar a quienes poseen el capital de la violencia que por «rencor» sus «subordinados» pueden verter sobre ellos. Al mismo tiempo que intenta aterrar a los menos privilegiados de expresar su inconformidad, pues la «única» manera en que saben expresarla es mediante el caos y derramamiento de sangre, la cual se les ve devuelta bajo las mismas condiciones.

Marian, interpretada por Naian González, es la protagonista e hija de la familia acomodada, sus intenciones son nobles y es la única que se preocupa por apoyar a la esposa de Rolando, quien trabajó para ellos hace un buen tiempo. Su empatía es recompensada con escarmiento, todo lo malo le sucede a su persona: es secuestrada, violada y posteriormente asesinada.

Si a partir de las/os no sobrevivientes podemos intuir el credo en la cinta, los casos contrarios complementan el mismo. Al final sólo dos figuras quedan en pie: la élite monetaria y el estado, sin embargo la supervivencia de este último se ciñe ante una engañosa crítica. Al más puro estilo de Among Us, Franco intenta convencer a las/os olvidados/as por el sistema que el impostor es el Estado, por lo tanto toda la crítica debe ir al mismo.

A la vez que le exige al ejército y cuerpos policiacos, que mediante el uso de la fuerza controlen la situación, como se escucha en uno de los radios. Todo esto, mientras hace un llamado a quienes poseen un estatus social/económico alto, donde les pide desconfiar de todos (la figura estatal o gente perteneciente a los polos opuestos en la escala social) pues es la única manera de sobrevivir, preservar su patrimonio y el orden.

Curiosamente en esta película, el cineasta mexicano abandona el lente contemplativo que marcaba distancia entre lo que sucedía en pantalla con las personas espectadoras. No hay ningún intento de objetividad, la cámara quiere que empaticemos con un grupo particular. Mientras la violencia vertida sobre unas/os se observa en planos más cerrados y de frente, en forma que conectamos con su terror, el dolor/sangre sobre las/os demás. Es frío, distante, ocurre de espaldas e inclusive su construcción se toma menor tiempo en pantalla.

Anestesiando la empatía

En sentido opuesto a lo que ocurre en películas como Parasite, donde su director empatiza y muestra los vicios de ambos bandos, de manera que la crítica se dirija a la estructura que los antecede y supera. Nuevo Orden sería lo equivalentemente opuesto al Ángel

Exterminador. Si en el clásico de Buñuel, se desenmascara a la burguesía como otro de los sistemas de opresión institucionalizada, sumida a la inherente naturalidad bestial en el ser humano. El filme de Franco mantiene intacta a la aristocracia, mientras focaliza lo primitivo en lo externo: la protesta y figura estatal.

Puedo suponer el por qué esta cinta fue premiada con el galardón más importante en el Festival de Venecia. Además de su temática de encaje universal, supongo que en los ojos de alguien lejano al contexto mexicano, lo representado en pantalla puede suponer un interesante atisbo a lo que se vive en este país. Sin embargo, para quienes habitamos en él, su narrativa audiovisual de impacto nos remite a ese amarillismo presente en los medios de comunicación masiva.

Quizá mi interpretación del largometraje sea errónea. Al contrario de lo que podría pensarse, los invitaría a ver esta película, forjar su opinión y con gusto debatir sobre ella. Pero si la intención del realizador mexicano era que discutiéramos sobre la actualidad nacional, las emociones bajo las que construye su relato corren en un camino diametralmente opuesto al de la reflexión de filmes como *Tempestad*, *La Libertad del Diablo*, etc. El miedo y horror que evocan sus imágenes y sonidos, anestesian la empatía/unión.

Por ponerlo en otras palabras, esta película incomodaría al gobierno mexicano y sus fuerzas armadas, aterraría a su población, pero sería del agrado de personas como Salinas Pliego, pues señala su falta de valores como una virtud.

Nuevo Orden es en realidad sobre una estructura y filosofía decadente, a la que los beneficiados por la misma buscan aferrarse a toda costa, con tal de no perder su privilegio.

Ohtokani, Alejandro. Nuevo Orden: ¿Una oda al neoliberalismo?, *Fuera de Foco*, México, 21 de octubre de 2020, [en línea] <https://fueradefoco.com.mx/critica/nuevo-orden-critica> [consultado: 8/10/2021].

A.2.3 'Nuevo orden': un retrato insultante de la pobreza en México

Con un "tonito de iluminado lleno de pretensión", la nueva cinta de Michel Franco sólo muestra dos tipos de personajes: buenos y blancos o malos y morenos.

Con la profundidad de *Mirreyes vs. Godínez* pero la pretensión de advertir el futuro, Michel Franco estrena *Nuevo orden*, una película que carecería de interés si no hubiese ganado el Gran Premio del Jurado en el Festival Internacional de Cine de Venecia.

El hecho histórico de que películas como *Los olvidados* de Buñuel o *Amores perros* de González Iñárritu hayan sido criticadas por ofrecer un supuesto retrato insultante de México no implica, por supuesto, que toda obra que muestre tal retrato de México sea una joya. *Nuevo orden* no es ninguna joya y, sí, ofrece un retrato insultante de México o, más específicamente, de los mexicanos pobres. Esto no estriba en el hecho de que Franco se identifique con los ricos. Está en su derecho, por otra parte. El problema está en identificar a los mexicanos de raíz prehispánica con toda maldad moral. Los pobres en esta película son intransigentes, avaros y, claro, muy violentos.

Todo comienza con una boda de gente bien. Los novios tienen, sin embargo, la mala fortuna de que justo ese día estalla en México el descontento social. Los disturbios carecen de ideología. Y es justamente esta omisión la que permite el comentario social. Porque lo único que sabemos es que los pobres que se han rebelado son morenos, y van a atormentar a los ricos que son blancos. Más cuando entre en escena el ejército y llegue la tortura, el secuestro, la persecución y, en el colmo de la insensibilidad política, un destino similar al de una caricatura del Holocausto. Llegados aquí, el mensaje está servido. Porque los nazis de Nuevo orden no tienen ideología, pero tienen, todos, el mismo tono de piel. Poco importa la carencia de talento en el manejo de los planos, el desperdicio de estos magníficos actores y un diseño de producción que sólo engaña al más distraído, porque preocupa el miedo, el miedo que siente el guionista y productor de esta película por un grupo social muy definido.

Ya se ha dicho: apoyar al cine mexicano significa hablar bien del buen cine mexicano, no del panfleto que explota los prejuicios de la prensa europea en torno a los muchos problemas que tiene este maltrecho país. Justo por eso, obras como las de Michel Franco o las de Amat Escalante tienen tanto éxito en los circuitos culturales de Europa, porque explotan la miseria de México en el peor de los sentidos: simplificándola, poniéndola al nivel de una caricatura narrativa en que sólo hay buenos (blancos) y malos (morenos).

Ahora bien, dicho todo lo anterior uno podría pensar que tal vez Nuevo orden sea una película que ideológicamente resulta deleznable pero que tiene valor filmico. Después de todo, Leni Riefenstahl, ideóloga de Hitler, filmaba bien. Pero no. Desde el punto de vista formal, Nuevo Orden es muy menor. Y quien se sorprende por el modo en que Paseo de la Reforma ha sido retratado en esta distopía apocalíptica no parece haber visto cómo retrató Cuarón la colonia Roma. En tiempos de Photoshop hay que tener cuidado y no confundir lo grandioso con lo grandote. La película de Franco tiene factura, pero eso es lo mínimo que hoy se puede pedir.

Si Nuevo orden fuese de zombis, con el cinismo que permiten esta clase de farsas, el director hubiese podido exorcizar sus miedos. Reírse de sí mismo y de todos los que se burlan de él. Pero Franco se toma tan en serio que lo peor de esta obra no es el retrato de México, es el tonito de iluminado lleno de pretensión.

Zamora, Fernando. 'Nuevo orden': un retrato insultante de la pobreza en México, *Milenio*, México, 24 de octubre de 2020, [en línea] <https://www.milenio.com/cultura/laberinto/nuevo-orden-de-michel-franco-critica-de-cine> [consultado: 25/08/2021].

Anexo 3: Críticas periodísticas de 'SIN SEÑAS PARTICULARES'

A.3.1 Crítica de 'Sin señas particulares': los desaparecidos de la frontera

Se arrastra, trepa y recorre las montañas y los arroyos en busca de huesos de lobo y, cuando ha juntado un esqueleto entero, cuando el último hueso está en su sitio y tiene ante sus ojos la hermosa escultura blanca de

la criatura, se sienta junto al fuego y piensa qué canción va a cantar.

Fragmento de Mujeres que corren con los lobos
C.P.

Cantar, según la escritora y psicóloga de postrauma Clarissa Pinkola, es hablar con el alma. Cantarles a los huesos es ayudarlos a regresar, a llenarse de carne, a respirar de nuevo. La búsqueda de estos huesos se ha convertido, a su vez, en un tópico incansable dentro de la filmografía nacional. Incansable, en primera instancia, porque parece ser una realidad compartida a la que nunca se le terminan las historias particulares. A través de ella hemos conocido a las madres que excavan montañas enteras buscando a sus hijos (Las rastreadoras, Adrián González Robles, 2017); conocimos también a las que recorren ciudades con el rostro de sus familiares en el pecho (Retratos de una búsqueda, Alicia Calderón, 2014); a las que tuvieron que abandonarlo todo para salvar su vida (Tempestad, Tatiana Huevo, 2016). Y ahora, Fernanda Valadez nos permite conocer a una madre lobo que recorre pueblos completos con la esperanza de encontrar una respuesta que pueda empacar en la vieja maleta de su hijo, en la que se lee “Tierra de oportunidades”.

Sin señas particulares, primer largometraje de la realizadora Fernanda Valadez, desarrolla una historia que ya había sido formulada desde su cortometraje 400 Maletas (2014), nominado al Óscar estudiantil durante la edición 2015. Historia inspirada en los centenares de maletas que fueron encontradas en una terminal de autobuses hace algunos años y que atestiguan la vida de los migrantes secuestrados y asesinados por grupos del narcotráfico.

Pero Valadez decide ir todavía más allá, dándole fin a una búsqueda no sólo con los huesos, sino con un cuerpo que vive, que camina y que dispara para matar sin inmutarse. En Sin señas particulares, Magdalena (Mercedes Hernández) no encuentra a su hijo de 17 años, encuentra a un sicario que la mira a los ojos con ternura y le pide que se esconda para sobrevivir. Si el cine documental nos ha hecho partícipes y compañeras de un sinnúmero de búsquedas que jamás terminan, la cineasta guanajuatense nos regala, a partir de la ficcionalidad, una historia que logra culminar con el único fin posible dentro de un país gobernado por el crimen organizado: el de la supervivencia.

Y es justo esta contextualización de una misma realidad, llevada a la pantalla a través de personajes secundarios que aprenden a atrincherarse para resistir, lo que nos posibilita mirar la historia como un testimonio colectivo, más que como un filme de ficción. Es decir, todas las historias entrelazadas en la cinta no sólo resultan veraces, sino que cargan en sí una necesidad de salir del anonimato y romper con el silencio, al mismo tiempo que cuestionan críticamente la frágil ilusión de seguridad con la que existimos actualmente y que nos ayuda a sobrellevar los miedos y la incertidumbre.

¿Qué nos define?

Tengo una serie de lunares en el cuerpo que siempre me resultaron muy particulares: el primero de ellos se extiende a lo largo de todo mi cuello y sólo se alcanza a visualizar plenamente con la luz del sol; el segundo se encuentra en una costilla izquierda; el tercero, cerca de mi tobillo derecho. Este último es aún más singular, puesto que resulta idéntico a

una isla llamada Grande-Terre. Cuando descubrí estas pequeñas islas en mi piel tenía cerca de 7 años y ninguna tuvo mayor relevancia; cuando me reencontré con ellas tenía 19, y ahora su existencia representaba la posibilidad de que mi madre identificara mi cuerpo por si algún día me pasaba algo.

Valadez ha desprovisto de cualquier seña particular al hijo de su protagonista; esto, ante los limitados ojos de las autoridades, lo convierte en un fantasma. La historia de Magdalena es en sí una historia sobre fantasmas, donde los vivos se aferran a un recuerdo o a una imagen, a un cuerpo al cual llorarle. Es por ello que la búsqueda resulta tan necesaria y a la vez tan desoladora, porque como espectadores que comparten un mismo universo contextual entendemos que al finalizar no quedará nada. Después de poner su vida en riesgo persiguiendo rumores, la protagonista se topa de golpe con una verdad contundente. Jamás podrá cantarle a los huesos de su hijo y, sorprendentemente, ya no importa si éste está vivo o muerto, porque dejó de ser para siempre su hijo.

Sin señas particulares se configura como un ensayo sobre la violencia fronteriza que nos permite apreciar las distintas capas de contaminación social, donde el miedo está presente en cada paso y en cada titubeo de sus personajes que, sin embargo, nunca se detienen. Un entramado que vincula diferentes historias sobre la maternidad subversiva que se construye a través de la colectividad; donde a pesar de las diferencias discursivas, todas convergen en un accionar lejos de instituciones gubernamentales, mostradas explícitamente por la cineasta como cómplices directas o indirectas de la crisis nacional.

Al igual que la maternidad, la muerte y su tratamiento cinematográfico se han ido transformando a partir de la ola de violencia que azota al país, modificando las concepciones genéricas sobre el sentido de ésta. Ahora la muerte parece representar un símbolo de esperanza y seguridad sobre el destino de las personas; sus cuerpos sin vida resultan ser un descanso ante la incertidumbre de la desaparición.

Pienso, entonces, en la extensión de mis señas particulares, en como los objetos de un bolso pueden atestiguar mi existencia si mi cuerpo deja de figurar, en los libros que cargo y cómo estos podrían convertirse en lo último que alguien conozca de mí. Pinkola refería a los huesos para hablar sobre la unión de las mujeres con su lado salvaje; pienso entonces en mi madre y todo lo que sería capaz de hacer por hallar los míos y no permitir que me vuelva un recuerdo.

Ashanti, Bianca. Crítica de 'Sin señas particulares': los desaparecidos de la frontera, *Lumínicas*, México, 29 de octubre de 2020, [en línea] <https://luminicas.mx/2020/10/29/critica-de-sin-senas-particulares-los-desaparecidos-de-la-frontera> [consultado: 8/10/2021].

A.3.2 Sin señas particulares

Sin señas particulares (2020), primer largometraje de ficción de la realizadora Fernanda Valadez, egresada del Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC), refiere la dura experiencia de Magdalena (Marcela Hernández), una mujer que en el laberinto de la burocracia judicial busca desesperada el paradero de su hijo Jesús (Juan Jesús Varela), cuyo paradero desconoce desde que partiera, tres meses antes, a Estados Unidos en busca

de una oportunidad laboral. Como tantas otras madres en una situación similar, Magdalena recibe la explicación absurda que desestima su caso y que en resumen concluye que si un hijo se marcha sin permiso de la casa de sus padres, su caso no puede considerarse como el de una persona desaparecida, y por lo mismo no hay delito o crimen que perseguir. En otros delitos, como el abuso sexual o los feminicidios, la lógica es parecida: un crimen de odio se transforma mañosa y burocráticamente en un rutinario ajuste de cuentas pasional, y el caso se encamina, invariablemente, hacia un carpetazo.

Con un guion de la cineasta y de su colaboradora Astrid Rondero, quien antes dirigiera *Los días más oscuros de nosotras* (2017), y con un estupendo trabajo de fotografía de Claudia Becerril, *Sin señas particulares* aborda el tema de las personas desaparecidas en México (hasta la fecha más de 75 mil casos, en su inmensa mayoría no resueltos), de una manera original, despojada de sentimentalismo o de insistencias anecdóticas, libre también del característico efectismo de los diseños sonoros que ociosamente buscan enfatizar un drama, de sí desgarrador, y que casi siempre frustran las mejores intenciones de documentalistas y otros narradores fílmicos. La violencia a la que alude este road movie que va de Guanajuato a los estados fronterizos, y que pasa por las morgues y los no menos desolados escritorios donde se acumulan cientos de carpetas con fotografías de cadáveres no identificados, sin señas particulares que reportar, tiene vínculos con narrativas como la memorable *Heli* (2013), de Amat Escalante, aun cuando está despojada de toda brutalidad gráfica.

Fernanda Valadez narra este drama colectivo de manera muy sobria, centrándose en la vivencia de una Magdalena siempre convincente en su afán de encontrar a su hijo o de recuperar cualquier resto suyo, incluso el más ínfimo y doloroso. La indiferencia oficial, cuando no un desdén abierto hacia su denuedo infatigable, crean un cerco de silencio que vuelve más aguda la sensación de soledad de la protagonista. Tanto así que por momentos parecería incluso posible la intervención de una figura maligna en esta historia de horror creciente. La cineasta abandona paulatinamente el registro naturalista para incursionar de lleno, y con tintes algo fantásticos, en una región salvaje (de nuevo Escalante) en la que cada día se multiplican los casos de viajeros que jamás llegan a su destino, de migrantes atrapados en un camión que sugiere una antesala funeraria, o de mujeres, como Magdalena, renuentes a asumir con resignación el duelo inevitable.

En el terreno afectivo la búsqueda de la madre no será en absoluto infructuosa. En su camino plagado de contratiempos, frustraciones y visitas al servicio forense, se topa, de modo providencial, con Miguel (David Illescas), un joven indocumentado que regresa de Estados Unidos y que a su vez busca reunirse de nuevo con su madre en un pueblo amenazado por el crimen organizado. Es notable la manera en que la directora y su guionista van tejiendo una complicidad estrecha entre estos dos seres que, por vías distintas, procuran un mismo fin y soportan desalientos muy parecidos. La originalidad del filme y también su fuerza dramática radican en el rigor y la coherencia con que evitan las soluciones fáciles. Sin señas particulares no plantea, de modo convencional, la noción de un bálsamo o un consuelo mutuo al término de una travesía dolorosa, sino claves de interpretación más ambiguas y posiblemente más desoladoras que el espectador tendrá que descifrar. En medio de todas ellas prevalece la conmovedora solidaridad de dos personajes, pertenecientes a generaciones distintas, frente a una situación de violencia irrefrenable. La

cinta obtuvo el premio al mejor largometraje de ficción en el Festival Internacional de Cine de Morelia 2020.

Se exhibe en la sala 1 de la Cineteca Nacional. 18:45 horas, y en salas de Cinépolis.

Bonfil, Carlos. Sin señas particulares, *La Jornada*, México, 8 de agosto de 2021, [en línea] <https://www.jornada.com.mx/2021/08/08/opinion/a11a1esp> [consultado: 24/08/2021].

A.3.3 Sin señas particulares, por la ruta del infierno

En México, una madre que busca a su hijo o hija se ha convertido en relato común. Esto es brutal no solo por lo obvio –en lo que va de 2020 han desaparecido más de 5 mil personas– sino porque las historias de búsqueda, casi todas con final trágico, terminan por confundirse o diluirse en el imaginario. Los casos de familiares que acuden a fiscalías y abren carpetas de investigación que acumulan polvo son tan normales como las desapariciones mismas. O sea, nada normales –pero se aceptan como cotidianas.

Este entumecimiento ante lo monstruoso plantea retos para los cineastas mexicanos. Por un lado, se enfrentan a una audiencia que, quizá para mantener la cordura, da la espalda a películas que narran las vidas de las víctimas del crimen organizado. Por otro, dejarán de recibir los apoyos que, hasta la fecha, les habían permitido explorar esos temas sin depender de productores que les exijan rentabilidad. El primer reto es creativo; el segundo, más frustrante, exige cambiar la creencia de que “el cine puede esperar”.

La película mexicana *Sin señas particulares*, de Fernanda Valadez, demuestra dos aspectos: es posible que una ficción, en virtud de su construcción brillante, conecte al espectador con realidades difíciles y que, en ámbitos como la creación, el regreso de la inversión no se calcula en pesos. *Sin señas particulares*, primer largometraje de la directora, ha sido premiado en festivales internacionales como Sundance, San Sebastián y Zúrich. Lo que esto representa para el desarrollo del cine mexicano no se registra en una hoja de Excel.

La película sigue los pasos de Magdalena (interpretada por Mercedes Hernández), una mujer que no acepta la sugerencia de las autoridades de dar por muerto a su hijo Jesús. La última imagen que guarda de él es, a la vez, la primera de la cinta: al otro lado de una ventana, el muchacho le dice que partirá a Arizona con un amigo. Cuando pasan dos meses y ninguno de los chicos se comunica con sus familias, las madres de ambos van a un ministerio público. Quieren levantar un reporte de búsqueda pero “no hay delito que perseguir”. Los agentes les ponen enfrente carpetas gruesas con fotografías enviadas por los federales en meses recientes. Son cadáveres encontrados –algunos enteros, otros en pedazos–. La madre que acompaña a Magdalena reconoce a su hijo; es decir, al joven con quien viajaba Jesús. Durante toda la secuencia, la cámara permanece en el rostro de las mujeres. Sus expresiones van de la resistencia a creer que sus hijos estarían en las fotos al horror de pasar las hojas y ver a decenas de chicos que se les parecen hasta, finalmente, el dolor indescriptible de encontrar a uno de ellos. “Nadie debería ver a su hijo así”, dirá Magdalena después, en el sepelio del muchacho. Es la frase con la que la mayoría reacciona ante este tipo de historias –y luego las olvida, porque no puede hacer más.

Quizá para evitar el carpetazo del espectador, el magnífico guion de la propia Valadez y de Astrid Rondero, también productora de la película, coloca a Magdalena en una situación enloquecedora pero que tira hacia delante. Le conceden a su protagonista el consuelo relativo de no ver a Jesús en el álbum de fotos, pero la llenan de preguntas sobre su suerte y su paradero. Sabiéndose sola en la búsqueda, Magdalena viaja a la frontera siguiendo la ruta que tomó Jesús. Así, Sin señas particulares es un thriller sin tregua, que con admirable economía del lenguaje describe la claudicación de las autoridades, los códigos de silencio impuestos por el miedo y la existencia de pueblos secuestrados por el narcotráfico. La cinta prescinde de los diálogos expositivos que delatan a los malos guiones y, en cambio, aprovecha todos los recursos del lenguaje audiovisual.

Como ejemplo la secuencia en que Magdalena viaja hacia la frontera con el padre del chico muerto, quien le ha ofrecido llevarla en su auto. En un tramo oscuro de la carretera, de por sí mal iluminada, la protagonista y el conductor ven que en dirección contraria se acerca un vehículo grande con música de banda que suena a todo volumen. La cámara de Valadez permanece dentro del auto, y la audiencia –como los pasajeros– calcula la proximidad de los otros por los faros cegadores y el volumen de su música. Magdalena y el hombre intercambian miradas de preocupación: temen que sean narcos –y que los asalten, o peor–. Eventualmente el vehículo pasa junto a ellos y sigue su camino. Los viajeros y nosotros respiramos aliviados. Se agradece que el guion confíe en que la audiencia sabrá descifrar el miedo de los protagonistas por el simple hecho de que lo comparte. Esta decisión creativa crea vínculos con el espectador.

Cuando Magdalena llega a la frontera, acude a un centro donde los familiares de desaparecidos dan muestras de sangre y reconocen objetos que podrían pertenecerles. Ahí conoce a otra madre cuya historia se anuncia en escenas previas. Está ahí porque le notificaron que habían encontrado el cuerpo de su hijo, pero se niega a aceptar que los restos amorfos que le muestran dentro de una bolsa realmente le correspondan. Frustrada, convence a Magdalena de no dar por muerto a Jesús tan solo porque ve su mochila entre los objetos recuperados. Si acepta eso como evidencia, le advierte la mujer, las autoridades dejarán de buscarlo. El personaje de la madre insatisfecha parecería prescindible, pero cumple funciones clave. Por un lado, apunta hacia la indolencia con que se cierran casos de investigación. Por otro, muestra otra variante de final trágico en este tipo de búsquedas. Si en su primer acto Sin señas particulares subrayó lo que ya sabemos –que nadie debería ver a su hijo muerto–, ahora plantea la posibilidad, igual o más aberrante, de recuperar algo parecido al cuerpo de ese hijo. Dados estos escenarios, parecería que, por haberlos librado, Magdalena es afortunada. El desenlace deja claro que no.

Algunos dirán que calificar de thriller a una historia como esta equivale a banalizarla. Sin embargo, un gran acierto de las autoras de Sin señas particulares es no haber perdido de vista su naturaleza: un relato de ficción que, por lo arduo de su tema, debía ser narrado con técnicas que involucraran a su espectador. Conforme avanza la historia, queda manifiesto que Valadez y Rondero tuvieron claras las reglas que definirían el viaje de la protagonista: nunca obtendría respuestas claras; pocas veces el espectador vería el rostro de sus interlocutores y la poca información recabada revelaría la existencia de dos realidades: la aparente, en donde nadie sabe nunca nada, y otra espantosa, que con trabajos se atreven a mencionar. Cuando Magdalena va a las oficinas de la línea de autobuses en la que viajó Jesús, la vendedora de boletos le aconseja no buscar. Luego, en los baños, le dice detrás

de una puerta: “A la línea se le han perdido camiones. Regresan sin gente. Eso nadie se lo va a decir.” Le aconseja visitar un refugio de migrantes donde alguien podría saber algo. Una vez más debe cruzar el muro de silencio (“las cosas no están como para andar hablando con desconocidos”) para luego obtener una pista que le permite avanzar.

En cada una de sus paradas, Magdalena obtiene una descripción a medias del infierno al que se dirige pero también la esperanza de encontrar a Jesús. Este suspenso anima también al espectador: lo convierte, junto con Magdalena, en detective de un caso que se parece a otros miles y que las autoridades del país han optado por no investigar.

En su último acto, *Sin señas particulares* introduce a Miguel (David Illescas), un joven recién deportado de Estados Unidos, donde ha vivido cinco años. La cinta lo presenta cuando es expulsado y la cámara lo sigue de espaldas mientras cruza las muchas puertas que lo llevan de vuelta a México. Así suele filmarse a personajes que corren peligro; Valdez toma esa convención frecuente en el cine de horror y refuerza la vulnerabilidad de Miguel con un score de cuerdas graves que igual comunican riesgo. La paradoja es amarga: un joven vuelve “a casa”, el lugar más inseguro del mundo.

Como la madre que aconseja a Magdalena no dar por muerto a su hijo, el personaje de Miguel cumple varias funciones. Amplía el contexto y muestra que los migrantes arriesgan la vida si vuelven a pie a sus países, además es un reflejo inverso del desaparecido Jesús. Miguel no quería irse “al otro lado”, pero su familia lo orilló a cruzar. En todo caso, el móvil de ambos fue la ilusión de prosperidad. Por último, su encuentro con Magdalena ilustra el reverso de la moneda: Miguel es un hijo que busca a su madre –y no imagina lo que va a encontrar.

Sin señas particulares tiende puentes con documentales mexicanos notables. Es imposible no ver en Magdalena ecos de la legendaria activista al centro de *Las tres muertes de Marisela Escobedo* (2020), de Carlos Pérez Osorio. No es solo que ambas mujeres dejaron atrás el miedo, sino que –como sugiere el acertado título del documental– enfrentan muertes reiteradas, literales y simbólicas. El pueblo fantasmagórico en el que se encuentran Magdalena y Miguel evoca los paisajes abandonados de *El guardián de la memoria* (2019), de Marcela Arteaga, sobre una ciudad secuestrada y desplazada por el narcotráfico. Por último, *Sin señas particulares* ilustra como ninguna ficción la tesis escalofriante de *La libertad del diablo* (2017), de Everardo González: que el Mal recluta rehenes y los lleva a cometer crímenes inconcebibles. Ser rehenes no los redime, pero el retrato final es un infierno del que ni el diablo puede escapar.

Nada prepara al espectador para el desenlace de *Sin señas particulares*. Congruente con el resto de la narración, ocurre en una escena breve pero de efecto interminable. Es el único cierre posible para una historia que, como tantas otras en México, sigue la lógica de la desesperanza: por cada escenario terrible, cabe imaginar uno peor.

Solórzano, Fernanda. *Sin señas particulares, por la ruta del infierno*, *Letras Libres*, México, 1 de diciembre de 2020, [en línea] <https://www.letraslibres.com/mexico/revista/sin-senas-particulares-por-la-ruta-del-infierno> [consultado: 24/08/2021].