

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
**FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES**

**PROGRAMA DE POSGRADO EN CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES**

*Teoría y práctica de la crítica cinematográfica*

**TESIS**

que para obtener el título de

Maestro en Comunicación

presenta:

Rodrigo Martínez Martínez

Tutora: Dra. Susana González Reyna

Ciudad Universitaria; 15 de mayo de 2012



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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.

Para María de la Luz, Miguel Ángel y Luis Miguel,  
mi familia siempre generosa, con admiración y cariño.

A Valentín Martínez León, que sigue conmigo, donde sea que vaya.

Para ti, con afecto y alegría, por la confianza en mi trabajo  
y por las películas y las andanzas mutuas.

Agradecimientos:

A Susana González Reyna por todo su esfuerzo en la asesoría, pero sobre todo por impulsar el espíritu ensayístico que sustentó este trabajo.

A mis profesoras por las lecciones y por los cuestionamientos: Regina Jiménez-Ottalengo, Alma Rosa Alva de la Selva, Laura Elena López Rivera y Rafael Reséndiz.

A Vicente Castellanos Cerda por el seguimiento y la valoración de mis primeras exploraciones de la cinematografía y de la docencia.

A Raúl Trejo Delarbre por los brevariarios de cinefilia y por la confianza en mis ejercicios de iniciación en la crítica y en la academia.

A Ricardo Magaña Figueroa por las menciones cinematográficas y los préstamos bibliográficos que enriquecieron esta reflexión.

A Ameyalli Villafán Cáceres por su fe en mi perfil docente, su apoyo editorial y su dedicación en los cursos y materiales que diseñamos.

A Martha Santos Ugarte, amiga siempre generosa, y a Dulce Soto, tenaz colaboradora, por su apoyo cada vez que fue necesario.

A los alumnos del legendario Club de Redacción, así como a los de las dos generaciones posteriores y a todos los asesorados, por su motivación y su exigencia como razones para aspirar a la excelencia.

A Miguel Ángel Granados Chapa (1941-2011) porque contribuyó a confirmar mi vocación al recordar que “si una vida tiene sentido es cuando dispone de capacidades para servir a los demás...”.

Al cine.

[El cine es] el arte del movimiento y de los ritmos visuales  
de la vida y de la imaginación.

*Germaine Dulac (1882-1942)*

Cada tema implica una voz determinada. Lo que hay que cuidar es eso. Hay que encontrar  
la manera de expresar tantas voces como sea posible. Es muy peligroso limitarse a una  
forma limitada, a un cierto estilo.

*Carl T. Dreyer (1888-1968)*

Las películas no son planas. Son esferas multifacéticas.

*Akira Kurosawa (1910-1998)*

Es imposible hacer una buena película sin una cámara  
que sea como un ojo en el corazón de un poeta.

*Orson Welles (1915-1985)*

No hay otra forma de arte que trascienda  
la conciencia ordinaria como lo hace el cine.

*Ingmar Bergman (1918-2008)*

Si seguimos haciendo películas  
es porque creemos que la siguiente será aún mejor.

*Pantelis Voulgaris (1940)*

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	6
CAPÍTULO I. DEL ORIGEN DE LA CRÍTICA A LA CRÍTICA PERIODÍSTICA.	12
1.1 Los umbrales de una idea: las concepciones de la crítica.	14
1.2 Los fundamentos del periodismo: socialización e interpretación.	21
1.3 Idea del periodismo de opinión.	30
1.4 La crítica periodística	39
CAPÍTULO II. LA CRÍTICA CINEMATOGRAFICA	52
2.1 Criterios de reflexión: concepto de crítica cinematográfica.	52
2.2 El análisis cinematográfico: los instrumentos de la crítica.	66
2.3 Una memoria del cine: funciones de la crítica cinematográfica.	72
2.3.1 Socialización: informar y formar.	74
2.3.2 Mediación	78
2.3.3 Valoración	81
2.3.4 Revelación	86
2.3.5 Actualización	91
2.3.6 Creación	94
2.3.7 La doble legitimación	98
2.4 Epílogo para un concepto: el crítico como interpretante.	101
CAPÍTULO III. CUATRO PAUTAS PARA LA CRÍTICA DE CINE	110
3.1 Pautas de análisis en la crítica de cine	110
3.2 La visión formalista o la crítica de cine desde el cine.	121
3.3 Las ciencias sociales o la crítica como exploración de condicionamientos	126
3.4 Las humanidades o el diálogo cultural como criterio de la crítica.	134
3.5 Poéticas del cine: los principios y manifiestos van a la crítica.	140
CONCLUSIONES	148
ANEXO	154
FUENTES	156

## INTRODUCCIÓN

Exploración perpetua del balance. Comunión entre apasionamiento y creatividad. Imperativo del equilibrio. El “arte de amar” como motor del razonamiento, pero también como la posibilidad de extraviarse en la cinefilia. Resulta muy conocida la metáfora introductoria del ensayo con que Jean Douchet definió la crítica como la obligada armonía entre el gusto por el cine y la lucidez para expresarlo. A partir de la idea de que este género debía ser una práctica al servicio del arte, capaz al mismo tiempo de comprenderlo, explicarlo y valorarlo, el escritor de *Cahiers de cinema* plasmó la cinefilia de todo un grupo de pensadores al establecer que la crítica consistía en buscar una “comunión entre dos sensibilidades” [Baecque; 2005: 233]. Criticar era un modo de propagar una experiencia: el sentir de un filme convertido en análisis y en expresión. Un juicio de la obra recién atestiguada donde mediaba tanto la pasión como el criterio para razonarlo. Y es que la concreción de un verdadero quehacer crítico debía manifestarse como el gusto permanente por el cine, pero no como la tentativa de imponer los propios gustos. La crítica implicaba el estudio a distancia. La reflexión con base en un criterio. La disposición de poner la escritura al servicio del pensamiento analítico para enriquecer el legado del cine, pero también para exigirle propuestas estéticas y un patrimonio cultural.

Contrario a lo que podría pensarse, en una época donde los modelos de negocios del cine parecen imponer la razón del espectáculo, en México aún perviven las premisas del modelo de crítica que Jean Douchet expuso en diciembre de 1961. A pesar de la paulatina reducción de los espacios para la reflexión del fenómeno cinematográfico, la cinefilia profesional es una práctica discursiva vigente. En una entrevista con Ester Cárdenas, el escritor Francisco Sánchez confesó que su tema como crítico no fue el cine, sino la pasión por el cine [Sánchez; 2004:189]. Jorge Ayala Blanco, también cinéfilo incansable, consideró en una de sus obras que los ensayistas cinematográficos debían ser la mezcla del crítico con el analista (el apasionado y el creativo otra vez), pero advirtió que era necesario ampliar la capacidad intelectual, y ante todo los criterios de la crítica, en un entorno donde cada vez se da una mayor consolidación de la pluralidad, la ambigüedad y la multivalencia de las estructuras y los lenguajes del cine [2002: 11]. En artículos publicados para un número monográfico de la revista *Cine Toma* [mayo-junio, 2001], Rafael Aviña y Carlos Bonfil hablaron de la crítica como nueva o como auténtica

cinefilia. Estas reflexiones no importan solamente como evidencia de que hay, amén de los afectos por el cinematógrafo, principios para la práctica de la crítica. En una situación de crisis de toda la crítica cultural, estos testimonios obligan a tratar el análisis cotidiano del cine como un objeto de estudio que ofrezca un concepto, una caracterización de sus principios y una descripción de las ideas y aspectos que sustentan las posibilidades de sus inagotables puntos de vista.

A partir de este diagnóstico, el objetivo originario de esta monografía fue conceptualizar la crítica de cine para diseñar un conjunto de pautas de análisis con base en la organización de las perspectivas teóricas y prácticas del cine: el formalismo, las ciencias sociales, las humanidades y las poéticas del cine. El resultado fue el encuentro de dos momentos del pensamiento que repercutieron de tal manera en sus ámbitos hasta transformarlos: la concepción de la argumentación, y en general de la retórica, acuñada por los pensadores de la escuela de Neuchâtel, y las reflexiones de los críticos, teóricos y cineastas que pertenecieron a la revista *Cahiers du cinema* entre 1950 y 1960. En la búsqueda de una descripción teórica de esta práctica del discurso periodístico y del discurso cinematográfico, fue necesario acudir a esta convergencia ya que el principal problema de la crítica es que carecía de una explicación teórica de los principios que la rigen. Si bien existían reflexiones de los propios críticos, la mayoría de ellas estaban dedicadas a definir la crítica, a resumir sus funciones y a enumerar sus técnicas. Eran manuales que, más allá de que no olvidaban señalar la importancia del rigor y de la originalidad, estaban orientados a exponer los procedimientos prácticos de este género periodístico, pero no sus ejes rectores ni las propiedades de sus métodos. Otras aproximaciones al tema fueron concebidas desde la escritura literaria. Ensayos y poéticas con razonamientos profundos y con rigor estilístico, pero sustentados en el lenguaje figurado o la personalidad de los autores.

En respuesta a este vacío conceptual, este trabajo propone una caracterización de este tema bajo la forma de una doble comunión. Por un lado, se encuentra aquí una idea de la crítica como la producción de *criterios de reflexión* sobre las películas con base en la unidad del proceso discursivo dado por el análisis cinematográfico y la argumentación periodística. A este encuentro entre la lógica discursiva y los estudios sobre cine, se suma la idea de que la crítica cinematográfica posee un doble marco institucional donde también convergen dos culturas. La labor consistió en convertir un conjunto de metáforas en una descripción teórica. Pensar la crítica a través del encuentro entre la institución del periodismo y el análisis del cine condujo incluso a la consideración y el entendimiento del papel de la teoría del cine. *Teoría y práctica de la crítica cinematográfica* parte de una definición del periodismo como una entidad cultural que posee una dimensión profesional, distintos métodos interpretativos y varios grados de especialización. Las prácticas y técnicas de esta actividad están caracterizadas por procedimientos de socialización e interpretación cuyos principios provienen tanto de la retórica clásica como de la contemporánea. Con base en este tratamiento, el primer capítulo abarca el desarrollo de la práctica y

la concepción de la crítica para situarla en el entorno cultural de la opinión periodística. El punto de llegada de esta sección es una definición genérica de la crítica periodística sustentada en la concepción de argumentación de Jean Blaise Grize y de George Vignaux como un tipo de razonamiento verosímil y consistente que no está sujeto a métodos de demostración, sino a la capacidad del discurso de articular argumentos razonables.

El segundo capítulo es un recorrido por el concepto de crítica cinematográfica, sus relaciones con el análisis de cine y sus funciones. Es la parte central de esta investigación ya que se trata de la definición y descripción teórica de este género, así como sus relaciones con el análisis cinematográfico. Sin dejar de lado las cualidades discursivas del periodismo de opinión, los apartados de este conjunto recurren a la noción de *esquemmatización* para caracterizar la especificidad de la crítica, así como sus instrumentos de trabajo y sus motivaciones. Cada uno de los casos ofrece ejemplos razonados de cada aspecto e incluyen el abordaje de las películas y de las críticas para exponer cómo es la *unidad de razonamiento* de la práctica real de la crítica más allá de que puede analizarse como un proceso discursivo donde hay una *fase analítica* y una *fase retórica*. El capítulo también incluye la definición del análisis cinematográfico y la exposición de sus nexos con la crítica además de una reflexión del papel del crítico. Con base en una exploración del concepto de *interpretante* de Charles S. Peirce, esta sección ofrece una explicación del profesional de la crítica al describirlo como el portador de un bagaje que le permite instrumentar la puesta en relación entre las películas y la cultura.

El tercer capítulo es una exposición que parte del análisis crítico de las perspectivas teóricas de los estudios sobre el cine para concretar una definición y una clasificación de las pautas de análisis que contribuyen a la práctica de la crítica. Además de ello, esta sección realiza una síntesis exploratoria de las ideas, los aspectos y los problemas centrales de cuatro orientaciones generales con base en la consideración de los conceptos fundamentales que las rigen. Con el objetivo de mostrar cómo es que los campos conceptuales alrededor del cine pueden contribuir a la reflexión de este medio expresivo, estos apartados ofrecen una descripción mínima de nociones como la forma, el estilo y la expresión; la base social, los condicionamientos, la representación y la ideología; la base cultural, la experiencia estética y los géneros; los ideales y los manifiestos, entre otros. El recorrido por estos modos de observar el cine no se conforma con exponer estos criterios, sino que ofrece ejemplos, al igual que el resto de los capítulos, de las manifestaciones concretas de los principios y las perspectivas con que se ejerce la crítica cinematográfica a partir de cuatro pautas: la formalista, las ciencias sociales, las humanidades y las llamadas poéticas del cine.

En cada uno de los capítulos es posible hallar casos concretos de materiales, casi en su mayoría escritos por críticos mexicanos, donde el común denominador es que se trata de referentes donde, como expresaba Douchet, hay un claro balance entre el saber, el análisis y la expresión. A la labor de autores como Jorge Ayala Blanco,

Francisco Sánchez, José de la Colina, Rafael Aviña, Javier Betancourt, Carlos Bonfil, Leonardo García Tsao y Ernesto Diezmartínez se suman a menciones ocasionales de escritores no especializados en el cine, como es el caso de Juan Villoro, y casos excepcionales como el que representa el ibérico Julio Castedo. La razón de esta muestra es que se trata de autores que trabajan en un contexto inmediato caracterizado por lo que se produce en México y lo que se hace en la lengua española, pero también que son representantes de un ejercicio metódico del género en cuestión. En vista de que este trabajo fue concebido como una reflexión teórica exploratoria, su visión es la de acercarse a su objeto de estudio con base en una lógica reconstructiva del conocimiento existente. Es un intento de sistematizar nociones dispersas. Una propuesta de explicación integradora de un género del periodismo que debe mirarse desde el punto de vista de su método porque comporta una función social de largo alcance. Fue el afán de problematizar una situación concreta: la falta de un tratamiento conceptual a los procedimientos de un tipo de creación que tiene el deber de comprender y explicar las causas, las implicaciones y las repercusiones de lo que para el escritor Guillermo Cabrera Infante no sólo es una “nueva forma de cultura”, sino una cultura que es para todos y que además será, según pensó, el arte de dos siglos: el XX y el XXI [2001: 348]. Este esbozo condujo a formular una interpretación que, por un lado, trató de ser la monografía de un tema donde comulgan las técnicas y los saberes de dos instituciones pero, por el otro, la postulación de bases teóricas y prácticas hacia una *poética* de la crítica de cine como una clase de divulgación creativa y rigurosa de la cultura. El trabajo evitó así conformarse con ser una conceptualización de un género periodístico altamente especializado. También buscó concretar las bases de un *ideal* sobre una práctica discursiva con importantes consecuencias ya que es uno de los principales espacios para la socialización, explicación y valoración de un medio que goza de popularidad y de propagación, pero que contiene al mismo tiempo toda clase de sentidos y de valores sociales, históricos y estéticos.

Sin dejar de lado el afán de reflexión y de síntesis teórica, esta monografía descriptiva se inspira en el concepto de *poiesis* del que trata en las páginas finales. Más allá de que busca conocer qué es la crítica, cuáles son sus principios metódicos y cómo se originan sus parámetros de reflexión, también es una propuesta de diseño de categorías que permitan reconocer dónde existe una aplicación consciente y sistemática de los principios de este género periodístico. Esta indagación no ofrece un modelo, pero sí los rasgos distintivos de un género. Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov argumentaron que las poéticas eran tanto “códigos normativos” como modelos de análisis de clases de expresión. Su visión era que el estudio de este problema incluía tanto el reconocimiento de las normas prácticas de un modo de expresión como la elaboración de sistemas conceptuales para describirlas e identificarlas. Si se parte de la concepción más que aceptada de que la crítica es un tipo de creación cultural, entonces es posible afirmar que existen modelos ideales que inspiran sus razones y sus estilos. Como toda práctica periodística que tiene contacto con las disciplinas sociales y humanísticas, este género no tiene cartabones

ni fórmulas estructurales. Es una modalidad de expresión sujeta a la formación cinematográfica, pero también estética y lingüística, de los autores. Si se mira el problema desde esa perspectiva, este trabajo no es solamente un ensayo teórico. También es el camino hacia una *poética* de la divulgación del cine.

Es necesario volver al orbe de las metáforas, pero sobre todo al propio cine que es, por supuesto, ilusión de movimiento, pero también evocación de imaginarios y sentidos: medio expresivo o combinación significativa de imágenes y de sucesiones. En una secuencia de *Nido de ratas* (*On the waterfront*, 1954), Edie Doyle (Eva Saint Marie) pasea en un parque al lado del joven estibador Terry Malloy (Marlon Brando) un día después del extraño fallecimiento del hermano de la muchacha; el todavía joven Joe Doyle, quien era ya un líder naciente de los trabajadores de un muelle. Ella busca probar que el incidente fue un crimen. Demanda justicia. Él opta por el silencio. Dice a la rubia que él está consigo mismo. Sabe demasiado de los infortunios en el desembarcadero, pero tiene miedo de las cabecillas sindicales como todos sus compañeros. Llevados hasta allí por esos afanes, platican lado a lado. Sueltan frases breves. Andan con quietud. Miden las distancias. No ocurre lo mismo con sus gestos porque ofrecen un tímido intento por explorar al otro. Cae un guante de entre las manos de la joven. Él levanta el objeto, se sienta en un columpio y juguetea con él hasta colocarlo en su mano izquierda. Hablan de educación porque ella aspira a ser profesora. Él confiesa su admiración por las personas brillantes. Rodeados por un vapor terco y por rumores de maquinarias, ella afirma que la cuestión no implica solamente ser inteligente, sino que lo importante es la manera en que se utiliza la inteligencia.

Fue este el filme que Elia Kazan realizó justo después de sus declaraciones ante el Comité de Actividades Antiamericanas. Inmerso en los agravios del senador McCarthy y de su *cacería de brujas*, el realizador recibió descalificaciones tanto de críticos como de grupos políticos que se pensaron aludidos. Desde entonces y hasta la fecha, son numerosos los ensayos, las críticas y los estudios sobre esta película que se han preocupado por determinar si el cineasta quiso justificar sus decisiones o incluso celebrar el ritual de la denuncia ideológica. Más allá de estos condicionamientos de relevancia obvia, hubo un tiempo en que este director fue más recordado por esta polémica que por su labor en cintas como *Un tranvía llamado deseo* (1950), *Al este del edén* (1955) y *América, América* (1963). Tal circunstancia difuminó en su momento un trabajo cinematográfico que bien puede leerse como un auténtico docudrama. Una ficción situada en un tiempo donde emergía un cacicazgo sindical que había impuesto una genuina ley del silencio. Un tratamiento fotográfico con matices documentales en la que Boris Kaufman registró imágenes de obreros, estibadores, niños, casas, calles y muelles reales. “Intentamos contar la verdadera historia de los muelles, que era mucho más importante que yo y mi conflicto con el Comité”, dijo Kazan, poco después, al también cineasta Jeff Young [2000: 171]. *Nido de ratas* partió de la historia de vida de un trabajador llamada DiVicenzo y recibió ocho condecoraciones de la academia norteamericana. La

polémica jamás ha concluido. En 1999, la institución del cine en Estados Unidos dio un reconocimiento honorario al cineasta de origen turco y detonó nuevos debates.

Esta película es un suceso ejemplar para comprender la relevancia de la crítica. Con el afán de avivar una metáfora, es con esta clase de producciones y coyunturas donde entran en juego las cualidades que designan lo que se puede denominar como la *inteligencia de la crítica*: la documentación y el análisis, la puesta en práctica de la teoría y de la cultura, la mirada al contexto y la consistencia argumentativa, la prestancia del estilo y la búsqueda de una expresividad creativa. Rasgos de los que procura ocuparse este trabajo de aproximación no solamente para descubrir la agudeza que posee este género, sino para revelar cómo usa su inteligencia. El propósito es comprender sus principios para mostrar cuál es su función social y cultural, pero también para determinar cómo es que puede ser una creación al mismo tiempo que “una conciencia vigilante del arte” [Dreyer; 1999: 53]. Es esta reflexión, además, la búsqueda de un *deber ser*. Un estudio que busca contribuir a demostrar que los verdaderos críticos desdeñan aquellos criterios fundados en estándares y modas populares. Si la crítica no emplea su inteligencia de este modo; si renuncia a sus múltiples criterios y a su diversidad estilística, los responsables de tal elección cometerían, como pensaba el cineasta danés Carl T. Dreyer, una “doble traición”, aquí sí injustificada, respecto del cine “en tanto arte y respecto de la crítica en tanto que vocación” [1999: 54].

## CAPÍTULO I.

### DEL ORIGEN DE LA CRÍTICA A LA CRÍTICA PERIODÍSTICA.

Un hombre de color está recostado sobre una roca en el desierto. Es un soldado del ejército de Estados Unidos. Cumple una misión en Irak con un equipo destinado a la desactivación de minas. Apunta con un rifle hacia un inmueble de tabique con dos ventanas al frente. Acaba de disparar contra un francotirador de la insurgencia que había derribado a tres norteamericanos desde aquel cuarto. Los sobrevivientes de la emboscada se ocultan detrás de una piedra. Quieren asegurarse de que no hay más agresores. Otro *marine* secunda al primero mientras éste sigue pecho en tierra sujetando el arma con firmeza. Mira sin descanso a través del apuntador. Su compañero observa al enemigo con binoculares. Ambos están sedientos. Sus bocas tienen polvo, costras y quebraduras. La piel del moreno está herida por la fricción con la tierra. Parece que la sangre quiere saltarle de los ojos. El borde de sus globos oculares es una especie de vaina enrojecida y húmeda que circunda dos esferas de color hueso. Los soldados conservan la misma posición por varias horas hasta que se aseguran de que el peligro ha terminado. Están conscientes de que aún faltan quince días para que su misión termine.

Mientras un proyector daba esta secuencia en una sala al oriente de la ciudad de México, varios espectadores abandonaron la función. Una secuencia previa había mostrado al mismo grupo de soldados desactivando una bomba fuera de un edificio de la ONU. Tras una elipsis con disolvencia a negro comenzaría el relato de una nueva orden de trabajo en la que el protagonista, llamado William James (Jeremy Renner), debía retirar una bomba del cadáver de un niño. La estructura narrativa de la película, cuyo título en castellano fue *Zona de miedo* (*The Hurt Locker*), seguiría la misma ruta: un conjunto de episodios claramente separados por fundidos; una narrativa lineal; un tono de drama intimista antes que de *thriller* bélico; los componentes de un testimonio psicológico del coraje humano y no la crónica militar. El montaje y la puesta en escena no seguían los esquemas comunes del género de guerra. No se trataba de una película de fórmula. El esquema clásico de este tipo de cinematografía, codificado a partir del legado de realizadores como D. W. Griffith y

Thomas Ince, cedía su lugar a una mirada íntima y simplificada. No era el despliegue de imágenes panorámicas y movimientos constantes de la épica. No estaba allí el habitual motivo del heroísmo, sino el diario de cuatro jóvenes sometidos a una atmósfera agobiante como el traje que uno de ellos empleaba cada vez que debía neutralizar minas.

Más que el relato espectacular de episodios bélicos, con grupos de soldados luchando frente a la cámara, *Zona de miedo* proponía un relato de adrenalina y supervivencia; una viñeta de la adicción a la guerra sin una puesta en escena elaborada; un uso, mas no un abordaje directo, del entorno de guerra sin la mezcla de planos épicos y dramáticos que dictaba la convención [Pinel; 2009: 60-71]. No pretendía mostrar la espectacularidad de las conflagraciones, ni representar la entonces reciente invasión a Irak o la época histórica en que ésta se dio. Era la estampa de un individuo que asumía la guerra como una droga, como una forma de adrenalina derivada de la necesidad de jugar con el peligro, frente a otros que cumplían su deber con la esperanza de sobrevivir y volver a su país. Jorge Ayala Blanco escribió en la columna “Cinefilia exquisita” de *El Financiero* [15 de febrero, 2010: 40] que *Zona de miedo*

...aborda de frente el tema de la invasión Estados Unidos a Irak *in vitro*, yéndose al meollo, grabando *En el valle de las sombras* (Haggis, 07) su crimimultimedia *Redacted* (De Palma, 07), inserto en la vida cotidiana de los soldados, atacándolo allí donde la enorme paranoia que constituyen esa guerra y aquello que la produjo, genera colosales y pequeños arrebatos de enloquecimiento momentáneo o perdurable en largas inflamadas secuencias-*morceaux de bravoure*...

Líneas adelante el autor de *Cine actual: palabras clave* concluirá la crítica sobre este trabajo de Kathryn Bigelow afirmando que el filme

...se niega a hablar jamás en términos de heroísmo, anunciando desde el epígrafe, demostrando y concluyendo en la tesis de la guerra como droga, una adicción siempre en aumento, necesitada de dosis insensibilizadoras y desestabilizantes cada vez más fuertes, más enganchadas, irracionales, inextripables, sin otra desembocadura que el deseo consciente e inconsciente de seguírsele hasta la pérdida del instinto de supervivencia...

En estos fragmentos Jorge Ayala Blanco no sólo documentó el tema de la película, describió sus características formales y mencionó otras producciones con estilos o contenidos similares, sino que propuso un *criterio de reflexión* dedicado a la observación de cualidades formales y de contenidos sociológicos. Describió la trama, pero también hizo un recorrido por las soluciones compositivas de varias secuencias y una determinación de las funciones de la técnica. Con base en una

argumentación orientada a la descripción y explicación de estas propiedades formales, el autor buscó revelar las principales líneas de sentido y valorar sus condiciones expresivas. Carlos Bonfil buscó un cometido similar cuando señaló que, con *Zona de miedo*, Bigelow ofreció “una sugerente alegoría de la enajenación, describiendo la neurosis de una conducta de riesgo [...]”. El crítico de *La Jornada* también describió algunos procedimientos técnicos y estilísticos de la película cuando advirtió que ésta

...no poetiza de modo alguno la vida de los soldados, ni ensaya las coreografías eróticas de combatientes entrelazados y confundidos en relaciones de amor y odio; su lenguaje es áspero y sólo ocasionalmente contempla la generosidad moral de algún protagonista (James herido por la suerte trágica de un niño iraquí vendedor de videos pirata); también rehúye toda convención melodramática y estudia con meticulosidad ese terreno de batalla donde no hay enfrentamientos abiertos, sólo seres agazapados en las azoteas, rostros impasibles en las ventanas, terroristas disimulados en la muchedumbre, amenazas silenciosas en calles desiertas, un clima exasperante de recelo colectivo.

Es posible que el conocimiento de este punto de vista hubiera propiciado que los espectadores no abandonaran la sala o que eligieran otra película, pero lo que estos dos materiales ofrecieron es la evidencia de que la crítica cinematográfica no es una práctica que se distinga por la enunciación de opiniones inspiradas en el sentido común. Entre sus principios más característicos se encuentra el uso de estructuras argumentativas derivadas de las convenciones de la opinión periodística, pero sobre todo un conjunto de premisas que permiten articular modos de apreciación de las películas; es decir, la capacidad para articular un *criterio de reflexión* particular en cada caso. Los dos materiales sobre *Zona de miedo* representan un primer encuentro con el problema de la crítica y permiten adelantar una definición cuyo fundamento es resultado de tres condiciones previas: el desarrollo histórico de la crítica cultural desde su origen como un instrumento de la estética hasta su incorporación a la institución periodística; la aparición y la consolidación de los principios y las convenciones de la opinión periodística; y, finalmente, el impulso de la divulgación y difusión del cine que resultó cuando este medio expresivo devino un objeto de estudio de las disciplinas sociales y humanísticas además del objeto de discurso de un tipo de crítica que otorgó una posición central al análisis a la cinefilia.

Sólo a través de la explicación teórica de este proceso es posible establecer que la crítica de cine es un género periodístico que 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. Como resultado de los intereses de dos instituciones culturales, la crítica es un razonamiento periodístico que busca describir las propiedades y revelar los sentidos de las películas para valorar su calidad expresiva. Más aún, a través de la

comprensión y la explicación de los aspectos del cine mismo, también busca fijar y preservar el conjunto de conocimientos que han dado lugar a su cultura. En su visión de conjunto, la crítica es un tipo de razonamiento que, con base en las funciones de socialización e interpretación del periodismo, procura contribuir al examen de la producción cinematográfica de una sociedad, pero también a la conformación de una memoria donde sea posible encontrar aquellas realizaciones que reúnen algunos de los múltiples valores que puede tener este medio expresivo.

### **1.1 Los umbrales de una idea: las concepciones de la crítica.**

Recostada sobre tierra húmeda y al pie de un árbol, una mujer acaricia su vientre. Está desnuda y una luz fúnebre, que se cuele en la noche de un bosque, provoca que las sombras en sus costillas semejen branquias. Es tan delgada que, de no ser por el matiz casi blanco de su piel, sus tobillos y brazos se confundirían con las raíces sobre las que parece disfrutar de su cuerpo. Las manos de un hombre emergen y acarician las mejillas femeninas. Él se tiende sobre ella. Las ramas del macizo simulan vida. Tienen verdor y hierbas de color sepia, pero también muestran numerosas manos que brotan de los huecos del enramado como si expresaran sometimiento. Esta subversión de una parábola bíblica pertenece al cine de un autor que parece interesarse en aturdir la razón con imágenes. Lars von Trier (Copenhague, 1956) dijo que planeó *Anticristo* durante una depresión y que se trata de la película más relevante de su filmografía, pero la reacción del público, e incluso de varios medios de comunicación, fue de incompreensión.

De acuerdo con la corresponsal Daniela Creamer, durante el Festival de Cine de Cannes de 2009, la prensa asumió un papel agresivo ante esta película luego de que un reportero preguntó al cineasta cómo justificaba la inclusión “de un horror como el suyo en la sección principal de un festival tan serio...” [*La Jornada*; 2009: mayo 19]. Según la nota *Anticristo* es “una cinta inclasificable, un auténtico puñetazo en el estómago, la provocación llevada a los máximos niveles en un *crescendo* de horrores eróticos y violencia sanguinaria, interpretada por Willem Dafoe y Charlotte Gainsbourg”.

Si bien el texto publicado por *La Jornada* cita una declaración de von Trier que explica la película como una ensoñación sombría, sin carácter moral específico, sobre la culpabilidad, el sexo y la violencia, Creamer no duda en asegurar que “los elementos de los que se nutre la cinta son realmente disgustantes, perturbadores en exceso: mutilaciones genitales, piernas taladradas, sexo explícito y violento, agresiones sadomasoquistas”.

Tras leer afirmaciones como las que caracterizan todo el reporte de la corresponsal\*, parece obligado cuestionar el papel del periodismo frente a manifestaciones culturales tan extendidas y complejas como el cine. Y es que, un año después de aquel episodio, Carlos Bonfil, crítico del mismo diario, comenzó la reseña de *Anticristo* con una reflexión:

La cinta más reciente del realizador danés Lars von Trier, *Anticristo*, fue sin duda la obra más polémica en el Festival de Cannes del año pasado. Recibió elogios desmesurados por su pretendida temeridad estética, y de modo abrumador la acusación no menos desmedida de ser una ocurrencia onanista fuertemente misógina. Este último reproche es tan apresurado como acusar al Ingmar Bergman de *Gritos y susurros* de odiar a las mujeres por mostrar una escena violenta en la que Ingrid Thulin se lacera la vagina con un pedazo de vidrio, o decir algo similar de Michael Haneke por los castigos corporales que se inflige Isabelle Huppert en *La pianista* [*La Jornada*; 2010: noviembre 10].

No hay duda de que la reacción del medio fílmico fue de intolerancia. Quizás las razones de esta oposición fueron ideológicas. *Anticristo* es un cuestionamiento al paternalismo de la ciencia moderna, pero sobre todo una plasmación de la historia de la humillación de la mujer como un acto meditado y sistemático del hombre. La película tiene un estilo visual agresivo que busca transgredir la gramática del cine y el estilo del propio autor. Además de los temas señalados, Lars Von Trier buscó mezclar tradiciones fílmicas distintas y pretendió subvertir uno de los géneros canónicos del cine: las películas de terror. La cinta es una tentativa de innovación. Un producto cultural que tiene parentesco con la idea de Giulio Carlo Argan de que “el arte no tiene ya puntos de referencia constantes [Jiménez, 2006: 136]”. Frente a la imposibilidad de consistencia, como ocurre con *Anticristo* y su compleja maraña de significados, es necesario preguntar cuál debe ser el tratamiento que el periodismo debe dar a un hecho de esta naturaleza. Una primera respuesta reside en la razón de ser del periodismo cultural. Se encuentra sobre todo en uno de los géneros más especializados de esta rama de la comunicación periodística: la crítica.

Daniela Creamer y Carlos Bonfil ofrecieron discursos periodísticos diferentes. Ella recurrió a la crónica mientras que él hizo crítica de cine. Ella documentó las

---

\* “Es un viaje al infierno que arranca con un magnífico prólogo, imágenes en blanco y negro armonizadas por una maravillosa pieza musical de Haendel, que narran la trágica muerte del pequeño mientras la pareja copula en la ducha. Le siguen tres capítulos del vía crucis, ambientados en la cabaña de un bosque recóndito y brumoso a la que la pareja llama Edén. El lugar es aterrador para la protagonista, por lo que se encierran ambos precisamente allí, la raíz del mal, para intentar resolver sus conflictos internos; ella, atormentada por la culpa; él, terapeuta solidario y amante. La naturaleza colabora mostrando su lado más inquietante: es sugerida por la historia como <el templo de Satanás>”.

reacciones del público y del medio, recabó datos y declaraciones del realizador, y describió el contenido con estilo personal. Él buscó explicar el significado temático para aislar la obra de la ambigüedad que produjo el debate y para develar la riqueza cinematográfica amén de los presuntos excesos ideológicos que hay en la película. El relato de Creamer sobre Cannes trasciende los fines informativos puesto que procura una simulación escrita del entorno en el festival francés. El análisis temático de Bonfil va aún más allá de la descripción. Se sitúa en el plano de la comprensión. Son abordajes y cometidos distintos, pero con técnicas y lenguajes similares. Dos modalidades de comunicación periodística en las que hubo un proceso de interpretación a pesar de que tienen funciones sustantivas desiguales. La diferencia se manifiesta en el tipo de información que emplean, en el tratamiento que brindan a la misma y en las características del discurso. Esto se debe a que, desde el punto de vista de la teoría del discurso, todos los géneros del periodismo son interpretativos. Sólo que hay niveles de organización de la información; es decir, grados y tipos de interpretación. En cada uno de ellos existe un uso determinado de las técnicas de documentación y de las formas del discurso. Estos usos, que pueden entenderse como reglas de producción y reproducción, están condicionados por las tres funciones globales del periodismo: la información, la explicación y la argumentación.

Más allá de que estos dos textos implican una especialización en la fuente cinematográfica, hay que señalar que cumplen con fines diferentes. La crónica de Daniela Creamer relata cómo se desarrolló un hecho y en qué condiciones se dio. Documenta e informa; narra y describe. Ejerce una interpretación explicativa al enunciar acciones y relatar sucesos para recrear atmósferas y reacciones. La crítica de Carlos Bonfil interpreta de forma analítica y devela los significados de una película. Descompone y simplifica; busca la especificidad de *Anticristo* para comprenderla y examinarla. Parte de eso es de lo que advierte Francisco Rodríguez Pastoriza [2006: 15] cuando señala que el trabajo del periodista cultural no debe confundirse con el del crítico. El primero se encarga de la divulgación noticiosa de mientras que el segundo elabora reflexiones. Estos niveles de clasificación son ciertos. El reportero debe informar y el crítico analizar, pero ambos géneros requieren de especialización, técnicas de investigación y formas discursivas, y son modos de interpretación periodística más allá de sus grados diferentes. Estas dos actividades forman parte de la fuente cultural. Si bien existen diferencias de técnica, tanto el reportero como el crítico se encargan de trabajar los hechos y los objetos de las artes. La distinción se debe a los modos de abordar la información y a los fines de este tratamiento. Sólo que, en el caso de la crítica, también existe divulgación. Y es así porque el periodismo de opinión se presenta como una suma de procedimientos, convenciones, técnicas y funciones de las tres modalidades del periodismo: exposición, explicación y argumentación.

Dentro del entorno del periodismo cultural, la diferenciación entre el reportero y el crítico es relevante. Si se asume que esta fuente periodística se encarga de

informar y divulgar las manifestaciones simbólicas de una sociedad, tanto la labor reporterial como la crítica son necesarias. Una informa y describe los hechos; es decir, se conforma con socializarlos. La otra analiza y valora. Además de divulgar, revela significados. A pesar de la relevancia comunicacional de ambas funciones, y del hecho de que parten del mismo fundamento, hay que señalar que no sólo poseen cometidos diferentes, sino que ejercen niveles de interpretación desiguales. Dado que se trata de un acto de reflexión, la crítica periodística es uno de los géneros más especializados. Además de aplicar las convenciones de la opinión periodística, recurre a la documentación, el análisis y las formas del discurso para comprender, explicar y revelar el significado de todo tipo de expresiones simbólicas. Por estas características, este género representa la respuesta más apropiada a la complejidad y la inestabilidad de las manifestaciones culturales.

Desde una perspectiva comunicacional, la crítica periodística posee fundamentos suficientes para plantear una concepción propia. Aunque sus antecedentes se remontan a la noción acuñada por el filósofo francés Denis Diderot, su desarrollo teórico ha transitado desde perspectivas filosóficas hasta las de la comunicación, sin olvidar la importancia que tuvo el enfoque filológico. Estos antecedentes llegaron a una simplificación conceptual del género: la crítica fue vista sobre todo como un método de la estética o de la filología; como una disciplina humanística. Se concebía como una práctica dentro del llamado sistema de las bellas artes (obra, artista, público y crítica) cuyo cometido era fungir como una *mediación* entre los componentes artísticos. Era un estudio altamente especializado donde la pintura y la literatura tenían el papel más relevante como objetos de análisis. Sus categorías emanaban de principios filosóficos y pretendían interrelacionar las actividades artísticas para contribuir a su mejoramiento mediante el debate intelectual. El contexto de origen de la crítica fue el mismo que produjo la concepción moderna del arte. Fue el periodo en que la estética se consolidó como una disciplina de la filosofía.

Una conceptualización periodística de la crítica no puede ignorar que sus antecedentes teóricos pertenecen a la estética y a la filología. Aunque la crítica en el periodismo posee procedimientos, convenciones y cometidos propios, sus antecedentes teórico-metodológicos se remontan a los salones artísticos en la Francia del siglo XVIII: la época de origen de la ahora denominada crítica de arte. Los primeros esfuerzos para teorizarla provinieron de la filosofía. Denis Diderot y Gotthold Lessing encontraron que se trataba de una *reflexión estética* donde, mediante la aplicación de reglas filosóficas, el crítico ofrecía comparaciones e ideas para fungir como un mediador entre los principios teóricos y la práctica artística [Jiménez, 2006: 130]. Desde esta acepción se partía de la necesidad de establecer modelos ideales. La crítica consistía en definir el *deber ser* de cierto tipo de arte y en contrastar estas categorías con las obras en cuestión. El cometido era jerarquizar la producción artística y orientar tanto al público como al creador. Esto permitiría

completar la misión esencial de la crítica: formar el gusto estético y repercutir en el mejoramiento de las técnicas artísticas y de las convenciones que las rigen.

El periodo artístico e intelectual en que tuvo origen la crítica moderna fue el mismo en que se consolidó el denominado sistema de las bellas artes; es decir, los componentes que conformaron la institución del arte en aquella época: la obra de arte u objeto artístico, el creador, el público y la crítica. A estas unidades se sumaron varios conceptos que pueden entenderse como los principios generales del arte. Nociones como *mímesis*, *belleza*, *gusto* y *perspectiva* dejaron de ser categorías filosóficas o vocablos ensayísticos para convertirse en las convenciones que caracterizaron la unidad de las bellas artes. La concepción que emanó de esta comunión distinguió las técnicas utilitarias empleadas en la creación de objetos para resolver necesidades humanas de las destinadas a producir placer. También definió lo artístico como aquellos objetos o actividades imitativos y ofreció una primera clasificación de las disciplinas del arte donde figuraban la música, la pintura, la poesía, la escultura y la danza [98-99].

Fue en esta coyuntura donde se desarrolló la concepción de la crítica como *mediación*. En tanto rama de la estética, que era una disciplina naciente en el cuerpo de la filosofía, la crítica era una construcción conceptual y lingüística donde el hacedor de la misma era “un *mediador* no sólo entre las obras y los públicos, sino también entre las obras y los artistas y el contexto social o de cultura general [141]”. Para la estética, la crítica consistía en una filosofía aplicada a las interrelaciones del sistema de las artes. Una actividad especializada, orientadora y formativa que aspiraba a afectar directamente los componentes del arte. Dado que se trataba de una visión sistémica, la crítica era parte de la estructura del arte y tenía la facultad de transformarla ya que se consideraba que todos los elementos que lo constituían estaban mutuamente relacionados, dependían de las interacciones que propiciaban y funcionaban como unidad. El papel de mediación no implicaba solamente el establecimiento de vínculos. Constituía un proceso de regulación de las relaciones al interior de la estructura de las llamadas bellas artes. El crítico era capaz de formar al público, pero también podía instruir al artista. Era una autoridad para la institución artística. Un referente con conocimiento y dominio de los principios generales de lo estético que tenía la capacidad de definir qué hechos u objetos eran artísticos para después incorporarlos al sistema de las bellas artes. Era el nexo, el parámetro y difusor de una determinada cultura o subsistema del gusto dentro de un sistema social de mayores dimensiones.

Con el enriquecimiento del debate teórico que implicó el desarrollo de la modernidad de las artes, el concepto de crítica tendría una nueva fase en el siglo XIX con la consolidación de su concepción filológica. Los estudios literarios retomaron la etimología del término. Vocablos como *krineín* (juez), *krités* (juez) y *kritérion* (que sirve para juzgar) condujeron a los pensadores de la literatura a afirmar que la motivación fundamental de la crítica era el *juicio de valor*. El papel de mediación quedó relegado puesto que el cometido esencial del género consistía en “justipreciar

el valor estético de una obra en todas las fases de su realización” [Anderson Imbert, 1979: 45]. Si la estética vio la crítica como un método fundado en principios filosóficos generales, los estudios literarios la concibieron como un conjunto de métodos útiles en el ejercicio de una indagación valorativa. La crítica de arte fue prácticamente la génesis de una ciencia humanística mientras que la crítica literaria apareció como una disciplina especializada en el lenguaje literario que aspiraba a comprender la expresión escrita para diagnosticar su valor estético.

Existen más semejanzas que diferencias entre estas dos concepciones. En el tiempo en que Diderot formuló su teoría, la cultura europea estaba inmersa en un contexto donde este género se entendía como “la formulación de un *juicio de valor* aplicado a obras literarias, artísticas o musicales, *sostenido con argumentos intelectuales*” para la clasificación y jerarquización de las obras y para la formación del público [Jiménez, 2006: 127]. Fue por la irrupción del pensamiento filosófico, derivado de la naciente estética, que el estudio crítico se consolidó como un método dominante, más analítico que valorativo, de reflexión sobre el arte. La filología también definió la crítica como una reflexión aplicada. No como un discurso con densidad teórica, sino como un “examen intelectual” [Anderson Imbert: 9], preparado por un especialista para un público aficionado, mas no experto. Los críticos del medio de la estética se interesaron en determinar qué era arte y qué permitía que un objeto fuera artístico. Los estudiosos de la literatura trataban de determinar qué valor tenía una obra literaria concreta y qué tanta riqueza estética residía en su forma. En otras palabras, como señala Enrique Anderson Imbert, el crítico literario identificaba los elementos que hacían que un escrito fuera literatura, juzgaba la calidad de la expresión y jerarquizaba los relatos literarios a partir de su valor [46].

Estas dos perspectivas repercutieron en el periodismo. La primera porque propuso los fundamentos metodológicos de la crítica y la segunda porque consolidó la idea de que es necesario elaborar un juicio. Desde un enfoque así, no es extraño encontrarse con la idea de que la crítica periodística implica una aproximación analítica a todo tipo de hechos artísticos. Si bien la trayectoria conceptual de esta actividad separa el diagnóstico de las artes del de la literatura, ahora es posible y preciso pensar una nueva dimensión para el estudio de este género. Hay que situar el concepto de crítica en el terreno de la comunicación. Para la definición de este género es necesario asociar los conceptos de *socialización* e *interpretación* de la teoría periodística con las convenciones y los principios de la crítica según los planteamientos de la estética y de la filología. Una concepción así ofrece los fundamentos para afirmar que la crítica es un género del periodismo cultural que se presenta como un conjunto de procedimientos de análisis y convenciones de lenguaje e información cuyo fin es comprender los hechos artísticos para explicarlos y valorarlos.

## 1.2 Los fundamentos del periodismo: socialización e interpretación.

En la práctica del periodismo cultural, la crítica periodística no heredó de manera directa la misión que propuso la crítica de arte en sus orígenes. Con la presencia del concepto de *socialización* en la teoría periodística, la crítica alcanzó la condición de un procedimiento de análisis y comprensión de los objetos y expresiones culturales cuyo fin es divulgar elementos artísticos o simbólicos. El periodismo se apropió de este género y lo convirtió en una modalidad para la comunicación de masas. Reorientó su fundamento filosófico, sin que ello implicara una pérdida de rigor, para incorporarlo a la comunicación periodística como un modo de producir *criterios de reflexión* para la apreciación de las artes. Si en el siglo XVIII la crítica constituía la ciencia de la estética, ahora ya no se concibe como una rama especializada de las humanidades, sino como un procedimiento de análisis y de discurso cuya fundamentación metodológica se originó tanto en la filosofía del arte como en la teoría periodística. Es verdad que tanto la crítica de arte como la crítica literaria legaron elementos a la crítica periodística, pero el concepto y las convenciones de este nuevo género derivaron de la suma de su herencia conceptual y de los procedimientos del periodismo: la *socialización* y la *interpretación*.

En una de sus diversas aproximaciones a la crítica periodística, Alberto Dallal señala que se trata de un razonamiento que busca orientar al público al develar el sentido de una obra. [2003: 97]. Esta definición parte de la idea de que el periodismo es un acto de *socialización de la información*. Una institución cuya dimensión profesional se ocupa de reunir y comunicar datos y aspectos para que los receptores se apropien de ellos para comprenderles y utilizarlos. Es un conjunto de técnicas de documentación, así como tipos de lenguaje que tratan de llevar los sucesos del terreno de lo privado al terreno de lo público. Revelar lo inédito es uno de los móviles de esta actividad. Los mensajes periodísticos son bienes públicos. Las informaciones sobre hechos u objetos de lo cotidiano constituyen un tipo de conocimiento del que las audiencias pueden adueñarse. Esta apropiación convierte la información en un componente más de las prácticas cotidianas de interpretación y comunicación. Incluso, puede conformar un instrumento para la toma de decisiones o el diseño de planes.

El proceso de *socialización* no se sustenta solamente en la capacidad de los lenguajes periodísticos de propiciar que objetos lingüísticos relativos a bienes materiales o inmateriales constituyan una propiedad colectiva, sino que se asume a sí mismo como un derecho que mana del interés general. La información socializada periodísticamente tiene vínculos con las estructuras y las prácticas de la comunidad propietaria. Surge, según esta concepción, de la necesidad de información. Cubre un derecho que implica el conocimiento de hechos, procesos, situaciones y

tendencias presentes en las sociedades\*. Su misión es proveer al público de contenidos y discursos útiles en la comprensión y la explicación del entorno. La materia del periodismo es en primera instancia la determinación de lo noticioso. Dicha definición es el principio de la socialización periodística. Se da cada vez que la propia comunidad muestra indicios o pautas sociales, políticas, culturales o financieras que demandan la cobertura de una carencia informativa. Los mensajes derivados —informaciones socializadas— constituyen “parte de los derechos naturales y culturales del ser humano porque van a ayudarlo a resolver una parte fundamental de sus necesidades cotidianas” [58].

La *socialización* periodística no se conforma solamente con propagar contenidos noticiosos. Está conformada por un conjunto de convenciones de documentación y de discurso. Su método constituye un tipo de interpretación que se puede simplificar como el producto de dos acciones: la comprensión y la expresión [Gomis, 1991: 36]. Como veré más adelante, este proceso interpretativo es mucho más complejo que la caracterización dada por estos dos elementos, pero por ahora interesa señalar que la operatividad de la *interpretación* depende de una serie de convenciones de discurso que adaptan el lenguaje a necesidades comunicativas concretas. Socializar información va más allá de brindar bienes de información porque esta práctica también tiene un impacto sobre el lenguaje común. Lo socializado no se limita a la noticia. Es un medio para propagar del lenguaje mismo y las categorías que sirven para elaborar las descripciones de lo socializado. Hay que tener en cuenta que lo socializado no es el hecho, sino un mensaje. Esto explica por qué la *socialización* también es un modo de formar y orientar a las audiencias. Desde esta perspectiva, el derecho a la información es también un derecho al saber y al conocimiento. Es, en otras palabras, el fundamento de las prácticas de divulgación.

Lo que permite que el periodismo socialice información y conocimiento es que en él subyace el *lenguaje común*. Un tipo de lenguaje práctico y cotidiano cuya peculiaridad es que se encuentra adaptado a la disciplina periodística sin que dicha adecuación cause una pérdida de su sentido ordinario. Es el lenguaje de uso colectivo. Pertenece tanto a la comunidad como a las audiencias que reciben la información socializada. La peculiaridad del *lenguaje común* es que se gesta y se practica en la cotidianeidad al tiempo que contribuye a conformarla. Todas las convenciones de los géneros periodísticos suelen demandar claridad, precisión y concisión tanto de léxico como de sintaxis. Aunque se trata de normas diferentes hay un elemento inherente a las tres: el lenguaje cotidiano. Cuando este lenguaje asume una función social, determinada por las convenciones de la institución periodística (medios, organizaciones, periodistas, editores, público y normas), el *lenguaje común* deviene *lenguaje público*. Estas dos modalidades son componentes de lo que Luis Núñez Ladevéze denomina como *lenguaje periodístico* [1979: 64]. Esta

---

\* Recorro a estas nociones en la acepción que de ellas da Eduardo Ulibarri en *Idea y vida del reportaje* a partir de una adecuación propia de conceptos de la teoría de la historia al método periodístico.

concepción se origina en la idea de que el *lenguaje de los medios* es un proceso de adecuación de la lengua “a especiales circunstancias de la comunicación que exigen un uso típico del lenguaje”. Su fin es reproducir y propagar mensajes estandarizados a un público heterogéneo a través de un medio [71]. El *lenguaje periodístico* remite a dos usos de lo que podemos llamar como el lenguaje de la colectividad: la modalidad *común*, o bien cotidiana, y la presentación *pública* de la misma al servicio de la *socialización* periodística. Dicha adaptación se presenta en el nivel de las *formas del discurso*\* más comunes en el periodismo (descripción, exposición, narración y argumentación) y en de las convenciones que rigen los *géneros periodísticos*. Ambos niveles demandan una utilización tipificada del lenguaje. Son una adecuación arbitraria de las clases discursivas presentes en el *lenguaje común* para su aplicación sistemática y normativa en tipos de textos con funciones comunicativas propias.

Esta concepción no debe hacer pensar que el periodismo, y en particular los *géneros periodísticos*, está determinado por la lengua. No hay duda de que ésta constituye el componente fundamental de dicha disciplina, pero también es una realidad que la cultura periodística posee lenguajes propios que incluso van más allá de la expresión escrita. Si bien la *socialización* reside en la relación entre el *lenguaje común*, el *lenguaje público* y la apropiación de ambos por parte del medio y de la audiencia, el factor determinante del quehacer periodístico es la función de cada clase de mensaje. Esta idea coincide con el pensamiento de Luis Núñez Ladevéze cuando señala que el lenguaje en sí no posee una función periodística: la función periodística es la que determina el uso del lenguaje [1977: 126]. Esta afirmación permite sugerir que la función social del periodismo consiste en documentar realidades para organizarlas en las unidades y los contenidos de discursos que socializan informaciones de la realidad social con grados de *interpretación* y funciones diferentes: la exposición, la explicación y la argumentación. Es justo esta misma idea la que emplea Concha Fagoaga para establecer el concepto de tratamiento de la información en relación a tres finalidades que coinciden con las aquí propuestas: informar, interpretar y opinar [1982: 14]. Es verdad que la *socialización* traza sus límites en la categoría de lo *público*, pero hay que señalar que es un proceso que va más allá de la propagación de informaciones. Esto se debe a la capacidad del periodismo para ofrecer distintos niveles de *interpretación* que se caracterizan tanto por la profundidad del *tratamiento* informativo como por la distancia que existe entre el comunicador y el hecho u objeto de la información.

Concebir el mensaje periodístico como bien colectivo constituye un elemento de enorme utilidad para definir el periodismo como *socialización de información*. La idea de lo *público*, cuyo origen conceptual es más que conocido porque proviene del derecho romano, remite a toda aquella actividad que incumbe a una comunidad y que es capaz de perturbar la utilidad de los particulares. Esta caracterización

---

\* Noción tomada de la tipología que elaboró Susana González Reyna (*Periodismo de opinión y discurso*) a partir de las categorías de la *estilística* propuestas por Martín Alonso (*Ciencia del lenguaje y arte de estilo*).

acuñada por Ulpiano considera sobre todo aquellos actos y objetos de lo social que tienen un carácter colectivo, pero que pueden incidir en el curso de los intereses individuales. Se trata de una perspectiva que concibe la sociedad como un espacio de motivaciones en común. Esta concepción coincide con una de las acepciones propuestas por Henry Fairchild cuando afirma que lo *público* es el “área social de comunicación” cuyos límites están determinados por los mismos intereses comunes que propician la formación de grupos sociales [2006: 241]. Lo *público* es algo relativo y concerniente a todos los miembros de una comunidad política. Es todo aquello que los afecta y que incide tanto en la dimensión grupal como en la personal ya que se manifiesta como una serie de intercambios entre estos dos espacios. Las acciones que conforman lo *público* condicionan las relaciones entre los participantes de una comunidad. Lo *público* implica “un área social de interacción”; es decir, actos, objetos y espacios de acción y de participación.

La noción de lo *público* abarca todo lo que debe ser conocido y compartido. Esta propiedad colectiva trasciende los procesos de cognición y de cooperación. Parte del supuesto de que lo *público* debe ser divulgado y conocido, pero acentúa la necesidad de situarlo en la base de un auténtico acto colectivo de apropiación. Este ejercicio, que implica una verdadera relación entre lo *público* y el público, es posible debido a la reproducción y a la propagación de mensajes producidos bajo las formas y las convenciones que conforman el *lenguaje periodístico*. La información es un tipo de contenido *público* que brinda materiales que condicionan tanto las decisiones como las acciones individuales o colectivas [Núñez: 79]. Esta definición remite a aquella concepción extensa de *socialización* que describe este fenómeno como procesos e interacciones que propician que los sujetos sean participantes activos de una comunidad [O’Sullivan, *et. al.*, 1995: 337]. La información constituye el contenido periodístico y su divulgación sucesiva y organizada tiene la intención de incentivar la comprensión y la participación de los miembros de una sociedad en los hechos u objetos de su contexto. El periodismo es una de las instituciones que propagan el conocimiento *de lo público* y que motiva la participación *en lo público*.

El periodismo es la *socialización* de hechos y objetos de la realidad, pero también del lenguaje de los propios medios. Esta profesión pone en común tanto información como repertorios lingüísticos y clases de conocimiento. Bajo esta perspectiva, los conceptos de *socialización* y *comunicación* son inseparables. Como señala la conceptualización propuesta por Adam Schaff, comunicar implica crear una comunidad de significado: la *comunicación* se define como el acto de comprensión derivado de la puesta en común de un código: presupone una comunión de significados que permite el entendimiento mutuo y también la interlocución entre los participantes de esa comunidad [En Goded, 1976: 77-78]. La exposición a los mensajes periodísticos incide en la memoria, en la formación, en el uso del lenguaje y en la apropiación de las categorías que sirven al profesional del periodismo para elaborar interpretaciones. Aquí radica la función social del periodismo. Busca cobijar a los individuos con lo que Lorenzo Gomis llama un “presente social

continuo” porque su actividad se da como una “interpretación sucesiva” de la realidad social que permite la asimilación y el dominio de hechos y objetos sociales a través de relatos, vínculos y argumentos [1991: 41-42]. En otras palabras, tal y como reflexiona Luis Núñez Ladevéze a partir de la teoría crítica, se produce una “comprensión generalizadora” de lo *público* que conduce a la “participación del individuo en la cultura”. Tanto el entendimiento como la actividad son posibles porque el individuo dispone de datos y códigos ya conocidos, pero socializados y acondicionados por los mensajes periodísticos. Pertenece a una comunidad de información y de significado donde también se encuentra la institución del periodismo. El discurso deviene un medio consciente de intervención social y una técnica de expresión. Ambos están motivados por el conocimiento y la comprensión del entorno [Núñez: 41-42]. El periodismo como *socialización* puede constituir tanto procesos de defensa simbólica\* como instrumentos de gestión de la memoria y el lenguaje capaces de mediar el poder y de modificar la estratificación cultural.

Así como en el fundamento de todo el periodismo subyace la investigación en distintos grados de profundidad, en la identidad de todos los *géneros periodísticos* se encuentra la vocación de socializar a través de procedimientos interpretativos de distinto nivel. El conjunto de técnicas de documentación, comprensión y redacción con que se colectiviza la información de la realidad social constituye un método de *interpretación*. La suma de estos instrumentos de trabajo va más allá de la idea de Lorenzo Gomis de que el acto clave del proceso de interpretar es la *reducción* lingüística del hecho [1991: 42]. Es verdad que este mismo teórico identificó tres etapas del método periodístico (*selección, reducción y tipificación*), pero también consideró que el fundamento determinante de la *interpretación* es la *reducción* (redacción) del *hecho* a la forma de una nota informativa. Esta operación consiste en aislar una *selección* de la realidad para convertirla en una *unidad* periodística por medio del lenguaje. Aquí se presenta una coincidencia con el concepto de *operador semántico* ya que se refiere a la capacidad lingüística de percibir y captar la realidad para darle forma noticiosa mediante un proceso de *codificación* [Martínez Albertos, 2001: 201]. La facultad de lenguaje se refiere a los tipos de discurso y la forma al *género periodístico*. Esta definición no sólo relega demasiado el papel de la *selección* y la formación en el proceso interpretativo, sino que olvida integrar el modo de observar la realidad, la técnica para documentarla y la posibilidad de correlacionar ya no sólo las selecciones de la realidad, sino las unidades redactadas por otros periodistas o aquellas que se originan en otros tipos de mensajes y que sirven como fuentes o tipos de información (antecedentes, contextos y valoraciones). Si bien la

---

\* La idea de defensa simbólica contempla el conocimiento del lenguaje y de los discursos periodísticos por parte de los profesionales de la comunicación y de los miembros de las audiencias. Se puede entender como una fuente para la producción de cambio histórico, evolución, desarrollo, intercambio y crecimiento de una colectividad. Es la capacidad que tiene el control y el vínculo entre las capacidades cognitivas y las prácticas de reflexión de condicionar los procesos de especialización, racionalización y división del trabajo en el sistema social [Núñez, *Ibidem*, 35 - 36].

nota informativa es el género más codificado y simplificador porque delimita hechos con base en factores noticiosos y jerarquías de información, no es el instrumento determinante de la *interpretación* periodística. Este procedimiento consiste en un método más complejo y articulado que la mera operación semántica.

Más allá de las etapas faltantes en el modelo propuesto por Gomis, su definición del periodismo como un método de “interpretación sucesiva” de la realidad social puede complementarse si se parte de una elaboración conceptual fundada en tres de las cinco categorías de la *retórica* según la concepción de Aristóteles. La *inventio*, la *dispositio* y la *elocutio* pueden entenderse como el basamento teórico de lo que denomino como los *principios periodísticos* destinados a interpretar hechos y objetos de la realidad social. Estos ejes rectores explican las técnicas y funciones que caracterizan a cada uno de estos principios del método del periodismo: la investigación, la organización y la expresión. De acuerdo con la enunciación latina (*invenire quid dicas*), la *inventio* significa “el hallar qué decir”. Se trata de una búsqueda. El cometido de la misma consiste en determinar contenidos. Es una indagación y no sólo pretende encontrar materiales útiles para el discurso final, sino incluso establecer cómo se localizarán y de qué manera se observarán ya que pueden provenir de la experiencia o de la reflexión [Marchese; Forradellas, 1978: 219-220]. En términos periodísticos, esta etapa implica la pesquisa de fuentes de información. En el caso de los *géneros informativos* (nota y entrevista) y los *explicativos* (reportaje y crónica), se trata fundamentalmente de encontrar tres tipos de informaciones que se clasifican según la tipología de Concha Fagoaga [1982: 27]: datos antecedentes (*background*), datos explicativos (contextuales) y datos valorativos (juicios). En los *géneros opinativos*, además de esas clases de información, hay un uso sistemático de argumentos que se originan en el análisis o la reflexión del asunto tratado. Esto significa que el principio de investigación no sólo se destina a recabar datos, sino materiales descriptivos, explicativos o valorativos provenientes de otros mensajes, ya sea escritos, visuales o audiovisuales, periodísticos o académicos, e incluso de carácter testimonial.

El segundo principio metodológico, que corresponde a la organización, es una adecuación de la *dispositio*. Representa “el orden y la disposición” de los contenidos [Marchese; Forradellas: 105]. Es una categoría organizativa que establece relaciones entre las partes del discurso. Anticipa la lógica del mensaje y asegura su coherencia estructural. En el periodismo este procedimiento se da cuando se determina, a partir del objetivo de una indagación, con qué función periodística se cumplirá y a partir de ello se clasifica la información según un determinado género periodístico. Este proceso corresponde a los denominados *niveles de organización* de los mensajes periodísticos. Parte de una concepción de los medios que los explica como soportes de distribución, pero también como sistemas de organización de contenido que reelaboran y reformulan los mensajes como consecuencia un ordenamiento delimitado por tres *campos* o *estratos* [Núñez Ladevéze: 129-136]. Existe un *campo* de carácter *determinativo*, cuya función es acotar y describir un hecho de la realidad

social para construirlo como noticia; otro más de tipo *evaluativo* donde el cometido es establecer y generar relaciones semánticas no entre los hechos, sino entre los mensajes de esos hechos para explicarlos por medio de sus articulaciones; en tercer lugar, se encuentra un campo *argumentativo* que ofrece un tipo de relación discursiva basada en juicios y reflexiones de los hechos, y también de los mensajes sobre los mismos. Estos campos se pueden resumir como relaciones entre los hechos y sus *simbolizaciones (determinativo)*; relaciones entre *simbolizaciones y mensajes (evaluativo)*; y relaciones entre *simbolizaciones, mensajes y argumentos (argumentativo)*.

La categoría *elocutio* corresponde a la elección de un léxico y la estructuración del discurso [Angelo Marchese; Joaquín Forradellas: 116]. Es la redacción del contenido con base en las reglas y convenciones de alguna clase de género periodístico. Este principio es el plano de expresión y se manifiesta como una disposición sintagmática del material investigado. Es una codificación de la información, de los mensajes o de los argumentos. En periodismo, la *elocutio* debe responder a los acuerdos establecidos para los géneros periodísticos\* tanto por el tipo de estructura como por las formas del discurso. Se trata de la operación semántica de reducción. Es la conversión de los hechos a un discurso o de los distintos tipos de simbolizaciones, mensajes y argumentaciones recabados por el periodista.

Los tres principios de origen retórico del periodismo dan lugar a una pauta para esquematizar el método interpretativo de esta disciplina socializadora de información. A partir de la concepción ya citada de Lorenzo Gomis, se puede establecer que la *interpretación* periodística dispone de los procesos de *selección, reducción y tipificación*, pero también de otros más que denomino como *observación y documentación*. Parto de la idea de que la articulación de estas seis etapas, vistas como un ciclo analítico-retórico que va de la planeación de la investigación hasta su conversión en discurso, conforma una unidad metodológica que da sustento a la *interpretación* periodística. Estas fases disponen de instrumentos propios cuya aplicación se subordina a la función del mensaje. El cometido puede ser la descripción del hecho, la explicación de noticias, procesos, tendencias y situaciones, o el análisis de un suceso u objeto para explicarlo y valorarlo. En todos los casos subyace la socialización, pero en cada paradigma se presenta un grado interpretativo diferente: descriptivo, explicativo o analítico. En la organización de este esquema de *interpretación* es posible establecer que las fases de *observación y documentación* corresponden al *principio de investigación (inventio)*. La *selección* y la *tipificación* se

---

\* Los géneros periodísticos son tipos de *relatos o argumentaciones* cuya organización formal se caracteriza por un conjunto de convenciones de estructura, discurso, léxico, datos y tratamiento de información determinados por *funciones* interpretativas (informar, explicar y opinar) de distinto grado de profundidad para producir socializaciones con estilo expositivo, narrativo o argumentativo a partir de acuerdos tácitos entre los componentes de la institución periodística de una determinada época (medios, empresas, editores, reporteros, públicos e investigadores).

ubican bajo el *principio de organización (dispositio)*. Al *principio de expresión* pertenece únicamente la etapa de *reducción*.

La *observación* es fundamentalmente la delimitación de las posibles unidades que permitirán la posterior documentación y selección de contenidos. Como ya se dijo, la unidad se define como un tipo de reducción del hecho. Es la construcción de la noticia. Una acción narrativa completa o una síntesis expositiva. Al delimitar lo observable, es posible pensar que no sólo es posible elaborar las demarcaciones bajo un único tipo de unidad de observación, sino que se puede partir de cuatro categorías adaptadas a partir de una clasificación original diseñada por Eduardo Ulibarri a partir del concepto del acontecimiento histórico: el hecho, el proceso, la tendencia y la situación [1997: 65-68]. El hecho es la noticia, pero antes de la conversión semántica puede entenderse como el conjunto de acciones, protagonistas y objetos presentes en un suceso. El proceso se entiende como una secuencia de hechos o noticias que tienen articulación y que expresan un ciclo. La tendencia es el sentido o la dirección de un proceso. Marca una ruta que orienta hacia los escenarios, repercusiones o consecuencias de los hechos o de los procesos. La situación es un estado de las cosas. Implica inmovilidad o un carácter fijo. Es una especie de estructura de procesos y tendencias que se manifiesta como una entidad estacionaria e inalterable. Estas categorías funcionan como delimitaciones de lo observable que pueden llegar a anticipar incluso a qué género periodístico se debe recurrir para la tipificación del contenido.

La *documentación* y la *selección* son dos fases estrechamente relacionadas a pesar de que las ubico en principios periodísticos diferentes. La primera es la reunión de datos. Se trata de indagar a través de técnicas de investigación documental, testimonial o de observación directa. Su cometido es obtener datos antecedentes, explicativos o valorativos. También busca mensajes descriptivos, explicativos o argumentativos. Seleccionar en cambio implica una fragmentación tanto de lo observado como de lo documentado. Es la elección de ciertos aspectos de la realidad social y de algunos de los contenidos recabados para comenzar a encontrar las posibles correlaciones con el fin de organizarlas bajo una lógica y con coherencia.

La *tipificación* implica el establecimiento de relaciones de lo observado, lo documentado y lo seleccionado. Es la vinculación de los contenidos con base en una función y en convenciones de estructura, tipos de información y formas del discurso. Se refiere a una construcción mental o una estructura predeterminada. Es una lógica que responde a fórmulas convencionales designadas por la institución del periodismo. Bajo estas reglas, la correlación del contenido seleccionado permite tipificar con una organización definitiva el material a partir de una correspondencia con el fin del mensaje periodístico. Seleccionar es determinar y separar aquellos contenidos que poseen vínculos mientras que tipificar es ordenar esas relaciones conforme según las convenciones de los géneros periodísticos. En algunos casos, como ocurre con los géneros opinativos, la selección de material implica considerar los argumentos derivados de la aplicación sistemática de instrumentos de análisis de

otras disciplinas. Como se verá más adelante, en la crítica cinematográfica se presenta un proceso discursivo donde convergen las técnicas de la argumentación periodística con los instrumentos del análisis del cine. En esta comunión, las herramientas analíticas permiten un tipo de observación única y distintiva en todo el quehacer periodístico.

El método de interpretación del periodismo parte necesariamente de la observación de la realidad y solamente culmina cuando se redacta el contenido con una forma definitiva. Se trata de la última etapa del procedimiento: la *reducción*. Sólo entonces se presenta el artificio periodístico: la capacidad de esta profesión para construir, estructurar o crear interpretaciones de distintos niveles. Esto explica por qué todos los tipos de relatos o comentarios son modos y grados de socialización e interpretación. Ambos conceptos son el fundamento de la ontología periodística. Manifiestan su deber ser pues dan forma a los principios rectores de este método y a sus niveles de organización y comprensión de la realidad. Todos estos elementos permiten establecer que los géneros periodísticos informativos, los explicativos y los opinativos son maneras y grados diferentes de socializar e interpretar, pero operan por acumulación de características y procedimientos. El paradigma informativo socializa por medio de la exposición. No explica ni argumenta; solamente determina y crea la noticia. El paradigma explicativo profundiza al articular desde la descripción hasta la contextualización. También determina, pero lo hace a partir de la vinculación de varios mensajes y hechos con el fin de situarlos en un entorno para explicar una realidad. Finalmente, el paradigma opinativo se vale de la descripción, la explicación y la argumentación, pero se origina en un análisis documentado, sistemático e incluso conceptual o cultural. Elabora razonamientos de un hecho u objeto con base en una lógica discursiva en un tipo de discurso que va de la información al argumento.

El nivel argumentativo constituye el grado más profundo de interpretación y supone la capacidad de comprender hechos y objetos de tal manera que puede explicarlos, valorarlos y significarlos a través de la elaboración de esquemas discursivos diseñados a partir de una intención. Todos los géneros periodísticos se subordinan a una misma lógica. Son prácticas discursivas que responden a convenciones institucionales. La función sustantiva de cada uno es lo que permite establecer distinciones entre ellos. En el caso de la opinión periodística, que es el entorno donde se sitúa la crítica, el uso de estas convenciones va más allá de la interpretación. También busca ser una expresión particular o un punto de vista. En ocasiones, como ocurre con los géneros opinativos de las fuentes culturales, procura ser un tipo de creación capaz de aportar saberes y conocimientos. A ello se suma una concepción propia del funcionamiento del discurso que tiene su fundamento en la estilística de la argumentación y en las esquematizaciones que producen los distintos modos de argumentar a partir del lenguaje común.

### 1.3 Idea del periodismo de opinión.

En una de sus variadas reflexiones, el profesor Mitchell Charnley (1971: 11) afirmó que el periodismo era una profesión y un arte. Desde esta perspectiva, el oficio periodístico requería de un “conjunto de habilidades, métodos, técnicas y esquemas basados en la reflexión y en la experiencia.” La idea del quehacer periodístico como arte puede interpretarse a partir de lo que expresó Mario Bunge sobre la ciencia con una moraleja similar (2007: 56): que la práctica científica —como la periodística— no dispone de un recetario ni de leyes fijas. La profesión del periodismo tiene un repertorio de opciones técnicas y de formas de expresión cuyo uso y combinación dependen de las habilidades analíticas, organizativas y lingüísticas de sus practicantes. Eso se debe a que es una actividad profesional que dio lugar a toda una institución cultural capaz de producir contenidos y formas de carácter simbólico. La idea de *arte* tiene que ver con el hecho de que el periodismo no sólo es una profesión y un método de interpretación de la realidad social, sino un conjunto de posibilidades culturales de la comunicación, siempre insertas en situaciones comunicativas y contextos sociales, donde aún es posible encontrar la lucidez intelectual y la riqueza literaria que caracterizaron a los pioneros de esta labor.

A partir de este símil, la postura de Charnley permite establecer que el *periodismo de opinión* es un campo que conjunta métodos interdisciplinarios y prácticas culturales que disponen de instrumentos de observación, técnicas de documentación, lenguajes y formas de expresión cuyo objetivo es analizar, comprender y razonar hechos u objetos de la realidad social para valorarlos. La misión de esta práctica es producir argumentos periodísticos convincentes. Este nivel de interpretación consiste en la aplicación de modos de reflexión particularizados. Tales procedimientos se caracterizan por el uso de estrategias de investigación documental, modelos de análisis especializado y géneros caracterizados por la *argumentación*. Si la actividad periodística se define como una institución cultural y profesional que constituye también un método de interpretación, la especificidad del periodismo opinativo es que funciona como una *lógica discursiva* que depende de la reflexión especializada y de la consistencia argumentativa. En su dimensión lingüística el periodismo es una adecuación del *lenguaje cotidiano* para producir lenguajes de carácter *público*. Desde esta perspectiva, la opinión periodística recurre al léxico común para formular interpretaciones que sean razonables antes que demostrables; verosímiles antes que verdaderas; consistentes y convincentes e, incluso, en un grado extremo, persuasivas.

Dovifat caracterizó el campo periodístico de la opinión como aquel en el que se presenta “el enjuiciamiento y el análisis de los hechos, con el objeto de orientar la inteligencia y la decisión de los lectores [Martínez Albertos, 2002, p. 364]”. En esta descripción de lo que el pensador alemán denominó como la “tarea publicísticoliteraria” destaca el hecho de que este tipo de periodismo parte de una

observación especializada y demanda el dominio del mayor número de recursos del lenguaje. No sólo se trata de un método que permite establecer vínculos entre informaciones o sucesos. También construye y comunica ideas producidas por el autor y recurre a formas de expresión tipificadas (editorial, artículo de fondo, ensayo, columna y crítica), pero que no impiden el uso de elementos estilísticos provenientes de los géneros literarios. Si bien Dovifat pensó en el editorial como el género arquetípico del nivel argumentativo, también quiso ofrecer una explicación de este procedimiento donde el vocablo *opinión* no se confundiera con las afirmaciones inspiradas en el sentido común, el gusto o los prejuicios. Opinar, en esta concepción, implica analizar, reflexionar e idear con el fin de construir razonamientos convincentes. Implica capacidades deductivas para apreciar el “valor general” político y cultural del hecho [Dovifat; 1964: 23]. No cabe duda de que el sentir del especialista es válido en la construcción de las argumentaciones, pero estas emociones o intuiciones deben estar acompañadas de un tratamiento informativo documentado y analítico.

Con base en lo que Martínez Albertos denomina como el *enfoque filosófico* [2008: 174], es posible explicar que la opinión periodística corresponde con aquellos discursos periodísticos que tienen la cualidad de una “lógica de razonamientos y argumentaciones” caracterizados por la coherencia de la expresión como por su actitud ética. Desde esta perspectiva, el periodismo de opinión, que constituye el *campo argumentativo* de la información, es una relación discursiva de ideas, juicios y proposiciones razonables. Una técnica que analiza y sintetiza para encadenar razonamientos. Busca urdir vínculos entre descripciones, explicaciones e ideas. Recurre a los distintos tipos de datos (antecedentes, contextuales y valorativos), a mensajes producidos por otros medios de información y a proposiciones que no requieren de comprobación porque poseen una estructura consistente y una serie de argumentos razonables que sólo son posibles si se origina en un análisis especializado.

De acuerdo con los principios retóricos del método periodístico reseñados en el apartado anterior (*inventio, dispositio y elocutio*), el campo de la argumentación ocupa todas las etapas de la interpretación (observar, documentar, seleccionar, tipificar y reducir). Su peculiaridad reside en que, durante la etapa de observación, recurre a saberes y procedimientos de análisis de otras disciplinas. En el concepto de argumentación de Jean-Blaise Grize, el autor acuña la noción de los *preconstruidos culturales*; es decir, todos aquellos sentidos existentes en una lengua, pero también los significados comunes que una determinada cultura ha derivado a partir de los signos. Grize cita el caso del vocablo gato que, para la antigua civilización egipcia, no sólo designa a un tipo de mamífero, sino también un objeto de culto [1990: 30]. La cultura cinematográfica tiene sus propios ejemplos. Según Marcel Martin, un movimiento vertical con la cámara expresa monumentalidad o insignificancia. Este uso tiene un sentido codificado en la práctica del cine. En la última secuencia de *Norteados* (Rigoberto Pérezcano, 2009), un hombre está escondido en un sillón sobre

una camioneta porque anhela cruzar la frontera de México y Estados Unidos. El plano primero avanza lateralmente para describir el mueble y las condiciones del viaje, pero termina con un movimiento que parte de un plano cerradísimo del mueble y avanza verticalmente hasta encuadrar el cielo. Antes que el sentido de grandeza, aquí subyace un *preconstruido* cultural que alude al habla coloquial del mexicano cada vez que una persona fallece: el protagonista “se fue al cielo”. La opinión periodística recurre a los sentidos y a los significados del *lenguaje cotidiano*, pero su peculiaridad se encuentra en que también usa los lenguajes y preconstruidos derivados de las disciplinas artísticas abordadas por los géneros opinativos. Un crítico de cine, por ejemplo, formula opiniones donde adecua el lenguaje cotidiano, o natural, al lenguaje de los medios, o público, pero recurre necesariamente a los sentidos y significados del lenguaje cinematográfico. No hay duda de que toda observación es analítica, pero mientras que los géneros informativos y explicativos aprovechan esta herramienta para acotar y fragmentar la realidad, los géneros opinativos no sólo determinan y delimitan, sino que aplican modelos, conceptos o categorías de análisis de las disciplinas que pueden explicar una temática concreta. Desmontan los sucesos para acotarlos, describirlos, comprenderlos y juzgarlos.

Esta caracterización del periodismo opinativo sugiere que la capacidad de comprensión y de enjuiciamiento presente en este campo es posible porque su labor va más allá de una forma argumentativa. La opinión periodística no se manifiesta únicamente en la fase reductiva. No es sólo la sintaxis y el léxico de la argumentación lo que determina la consistencia de una opinión periodística. Hay un tratamiento sistemático del contenido desde el momento en que el especialista observa la realidad. Luis Núñez Ladevéze propuso una conceptualización de este campo a partir de una descripción del editorial como una *técnica discursiva* que sintetiza las técnicas de la argumentación a partir de una selección de datos para lograr consistencia argumentativa [Núñez; 1978: 291-292]. Del mismo modo que Emil Dovifat, dicho autor recurrió a este género como el modelo ideal para una descripción de la opinión periodística. Así establece que el periodismo opinativo es un *proceso discursivo*.

A pesar de que este procedimiento recurre a las llamadas inferencias, que son todas aquellas “premisas de hecho” que pueden verificarse en tanto que se trata de datos, Núñez consideró que el factor más relevante de los géneros opinativos es la argumentación. Esto significa que el campo argumentativo del periodismo consiste en un conjunto de técnicas discursivas para emitir proposiciones explícitas de los acontecimientos antes recuperados como notas informativas. No cabe duda de que este nivel interpretativo ya no puede emparentarse con la *lógica formal*. No es una técnica subordinada a la evidencia, sino a la capacidad de emitir razonamientos con una lógica sustentada en la verosimilitud y la coherencia. Los textos opinativos no buscan establecer afirmaciones concluyentes y comprobables. No exploran el terreno de la verdad en torno a los hechos. Son más bien exploraciones. Estas aproximaciones derivan en ideas, razonamientos, argumentos, ejemplos, reflexiones

y metáforas que buscan desentrañar sentidos o dotar de significados. Son versiones personales (géneros de opinión) de la realidad y de las construcciones tratadas con técnicas un tanto más impersonales (géneros informativos o explicativos).

Si bien el enfoque propuesto por Ladevéze ofrece una definición operativa adecuada para comprender el carácter argumentativo del periodismo de opinión, el autor no aclara del todo cómo define lo que denomina como *consistencia* de la argumentación. Para aclarar esta noción, conviene retomar dos nociones acuñadas por Jean-Blaise Grize en *Logique et langage* cuando se ocupó de distinguir entre la *cohesión* y la *coherencia*. La primera acepción se refiere a un fenómeno de carácter semántico que ocurre al interior de la argumentación. Se trata de la unidad que el discurso aspira a poseer para fungir como una representación. Para este teórico argumentar implica esquematizar. La *esquematización*, por su parte, es un modo de representación. Bajo esta perspectiva, y a partir de una idea de Edgar Morin, Grize definió la argumentación como una “síntesis cognitiva” que ocupa el lugar del asunto esquematizado [36]. De este modo la *cohesión* de un discurso argumentativo no es otra cosa si no la eficacia en la elaboración de los razonamientos que representan el tema tratado. La *coherencia* discursiva opera más bien en el contexto de la argumentación. Esta dimensión es de carácter “extralingüístico”. Si la *cohesión* se desenvuelve al interior del discurso, la *coherencia* lo hace al exterior. Esto se refiere a que la verosimilitud no sólo depende de la unidad argumentativa interna. También está condicionada por la necesidad de que los razonamientos sean aceptables tanto para el público como para las instituciones involucradas en el asunto abordado. Por ello Grize afirma que “toda aserción tiene lugar en un contexto preestablecido” [44].

En el periodismo opinativo, la consistencia de la argumentación depende tanto de la *cohesión* en la semántica del texto periodístico como de la *coherencia* de los razonamientos. Aquí la *cohesión* presupone que el autor de la opinión conoce y domina las técnicas que le confieren el papel de un *operador semántico*. La *coherencia* implica capacidades analíticas que van desde la comprensión del asunto tratado hasta la consideración de la situación y el contexto en que construirá el discurso. El redactor del texto produce confianza en un auditorio porque construye razonamientos coherentes a partir de nociones especializadas. Esta doble caracterización de la argumentación hacia el interior y el exterior del discurso, permite señalar que la *consistencia argumentativa* es resultado de un tipo de observación sistemática y experta (coherente), y de una construcción discursiva organizada y eficaz (cohesionada). Esta concepción reelabora el concepto de *verosimilitud*, a partir de una distinción con la definición aristotélica, cuando señala que la esquematización de un tema puede ser aceptada o rechazada por un público determinado. Esto se debe a que su finalidad de la argumentación no es el “conocimiento de la verdad”, sino la formulación de un discurso convincente a partir de una síntesis que semeja lo verdadero. Grize parte de la idea de que lo verosímil se manifiesta como una “red de relaciones” cuya aceptación depende de la situación y el contexto en que un auditorio escucha o lee dicha comunicación. En

otras palabras, lo verosímil pretende lograr la validez del discurso por medio de razonamientos aceptados como probables; es decir, a través de proposiciones que parecen verdaderas\* .

Aunque es cierto que la capacidad de convencimiento del periodismo opinativo subyace en una lógica de carácter discursivo, también puede establecerse que no hay construcción argumentativa capaz de convencer a una audiencia si la *forma* periodística no está respaldada por un *contenido* cuya estructura no se base únicamente en su construcción retórica. El concepto de *coherencia*, y su nexo con la idea de *cohesión*, permite reformular al periodismo de opinión como un modo de reflexión necesariamente interdisciplinario. El profesional de la opinión es un especialista que domina los saberes de la fuente que aborda. También conoce las técnicas de la argumentación. Toda la opinión periodística parte de una observación analítica a partir de los presupuestos teóricos y prácticos de un tema, se desarrolla como un tipo de razonamiento y culmina como un texto que propone relaciones entre informaciones e ideas que no tienen carácter de verdad, pero que resultan coherentes porque parten de nociones acuñadas por diversas ramas de conocimiento. Se trata de argumentaciones explícitas que no corresponden con la *lógica formal* que dio identidad a la llamada racionalidad cartesiana. 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. No es expresión de verdades científicas, sino una adecuación del *leguaje común* que parte del mecanismo de la *lógica natural*; es decir, de un proceso discursivo que reconoce la situación de comunicación y el contexto social para producir “objetos de pensamiento” que sirvan como referentes comunes entre los interlocutores. Es un modo del discurso llevado al periodismo que considera los conocimientos y los valores del auditorio [Gutiérrez; revista *Escritos*; enero-junio 2003: 54] para lograr una comunicación siempre situacional, pero equilibrada.

En un ensayo periodístico publicado por la revista *Letras Libres* en 1999, José de la Colina elaboró la que quizás sea una de las argumentaciones más convincentes de un personaje de la escena política mexicana contemporánea: el autonombrado subcomandante Marcos. El escritor originario de Santander recurrió a varios de los componentes de la argumentación periodística para establecer que dicho personaje puede entenderse como un tipo de espectáculo fundado en las posibilidades de la oratoria y el drama. La máscara, como afirma el título del escrito, era el mensaje. El párrafo concluyente escrito por el exiliado español, quien también ha ejercido la

---

\* “Reste á préciser ce que j’entends para vraisemblable. Ce n’est pas exactement le sens d’Aristote pour qui <<le vraisemblable est ce qui se produit le plus souvent>> [Rhétorique, 1357 a 35], donc d’une modalité de la famille du probable. Pour moi, est vraisemblable ce qui est semblable au vrai, comme pour l’allemand *wahrscheinlich* et pour l’anglais *verisimilitud*. Ceci me conduit a concevoir la vraisemblance comme fonction tout a la fois d’un sujet (ici l’auditeur) et d’une situation (celle dans laquelle se déroule la schématisation)” [1990: 43].

crítica de cine, evidencia una idea sintetizadora del tema cuya eficacia se manifiesta sobre todo en la *cohesión* del discurso:

El alzamiento guerrillero es esencialmente un perpetuo manifiesto y una infinita serie de panfletos escritos por Marcos (en papel o en pantallas de Internet) y puestos en escena, en personaje de carne y hueso, en la miserable y fastuosa escenografía chiapaneca y bajo los ojos del mundo. Es el poder de la palabra y de la ficción, aun si su costo en sangre verdadera, tanto la de Hombres Verdaderos como la de los indígenas comunes y también verdaderos, pero sin mayúsculas, es tan alto y lamentable [Febrero 1999: 99].

Es posible señalar que lo fundamental en “*Marcos, o la máscara es el mensaje*” es que José de la Colina ofreció una tesis del asunto tratado: una enunciación que semeja la forma de un juicio categórico. A partir de esta base, el resto del escrito ofrece un encadenamiento de argumentos donde el autor trata de lograr *coherencia* a partir de un análisis especializado de la relación entre el personaje y los medios de comunicación masiva. La entrada del texto constituye un ejemplo de que el periodismo de opinión puede caracterizarse como la comunión del análisis especializado y las técnicas de la argumentación. Desde esa perspectiva se define como una lógica discursiva que parte de la elaboración de modos de reflexionar los temas y formas de expresar las ideas derivadas de dicha observación:

En esos primeros días de enero de 1994, entre Santaclós y los Reyes Magos, mitos celestiales ambos, algunas cámaras de la televisión hicieron brotar ante nuestros ojos el inmediato mito terrenal del caudillo justiciero, perfilado contra un paisaje de pueblo semiselvático, de miseria, rebelión e inmóvil cólera. Fue una invasión de doloridas y ominosas imágenes. Y tras el protagonista, o alrededor, pero en segundo plano o en plano de conjunto, se agrupaba su friso de indiferenciados actores secundarios, los indígenas justificadores y valedores, hijos saludables del subdesarrollo y la miseria, tradicionales pegadores de los platos rotos, sacrificables a la Revolución deseada como *raison de'être* de la Historia, y ya tergiversados en los mayúsculos Hombres Verdaderos por una propaganda tan hábil como maniquea (que utilizaba a su modo, sublimándola, una apelación étnica de los indígenas chiapanecos). Algunos de estos hombres verdaderos, los componentes del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, venían también enmascarados, aun si no hacía falta pues estaban ya predestinados, y seguirían estándolo, a una anonimía crónica: las más de las veces el héroe, el supersubcomandante, iba a hablar y a sacarse la foto por ellos, más que como uno de ellos. Eran la tropa cuyos soldados rasos se les había enseñado el modo de la guerrilla, se les había dado un arma, o el facsímil en madera de un arma, porque lo importante era el efecto espectacular, y así, y a riesgo de la vida, revitalizaban un escenario hasta entonces sólo compartido entre el color local, el subdesarrollo, el hambre y la violencia cotidianas.

En esta introducción, el ensayista emitió afirmaciones explícitas para explicar y valorar el papel de un individuo en lo que el autor mismo parece entender como una situación de enajenación social: “un escenario hasta entonces sólo compartido entre el color local, el subdesarrollo, el hambre y la violencia cotidianas”. Sólo que el escritor, consciente de la delicadeza del tema, no omitió datos de contexto ni antecedentes del caso. Un ejemplo de este recurso se da cuando De la Colina resume la formación de Rafael Sebastián Guillén Vicente al tiempo que cita algunos dichos atribuidos a su persona en notas y crónicas periodísticas:

Universitario, conocedor del neopositivismo, ya el caudillo había dicho (como recordó un viejo condiscípulo) que “las cosas existen en tanto son nombradas”, y en efecto: su movimiento, enmarcado en el Ejército Zapatista de Liberación Nacional, aparte de uno a dos actos de guerra verdaderos, y de la coacción y las exacciones ejercidas por los guerrilleros sobre los indígenas no convencidos (esos que les basta no ser ezetaelenistas para trastocarse, quieran o no, en execrados “priístas” a quienes hay que castigarles la supuesta filiación maldita), existe sobre todo por una declaración de guerra y por un alud de manifiestos y proclamas “de la Selva Lacandona”.

El autor de *Miradas del cine* no habló como si poseyera la verdad, sino que buscó la evidencia necesaria y el punto de vista adecuado para comunicar una idea consistente, pero sobre todo razonable, sobre Marcos. Trató de lograr un discurso parecido a lo verdadero. El material que produjo tiene la virtud de la cohesión argumental, pero también goza del respaldo que brinda un análisis sistemático del hecho; es decir, la *coherencia* con el contexto del auditorio al que se dirige. José de la Colina observó al personaje como un objeto de la comunicación masiva: “lo importante era el efecto espectacular”, dice el autor. Por ello estudió la *forma* de lo que vio como un mensaje y lo expresó en una metonimia: “Y entonces ya tenemos: la máscara=mensaje. Y mensaje=espectáculo”.

Con base en los elementos de la argumentación desarrollados por Grize, es posible establecer que la *cohesión* de este ensayo consistió en un estilo literario caracterizado principalmente por analogías variadas (*una gran ópera en plena selva; largas explosiones de una prosa torrencial*). La *coherencia* de los argumentos partió de un aparato crítico dotado de nociones de la filología (*prosa, lírica, retórica coloquial o poética, realismo mágico*) y de la sociología (*marxismo muy barajado, ideología tercermundista, semigramsciana sociedad civil*) que incluso sirven al autor para redactar expresiones más bien coloquiales o literarias que no por ello dejan de tener como transfondo una operación analítica especializada. Esto se debe a que todo el discurso está dado por un estilo literario donde el autor exploró el placer del lenguaje cotidiano convertido en una expresión personal casi de intención estética, pero que no deja de lado su finalidad orientadora y explicativa. Un ejemplo de estos patrones

discursivos puede apreciarse en la caracterización que el escritor hace de la oratoria del personaje tratado:

Ese *showmanship*, capaz de montar una gran ópera en plena selva (así el navío-teatro del Encuentro Intergaláctico o la “Convención Nacional Democrática de Aguascalientes, con su público *fan* trufado de artistas e intelectuales y periodistas comprometidos), se extendería además en largas explosiones de una prosa torrencial, profética, juguetona, luctuosa, acusadora, política, lírica y a veces cariciosamente cursi: una escritura monologante, asimiladora o pastichadora de todo, desde la retórica coloquial o poética de los inidos chiapanecos hasta las grandes tiradas líricas de poetas iluminados o las habilidades narrativas del “realismo mágico”, pasando por un marxismo muy barajado con citas subliminales de Foucault, Althusser y hasta Derrida, por la resucitada ideología tercermundista, el indigenismo *aggiornato* y la recurrente llamada a una semigramsciana “sociedad civil” que nadie sabe en qué consiste pero que es útil para lo que sea (el espectador suspicaz sospecha que “Marcos” entiende por “sociedad civil” a aquellos aliados funcionales que los comunistas llamaban compañeros de ruta o tontos necesarios y que la lengua vernácula mexicana llama paleros).”

A partir de este ejemplo, y con base en la caracterización establecida en este apartado, el periodismo de opinión se define como un tipo de interpretación periodística que se da como un proceso discursivo que conjunta técnicas de documentación, modos de observación especializada y estructuras argumentativas con el fin de construir representaciones analíticas y personales de hechos u objetos de la realidad social. En gran medida, esta cualidad coincide con la acepción que Georges Vignaux ofrece de la argumentación misma cuando señala que, ante la imposibilidad metodológica de elaborar una definición unívoca\*, conviene comprenderla como un proceso de reflexión. Según el pupilo e interlocutor de Jean-Blaise Grize, argumentar es acotar un problema con el objetivo de identificar y sustentar una tesis a partir de un “conjunto de razonamientos” [1976, 27]. El fin de la argumentación es apuntalar una afirmación sobre un tema a sin dejar de reconocer que existen otras posibilidades de comprensión.

---

\* Es importante aclarar que George Vignaux considera necesario establecer que toda definición de argumentación es aún incompleta porque falta una teoría unificadora de esta forma discursiva. La acepción aquí citada es de carácter instrumental y parte de la idea de que, ante la insuficiencia de las definiciones que parten de oponer la argumentación a la demostración y las que se fundan en la relación del autor con el auditorio, conviene reconocer que todo discurso es más o menos argumentativo y que dicha condición sólo se puede establecer si se estudian los “procesos lógicos” que intervienen en la composición de una argumentación. Eso significa que el proceso de la argumentación, antes que definirse, puede caracterizarse. El esfuerzo aquí presentado coincide en cierta medida con esta postura dado que el periodismo de opinión en general, y la crítica en particular, son procedimientos discursivos donde intervienen el análisis especializado y la escritura periodística.

Del mismo modo que Grize, quien entiende la argumentación como una “red de relaciones”, Vignaux parte de la idea de que esta forma discursiva es un encadenamiento de consideraciones verosímiles dirigidas a un público sobre un asunto. Esta secuencia no es lineal en tanto que las relaciones, como ya se ha señalado, no sólo existen al interior del discurso, sino también al exterior del mismo: son situacionales y contextuales. La capacidad de convicción de la argumentación depende de que la tesis esté respaldada por un análisis coherente y por una sintaxis cohesionada, pero sobre todo por la consideración del tipo de público y del contexto de recepción del discurso. En el periodismo de opinión es necesario concretar una comunión similar entre la observación especializada y el *lenguaje público*. Además de la consistencia argumentativa, tiene que existir una reflexión organizada y también una redacción apropiada para el auditorio tanto por la clase de medio periodístico como por la fuente o temática.

Mitchell Charnley mostró mucha confianza cuando dijo que la reflexión y la experiencia constituían los pilares del ejercicio periodístico. No se equivocó. A partir de la descripción teórica aquí realizada, es posible decir que en todo el periodismo la reflexión es obligatoria. La experiencia, por otra parte, es el único camino para madurar las competencias comunicativas. En el caso del periodismo opinativo estas condiciones van más allá porque empujan el raciocinio hacia el terreno del análisis especializado y obligan a que la práctica del periodista de opinión esté respaldada por un bagaje cultural amplio. Vignaux pensaba que la argumentación era en sí misma un instrumento de reflexión que “traduce, al mismo tiempo que responde, un procedimiento conceptual del sujeto” [29]. Si se aplica esta idea al periodismo de opinión, los profesionales dedicados a este campo periodístico son analistas en todo momento, pero también se desempeñan como escritores y oradores. Son productores de lo que Grize denomina como objetos de pensamiento; es decir, de referentes comunes que permiten la comprensión del entorno. Ya Adam Schaff había establecido que la comunicación consiste en crear universos compartidos de significado [En Goded, 1976: 62]. Comunicar implica poner códigos en común. La opinión periodística opera con el *lenguaje natural* y recurre a la comunidad semántica que hace posible la comunicación, pero también va más allá al partir de los preconstruidos culturales (los códigos comunes) para producir nuevos significados para una colectividad. Tal y como señalé en el apartado anterior, cuando el público de la prensa se acerca a la opinión periodística también se incorpora a un *universo de discurso*. A partir de ese momento participa en una nueva comunidad de significación. Es posible decir que los hacedores de la opinión periodística conocen el repertorio de la expresión natural, pero también del estilo literario. Pueden generar y comunicar con claridad, y hasta con amenidad, ideas sobre asuntos variados y sobre el entorno porque usan la lengua cotidiana, pero con una intención comunicativa concreta. Cuando las argumentaciones periodísticas consiguen la comunión entre la lógica natural, el uso del lenguaje cotidiano y la concreción de un estilo particular, entonces se puede hablar del periodismo de

opinión como un modo de conocimiento de la realidad social y no sólo como un proceso discursivo que esquematiza a partir de razonamientos.

#### 1.4 La crítica periodística

El 3 de marzo de 1915, cerca de 3 mil personas acudieron al Liberty Theatre de Nueva York para presenciar el estreno de una película largamente anunciada. La cinta permanecería en cartelera durante cuarenta y cinco semanas. Desde entonces circuló un supuesto, ahora ya indemostrable, de que el éxito financiero de aquella exhibición se debió a la polémica en torno a la postura y el manejo de una temática vinculada a la cuestión racial. No todo el público de la época pudo percibir los alcances del espectáculo que atestiguó. Una opinión dominante fue que el filme era una elegía que lamentaba la abolición de la esclavitud. Al representar escenarios de la guerra de secesión en Estados Unidos, para muchos *El nacimiento de una nación* ostentó una postura clara en favor de las actividades del Ku Klux Klan. Hubo protestas multitudinarias de partidarios y detractores al mismo tiempo que ocurrían las proyecciones [En Faulstich y Korte, 2006: 304-305]. El director del largometraje, David W. Griffith, debió expresar públicamente que el filme no afectaba en nada su simpatía por la raza negra. En el transcurso del año siguiente respondió a las inconformidades con una segunda obra magistral: *Intolerancia* (1916).

Mucho tiempo después de aquel acontecimiento, en una de las varias entrevistas que tuvo con François Truffaut, el cineasta Alfred Hitchcock acuñaría una expresión, relativa a *Psicosis*, que ahora resulta ideal para calificar la polémica sobre el trabajo de Griffith a raíz de la premiere de 1915: se trataba de una película para cinéfilos. *El nacimiento de una nación* entonces no pudo ser un tesoro de la cinefilia. Fue un largometraje pionero en la creación de lo que después se denominaría como “el sistema clásico de representación” del cine norteamericano [Soberón, 1995: 61]. En el despliegue técnico y formal que ofrecía, el público vio por vez primera un *close up*. También se trató de la primera ocasión en que un equipo de producción movió la cámara con una intención expresiva durante el rodaje. Estas fueron algunas de las razones por las que, tiempo después, Orson Welles defendió las aportaciones de Griffith. Incluso afirmó que las películas de este director lucían menos viejas que en el tiempo en que las filmó [Sánchez, 1998: 33]. Para el director de *Ciudadano Kane* (1941) los trabajos de Griffith contaban con el designio de la posteridad. Todas estas cualidades no fueron reconocidas por completo en los tiempos del estreno. Las interpretaciones menos ideologizadas provinieron de los profesionales de la industria. Sólo hubo algunos dispuestos a exponer ideas favorables sobre la relevancia de aquella obra. A pesar de ello, la opinión pública fue motivada por editoriales periodísticos que criticaron la película [Cousins, 2005: 53]. No existían los estudios sobre cine. La industria apenas comenzaba a crear un modelo propio.

Del mismo modo que Edwin S. Porter y Thomas Ince, Griffith era uno de los pioneros del alfabeto cinematográfico que daría lugar al estándar de Hollywood, pero el debate se concentró en el contenido histórico, propagandístico e ideológico de la cinta, y no en las características técnicas y formales.

En una de sus reflexiones sobre el periodismo, Manuel Blanco afirmó que la “ideologización es uno de los más temibles lastres que tiene que cargar la tarea periodística” [1998: 84]. Tras veinte años al frente de la sección cultural de *El Nacional*, denominó “costos ideológicos” a los condicionamientos que limitan la tarea periodística cada vez que un profesional da prioridad a sus preferencias y posturas. La tentación de hablar como si se tuviera la *verdad* única es la consecuencia de un oficio realizado sin un sistema de trabajo. La idealidad periodística, para Blanco, consiste en partir siempre de la incertidumbre. Hay que evitar las afirmaciones poco razonables, inconsistentes o sin posibilidad de documentación. Esta idea parte de la necesidad de un método. Reconoce la existencia de los principios del periodismo y exige que el ejercicio profesional esté respaldado por procedimientos de investigación y tipificación. Hay que documentar y cuestionar; describir y analizar. De otro modo siempre existe el riesgo de caer en la tentación inevitable de la opinión sin fundamento o de la creencia convertida en premisa: “la anulación de la duda es siempre la anulación de la crítica”, escribió Blanco en el corolario de sus meditaciones.

Una de las explicaciones a la polémica que suscitó *El nacimiento de una nación* es que los editorialistas de la época no disponían de una forma definida de *apreciación* cinematográfica. No reflexionaron los distintos niveles de la película. Quizás incluso triunfó la ideologización. Si bien existían elementos para denunciar la supuesta intención propagandística del filme, pocos comentaristas presentaron criterios fundamentados en la forma fílmica. Griffith fue cuestionado por el contenido. El medio de aquella época no percibió del todo la delicadeza de una discusión pública sobre el tema: las protestas durante las proyecciones tuvieron partidarios de las posiciones raciales confrontadas en la trama de la película. A pesar de todo, resultaría inapropiado descalificar los editoriales que denunciaron la película. No existía aún un saber especializado propicio para comprender que comenzaba a gestarse una estilística del cine. La cultura fílmica, entendida aquí como la suma de los oficios, las instituciones y las convenciones de la cinematografía, estaba en sus inicios. No existían principios propios para analizar las películas. Las páginas editoriales de los periódicos compartían esta carencia y prefirieron juzgar la dimensión social y política. La subordinación al sentido común condujo a la opinión inmediata, poco sistematizada e ideologizada porque entonces no había parámetros precisos de lo que más tarde se denominaría como periodismo opinativo. Ahora, en cambio, si un crítico profesional no es capaz de reconocer y balancear tanto los excesos políticos como los valores fílmicos de una película como *El nacimiento de una nación* significa que carece de un criterio concreto. Padece el riesgo de enfrentar los “costos ideológicos” que tanto inquietaron a periodistas como Manuel Blanco.

Este fenómeno no es exclusivo del arte cinematográfico. Otras disciplinas artísticas también atestiguaron casos de incomprensión. Según un episodio ideado por Agnieszka Holland en una secuencia de *La copista* (*Copying Beethoven*, 2006), cuando Beethoven presentó la *Gran fuga* fue acusado de vulgaridad tanto por sus mecenas como por el público que asistió al recital. El artista padecía sordera. Había compuesto aquellas piezas con base en las vibraciones producidas por los instrumentos. Al final de la escena, el músico mantiene la cabeza inclinada con una mejilla apoyada sobre una mano, casi como una figura de Rodin, hasta que la sala del concierto queda vacía. Quizás la película no recupera un suceso realmente ocurrido, pero la representación plasma la desaprobación de las ideas finales de Beethoven en el periodo que los críticos periodísticos consideran como el de mayor originalidad y madurez. Él no sabía que el entonces vilipendiado final del *Cuarteto 130* sería su última creación. Tampoco sabía que el *gusto* de los asistentes había impedido que reconocieran lo que la crítica periodística destacó tiempo después: con el *Cuarteto 131*, primero, y luego con la *Gran fuga*, el pupilo de Mozart y Haydn no sólo había encontrado al fin una voz propia, sino que se había adelantado cien años a las formas y estilos musicales de su tiempo. Claire Delamarche afirmó que el *Cuarteto 131* anticipó la música del futuro [En Comellas, 2003: 140] mientras que Roland de Candé, quien lo llamaba “el gigante solitario”, concluyó que todas sus piezas finales superaron todo lo que se podía esperar del “engrandecimiento de las formas clásicas” [2003: 140]. La ideología estética de una época, motivada por la ausencia de criterios definidos de expresión periodística, se impuso a la comprensión sistemática de una propuesta artística casi desde una postura dogmática.

Tanto Beethoven como Griffith fueron incomprensidos. Parte de su labor mereció el descrédito debido a la propagación de *opiniones* comunes que fueron asumidas como *verdades*. Sólo que cada caso se originó en contextos diferentes. Cuando el músico de Bonn llegó al momento cumbre de sus capacidades creativas, la crítica de arte apenas comenzaba a perfilarse como una modalidad de expresión y mediación del recién consolidado sistema artístico. Composiciones como la *Novena sinfonía*, la sonata para piano *Apassionata* y todos los cuartetos finales aparecieron en un periodo en que el público del arte acababa de institucionalizarse. Si bien los salones literarios de París habían comenzado a mediados de la década de 1760, no sería sino hasta la mitad del siglo XIX cuando el poeta Charles Baudelaire daría forma a los fundamentos de la *crítica moderna* con su “caracterización dual de la belleza” [Jiménez, *op. cit.*: 132]. La segunda mitad del siglo XVIII fungió como una etapa de iniciación. Fue un despertar del intelecto que, desde la filosofía, se aproximó al arte para crear espacios institucionales y principios de *apreciación* útiles para la *mediación* estética. Las recepciones de discusión cultural ideadas por Denis Diderot en las décadas finales de aquel siglo condujeron a la definición y la consolidación del público. En 1826, año en que el pupilo de Haydn compuso la *Gran fuga* para completar el *Cuarteto 130* luego del fracaso del primer final, los salones ya estaban institucionalizados, pero no ocurría lo mismo con las concepciones del arte ni mucho menos con las categorías sustantivas de cada una de las denominadas bellas

artes. Existían ya principios de *apreciación*, pero aún no había un método de enunciación ni funciones claramente definidas para el ejercicio de la *crítica*. Se trataba más bien de una actividad creativa. Un género literario que, a decir de Luisa Santamaría y María Jesús Casals, fue codificado antes del surgimiento de la prensa masiva [2000: 314]. Sin embargo, en la etapa de surgimiento era un medio de expresión tan personal, y a veces tan creativo, como lo eran las obras de arte. La primera síntesis de un método y la primera determinación de una función para la *crítica* aparecería en 1865 con la publicación de los *Ensayos de crítica* del poeta Matthew Arnold: una simplificación que llegó cien años después del primer salón literario de París.

Fue diferente el entorno de 1915, año del estreno de *El nacimiento de una nación*. La crítica era una actividad común ejercida por artistas y literatos. A pesar de ello, los periódicos de la época constituían ya empresas de comunicación. Disponían de estructuras tipificadas de expresión. Si en el tiempo de Beethoven la crítica estaba en un periodo de maduración, la época de David W. Griffith ya contaba con el hábito profesional del examen crítico. La dificultad para abordar la expresión cinematográfica no se originó en un estado de inmadurez de la crítica, sino en que la cultura del cine vivía su infancia. El debate sobre la película de Griffith perteneció a una época en que los editorialistas y también los críticos carecían de principios, teorías y conceptos sustantivos para abordar las películas. Se trataba de un medio cuya tecnología acababa de ser presentada al público. No tenía un conjunto definido de técnicas. En la introducción de *El lenguaje de los nuevos medios*, Lev Manovich ofreció una reflexión que rememora el surgimiento del cine para hablar de lo que él denomina como una “teoría del presente”. Su idea es que los profesionales y los académicos, a diferencia de los cronistas de la era en que nació el cine, no debían desaprovechar la coyuntura actual para registrar, sistematizar y teorizar los medios digitales en el momento de su aparición [2005: 51]. Este alegato sintetiza un ambiente similar al que rodeó la película *El nacimiento de una nación*. La cobertura periodística de aquella época estaba caracterizada por las crónicas de las proyecciones o, como ya se dijo, por los editoriales que se ocuparon de la repercusión política de las películas.

Los contextos de la *Gran fuga* y de *El nacimiento de una nación* resultan ideales para ilustrar la idea de que la *crítica periodística* es una respuesta a la problemática de la *socialización* y la *interpretación* del arte y la cultura. Es un género que se inspira en los principios del periodismo (documentación, organización y expresión) para concretar *criterios de apreciación* y formas de expresión sobre hechos u objetos culturales. Toda *crítica* profesional es resultado de un proceso discursivo constituido por la unidad inseparable de dos procedimientos: 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 derivadas de la documentación y el análisis cobran la forma de un mensaje periodístico. Esta actividad está enmarcada en el ámbito del periodismo de opinión porque es una

práctica social discursiva tipificada, pero su función es distintiva porque no aborda la realidad social toda, sino que se dedica a los hechos de la cultura. En otras palabras, la crítica es el género de opinión del periodismo cultural.

La *crítica periodística* puede definirse como un *género periodístico argumentativo, determinado por un conjunto de convenciones de análisis, discurso, léxico y tratamiento de la información, cuyo fin es la comprensión de los componentes estéticos y semánticos de hechos y objetos culturales para explicar, valorar y jerarquizar las expresiones artísticas y simbólicas de una sociedad*. Es un tipo de texto opinativo, pero sobre todo es un modo de apreciación cultural fundado en un proceso discursivo de carácter argumentativo. La crítica no posee un método homogéneo, sino un conjunto de posibilidades de argumentación, que permiten conformar enfoques variados para interpretar la realidad cultural. Desde esta perspectiva, que tiene su origen en el concepto del periodismo opinativo como un tipo de interpretación basada en la *lógica discursiva*, la crítica consiste en el encuentro de principios de análisis y principios de expresión sintetizados en lo que Jean-Blaise Grize y George Vignaux denominan como *esquematisaciones* y como *cadena de razonamientos*. Tal y como ocurre con todo el campo de la opinión periodística, la crítica no construye *verdades* únicas, sino ideas *razonables* sustentadas por la cohesión y la coherencia tanto del pensamiento como del discurso. Es una “síntesis cognitiva” de asuntos del ámbito cultural. Antes que la mera tipificación periodística, caracterizada por una redacción argumentativa y un estilo conciso, la crítica es un *modo de apreciación* de la cultura.

Según Jorge B. Rivera, el periodismo cultural participa en la “reproducción y circulación del capital cultural objetivado de una sociedad” [2000: 16]. Esto significa que es un ámbito que socializa la cultura en niveles variados. Uno de esos grados también implica la producción de conocimiento. Esto se debe a que esta vertiente del periodismo ofrece tanto actividades reproductivas como actividades creativas. Las primeras son todas aquellas dadas por la socialización informativa; es decir, por el nivel de interpretación periodística cuya función es dar a conocer hechos de la realidad social. Las cualidades de creación radican la elaboración de la opinión en sí. La *crítica periodística* cumple con ambos fines. Reúne la intención analítica con la creativa. Reproduce el capital cultural y crea conocimiento porque sus fines fundamentales son la revelación de sentido y la valoración de las propiedades culturales de los hechos y de los objetos del arte.

Dado que el periodismo opinativo en general constituye un campo interdisciplinario que ocupa o produce esquemas para interpretar toda clase de asuntos, la crítica es un tipo de razonamiento que está determinado por la necesidad de especialización en un área y porque tiene objetivos particularizados. Si la característica definitoria de la opinión periodística es que se trata de una *lógica discursiva de la información*, la crítica es uno de los variados modos del campo opinativo y se distingue de los otros porque parte de modos de *observación* especializados. La crítica constituye un conjunto de puntos de vista posibles que están acotados por la disciplina que discute. Es un género que opera con

convenciones culturales particularizadas que se conjugan en la producción de sistemas de apreciación. Mientras la opinión periodística es una actividad que produce objetos del pensamiento a partir de lo que puede llamarse como preconstruidos culturales amplios, la crítica delimita estos preconstruidos a contextos y situaciones más cerrados. Acota los razonamientos a partir de las posibilidades que ofrece cada disciplina artística porque su fin es comprender y valorar solamente esa actividad y dirigirse especialmente (aunque no exclusivamente) al auditorio habituado a ella. Esta demarcación no significa que la crítica no pueda recurrir a universos de discurso extensos, sino que tiene la necesidad de delimitar la perspectiva de razonamiento porque parte de la elección de un criterio, entre numerosas posibilidades, para cada caso. En otras palabras, si el periodismo de opinión es una lógica discursiva de la información, la crítica es una forma práctica y concreta de dicha lógica pensada para explicar y valorar solamente los sucesos del arte.

La crítica también es un proceso discursivo. Sólo que se trata de un procedimiento demarcado tanto por la manera en que observa los asuntos que trata como por el hecho de que debe concretar *esquemalizaciones* susceptibles de sostener tanto la posición del crítico como la validez del criterio al que recurrió. Este procedimiento discursivo, además de requerir la *consistencia argumentativa* que solicita toda clase de periodismo de opinión, tiene que ser capaz de desentrañar sentidos y significados, y de estimar los valores estéticos de hechos u objetos culturales. La clave de ese procedimiento es que, mientras el periodismo de opinión se desempeña sobre todo en el marco del lenguaje cotidiano, la crítica participa tanto en el contexto general y común del lenguaje como en una situación más bien particular establecida con anticipación por la actividad a la que se orienta. Toda argumentación periodística ocurre en un espacio común, pero siempre en contextos y situaciones concretas. En la crítica, este terreno en común es el del *lenguaje público*, ya definido aquí como una adecuación del *lenguaje cotidiano*, y el de la cultura. El contexto y la situación, en cambio, se manifiestan cada vez que el crítico aborda un caso concreto. La crítica es así un uso periodístico de la lógica natural del discurso, en tanto que se trata de preconstruidos culturales, en una situación de comunicación más esquematizada que cualquier otra porque aborda asuntos y objetos de la cultura. La crítica es la lógica discursiva de la opinión periodística llevada al terreno del arte.

Susana González Reyna señala que la *crítica periodística* consiste en evaluar la producción artística a partir de parámetros establecidos por convención [1983: 68-72]. Según esta concepción, el crítico se ocupa de redactar juicios a partir de un método que consiste en comparar el resultado final con un modelo ideal considerado como verdadero. El periodista señala y juzga *cómo es* el objeto de estudio con respecto a lo que *debería ser*. Este método parte de categorías estéticas o ideológicas fijas que pertenecen a sistemas de referencia interna (las impresiones del crítico) o externa (normas aceptadas con anticipación). La crítica posee dos métodos

generales de aproximación: el *impresionista*, donde el crítico evalúa a partir del efecto que la obra produjo en él; y el *autoritario*, en el que el especialista examina a partir de conceptos o teorías de diversas disciplinas. Una definición así es aplicable a la crítica destinada a cualquier práctica estética. Los argumentos periodísticos parten del cotejamiento entre un producto final con idealidades determinadas a partir de los acuerdos que rigen cada una de las actividades artísticas.

El modelo *autoritario* permite ejemplificar cómo es que los acuerdos culturales permiten que la crítica funcione como un conjunto de convenciones de análisis y de discurso. Este modelo parece herederero directo de la concepción filosófica de la crítica. Se presenta como la aplicación de categorías generales originadas en modelos y tipologías que indican el *deber ser* de una obra. En el presente, estas categorías ya no tienen su origen en nociones filosóficas, sino en los principios generales de la estética y en las convenciones que rigen a cada actividad artística. Este método parte de paradigmas estéticos o ideológicos, establecidos y aceptados, sobre lo que debe ser idealmente una determinada expresión artística. El cometido primordial es lograr una *apreciación* fundamentada que permita la emisión de un juicio. Tal valoración es “una forma de razonamiento, susceptible de rectificación, que para mayor validez requiere de comprobación” [*Ibid*, 72] ya que, aunque parte de modelos preestablecidos, su efecto último depende de la elaboración eficaz de un *discurso argumentativo*.

Más allá de que esta concepción da un peso mayoritario a la consistencia argumentativa; es decir, a la cohesión y la coherencia de la opinión, queda claro que parte de la existencia de idealidades. Contempla la necesidad de un *deber ser* que no es otra cosa sino un preconstruido cultural: una convención. Sólo que la crítica, a diferencia de otros géneros opinativos, opera con dos tipos de esquemas preexistentes: los preconstruidos de la colectividad donde se da el discurso, y que por lo común están dados por el *lenguaje cotidiano*, y los preconstruidos de una comunidad cultural específica. Uno de los esquemas está dado por la sociedad donde ocurre la crítica. El otro remite al grupo de instituciones, individuos e ideas que están involucrados directamente en una actividad artística. Las nociones y convenciones que derivan de tales grupos culturales también son un tipo de lenguaje o preconstruido, pero especializado.

En *Logique et langage*, Jean-Blaise Grize reflexionó sobre lo que llamó el “problema del sentido”. Concluyó que la argumentación, entendida desde la *lógica natural*, tiene la capacidad de dotar de sentido porque se trata de un esquema, pero sólo puede completar esta operación cuando el receptor participa en la asignación de significado [1990: 95]. Eso se debe a que la producción de sentido depende de tres componentes de la comunicación: la situación del discurso, la posición de los interlocutores y los preconstruidos culturales. Si se traslada esta descripción teórica al terreno de la crítica periodística, es posible decir que el crítico habla desde el lugar de un especialista cuya autoridad está dada por el conocimiento, la experiencia y el medio donde se desempeña. Los receptores constituyen todos aquellos

individuos interesados en la actividad abordada por el crítico. Estos dos lugares constituyen las posiciones de los interlocutores. El diálogo se origina en una doble intención: por un lado está el profesional de la crítica, quien pretende realizar la exégesis de lo más reciente de la cultura; por el otro se encuentran los aficionados de las artes. Eso se refiere a la situación de la comunicación. Finalmente, tanto el crítico como el público moldean la cultura por medio de preconstruidos culturales. Esta participación dual constituye una suerte de interlocución en la que hay un flujo constante de sentidos y significados. Una corriente de ideas que es posible gracias a los universos comunes de discurso. Un quehacer social que se da como un proceso constante de propagación de conocimientos donde la crítica debe contribuir a expandir los espacios de comprensión y reflexión.

En esta práctica social cotidiana, algunas de las convenciones preexistentes están dadas por el *lenguaje cotidiano*, pero otras más conforman lo que Gérard Vergnaud denomina como *campos conceptuales*. Grize retoma este concepto para reforzar la noción de preconstruido cultural porque se refiere a aquellos conjuntos de significantes originados en la interacción existente entre diversas competencias y sistemas simbólicos\*. El *campo conceptual* constituye una noción idónea para entender la crítica periodística porque describe con precisión los lenguajes y saberes producidos por las instituciones de la cultura. Existen, como ya se dijo, preconstruidos culturales generales, que sobre todo se originan en el lenguaje común y en las prácticas discursivas de una comunidad, pero también hay otros preconstruidos, de carácter particular, que dependen de una institución cultural concreta. Visto así, el *campo conceptual* es un conjunto amplio de vínculos culturales de distintos grados y clases. En la crítica periodística estos nexos suceden en diversas esferas. Algunas de ellas son la lengua, el bagaje del crítico, la experiencia del público, el lenguaje propio de una práctica artística, las nociones y significaciones comunes e incluso las nociones de disciplinas ajenas a la actividad reseñada. Según Jorge B. Rivera, el crítico Jaime Rest pensaba que la necesidad primordial de la crítica era encontrar el “enfoque” más adecuado para facilitar el entendimiento de una obra. De acuerdo con estos profesionales del periodismo, el punto de vista de un crítico puede originarse incluso en los “saberes procedentes de campos disciplinarios y teóricos diversos” sin dejar de lado también el papel de la sensibilidad y la experiencia [2003: 116].

La teoría de la ficción narrativa, por ejemplo, explica que el tema de una obra posee unidades mínimas de significado que se denominan *motivos* [Todorov, 2006: 254]. Para comprender el tema total de una obra hay que descifrar la interacción que existe entre los *motivos* y otros elementos de contenido con las combinaciones discursivas y los patrones estilísticos. El *motivo* está presente en todas las formas

---

\* “Un champú conceptuel est un ensemble relativement large de situations, d’invariants et de signifiants, Dans lesquels plusieurs concepts de nature diferente sont en interaction, plusieurs compétences, plusieurs systèmes symboliques [Vergnaud, 1987: 841].” [En Grize, 1990: 94].

narrativas. En la literatura, o en el cine, un *motivo* puede ser central o complementario; esporádico o recurrente, pero siempre es un tipo de elemento que impulsa las acciones, sustancia una trama, caracteriza a un personaje, implanta una atmósfera o conforma un conjunto que define un tema parcial o total. En *Alicia en el país de las maravillas*, Lewis Carroll emplea un *motivo* recurrente en todo el relato: los relojes. En una escena que sintetiza uno de los temas del relato, la imaginación, Alicia discute con el Sombrero acerca de un reloj que sólo marca el día del mes, pero que no da la hora. El Sombrero exige una explicación sobre la naturaleza de dicho reloj. Alicia no logra responder, pero su interlocutor confiesa que tampoco es capaz de ofrecer una explicación definitiva. La escena bordea la idea de la relatividad del espacio y del tiempo hasta que el Sombrero, que tiene la manía de formular acertijos irresolubles, afirma que “el tiempo no soporta que lo marquen ni que lo clasifiquen” [Carroll: 60]. En una versión cinematográfica de este texto, el cineasta Jan Svankmajer recupera el *motivo* del reloj. Sólo que en este caso, este mecanismo parece un instrumento de alienación; una suerte de conciencia exteriorizada que atosiga al portador. Desde la primera aparición del conejo blanco, es un personaje que siempre está angustiado. Todo el tiempo piensa que está demorado. Nunca permanece en un lugar. Corre desesperado con el temor de recibir un castigo. No obstante, uno de los *motivos* centrales de la *Alicia* fílmica no es el reloj, sino la boca de la niña, registrada en planos muy cerrados (*extreme close up*), cada vez que evoca los diálogos de los personajes fantásticos que descubre en la travesía.

En estos dos casos la categoría estética y literaria del *motivo* ofrece un saber común para la crítica literaria y la crítica cinematográfica. La novela y la película explotan el *motivo* en la construcción de una escena, un personaje o de un sentido. A pesar de estas semejanzas, la obra literaria y la versión fílmica aquí citada están separadas por el lenguaje. Hay parentescos en los *motivos*, pero no en la *forma* de expresión. El relato de Carroll se funda en las posibilidades de significación del diálogo mientras que la versión animada con las marionetas de Svankmajer emplea tan poco el habla que la película es casi muda. Carroll explora el carácter de los personajes para plasmar el modo de ser de un universo extraordinario. Los absurdos contenidos en las interlocuciones sugeridas por el Sombrero carecen de la lógica vigente en el mundo ordinario de Alicia. La realización del cineasta checoslovaco no explora el carácter, sino la plasticidad, el desenvolvimiento en el espacio y las relaciones iconográficas de la imagen con algunas convenciones pictóricas como el surrealismo. Si en Carroll el reloj es un *motivo* ambiguo e intencionalmente dotado de polisemia, en el filme de Svankmajer es un contenido definido. El lenguaje literario profundiza en la extrañeza y la imaginación de los personajes mientras que el lenguaje cinematográfico abunda en la viveza plástica a través del movimiento permanente del espacio y del decorado. Si bien en la crítica convergen múltiples saberes disciplinarios y humanísticos por los que existen categorías más o menos intercambiables entre las artes, cada actividad tiene repertorios propios e intransferibles.

Este intercambio de nociones ilustra un rasgo característico de la crítica periodística; es decir, la existencia de *campos conceptuales*; o bien, el hecho de que es una forma de la opinión periodística aplicada que se alimenta de variadas posiciones analíticas porque su primera necesidad es constituir enfoques para la apreciación. Esta cualidad representa una de las posibilidades del principio investigativo del periodismo. En el caso de la crítica periodística, la *inventio* de la retórica aristotélica permite explicar un procedimiento exclusivo y distintivo de este género: el crítico aplica instrumentos especializados de reflexión. Es un observador analítico. Debe reunir informaciones y concretar una posición propia, pero también tiene que diseñar modos de apreciación para producir ideas a partir de una perspectiva concreta. La *fase analítica* de toda crítica resulta de una *observación* especializada donde se vinculan tanto las técnicas de análisis pertenecientes a cada tipo de arte como las técnicas de documentación del periodismo. Esta etapa, que denomino como la *fase analítica* de la crítica, es la que permite la elaboración de afirmaciones, ideas o proposiciones sobre un hecho u objeto cultural. Se trata del espacio de acción de los *campos conceptuales*. La expresión de los razonamientos, en cambio, corresponde a una *fase retórica* donde el crítico se encarga de establecer relaciones discursivas, consistentes y razonables, entre datos, valoraciones y reflexiones originadas en la investigación y el análisis.

Además de señalar el carácter analítico y argumentativo de la crítica, una caracterización de este género no puede ignorar las convenciones relativas a las categorías del discurso y al tratamiento de la información. En la definición aquí dada se habló de *convenciones de análisis, discurso, léxico y tratamiento de la información*. El procedimiento que denominé como *fase analítica* explica los acuerdos de análisis y de tratamiento de información. Las convenciones de léxico se refieren a la necesidad de adecuar el lenguaje cotidiano al lenguaje periodístico, pero también a la posibilidad de recurrir al vocabulario de las artes siempre y cuando sea comprensible y necesario. Si la producción del *lenguaje público* del periodismo se refiere a utilizar el léxico común, en el caso de la crítica este léxico debe mezclarse también con el vocabulario del arte. Todas estas convenciones repercuten en la estilística de la crítica. Hay una categoría más, relativa a las formas discursivas, que incluye las posibles combinaciones que pueden presentarse en la crítica. Si bien la *argumentación* es la categoría fundamental de la crítica, las formas discursivas restantes son válidas en el ejercicio de este género. Dado que uno de sus fines es contribuir a la *mediación* de los quehaceres del arte, la crítica también funge como un *modo de reproducción*. Es una opinión periodística que describe, analiza y comprende para recrear. Para lograr este cometido, el crítico desmonta la unidad de arte para articular un nuevo montaje con sentido y significado. Este ejercicio de esquematización puede enriquecerse con la combinación de la argumentación y otras estrategias de discurso como la exposición, la descripción y la narración.

Desde el punto de vista del *estilo*, la crítica periodística puede caracterizarse como una opinión periodística especializada en cuya base expresiva hay una *estructura*

*argumentativa*. Esta forma discursiva dominante cumple una función organizativa. A ella se subordinan la mención de tipos variados de información, estrategias discursivas secundarias (descripción, exposición y narración) y las figuras del lenguaje. El repertorio discursivo da lugar a pautas de expresión que no son idénticas a las de los modelos literarios, pero que permiten concretar un tipo de sintaxis asequible, dirigida al público del periodismo, donde el autor no sólo se preocupa por examinar el arte, sino que también se propone extender, debatir y elaborar los valores estéticos o culturales de las obras. La reproducción y la mediación son posibles gracias a que el lenguaje ofrece, en su dimensión estilística, la opción de construir discursos periodísticos amenos, placenteros y con *forma* (que no *intención*) literaria. El *estilo* de la crítica es así un patrón argumentativo conformado por combinaciones de discurso, ejemplos, ideas, conceptos, figuras del lenguaje y opciones de léxico para producir razonamientos periodísticos particularizados en relación con la obra comentada y con el resto de las producciones en el terreno de la crítica. Esta expresión se distingue por su originalidad y autenticidad frente a otras similares y por el hecho de que organiza el conocimiento y el examen de una obra artística en un discurso consistente y razonable que reproduce y extiende la experiencia estética al tiempo que examina, valora y explica su sentido y sus valores culturales.

En *Periodismo y literatura*, Alberto Dallal señaló que la literatura representa un campo de ampliación para el periodismo [2001: 33]. Esto significa que los recursos de la escritura literaria pueden trasladarse al territorio de la comunicación informativa. Tal oportunidad implica ampliar las características del lenguaje periodístico. Esta estrategia es particularmente relevante para la comprensión del *estilo* de la crítica porque se trata de un género que tiene la obligación de ser siempre diferente e incluso creativo. Como extensión del quehacer artístico, la crítica es también creación cultural y esa posibilidad de síntesis reproductora al mismo tiempo que propositiva sólo es posible a través de la exploración del repertorio estilístico. En ese sentido, y a riesgo de forzar un símil con un ejemplo ya citado, la crítica periodística es como los relojes de *Alicia en el país de las maravillas*. Tiene una estructura y una función, pero tanto la *forma* como el *estilo* son siempre relativos porque dependen de la obra cuestionada, del autor del texto e incluso de la época y del público.

En una reflexión sobre la entrevista y la crónica, Manuel Blanco definió el periodismo como “un ejercicio vivo y siempre cambiante” en el que no existen los cartabones y donde el profesional puede encontrar oportunidades para realizar sus tareas con creatividad e imaginación [1998: 90]. Esta reflexión es ideal para explicar las potencialidades creativas de la crítica. Si el periodismo es una institución cultural que se caracteriza por los equilibrios inestables de sus convenciones y modelos normativos, se puede establecer que los géneros periodísticos son resultado de un flujo de experiencias y tradiciones que tienen formas definidas en cada época, pero que pueden transformarse, ampliarse y ejercerse con cierta libertad mientras no

perviertan sus fines o su estatuto ético. En este proceso cultural, la crítica figura como la puesta en práctica de la opinión periodística en el terreno del arte. Esto significa que es una actividad que participa directamente en la cultura. Aun como reproductora, la crítica es un tipo de creación porque es una actividad social de una institución de la cultura. Es un quehacer público que, si bien no persigue la conmoción del mismo modo que lo hace el arte, sí ejerce una función mediador y, en ocasiones, incluso es una extensión de los asuntos que aborda. Se trata de un nexo, pero también de un modo de la interpretación periodística que reproduce la cultura para comprenderla y estimarla. Al esquematizar las formas artísticas, la crítica aparece como un género que requiere de bagaje y experiencia, pero también de creatividad. Alberto Dallal afirma que la “crítica periodística importante requiere que sus creadores posean una visión cultural amplia y una actitud analítica abierta” [2001: 21]. A esta necesidad de enfoque y apertura se suma el requisito de la imaginación. La crítica justamente consiste en producir criterios de apreciación a partir de las posibilidades de la cultura, en general, y de lo que aquí se ha definido como los *campos conceptuales*, en particular.

Si bien aquí se ha definido la crítica como la aplicación de la lógica discursiva de la opinión periodística al universo de las artes, no es posible dejar de lado la relación que guarda esta descripción teórica con los orígenes del pensamiento en torno a este género cultural. Ya desde la publicación de sus *Ensayos de crítica* (1865), Mathew Arnold intentó una primera aproximación al método de la crítica. El poeta inglés llegó a la conclusión de que su época fue de enorme riqueza en las reflexiones sobre la estética y la moral. A partir de esa convicción, redactó un ensayo titulado “La función de la crítica en el momento actual” y logró una primera síntesis analítica de las características y los cometidos de este género. En dicha reflexión estableció que la crítica se manifestaba como curiosidad, reflexividad, creatividad y conocimiento. La interrelación entre estas cualidades posibilitaba que este género formara parte de lo que él vio como un contexto alimentado por una “corriente de ideas” que, en el caso del arte, estaban en permanente cambio. Justo por estas razones, Arnold afirmó que el “poder creativo” de la crítica era de menor rango que el del arte, pero también concluyó que esto no imposibilitaba que cumpliera con una función sustantiva: la transmisión de conocimiento a partir del “amor por cultivar el libre ejercicio de la mente” [1996: 129]:

Concluyo esto con lo que dije al inicio: experimentar la sensación de la actividad creativa conlleva gran felicidad y constituye una prueba fehaciente de estar vivo; y esto no es algo de lo cual esté excluida la crítica, sin embargo, ésta debe ser sincera, sencilla, flexible, vehemente, y en todo momento ávida de ampliar su conocimiento. Entonces podrá gozar la dicho sensación —en ninguna medida despreciable— de la actividad creativa, sensación que para el hombre consciente y profundo será preferible al que podría obtener de una creación pobre, raquítica, dispersa e inadecuada. Y hay épocas en que ningún otro tipo de creación es posible. [157].

La idea fundamental de la poética acuñada por el escritor de Middlesex se encuentra lo que él consideró su definición de la crítica: “el desinteresado propósito de captar y difundir lo mejor de cuanto se conoce y piensa en el mundo” [155]. Cuando Arnold hablaba de “captar y difundir” parecía referirse a la necesidad de asimilar, comprender y explicar el arte. Esto no es otra cosa si no la capacidad de analizar e interpretar hechos y objetos artísticos. El poeta se preocupó por aclarar que la crítica no era el trabajo de un “legislador abstracto”, sino de una “especie de compañero y guía” que, al mismo tiempo que comunicaba conocimiento, ofrecía valoraciones implícitas. Esta concepción coincide con la idea aquí desarrollada de la crítica como la puesta en práctica del periodismo de opinión en la cultura. La crítica es argumentación en tanto que se trata de un razonamiento respaldado por la lógica discursiva. La visión de Arnold era semejante a la definición aquí descrita. La crítica produce objetos de pensamiento para sugerir sentidos, significados y valores o carencias. Es un tipo de apreciación, que recurre al lenguaje cotidiano, y que analiza a partir de enfoques originados en los lenguajes y saberes especializados de variados campos conceptuales.

Estas características son las que permiten que la crítica consista en “ponerse al tanto de lo mejor que se conoce y piensa en el mundo, y a su vez darlo a conocer, crear una corriente de ideas frescas y genuinas” [132]. Esta afirmación de Mathew Arnold resume bien los principios del periodismo, pero también el proceso argumentativo propio de la crítica y, finalmente, la necesidad de la creatividad y del conocimiento. La puesta en práctica de la opinión periodística en la cultura es un ejercicio de interrelación entre los métodos del periodismo, los instrumentos de análisis y las nociones de las artes, el bagaje individual y la experiencia colectiva, así como la imaginación del autor. Un ejercicio del pensamiento periodístico que no sólo tiene la capacidad de comprender y estimar los valores estéticos de la cultura, sino de crear conocimiento, o al menos de interpretarlo y socializarlo con un enfoque consistente y coherente, y con ello participar directamente en el proceso inagotable de las instituciones culturales.

## CAPÍTULO II.

### LA CRÍTICA CINEMATOGRÁFICA

#### 2.1 Criterios de reflexión: concepto de crítica cinematográfica.

Durante cerca de diez años, el historiador Francisco Sánchez ejerció la crítica cinematográfica en los periódicos *El Nacional* y *Esto*. Tras su retiro en 1980, el también guionista originario de Acuña (Coahuila) ha publicado una serie de libros que compendian sus reflexiones sobre cine. En *La comezón del séptimo arte*, *Océano de películas*, *Cinefilia es locura* y *El cine del nuevo siglo*, ofreció versiones extendidas de textos que fueron publicados originalmente como críticas, dio a conocer materiales inéditos e hizo reflexiones del cine más reciente. La peculiaridad de este *corpus* de trabajo es que ofrece tres enfoques para acercarse al fenómeno cinematográfico: ideas en torno al cine, ensayos sobre películas de todas las épocas (desde Griffith hasta Tim Burton) y reflexiones sobre la crítica. La obra de Sánchez es la conjugación de tres inquietudes: disertaciones ontológicas del fenómeno fílmico, cuestiones planteadas a partir de películas y problemas en torno a los modos de razonar por escrito la práctica cinematográfica. Más allá de que estos trabajos poseen una libertad formal y creativa que no puede existir en el trajín cotidiano de los periódicos, su transfondo aún es el ejercicio de la crítica. A decir del autor, este género es, al mismo tiempo, un tipo de cinefilia y una manera de “poner en crisis” los discursos cinematográficos.

La idea de la crítica como puesta en crisis parece tener parentesco con el móvil de los estudios sobre cine. Criticar, para Sánchez, significa plantear cuestiones. Quizás no establecer problemas, pero sí formular preguntas donde el eje de reflexión sea la inquietud por comprender los distintos niveles de un filme. Suponer que una película siempre es un entramado con el que es posible dialogar en una o varias dimensiones para advertir que no existe un criterio único o una serie de verdades, sino un conjunto de posibilidades de reflexión cuyo rigor proviene de la coherencia, la calidad y el estilo del razonamiento escrito. Una explicación de este

proceso figura en el ensayo titulado “La manía del cine nunca se acaba” donde el crítico coahuilense señala que

El diálogo sobre cine exige mentes abiertas, ya que existe y existirá siempre en el objeto de nuestra atención una amplia y compleja línea de *diversidad*. Del filme más antiguo al más reciente, no sólo las imágenes o las tramas, sino inclusive los nombres nos puedes llevar de este a cualquier otro hemisferio... [1998: 133].

En el manual titulado *El cine: análisis y estética*, Enrique Pulecio señala que “el crítico eleva su gusto particular a juicio de valor” [Sin fecha: 182]. Esta afirmación parece sugerir que la crítica de cine tiene su fundamento en el sentido común. Situar la satisfacción del periodista como criterio de evaluación implica la exposición de opiniones que remiten a las facultades interpretativas inherentes al razonamiento humano. Como ha señalado esta descripción teórica, todo periodismo es *interpretación* en tanto que se trata de un proceso discursivo fundamentado. Esta condición está implícita en la caracterización que ofrecen las categorías de la retórica aristotélica (*inventio*, *dispositio* y *elocutio*) cuando se trata de comprender cómo funciona el sistema de referencia con que opera toda comunicación periodística. En los discursos situados dentro de las convenciones del periodismo se encuentran los principios rectores de investigación, organización y expresión. Si bien la tarea periodística es una socialización informativa posibilitada por el lenguaje común, se trata de un conjunto de actividades profesionales, sujetas a una serie de convenciones institucionales, que poseen un rigor técnico y estilístico que se distingue de las formas comunicativas cotidianas.

Los procesos discursivos del periodismo son adecuaciones del lenguaje destinados a la comunicación pública. Ni siquiera la más elemental de las tareas del periodismo, como puede ser la confección de una noticia, resulta del sentido común. Toda la retórica periodística deviene en diversas construcciones de la realidad social. Éstas no presentan relaciones simétricas con los asuntos tratados. La comunicación periodística es *interpretación* porque consiste en producir representaciones documentadas de realidades concretas. La crítica no es interpretativa porque constituya una revelación del gusto personal para ofrecer un juicio de valor. También es un proceso lógico discursivo. Es un tipo de razonamiento donde subyace un criterio de observación. Lo esencial de la crítica de cine consiste en encontrar un enfoque apropiado para describir y analizar la forma, el estilo y la temática de una película para determinar cómo está elaborada y qué riqueza expresiva posee. La crítica no es la imposición de un gusto particular. Es una práctica caracterizada por la confección sucesiva de *criterios de reflexión* situados dentro de un proceso discursivo argumentativo donde los profesionales de este género tratan de acotar, comprender y valorar lo que Francisco Sánchez llamó como la *diversidad* de la crítica de cine.

La crítica cinematográfica cumple con el proceso interpretativo del periodismo: observa, documenta, selecciona, tipifica y reduce. Sólo que en la primera etapa del proceso, caracterizada por la observación y la documentación, se manifiesta como un análisis de las cualidades esenciales del arte cinematográfico: la forma, el estilo y la temática. Esta es la razón por la que la crítica de cine es un género especializado de la opinión periodística que consiste en elaborar *criterios de reflexión*. Es un proceso discursivo que produce tanto una representación como un razonamiento. Su fin es comprender y valorar las cualidades formales, los repertorios expresivos y los contenidos de una película. Antes que una interpretación juiciosa, la crítica devela cómo es una película con el fin de representarla. Ofrece una imagen de la cinta por medio de un *esquema* discursivo. Propicia un diálogo con el espectador porque, al analizar y describir la forma y el estilo, reproduce el objeto y sugiere sus sentidos. La crítica parte del rigor de un criterio de apreciación para convertirse en una extensión del hecho cinematográfico.

La crítica de cine no consiste en lograr que el gusto del autor constituya la base para orientar al público. Decir que este género sustenta los juicios de valor en las inclinaciones personales, implicaría la pérdida de especialización y de rigor profesional de este tipo de creación periodística. Frente a la producción de todo tipo de cultura, cada el público posee simpatías y antipatías. Este supuesto empatía con una afirmación de uno de los críticos de *Cahiers du cinema*: “*Todo el mundo puede y debe criticar*” [En Baecque, 2005: 215]. Como bien señala Fereydoun Hoveyda, el derecho del público a la crítica, donde también subyace su derecho a tener gustos, es incuestionable. Pero en la práctica profesional de la crítica cinematográfica, aceptar una premisa como la del gusto equivaldría a negar la relevancia del saber y de las prácticas creadas por dos instituciones culturales. Una poética de la crítica sólo es posible si hay un rigor en su práctica. Aunque toda delimitación implica establecer fronteras, es preferible ponderar una concepción inspirada en la idea de Hoveyda de que todo crítico posee un *punto de vista* que presupone una teoría del cine [En Baecque, 2005: 220] a abandonarse a un trabajo donde el comentario esté sustentado, por sistema, en el sentido común. El punto de vista bien puede ser una corriente de pensamiento o un conjunto de categorías de interpretación, pero no remite, bajo ninguna circunstancia, a las afinidades más personales, sino a las convenciones discursivas del periodismo y del cine. El gusto y el sentido común son derechos del público; la teoría y los estudios sobre cine son los repertorios del crítico. Por esta razón, la crítica es a su vez un derivado de la argumentación periodística y de los estudios cinematográficos. Es una actividad interdisciplinaria, respaldada por los procedimientos de dos instancias culturales, que no posee reglas o cartabones, sino principios, características y funciones que son posibles gracias que los profesionales recurren a *campos conceptuales*.

Al entender la crítica de cine como una comunión metodológica, no descarto la descripción teórica que hice de la crítica periodística a partir del concepto de argumentación acuñado por Jean Blaise Grize y por George Vignaux con base en la

*lógica discursiva*. Sólo que, antes de explicar de qué manera la crítica cinematográfica se da como un proceso de *esquemización* que permite representar y razonar con base en *campos conceptuales* y estrategias argumentativas, es necesario exponer el diagnóstico que inspiró la elaboración de este concepto y de su poética. Pensar en la crítica de cine como una práctica discursiva no solamente implica liberarla de la tentación de subordinarla al gusto y al sentido común, sino establecer que se trata de un arte práctico y de un arte retórico donde la teoría debe tener una posición central [Bordwell, 1989: 12]. Es verdad que la distinción entre los estudios sobre cine y la crítica cinematográfica está dada por funciones sociales diferentes. El académico del cine se interesa en problematizar aspectos de la cultura cinematográfica para producir teorías\*. Con el afán de contribuir al pensamiento teórico, parte de explicadores que permitan comprender aspectos sustantivos en torno a todo tipo de problemas, cuestiones y aspectos de lo que Francesco Casetti denomina como las maquinarias industrial, mental y discursiva del cine.

El crítico, en cambio, desea analizar, comprender y valorar una película para establecer cómo fue elaborada y determinar si posee o no variedad expresiva. El quehacer teórico pretende explicar los procesos del cine. Trata de esclarecer la ontología de las cualidades cinematográficas, los métodos apropiados para comprenderlo de manera coherente y las cuestiones concretas que plantea como expresión cultural. La labor crítica es un ejercicio de apreciación donde el interés es acotar los patrones de composición y sugerir sentidos para una película. Son dos prácticas de aproximación a la cultura del cine, pero que tienen finalidades diferentes. También muestran niveles de alcance teórico de distinto grado. A pesar de que la crítica no es un ejercicio completamente conceptual, sí es una actividad discursiva respaldada por la teoría. En su afán de alejarse del sentido común, el crítico debe diseñar criterios de reflexión: tiene que ser un analista. De otro modo corre el riesgo de caer en un tipo de interpretación fundada en lo que David Bordwell llama “las capacidades generales de inferencia del ser humano” [1989: 52]; es decir, los parámetros de los gustos personales y las expresiones de sentido común.

El enfoque aquí construido trata de mostrar que un concepto amplio de la crítica no puede conformarse con delimitar el proceso retórico que subyace en su estilística, sino que también tiene que intentar una descripción teórica de los procedimientos que permiten que una argumentación periodística, entendida como un *tipo de razonamiento* (según lo expuesto desde Vignaux), concrete una aptitud reflexiva suficientemente rigurosa y especializada. Cuando caractericé aquí los principios de *interpretación* existentes en la institución periodística, el objetivo fue

---

\* Entiendo la teoría como un objeto ideal, estructurado por el lenguaje, cuya función es servir como explicador de hechos o procesos de la realidad social. Este concepto parte de la definición dada por Jacques Schlinger en *L'activité théorique*. “Une théorie est un objet idéal de langage, á structure autonome et á signification dépendante, dont l'intention est d'expliquer un événement ou un ensemble d'événements” [1983: 8].

establecer que la idea del periodismo como una profesión capaz de reflejar la realidad perdió vigencia cuando la retórica aristotélica permitió apartar sus funciones del afán de objetividad presente en la actividad científica. Esto significa que los géneros del periodismo, más allá de los rigores necesarios con el trabajo de las fuentes de información, son modos de construcción discursiva de la realidad social, pero no son procedimientos de demostración. La lógica formal del pensamiento de Aristóteles, que atañe a la finalidad demostrativa de la silogística, no tiene lugar en la tarea periodística. Esto es todavía más cierto en la hechura de los géneros opinativos. La clave de las pautas interpretativas del quehacer periodístico es que su función concreta demanda un tipo de tratamiento del contenido. En el periodismo de opinión, este procedimiento está caracterizado por una puesta en práctica de una lógica discursiva. Tal concepción abreva en una lógica natural del lenguaje entendida, como lo hizo Jean-Blaise Grize, como aquellas “operaciones lógico-discursivas” [1990: 65] que permiten elaborar esquemas a partir de la práctica común del lenguaje cotidiano. La opinión periodística no es un proceso lógico formal, sino un uso discursivo institucionalizado que procura emitir ideas razonables por medio de argumentaciones explícitas.

Justo en esta condición discursiva se encuentran los riesgos del ejercicio crítico. El primero de estos peligros es renunciar a los principios de la interpretación periodística: caer en la subordinación al sentido común, la carencia de documentación, la ausencia de análisis y de cuestionamientos. El segundo de ellos es favorecer la sobreinterpretación que, en palabras de David Bordwell, implica la práctica de una “actividad institucional rutinaria” [1989: 46]. Esto remite a procedimientos estandarizados donde los investigadores recurren a los mismos “prototipos” para tratar todas las películas. Es un tipo de quehacer que presupone que los principios de forma, estilo y contenido del cine se limitan a unos cuantos modelos generales. En el primer caso, el crítico incurre en lo que Manuel Blanco denominó como los costos ideológicos [1998: 84]. En el otro, participa en lo que Bordwell llamó la “razón interpretativa práctica” [1989: 58]. El primer ejemplo habla de la ausencia de convenciones de investigación, que es también ausencia de rigor profesional; el segundo alude a la subordinación a ciertas rutinas. A partir de estos dos diagnósticos, es posible establecer que un concepto de crítica de cine, entendido también como una descripción teórica que permita articular la caracterización de una poética, tiene que partir de la idea de que este género periodístico no está sujeto a reglas fijas, sino a métodos cambiantes. Es un género tan diverso como el propio cine y está sujeto a un amplio repertorio de posibilidades conceptuales y estilísticas.

Situada en esta perspectiva, una convención periodística es un acuerdo sobre las funciones, las formas y los estilos de los géneros del periodismo. Tales arreglos condicionan el tratamiento de la información. Salvo en el caso excepcional de la nota periodística, donde el rigor estructural y lingüístico tiene el carácter de una serie de normas, el resto de los géneros acata convenciones que no son cánones,

sino repertorios. Los géneros de la opinión periodística aprovechan esta cualidad. Dado que son procesos argumentativos, pueden explorar las posibilidades creativas del estilo y también del análisis especializado. La crítica de cine es una práctica cuyo horizonte convencional no representa una serie de limitaciones, sino un conjunto de posibilidades que abreva en las fuentes de información, la interpretación periodística, los estudios sobre cine, la estilística literaria e incluso los *campos conceptuales* de otras disciplinas sociales y humanísticas. Esta amplitud es posible porque la crítica no dispone de recetarios o cartabones. Más allá de sus cualidades analíticas y discursivas, el primer elemento para una definición de la crítica cinematográfica es establecer que consiste en diseñar *criterios de reflexión* adecuados para una película o un conjunto de películas con patrones de estructuración semejantes. La crítica de cine, por lo tanto, no puede disponer de un solo método ni formular un criterio único de apreciación. Si se le considera un tipo de creación cultural es porque sus hacedores pueden dar lugar a un estilo único mediante el uso razonado del repertorio literario, pero también es porque no tiene un método universal. La crítica recurre así a varios métodos de interpretación y descripción, así como a conceptos brindados por los *campos conceptuales* del cine.

Esta investigación intenta situar la crítica de cine dentro de la práctica del periodismo cultural, pero comparte la conclusión de David Bordwell de que, más allá de que es un género caracterizado por convenciones retóricas y estilísticas, no debe dar un lugar central a la interpretación, sino a una adecuación de la teoría cinematográfica a partir del lenguaje periodístico. Este principio de rigor en las observaciones que hace un crítico no pretende sugerir que sólo la crítica teórica es válida, sino establecer que toda apreciación profesional del cine, aun en el ámbito periodístico, debe estar respaldado por un ejercicio de análisis. En *El significado del filme*, Bordwell llegó a la conclusión de que el auge de la interpretación, entendida por él como un tipo de exégesis orientada solamente a desentrañar lo que denomina como *significados implícitos* y *significados sintomáticos*, fue resultado del tránsito que tuvo la crítica de cine de un entorno periodístico a un contexto académico. Según este diagnóstico, en la crítica anglosajona, el ánimo hermenéutico surgió cuando profesores y teóricos de la literatura, el teatro y el arte adoptaron al cine como objeto de estudio, pero sobre todo como material para una serie de prácticas docentes [1989: 34]. El resultado fue la consolidación de una rutina interpretativa fundada en modelos fijos. Una labor pragmática y utilitaria. Un conjunto de hábitos de pensamiento inamovibles que condicionan la crítica producida tanto en la academia como en la prensa y que impiden la comprensión apropiada de las formas, las poéticas y los estilos del cine. En suma, para Bordwell “todos los críticos son creaturas retóricas” [57]. Esto significa que, tanto en la academia como en el periodismo, la interpretación no sólo es inevitable, sino necesaria, pero el crítico debe saber cómo evadir el razonamiento basado en fórmulas a la hora de observar y de expresar. Tiene que ser un individuo teórico y, sobre todo, histórico. Debe conocer la cultura que aborda y debe ser capaz de situarla en el periodo al que pertenece sin dejar de comprender su trayectoria como un proceso sucesivo; como

una entidad que, del mismo modo que el arte, experimenta una situación de cambios permanentes.

A partir de esta reflexión, se puede establecer que un concepto para la crítica de cine no debe proponerse como la descripción de un modelo genérico, sino las condiciones que permiten que exista el proceso de razonamiento que subyace en esta práctica. Ubicar la crítica en la institución del periodismo, significa devolverle el rigor que ofrecen las convenciones de documentación, de análisis y de expresión. No sólo es reconocer su pertenencia al terreno del discurso periodístico. Se trata aquí de formar una poética que ofrezca los materiales necesarios para explicar cómo es que el crítico entabla un diálogo con la película y con el público. En la crítica, la cooperación entre la interpretación periodística, la lógica discursiva y el análisis especializado conforma principios metódicos por los que este género no busca *decir* qué es y qué expresa una película, sino *mostrar* cómo es para sugerir *qué dice*. La diferencia entre el *decir* y el *mostrar* se encuentra en la capacidad de afirmación. La crítica, en tanto razonamiento, no *demuestra*, sino que *muestra*. Es un discurso que construye sentido desde la elección de un enfoque. Para que esta cualidad sea posible, la crítica evita las interpretaciones sin rigor periodístico y sin coherencia analítica. Se asume como una posibilidad y no como la vía única. De otro modo, la *esquemización* que resulta del acto de criticar dejaría de tener lo que George Vignaux vio como una progresión discursiva que es más bien una “búsqueda” [1976: 205]. Y es que la noción de *esquema* se refiere a una composición cuyo fin es suscitar una interlocución con receptores que, del mismo modo que el emisor, sostienen una representación propia del asunto tratado.

En *La comezón del séptimo arte*, Francisco Sánchez ofreció una versión extendida de una crítica a *Los pájaros* de Alfred Hitchcock [1998: 47-50]. Ya en la primera oración, el autor presentó el principal aspecto de su reflexión y la idea central del texto:

*Los pájaros* es un filme sobre mujeres. Ya es hora de que entendamos que atrás del juego narrativo y los efectos de suspenso hay en las películas del genial Alfred Hitchcock otras cosas. En efecto, en *The Birds*, aparte de esa divertida especulación borgiana sobre un ataque organizado de los volátiles sobre los humanos, se desarrolla un penetrante estudio de actitudes femeninas.

Aves atrapadas en sus respectivas jaulas, la sofisticada mujer de mundo de Melanie Daniels (Tippi Hedren), la madre insegura que vive temiendo perder a su hijo (Jessica Tandy), la dolorida joven maestra Annie Hayworth (Suzanne Pleshette) y la niña que sigue conservando la inocencia en medio del terror, Cathy Brenner (Verónica Cartwright), componen un cuadro de reflejos y transposiciones.

Si bien el punto de partida fue una idea concluyente del autor, este material publicado originalmente en la revista *Cine* es un ejemplo de los principios, las convenciones y las funciones de la crítica. El autor partió de una tesis (“*Los pájaros* es

un filme sobre mujeres”), pero en el desarrollo del escrito entregó una exposición de la trama (“El protagonista masculino conoce a la señorita en una tienda de pájaros”), declaraciones del autor, fragmentos de otras interpretaciones de la película, relaciones con otras expresiones culturales (“especulación borgeana”), así como un desglose del análisis de la película. Sánchez se concentró en la caracterización de los personajes y en las funciones de correspondencia de distintos elementos de la puesta en escena para señalar que la mujer constituía el aspecto central del filme:

El varón es sólo un pretexto. Son las mujeres las que importan, esto es, su mundo, su ámbito de encierro y rutina en unas jaulas que pueden llamarse aula o escuela, alcoba o casa, cocina o residencia. Es en ese ámbito donde intrigan y sueñan anhelando una libertad de las que han sido desposeídas. Es en este terreno donde *Los pájaros* se erige como una obra sumamente apasionante. Tal vez no sea casual que el relato en que se inspira la cinta sea obra de una mujer: Daphne de Maurier (la creadora de *Rebeca*, nada menos).

Al hacer acto de presencia en Bodega Bay, la forastera Melanie Daniels se encontrará con el retrato vivo de sus dos oponentes principales (de entre otras muchas posibles, por supuesto) en las personas de la escamante de Kitch (como se llama al héroe, interpretado por Rod Taylor) y de la madre del mismo. Dormirá una noche en la casa-jaula de la segunda.

El binomio femenino con las características de Géminis adoptará así dos reflejos o contingencias. El desarrollo de identificación y transparencia de personalidades seguirá el segundo camino. El parecido físico de las actrices servirá al juego de espejos. Esto no ha pasado inadvertido. El crítico Robin Wood señala así: Un paralelismo visual señala a Lydia y a Melanie: muy simplemente, el hecho de que las dos se parezcan tanto, con los mismos rasgos faciales y peinados muy similares, casi nos hace sentir que estamos viendo en Lydia a Melanie como será dentro de treinta años”.

Tal y como sucede con todos los géneros del periodismo, la crítica construye interpretaciones a partir de tres condiciones: es un tipo de investigación organizada y tipificada; es una manera de observar que da lugar a modos de razonar; finalmente, se trata de una argumentación. Fue el caso de este acercamiento a *Los pájaros*. A partir de la documentación del proceso productivo y de las interpretaciones suscitadas por la película, Francisco Sánchez propuso una idea central con base en el análisis y la descripción de los personajes y de la puesta en escena. Su objetivo fue desglosar la temática desde una perspectiva sociológica en su relación con la estructuración visual de los escenarios. Buscó comprender y evaluar cómo es que el filme representó a la mujer. Concluyó que el valor estético de la película estaba más allá de la estructuración narrativa ya que su cualidad más relevante consistió en una serie de relaciones visuales entre las protagonistas y su

entorno entre los que el motivo más recurrente y significativo fue la figura de la feminidad.

La crítica cinematográfica es un género periodístico de opinión que se caracteriza como un proceso discursivo dotado de métodos de observación y razonamiento que combinan los instrumentos del análisis cinematográfico y las técnicas de la argumentación. Su función primordial no es producir teoría, sino socializar la cultura del cine mediante la explicación y la valoración de formas, estructuras, cualidades y contenidos presentes en una o en varias películas. Es una práctica profesional al mismo tiempo que un tipo de creación cultural que consiste en conformar *criterios de reflexión* con el fin de identificar objetos de discurso (temas) y propiedades (argumentos) útiles en la concreción de un juicio. Al ser una comunión entre el análisis cinematográfico y la argumentación periodística, y desde el punto de vista del discurso, la crítica es un tipo de *esquemización*. En otras palabras, es una argumentación periodística que parte de un *criterio* estructurado para lograr una *unidad de razonamiento* donde la explicación y el examen de una película adquieren la forma de una *representación* discursiva verosímil, asequible y consistente. Este género de la opinión periodística no es un comentario inspirado en el sentido común. Tampoco es la expresión de una verdad científica. Se trata de un juicio razonable donde el crítico realiza un esfuerzo de *divulgación* al emplear un lenguaje público y un criterio profesional derivado de su conocimiento de la cultura del cine, de las ciencias sociales y de las humanidades, así como de su habilidad para emplear tanto el análisis del cine como la prosa periodística. El cometido de la crítica es comprender y comunicar la manera en que un filme está realizado, los sentidos que sugiere y el grado de riqueza o de pobreza expresiva que ofrece.

El tipo de razonamiento que brinda la crítica de cine puede analizarse como un proceso discursivo dotado de dos procedimientos: una *fase analítica* y una *fase retórica* (véase el *Esquema 1* del **Anexo\***). La primera de estas dos etapas se refiere a un tipo de observación mientras que la segunda define un tipo de expresión. Esta doble cualidad permite la existencia de un método unificado que es posible por la comunión entre las técnicas de la argumentación periodística y los instrumentos del análisis de cine. En la primera fase se encuentran las rutinas de documentación: la elección de una obra o de un tema a partir de factores de interés periodístico; la

---

\* A final de este trabajo, el lector puede encontrar un esquema que simplifica lo que aquí se define como la *unidad de razonamiento*. La crítica de cine es un proceso discursivo que da lugar a un *criterio de reflexión* adecuado para comprender y valorar una obra cinematográfica. Desde el punto de vista del funcionamiento *real* de este proceso, la crítica debe ser un razonamiento unificado que da lugar a una argumentación consistente, razonable y convincente con base en un criterio profesional. Desde el punto de vista del análisis y la descripción de este género, es un tipo de discurso periodístico que puede segmentarse en dos fases: una analítica y otra retórica. El esquema aquí propuesto es una síntesis tanto del *modo de ser* de la crítica, que se refiere a la unidad de reflexión en la práctica real, como del *modo de comprenderla*; es decir, una manera en que se le puede caracterizar con fines de análisis.

consulta de fuentes documentales o humanas; la conformación o revisión de archivos. A estas técnicas se suman los modos de observación y reflexión que provienen de los *campos conceptuales* del cine. Es el caso de las teorías y de las poéticas, pero también de los aportes conceptuales de las ciencias sociales y de las disciplinas humanísticas. El crítico emplea conceptos, modelos, casos y ejemplos, así como instrumentos de análisis propios de los estudios sobre cine. Si bien estas técnicas no se aplican con un rigor semejante al de las investigaciones académicas, operaciones como la segmentación, la recomposición, el ordenamiento, la modelización y la descripción de una obra cinematográfica también están presentes en las observaciones realizadas por los críticos.

La *fase retórica* se refiere al repertorio expresivo de las convenciones de la opinión periodística: la adecuación del lenguaje especializado a un lenguaje público; la estructuración de la prosa según la función; las normas de precisión y de claridad de la escritura; las categorías estilísticas distintas de la argumentación como la exposición, la narración o la descripción; las figuras retóricas como la analogía y la metáfora; el dominio léxico y el dominio sintáctico; las técnicas argumentativas basadas en nexos, disociaciones o encadenamientos que dan lugar a variados tipos de argumentos<sup>\*\*</sup>; las formas de enunciación de tipo interrogativo, imperativo o exhortativo; los tipos de operadores que modulan las afirmaciones al remitir a lo probable, lo posible, lo necesario, lo autorizado o el deber, entre otros. Estos componentes van desde la elección de un léxico hasta la articulación de toda clase de asociaciones entre el objeto del discurso y los argumentos. La *fase retórica* de la crítica se define como un tipo de expresión. Es la composición discursiva final; la colocación de datos, ejemplos, juicios y argumentos con base en una lógica discursiva; el razonamiento convertido en una prosa que, al mismo tiempo, demanda de consistencia argumentativa y de eficacia comunicativa. En otras palabras, esta fase es la construcción discursiva en sí; un razonamiento ya concretado que es único y autónomo.

Una vez descrita la relación entre la *fase analítica* y la *fase retórica*, es posible señalar que la unidad metódica de la crítica radica en la necesidad de construir un criterio apropiado para cada película, pero desde una perspectiva audiovisual. A través de sistemas de referencia de disciplinas como la lingüística, la sociología, la

---

<sup>\*\*</sup> En palabras de Chaïm Perelman, “los argumentos se presentan, ya bajo la forma de un *nexo* que permite transferir a la conclusión la adhesión acordada a las premisas, ya bajo la forma de una *disociación* que trata de separar elementos que, el lenguaje o una tradición reconocida, han ligado previamente uno a otro”. A partir de esta división, se reconocen distintos tipos de argumentos: cuasilógicos, basados en la estructura de lo real, por analogía, modelo o ejemplo; inspirados en casos particulares conocidos, entre otros [1997: 76 - 80]. Por su parte, George Vignaux habla de *encadenamientos*; es decir, las relaciones “interoracionales” en el discurso que contribuyen a establecer relaciones lógicas entre los temas, los argumentos y los operadores. Hay, entre otros, vínculos de exclusión, acompañamiento, calidad, cantidad, simultaneidad, anterioridad, posteridad, causa, consecuencia, finalidad y oposición [1976: 75-76].

sicología y la semiótica, la investigación en cine se ha ocupado de aspectos como la percepción, la representación, la ideología, la significación, la cognición, los modelos narrativos y no narrativos, la adaptación, los mecanismos de identificación, la figuración, la interpretación, los ciclos de producción, distribución y exhibición, las relaciones políticas, la propaganda, la función social de los géneros, los usos, los efectos y los hábitos, así como la recepción de películas, conjuntos de filmes, periodos, corrientes o temas. Si bien esta enumeración no reúne de ninguna manera la totalidad de los cuestionamientos formulados por los estudios sobre cine, su trayectoria ha sido condicionada por lo que el teórico Dudley Andrew entiende como una situación de interdependencia [1984: VIII]. No han sido pocas las ocasiones en que los teóricos tienen la necesidad de suscitar diálogos conceptuales o metodológicos entre disciplinas sociales o corrientes de pensamiento distintas, sino que cada aporte teórico, en mayor o menor medida, tiene una identidad a partir de sus semejanzas o diferencias con otras. Estos saberes condicionan el ejercicio de la crítica. Aunque se trata de un género de *divulgación*, los esfuerzos de *difusión* ejercidos por investigadores repercuten en el modo de observar las películas desde la opinión periodística.

Un ejemplo clarificador de la necesidad de interdisciplinariedad en la crítica académica y periodística fue el trabajo del historiador Pierre Sorlin quien, al construir un conjunto de principios para su *Sociología del cine*, debió vincular conceptos e instrumentos de la filosofía, la semiótica y las ciencias sociales para diseñar una pauta de análisis que permitiera comprender por qué el cine tenía interés para el estudio de la historia. Una de las ideas metódicas más relevantes de esta investigación aplicada al neorrealismo italiano, parte de reconocer que toda la producción intelectual es una “expresión ideológica particular” [1992: 19], pero que, cuando se trata de estudiar las ideas, mentalidades y las representaciones existentes en el cine, primero hay que comprender que un filme es sobre todo una superposición de interacciones entre imágenes y sonidos a la que se suman expresiones como diálogos, música y comentarios que son exteriores al fenómeno cinematográfico [23]. Para la crítica del cine, la forma en que Sorlin construyó su objeto de estudio resulta relevante porque se trata del reconocimiento de una película como una unidad autónoma observable que, si bien tiene relaciones con el resto de la cultura cinematográfica y con numerosos hechos del entorno social, posee características y cualidades propias dadas por las “combinaciones de imágenes” que suceden de una manera particular y distintiva en cada filme\*.

La clave del diálogo teórico que ocurre en la práctica de la crítica es que el estudio de la forma cinematográfica, propuesto en los orígenes tanto por los formalistas rusos desde la literatura como por algunos cineastas, ha ganado un lugar

---

\* Hay unos contados casos excepcionales que no por ello dejan de tener cualidades propias y autonomía. Uno caso reciente fue el *remake* para el mercado norteamericano de *Funny games* (1997) en manos del cineasta austriaco Michael Haneke quien, en 1977, lanzó la primera versión de esa película en Europa.

predominante en la comprensión del fenómeno cinematográfico. Más allá de la riqueza otorgada por los esfuerzos para comprender los objetos de estudio que suscita la relación del cine con las preocupaciones de diversas disciplinas sociales y humanísticas, resulta evidente que cada película es una forma única y que, incluso cuando su estructura retoma convenciones institucionalizadas, es una unidad que posee características visuales autónomas e interdependientes. El interés de la crítica por la forma y el estilo no quiere decir que esta práctica periodística se niega a reconocer otros valores, como es el caso de las ideologías, representaciones, sentidos y hasta significados, que subyacen en los filmes. Sólo que, con el fin de evitar la tentación del sentido común y la ausencia de criterios, que no es otra cosa sino la falta de un análisis, el crítico siempre debe interesarse por comprender y hasta explicar cómo se organiza una película y por qué su estructuración formal suscita efectos emocionales o efectos de sentido. El instrumento de los estudios sobre el cine que resulta más importante para la unidad de razonamiento de la crítica es el conjunto de enfoques y *campos conceptuales* con que construye problemáticas. Si la pregunta clave de la investigación cinematográfica es develar la especificidad del cine, la cuestión clave para un crítico es comprender cómo es la forma de un filme y qué propiedades compositivas, expresivas y temáticas presenta.

Si un concepto clave citado aquí para describir la crítica periodística es el de *esquemización*, lo que en palabras de Grize implica un proceso discursivo que produce una *imagen* [1990: 37], el primer paso de una práctica de la crítica es lograr una *figuración*. La descripción de la película es la técnica más relevante para este requerimiento. Tal acción no se refiere a la síntesis del argumento, cuando lo hay, o de los temas y contenidos. Más bien implica el dibujo de los componentes visuales y estilísticos del filme. Una película es sobre todo una sucesión visual donde se da una determinada articulación entre las propiedades de la fotografía, la edición, el sonido y la puesta en escena. Las interacciones entre estas cualidades técnicas producen patrones compositivos y estilísticos que pertenecen solamente a un filme. Cada caso presenta un uso estructurado propio de los componentes. Si bien hay convenciones de género, como es el caso del *western*, la visión de un equipo de producción, de un autor o de un grupo de colaboradores deviene una serie de decisiones creativas y técnicas por las que incluso una estructura visual de fórmula adquiere un matiz propio. Una película ejemplar de este género, como es el caso de *The searchers* (*Más corazón que odio*, John Ford, 1956), tiene semejanzas narrativas y de puesta en escena con una cinta como *El topo* (Alejandro Jodorowsky, 1970), pero la iconografía de cada una tiene particularidades y funciones que no son simétricas. Esta misma distinción es útil para ejemplificar el supuesto metodológico de que la figuración de una película no equivale al resumen de su tema, sino a la descripción de su tratamiento estilístico. Los personajes de Ethan Edwards (John Wayne) y el Topo (Alejandro Jodorowsky) realizan una búsqueda. Ambos persiguen algo. La expectativa de la narración se basa en un mecanismo similar: develar si estos dos rastreadores lograrán sus cometidos y, sobre todo, si encontrarán lo que buscan. Una figuración de la trama no ofrecería elementos suficientes para distinguir una

película de la otra. Más aún, el lector no podría discernir con facilidad qué es lo que hace particular a cada una de estas cintas. La descripción de su forma, como principio para lograr un *esquema* crítico más apropiado, daría un resultado diferente.

En una crítica sobre *Miss Bala* (2010), Juan Villoro, cronista y ensayista que no se especializa en cine, sólo requirió de un párrafo para figurar el patrón formal del tercer largometraje de Gerardo Naranjo. Al abordar esta cuestión, el escritor comparó las cualidades estilísticas de la película con un trabajo anterior para sugerir, ya desde la descripción, algunas cualidades expresivas en el trabajo del cineasta:

Desde su primera película, *Drama/Mex*, [Naranjo] había mostrado su destreza para *crear intensas situaciones narrativas en espacios reducidos y con mínimos elementos*. Aunque esta primera cinta se vio lastrada por cierta desorganización argumental y diálogos que en su afán de ser “naturales” calcaban los titubeos del lenguaje coloquial, revelaba *una mirada única*.

Villoro no fue el único crítico que se acercó a lo que llamó como la “mirada única”. En un acercamiento publicado por el blog de la revista Cine Premiere, Iván Morales expresó que

la cámara de Naranjo, *cruda y ágil como siempre*, logra capturar momentos que en manos de alguien más se pudieron fácilmente convertir en postales malogradas de una realidad falsa y construida para ajustarse a la agenda política de un cineasta menor. Aquí el director *deja que la situación hable por sí misma*, incluso en momentos dejando a la realidad filtrarse y capturar momentos documentales que por sí mismos valen más que cualquier comentario al respecto que él pudiera hacer. En un momento la chica cruza la frontera de EUA a México en auto que bien podría en realidad cargar explosivos y nadie le hace una sola pregunta. Ni siquiera por la presencia de todo un equipo de cine evidentemente capturando todo.

Durante el rodaje de *Miss Bala*, Naranjo recurrió al trabajo del fotógrafo Mátyás Erdély, colaborador habitual del cineasta húngaro Kornel Mundruczó. Para la realización de esta película, el cineasta mexicano, quien hasta el momento sólo cuenta con tres largometrajes, eligió un estilo visual basado en encuadres cerrados que reducen el alcance de la visión en el espacio interior. Además de ello, combinó este recurso con recorridos laterales de la cámara. En la mayor parte de la película, el campo visible ofrece pocos protagonistas o elementos. El motivo más recurrente es el personaje interpretado por Stephanie Sigman: una muchacha llamada Laura que, tras una balacera en un bar nocturno, es obligada a participar en actividades ilícitas. Para reconocer estas características, Villoro describió cómo es el encuadre (*espacios reducidos*) y expuso qué composición presenta la puesta en escena (*mínimos elementos*) para decir qué efecto suscitó (*intensas situaciones narrativas*). Morales optó

por un par de calificativos (*cruda y ágil como siempre*) para describir el uso de la cámara. El primer caso brindó una figuración para argumentar una idea sobre el estilo: la “mirada única”. El segundo caso concluyó que el filme recurrió a convenciones del género documental tras afirmar, independientemente de la descripción técnica, qué hizo el cineasta (*deja que la situación hable por sí misma*). Más allá de las diferencias de consistencia y estilo en los párrafos de estos dos ejemplos, hubo un vínculo entre ellos: la observación y la descripción de un patrón formal. Esto implicó un esfuerzo por reproducir rasgos característicos de la composición cinematográfica. Se trató de un tipo de representación de carácter descriptivo que ofreció la figuración de cualidades con las que cada autor sostuvo argumentos diferentes: la “mirada única” frente a los “momentos documentales”.

Estos casos remiten nuevamente a la idea de Grize de que la verosimilitud de una argumentación depende de que un esquema discursivo logre o no una figuración visual del objeto de la reflexión. Al decir que la crítica de cine funge como un tipo de *esquemización* es porque se trata de un discurso con autonomía que tiene la facultad de *ofrecer a la vista* un aspecto de la realidad. Se trata así de un modo de representación donde la *imagen* propuesta por el *esquema* discursivo pretende crear un efecto perceptivo que resulte verosímil ante la representación que el receptor produce por sí mismo [Grize, 1990: 37]. Según Jean Michel Adam, el concepto de *esquema* se da como una “representación verbal como definición parcial, selectiva y estratégica de una realidad” [1999: 103]. De acuerdo con esto, la *esquemización* es la construcción de un discurso que se vale por sí mismo y en el que subyace la intención del orador. A decir de Vignaux, es “un proyecto del sujeto” donde hay una selección intencionada de los elementos de la representación que es progresiva y que tiene la finalidad de que la verosimilitud de los argumentos favorezca la participación del público en la asignación de sentido. Cuando Fereydoun Hoveyda entendió que la crítica de cine era “entablar un diálogo” [Baecque, 2005: 217] en lugar de determinar lo que ve el espectador, ofreció una idea que anticipó la manera en que las *esquemizaciones* suscitan la implicación de los receptores. Al preocuparse por *mostrar*, el crítico provoca simultáneamente un efecto perceptivo y un efecto cognitivo con el objetivo de involucrar a los interlocutores en los razonamientos del autor.

Desde esta perspectiva, es posible concordar con uno de los críticos más respetados al interior del grupo conformado por la revista *Cahiers du cinema*, Serge Daney, cuando afirmó que la representación, “en el sentido de figuración icónica, es un momento importante” [Baecque, 2005: 246] de la crítica y que este modo periodístico tiene el deber de situar las películas, en tanto objetos de discurso, en el marco de diversos “sistemas de reflexión” [247]. Ambas afirmaciones son expresiones concretas de los principios aquí citados. Por un lado, la necesidad de describir para mostrar; por el otro, el requisito de fijar un enfoque para comprender. El esquema y su criterio. En suma, un proceso discursivo donde la interpretación periodística se subordina al análisis especializado para expresar un

razonamiento consistente, verosímil y convincente de las propiedades formales, estilísticas y temáticas de una película. Así es como la crítica, en tanto modo de apreciación, sustenta su capacidad de sugerir *sentido* y también de invocar *significación*. El crítico no persigue los significados ocultos de los filmes, sino que trata de comprender cómo es que suscitan sus efectos de sentido. La significación, en cambio, se produce en el diálogo que existe entre el discurso audiovisual, el discurso de la crítica y el discurso del espectador. Una cinta, dice Sorlin, ofrece varias líneas de sentido; una crítica, en cambio, no revela el significado único de una película, sino que brinda ideas sobre para sustentar varias posibilidades de sentido y ofrece argumentos sobre distintos tipos valores.

## 2.2 El análisis cinematográfico: los instrumentos de la crítica.

En una reflexión publicada en un número monográfico de la revista *Cine Toma*, Rafael Aviña advirtió que la crítica de cine corría el riesgo de desaparecer [Mayo-junio 2011: 28]. El crítico mexicano enunció tres factores para sustentar este juicio: el problema de un país con un nivel cultural “paupérrimo”, la tendencia a la sustitución de la comunicación escrita por informaciones que favorecen el “impacto visual” y, sobre todo, el agotamiento progresivo de espacios para el análisis del cine. Para el autor de *Una mirada insólita*, el factor más relevante de esta crisis es la ausencia de una auténtica institucionalización del pensamiento sobre el cine. Una de las condicionantes más severas se encuentra en las razones instrumentales de las distribuidoras de cine. A decir suyo

El análisis cinematográfico en México es escaso. No existen revistas serias de cine; en ellas, no se hace mucha crítica y menos de cine mexicano, porque afecta a las distribuidoras, mecenas de estas revistas, o puede ocasionar desaguisados a las estrellas televisivas o al talento nacional que filma en Hollywood.

Si bien este diagnóstico escapa al interés sustantivo de esta reflexión, no puede ignorarse que la cuestión teórica en torno de la crítica no es ajena a su contexto. Toda ontología de una actividad discursiva, que es también una práctica social, tiene que considerar las condiciones concretas en que se desenvuelve. Como señalé en el apartado anterior, la crítica cinematográfica es uno de los numerosos componentes de la institución cinematográfica. Esta instancia tiene relaciones de interdependencia con otras instancias culturales. No se encuentra aislada. Su posibilidad de ser está sujeta a condicionamientos originados en varias actividades. Esta es una de las razones por las que el teórico Francesco Casetti pensó que la historia del cine puede comprenderse como un “triple objeto” [2005: 12]: una maquinaria industrial (producción y distribución), una maquinaria psicológica (comprensión y consumo) y

una maquinaria discursiva (valoración). Esta reflexión sobre la trayectoria del cine es relevante porque concibe a su cultura como un sistema unificado. Las interdependencias entre los componentes sugieren procesos más complejos. Uno de ellos es lo que podemos nombrar como un problema de método situado en las intersecciones existentes entre el consumo, la comprensión y la valoración del cine: en la práctica de la crítica cada vez es más evidente la falta de rigor analítico.

La crisis del análisis en la crítica no es una situación exclusiva del ámbito cultural de México. Se trata de un problema generalizado, al menos, en el ámbito del periodismo en castellano. Una conclusión común de dos representantes del medio cinematográfico de España advierte que la crítica ha sido más bien una actividad de promoción. A decir de Fernando Trueba, “La crítica, hoy día, se ha convertido en un aspecto más del lanzamiento de películas. Es decir, pese a algunos que la practican, la crítica forma parte de la industria” [2004: 76]. Según este cineasta que principió como crítico, la situación actual de la crítica puede entenderse como una tendencia de la maquinaria industrial del cine a absorber a la maquinaria discursiva. Hay una relación de determinación donde la razón instrumental de la industria, que no es otra sino el lucro, se impuso a su importancia estética y cultural.

Varios años atrás, el crítico Álvaro del Amo escribió un ensayo sobre la falta de autonomía de la crítica ibérica. Según este autor, a pesar de que varios críticos españoles habían creado las bases de dos modelos de crítica más o menos sistemáticos\*, ninguno de los dos grupos fue capaz de independizarse verdaderamente. Si bien no seguían los patrones discursivos propios de la industria, los críticos de aquel país, según el autor de *Cine y crítica de cine*, estaban condenados a la dependencia porque su crítica carecía de lo que él nombró como la “base cultural”; es decir, la suma de saberes estéticos y de principios metodológicos [1970: 29]. En otras palabras, no bastaba con que los críticos tuvieran un modo de trabajar, sino que era necesario que vincularan su práctica con lo que aquí he llamado *campos conceptuales* y con el análisis del cine.

Uno de los aspectos fundamentales para comprender la crítica de cine es que en ella subyace un ejercicio analítico especializado. Los instrumentos de lo que se conoce como el análisis cinematográfico cumplen con diversas funciones dentro de la práctica de la crítica. En primer lugar, se trata del procedimiento que permite la determinación de la forma de una película; es un modo de determinar *cómo* está construido un discurso fílmico. En segundo lugar, el análisis es un mediador entre un filme y un cuerpo de conceptos; es decir, se trata del enlace entre la teoría y su objeto de estudio. Finalmente, el análisis es el componente de rigor en el trabajo de

---

\*En el libro en cuestión, Álvaro del Amo hace una caracterización muy completa de los dos procedimientos. Habla de un método *realista* y de uno *idealista* que se definen porque representan, primero, una “posición genérica ante el cine” y, también, un conjunto de criterios más o menos “homogéneos”. El modelo *realista* busca las conexiones entre las películas y su contexto. El *idealista* trata de determinar y caracterizar cómo es y qué efecto suscita la *forma* de una película.

un crítico. Estas propiedades dotan de método al discurso de la crítica, pero también permiten distinguirla de los comentarios del público y del aparato publicitario de la industria. Esto no significa que el pensamiento analítico es exclusivo del crítico. Todo individuo puede analizar, pero el crítico practica un tipo de análisis que desmonta la *forma* y el *discurso* de un filme a partir de puntos de vista determinados por los acuerdos conceptuales de diversas disciplinas. Los ámbitos del cine, las artes, las humanidades y las ciencias sociales, como toda institución cultural, son conjuntos de convenciones arbitrarios que definen, caracterizan y regulan sus actividades. En el cuerpo de toda cultura hay un quehacer teórico que es a la vez explicativo, normativo y especializado. El análisis practicado por los críticos de cine fue un instrumento de trabajo derivado del quehacer periodístico a partir de 1915 y hasta 1950. En esta etapa, surgieron pensadores como André Bazin. La institucionalización del análisis se originó en el periodo que va del surgimiento de la revista *Cahiers du cinema*, en abril de 1951, a la publicación de los *Ensayos sobre la significación del cine* (1963) de Christian Metz. Dicha revista francesa no fue solamente un espacio de crítica, sino que logró conjuntar una serie de reflexiones sobre la práctica del crítico donde convergieron diversas perspectivas. El caso de Metz, por otra parte, significó la incorporación del cine a la investigación académica. Él fue uno de los pioneros del estudio del cine desde los enfoques disciplinarios.

En los apuntes del ensayo titulado “Nueva cinefilia”, Rafael Aviña afirmó que “Desbrozar las diferentes estructuras de una obra filmica, presupone la creación de teorías y conceptos, acompañados por supuesto de la experiencia y del análisis constante” [28]. En el *deber ser* de la crítica se encuentra la obligación de analizar. Además de ser uno de los principios constitutivos de la crítica, el análisis es uno de sus recursos de autonomía. Para que la crítica pueda pensarse como un *modo de apreciación* independiente de la publicidad, no sólo requiere de conceptos que le permitan conformar criterios, sino que necesita de herramientas para articular sus categorías de reflexión. Antes de constituir una expresión periodística, la crítica es un tipo de razonamiento. Para comprender y valorar, el crítico acude a los instrumentos del analista. Desmonta el discurso cinematográfico a partir de un enfoque que no está necesariamente sistematizado, pero que es sucesivo y coherente. Por esta razón, la función más relevante del análisis es la de permitir que exista una articulación entre la película y el criterio de reflexión.

Si la crítica se define como la formulación de un *criterio de reflexión*, para comprender sus principios prácticos es necesario definir el análisis cinematográfico e, incluso, distinguirlo de ella. La crítica consiste en diseñar puntos de vista. Es un modo particularizado de apreciación que permite la representación de la obra bajo la forma de un *esquema* discursivo. La crítica es un *fin*. Uno de sus *medios* esenciales está conformado por los instrumentos del análisis cinematográfico. Si bien toda crítica es analítica, no todo análisis aporta elementos para una crítica. Crítica y análisis son inherentes, pero no son iguales. Uno es el género mientras que el otro

es el instrumento. Dentro de la práctica del periodismo, amén del tratamiento informativo, la crítica posee una *función* discursiva que conjunta una serie de finalidades específicas. El crítico socializa conocimiento, vincula experiencias, explica sentidos, valora formas y juzga unidades de expresión. El análisis no posee una función *comunicativa*, sino que es un vehículo de indagación; es decir, posee una función *operativa*. La crítica es un proceso discursivo que incluye al análisis. Analizar cine, en cambio, consiste en aplicar una serie de técnicas posibles para segmentar y organizar, según una lógica conceptual predeterminada, un discurso audiovisual.

Tal como señalan Francis Vanoye y Anne Goliot Lété, “El análisis cinematográfico no es un fin en sí. Es una práctica que proviene de un encargo situado en un contexto (institucional). Pero este contexto varía y, obviamente, también los encargos resultan ser eminentemente variables” [2008: 5]. En el campo de los estudios sobre cine, que en el lenguaje de los autores aquí citados representa un *contexto institucional*, el análisis es un procedimiento esencial de investigación. Allí su utilidad radica en diseñar y aplicar técnicas para descomponer, organizar e interpretar una película o un conjunto de películas con el fin de responder a un problema concreto. Un ejemplo es el trabajo de Henri Agel y de su *Manual de iniciación al arte cinematográfico*. En ese libro, el teórico francés partió de una exposición de las etapas de la producción de cine y de una tipología de los componentes de la realización que complementó con una colección de análisis de filmes selectos. El objetivo del trabajo era demostrar que el “aspecto técnico” del cine no sólo conforma un saber práctico, sino que también es un modo de expresión. La técnica del cine puede ser *significativa* y, si se le usa y se le comprende como una posibilidad intelectual, puede ser objeto de “estudio cultural” [1996:16]. Si bien cada análisis tiene un valor particular explicativo, el conjunto de los casos tiene la finalidad de ofrecer una serie de caracterizaciones distintivas de algunas poéticas del cine. A partir del lenguaje propuesta por Vanoye y Goliot en su acepción de análisis, el *contexto* de esta obra es académico-didáctico y el *encargo* consistió en conjuntar una serie de síntesis descriptivas de las técnicas predominantes en las películas analizadas para determinar y catalogar diversas funciones expresivas\*.

En el ámbito de los estudios sobre cine, los *encargos* han sido numerosos. Sergei M. Einsenstein (*El sentido del cine* y *La forma del cine*) analizó sus propias películas para ofrecer una tipología del montaje y demostrar que dicho componente es la propiedad básica del cine. Tras exponer y esquematizar la noción de la *gran*

---

\* Un ejemplo característico del trabajo de Agel es el análisis de la puesta en escena de *La gran ilusión*. El teórico identifica la relación entre los escenarios y los personajes e incluso advierte una *función plástica* que alude al impresionismo pictórico: “Ambientes característicos –como el de la habitación de Von Rauffestein- tratados al modo impresionista, que recuerdan al padre de Renoir. Sentido del detalle, iluminación cálida, multiplicación de planos en profundidad de campo, todo ello da una impresión de vida” [239]

*sintagmática*, Christian Metz (*Ensayos sobre la significación del cine*) analizó *Adiós, Filipinas* (Jacques Rozier, 1962) para ejemplificar y poner en práctica un concepto que permitiera reconocer las dimensiones gramatical y retórica del cine narrativo, y para completar una crítica de los teóricos del montaje. David Bordwell (*La narración en el cine de ficción*) eligió un conjunto de películas norteamericanas para caracterizar la estilística del sistema de representación que se originó en Hollywood y que dio lugar a estructuras tipificadas. Más allá del objetivo sustantivo de todos estos autores, el *encargo* de los análisis suscitados en el *contexto* de cada investigación fue producir teoría o explicar aspectos o problemas específicos con base en un aparato conceptual. Los estudios sobre cine, y más concretamente las teorías del cine, representan un contexto de investigación que busca comprender la especificidad del cine, diseñar métodos de investigación o resolver planteamientos específicos. Esta categorización, diseñada por Casetti en su *Teorías del cine*, es útil para comprender que el análisis es siempre un procedimiento cuyo uso depende del entorno en que se sitúa y de necesidades específicas. Esto significa que, más allá del uso que tenga en uno u otro caso, el análisis nunca es un *fin*. Sólo puede ser un *medio*. Incluso en el terreno de la docencia, el acto de analizar no es el punto de llegada, sino un instrumento para revelar un conocimiento.

Del mismo modo que pasa con la investigación, la crítica de cine representa un *contexto* para el análisis. Sólo que, independientemente de las finalidades específicas de un texto u otro, en la práctica de la crítica el análisis no contribuye a la producción de teoría, sino a la comprensión de la forma de una película y a la organización de sus aspectos técnicos y discursivos. En el *contexto* del periodismo cultural, terreno donde se ubica el crítico, el análisis es más bien un instrumento útil para la organización de lo observado y para la articulación de un punto de vista. Si una película es objeto del pensamiento y la crítica un razonamiento discursivo, el análisis funge como elemento mediador entre el filme y el punto de vista del crítico. Es un nexo donde convergen la forma audiovisual y el pensamiento del especialista. En esa convergencia también se manifiestan los *campos conceptuales* de la cultura cinematográfica. Es allí donde el saber teórico y el saber empírico se vinculan con la observación para motivar el proceso de razonamiento. En la definición de la crítica, establecí que se trataba de un *género periodístico de opinión* que opera como un *proceso discursivo* donde ocurre una comunión entre instrumentos del análisis de cine y las estrategias de la argumentación para producir un *criterio de reflexión*. El análisis está integrado al criterio porque es la práctica concreta que permite acotar e instrumentar la perspectiva de apreciación.

Más allá de que el análisis se entiende aquí como el *medio para articular un criterio de reflexión*, conviene establecer una definición que posea autonomía con respecto a su papel en la crítica de cine. A decir de Vanoye y Goliot, analizar una película es “descomponerla en sus elementos constituyentes” para reconstruirla posteriormente en distintos niveles de profundidad según objetivos predeterminados [11]. Con una lógica similar, Francesco Casetti afirma que el análisis de cine es un “conjunto de

operaciones aplicadas sobre un objeto determinado y consistente en su descomposición y en su sucesiva recomposición, con el fin de identificar [...] los principios de construcción y de funcionamiento” [2007: 17]. El común denominador de estas dos ideas es que analizar consiste en desmontar para montar. Analizar cine es una manera de organizar los contenidos de un filme con base en un determinado modelo de observación. Implica proponer una sistematización de lo observado con base en una serie de categorías predeterminadas que fungen como instrumentos de interpretación.

Más que un “tipo de discurso” en sí, como sugieren Jacques Aumont y Michel Marie [1990: 17] en *Análisis del film*, el análisis es un componente de un proceso discursivo. Es una práctica que contribuye a la comprensión de la estructura y de las funciones de una película, pero no es la interpretación final, sino un nexo entre el observador y lo observado. Un procedimiento de trabajo que permite un tipo de comprensión y, por consecuencia, un tipo de interpretación. El análisis es un conjunto de técnicas de objetivación y de representación. Es una toma de distancia, desde una posición definida y arbitraria, y hacia un fin concreto. Es una serie de opciones para poner en práctica el pensamiento cinematográfico, pero sobre todo un repertorio de posibilidades para observar las películas sistemáticamente y para organizar tales datos con rigor y siempre desde lógicas variadas, pero coherentes. El análisis de cine no es un método. Tampoco es una operación que disponga de un modelo universal. Es un acto arbitrario de observación que interviene en distintos tipos de discurso y que contribuye a concretar un método único con cada película observada.

El vínculo entre la crítica de cine y el análisis es evidente. Como se vio en el apartado sobre la interpretación periodística, todo género periodístico tiene principios investigativos conformados por dos operaciones: la observación y la documentación. Si el análisis de cine es un procedimiento que permite descomponer y reorganizar, en la crítica de cine la etapa investigativa tiene la peculiaridad de que se desarrolla como una observación especializada. Allí intervienen al menos algunos de los instrumentos del análisis fílmico con el fin de aislar elementos y explicarlos. Los estudios sobre cine tienden a abarcar la totalidad de un problema. En casos así, el análisis profundiza en todos los elementos posibles de un aspecto concreto. En la crítica de cine, el análisis tiene una función más limitada, pero también fundamental: la identificación de aquellos componentes que serán tratados predominantemente en el discurso periodístico. Si el análisis de cine funge como *medio para articular un criterio de reflexión*, es porque permite un reconocimiento tanto de la forma de las películas como de sus contenidos. Una vez que el crítico efectúa esa determinación, tiene la posibilidad de abordar una u otra dimensión estilística y, también, de tratar uno u otro efecto de sentido.

Como señalaron Jacques Aumont y Michel Marie en un trabajo más reciente [2006: 19-20], el análisis equivale a una búsqueda. Es un canal para detectar materiales en los distintos niveles de composición de una película. Un proceso

empírico que contribuye a encontrar datos apropiados para sustentar un tipo de explicación de la forma de una película y de su relación con el espectador y con el contexto. Es “tanto el hecho del crítico atento a desplegar su juicio como el del teórico deseoso de elaborar un momento empírico de su trabajo conceptual...” para explicar el trabajo analizado. Si bien se trata de una “variante” de la actividad teórica, en ningún caso conforma la razón de ser de la crítica o de los estudios académicos. Es parte del *deber ser* de ambas prácticas interpretativas porque en ambos casos funge como un medio. El análisis constituye una vía para encontrar aspectos inspirados en la teoría y en las humanidades. Un canal para detectar propiedades que puedan ser objeto de una argumentación. Si la crítica de cine es la unidad de razonamiento derivada de un criterio, el análisis es el nexo lógico y empírico entre el punto de vista del crítico y la película evaluada. Es el dispositivo de comprensión más especializado de la crítica porque es la puesta en práctica de los *campos conceptuales* del cine.

### **2.3 Una memoria del cine: funciones de la crítica cinematográfica.**

Tras una serie de entrevistas que Jean Philippe de Tonnac sostuvo con Jean Claude Carrière y Umberto Eco, los tres pensadores optaron por editar un libro que sintetizara las proposiciones más significativas de tales diálogos. Publicado en castellano con el título *Nadie acabará con los libros*, la obra resultante es una reflexión que define la cultura como una “memoria colectiva” que, en aquella ocasión, los interlocutores abordaron fundamentalmente mediante la discusión de dos formas expresivas: la literatura y el cine. En uno de los apartados del texto, el guionista galo se ocupa de la evolución del montaje cinematográfico para explicar que los cambios tecnológicos suscitan ritmos de reorganización cultural que a veces son insostenibles. Al tratar este asunto, recuerda la experiencia de Luis Buñuel en las funciones de cine de principios de siglo. Hacia 1904, el cineasta español visitaba las salas de la ciudad de Zaragoza. En las proyecciones los asistentes solían encontrarse con un explicador que, con bastón en mano, daba cuenta de los sucesos en pantalla. Los recursos expresivos del cine aún no eran asimilados, pero los expositores de películas de aquella época presagiaron una de las funciones primordiales de la crítica cinematográfica.

La anécdota recordada por Carrière puede calificarse como un tipo de práctica divulgativa del primer cine. Esta modalidad oral y remota de socialización fílmica equivale a la *función* primordial de la crítica cinematográfica de la actualidad: incidir en la *construcción* de un *corpus* de saberes y conocimientos del cine por medio del análisis, la descripción y la valoración de películas, profesionales, temas o tendencias y etapas. Es una forma expresiva que pone en práctica las actividades básicas del periodismo para crear una memoria del cine. La construcción de la cultura del cine proviene de la suma de actividades de esta institución. En el conjunto de estas

prácticas se encuentra la crítica. Del mismo modo que sucede con otros tipos de arte, la cultura del cine es un proceso histórico y social. Un trayecto cultural donde organizaciones, empresas, profesionales, aficionados y especialistas dan lugar a acuerdos y legitimaciones. En este entorno, los criterios, las ideas, los seguimientos y los estilos con que trabajan los críticos conforman un conjunto de prácticas profesionales que también inciden en la institucionalidad del cine. La crítica conforma una suerte de archivo público, documentado y valorativo de películas, actores, corrientes, épocas o hechos: una práctica de divulgación del cine.

La obra citada al principio de este apartado da una idea precisa del proceso de discriminación de contenidos que hace toda instancia cultural para preservarse. Aunque el eje del debate en *Nadie acabará con los libros* es el destino de la producción cultural en papel en el surgimiento de la tecnología digital, la idea medular es que la cultura ha sido un proceso de *selección y filtraje* que fue posible gracias a lo que Jean Claude Carrière denominó como “sentido crítico” [2010: 64-66]. Esta práctica consiste en la gestión del saber. Si las sociedades no se encargaran de cumplir con tal reducción, no serían capaces de preservar ni organizar los objetos culturales. A decir de los autores, “nuestra memoria, en efecto, como nuestro cerebro, es restrictiva. Avanzamos sin cesar mediante selección y reducción [193]”. La facultad central de la crítica de cine es participar en la construcción de una memoria colectiva. En el caso del cine, la crítica debe crear criterios de apreciación y estilos de reflexión que sirvan como filtro para la producción filmica. Más aún, debe articular perspectivas capaces de ofrecer acercamientos críticos y autónomos que, ya desde la selección de los materiales, partan de la comprensión de las obras para examinarlas y revelarlas.

Construir una cultura del cine no posible únicamente a través de la selección y el filtraje. Para ello es preciso establecer nexos y distinciones entre los componentes de la institución cinematográfica. Tanto la teoría como la crítica repercuten en este proceso. No basta con que el cine sea aceptado como un hecho cultural. Es preciso que sea concebido, a la vez, como campo de estudio y como objeto de la crítica. Ambas condiciones contribuyen a la subsistencia de este medio porque contribuyen a forjar un *corpus* y una memoria. Teoría y crítica encauzan situaciones y conocimientos apropiados para determinar la importancia de las películas. Estas prácticas argumentativas conforman la “maquinaria discursiva” del cine [Casetti: 2005: 12]. Son modos de valoración e interpretación donde se establecen relaciones y jerarquías. Tanto en su particularidad como en su conjunción, estos estilos del pensamiento cumplen con funciones sustantivas diferentes, pero son los conjuntos de explicadores y evaluadores que proveen de parámetros para suscitar la filiación y la identificación del público con el cine. En otras palabras, contribuyen a preservar o expandir la cinefilia.

Como agente de la *construcción* de una cultura del cine, la crítica se ocupa de una serie de finalidades genéricas, propias de todo tipo de *crítica periodística*, y de un conjunto de funciones sustantivas. Es a través de la suma de estas intenciones como

la crítica es, independientemente de la teoría, una práctica discursiva que edifica. Los cometidos globales de la crítica corresponden a las actividades inherentes al ejercicio de la opinión periodística: el móvil inicial de toda crítica es la *socialización*. Además de divulgar contenidos a través de la información y de la formación, la crítica cumple con *funciones de mediación* y *funciones de valoración* sucesivas del fenómeno cinematográfico sin dejar de lado el anhelo de convertirse en una *creación* en sí misma. A estos fines globales se subordinan una serie de cometidos concretos entre los que se encuentran la *revelación*, la *actualización* y la *legitimación*.

### 2.3.1 Socialización: informar y formar.

En un artículo publicado por el *blog* de la revista *Letras libres* el 8 y el 13 septiembre de 2010, José de la Colina explicó que el cine es, para él, un arte, pero también un mecanismo capaz de preservar “presencias” hasta convertirlas en mitos. Si bien este texto tiene el estilo propio de un ensayo, el autor no se conformó con difundir una reflexión propia sobre la cinematografía. Además de la argumentación de una idea, “Un arte de fantasmas” es una revisión histórica, documentada y valorativa del cine mismo. Amén de la introspección en las ideas del escritor, el ensayo fue pensado para un público amplio, definitivamente interesado en el medio cinematográfico, pero sobre todo ávido de reflexiones con sentido crítico. Aunque este material no es un acercamiento a una sola película, sí es un razonamiento divulgativo e informado de la cultura del cine que cumple con todas las funciones sustantivas de la *socialización* periodística.

El punto de partida es la primera película del cinematógrafo Lumière. Tras afirmar que el cine “*siempre* implica el tema de la muerte”, el autor describe secuencias de películas como *El cielo puede esperar* (Ernst Lubitsch, 1943), *Carta de una mujer desconocida* (Max Ophuls, 1948) o *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982). También cita los nombres de actrices y actores como Louise Brooks, Humprey Bogart, Marilyn Monroe y Rutger Hauer para sustentar la idea de que la cinematografía es un eco o reflejo a destiempo porque logra una “ilusión objetivada y perpetuadora” que impide la disipación de películas, imágenes o personajes. La primera entrega de esta crítica de divulgación cierra con una cita del texto *Fonction du cinéma*, de Elie Faure, en el que la autora realiza una especulación hipotética para señalar que el cine puede lograr que los espectadores se perciban como contemporáneos de sucesos ocurridos con siglos de anterioridad. En la segunda entrega del texto, José de la Colina explica la tesis a fondo:

Los astros y estrellas del cine, estén o no vivos, llegan a nosotros como seres nacidos en la luz de un planeta ya muerto. El cineasta, sirviendo a un arte de fantasmas, capta durante la filmación momentos que vienen de un pasado lejano o inmediato para

revivir virtualmente en las pantallas de lienzo o de cristal. Seres pretéritos, perduran como seres visualmente presentes.

Convertido en espectáculo de masas, en una industria, un comercio y una mitología de divas y divos, el invento de los Lumière dejaría de llamarse con nombre tan largo y cultista como el de “cinematógrafo” para reducirse y a la vez magnificarse en dos sílabas mágicas: el CINE, gracias al cual algunos privilegiados momentos de seres que nunca vimos y quizá nunca veremos, pero existieron o aún existen, son rescatados del devenir, son *salvados* y traídos hasta nosotros. Lo maravilloso ¿o inquietante? del asunto es que algunos de esos fantasmas que sin cesar nos ofrecen las pantallas quizá sean más intensos, más presentes en nuestra memoria, o para nuestro deseo, que mucha gente realmente existente en el *aquí-y-ahora*.

Y, a final de cuentas, ¿qué es el cine, además de una industria, de un espectáculo engordador de taquillas en todo el mundo, y, a veces, un arte?

El cine, es, además, una mitología de seres virtuales: una *fantasmateca*. Desde su invención técnica hasta hoy, la magia del cine ha sido atracción de feria, conservación del teatro, fábrica de ilusiones, venta de fantasmas, y, a veces, el “séptimo arte” en sus muchas variantes: cine de estrellas, cine de argumentista, cine de realizador, cine de autor, etcétera.

Para un conocedor de la teoría cinematográfica, los argumentos de José de la Colina carecen de novedad, pero son apropiados para exponer conceptos básicos con un lenguaje asequible y no especializado. Ya en 1945, en un ensayo ahora fundamental titulado “Ontología de la imagen fotográfica”, André Bazin ofreció uno de los aportes esenciales a las denominadas teorías realistas del cine. A partir de la metáfora de la “momia”, el crítico francés reflexionó sobre la capacidad del cine para hacer presente aquello que registra la cámara y, a partir de dicho basamento, otorgarle perdurabilidad: “Toda imagen debe ser sentida como objeto y todo objeto como imagen”, afirmó el autor en aquella reflexión [2008: 30]. La noción del registro fotográfico como la base de la cinemática daría lugar a la primera reflexión filosófica del realismo. Hacia 1960, el teórico alemán Siegfried Kracauer haría una suma de ese pensamiento con su *Teoría del cine*, pero a partir de una concepción del cine como movimiento. En su estudio pionero, Bazin hizo toda una caracterización de la forma cinematográfica, sobre todo en lo que concierne al montaje y la puesta en escena, para demostrar que la especificidad del cine estaba dada por su facultad para ofrecer registros objetivos en mayor o menor cantidad, pero donde la cualidad siempre era una misma: traer a la proyección los objetos representados. Con base en la experiencia del neorrealismo italiano y de todo el cine que había precedido a dicha corriente, el periodista señaló que:

...el cine se nos presenta como la realización en el tiempo de la objetividad fotográfica. El filme no se limita a conservarnos el objeto detenido en un instante como queda fijado en el ámbar el cuerpo intacto de los insectos de una era remota, sino que libera el arte barroco de su catalepsia convulsiva. Por vez primera, la imagen

de las cosas es también la de su duración: algo así como la momificación del cambio [29].

Las semejanzas entre las ideas de André Bazin y José de la Colina no son fortuitas. La trayectoria del crítico de origen español es la de un divulgador de la literatura y el cine. En las entregas a suplementos culturales y en libros como *Miradas al cine*, el escritor nacionalizado mexicano tiene el hábito de poner en juego los modos de socialización aquí citados. En las dos entregas de “Un arte de fantasmas”, por ejemplo, además del recorrido por las primeras películas y teorías de la historia del cine, hay una serie de reflexiones y datos en torno a temas como la *política de los autores* que permiten al autor concretar un criterio para pensar el cine, pero también para formar públicos. Si De la Colina recupera una porción de las ideas de Bazin y un conjunto de experiencias cinematográficas, es porque busca argumentar, sin descartar al lector, que el arte cinematográfico tiene la capacidad de crear mitos:

La “política de los autores” —lanzada en los todavía existentes y legendarios *Cahiers du cinéma* por unos cuantos jóvenes críticos que en poco tiempo serían cineastas: Godard, Chabrol, Truffaut, Rivette, etc.—, postuló que el director o realizador era el verdadero autor de una película cuando ésta expresaba un estilo, una personal visión del mundo. Tal teoría, mientras no se marmolizó en una política (la “política de autor”), estuvo bien, porque nos permitió advertir que Jean Renoir o Mizoguchi o John Ford, etc., y algunos realizadores menospreciados como meros artesanos del cine industrial de Hollywood: Howard Hawks o Raoul Walsh o Leo McCarey, etc., tenían categoría de autores.

Pero el auge de la *politique d’auteur* casi hacía olvidar, en los medios de la cinefilia culta, que desde los comienzos del llamado “Séptimo Arte” también hay un cine de actor, pues no pocos actores y actrices (digamos de Greta Garbo a Marilyn Monroe, de Rodolfo Valentino a Humphrey Bogart, de Francesca Bertini a Ingrid Berman o Marilyn Monroe), sin duda han otorgado un estilo y un sentido propios a sus filmografías y en algunos casos son protagonistas de pequeños o grandes mitos.

Para mí, como supongo que para muchos cinéfilos, el cine, además de un arte, es un reino de fantasmas, es una *salvación* de presencias percederas que sin cesar van resucitándose virtualmente y logrando la condición de mitos. Sabiendo cuánto importan para el cine las intensidades de *presencia* que le dan actores y actrices, repaso la lista tentativa de “mis” films (algunos ya citados en estos artículos) y advierto que en ella brillan por su ausencia no pocos clásicos del *cine de autor*, y que, en cambio, las que quedan como mis “películas de culto”, sean o no obras maestras, suelen ser aquellas cuyo poder de fascinación se debe a la belleza o la fuerza o el misterio del fantasma suscitado a partir de un ser “de carne y hueso”. La filmoteca personal del cinéfilo, la de su cine “de culto”, es una luminosa y adorada *fantasmateca*: una fiesta de fantasmas que hoy la televisión y el disco visual permiten reiniciar todas las veces que se quiera. Pero...

Con base en la idea de que socializar equivale a poner en común códigos y datos, se advierte que, a partir de este acto comunicativo, las *funciones de socialización* de la crítica son *informar* y *formar*. Los trabajos de José de la Colina reúnen estas finalidades. Tienen cualidades expositivas cuando se trata de documentar y desglosar aspectos o sucesos (La “política de los autores” —lanzada en los todavía existentes y legendarios *Cahiers du cinéma* por unos cuantos jóvenes críticos que en poco tiempo serían cineastas [...], postuló que el director o realizador era el verdadero autor de una película...). Brindan datos antecedentes y valorativos como en los párrafos donde consigna la primera realización de los Lumière (*La salida de los obreros de la fábrica Lumière*) y donde cita a críticos como Elie Faure. Finalmente, evoca momentos significativos de una cultura para sugerir convenciones y valores estéticos y sociológicos con un fin didáctico como cuando afirma que el cine:

...es el humo del cigarrillo de Humphrey Bogart en innumerables películas, y las faldas aleteantes de Marilyn Monroe sobre la rejilla del *subway* neoyorquino, y el gesto triunfal de Cyd Charisse levantando el sombrero de Gene Kelly en la punta del pie, y el monólogo del androide de *Blade Runner* diciendo en su agonía que la trágica historia del mundo se disolverá en el tiempo “como lágrimas en la lluvia”.

En el marco de las *funciones de socialización*, que son el primer tipo de funciones globales de todo tipo de crítica periodística, la *información* y la *formación* son muy afines. La primera se refiere a toda aquella propagación de contenidos, cifras, anécdotas, nombres, temas o noticias sobre películas y hechos del cine. Informar es seleccionar y comunicar datos que, a decir de Concha Fagoaga, pueden ser antecedentes (*background*), analíticos (contextuales) y valorativos (opiniones y comentarios). La clave de esta función es hacer que la información del cine constituya un *bien común*. La *formación*, en cambio, 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 criterios. Este cometido consiste en divulgar las cualidades específicas del cine para contribuir a la especialización sucesiva y paulatina del público. Informar y formar son prácticas discursivas inherentes. Ambas fungen como extensiones de la propia cultura del cine. Al tratar los datos y los códigos del cine, los críticos crean lazos entre el público y la institución del cine. Incorporan a los receptores a un marco más amplio del universo discursivo cinematográfico. Contribuyen a fortalecer e independizar el sentido del gusto, pero también a incorporar criterios propios del pensamiento cinematográfico.

El crítico no ejerce una función docente. Trabaja con informaciones y conceptos para articular razonamientos que poseen valor didáctico porque incorporan

conocimientos al acervo del público. El ensayo de José de la Colina tiene el valor formativo porque muestra relaciones entre películas de épocas distantes y de estilos distintos. Cita un filme como de ciencia ficción como *Blade Runner* (1982) tras haber mencionado, en un mismo párrafo, la obra más celebrada de Pabst: *La caja de Pandora* (1929) que, a decir del crítico Kim Newman [80-81], fue la “primera indagación del cine en la mente de un asesino”. Si bien la intención del escritor fue describir algunos de los mitos forjados por el cinematógrafo, su aproximación a varios filmes y directores también es una invitación a descubrir aspectos culturales del cine. De la Colina comparte la memoria propia y al hacerlo permite, como puede hacerlo toda crítica en lo general, que escritores y lectores comprendan la cultura del cine casi de manera análoga porque se vinculan a través de una socialización sistemática y paulatina de saberes donde influyen tanto los criterios y razonamientos del crítico como las reflexiones y significaciones propuestas por el público.

### 2.3.2 Mediación.

En el muy difundido recorrido de las teorías del cine, Robert Stam señala que los estudios sobre recepción llegaron a una etapa en que los investigadores sobredimensionaron la actividad del espectador [2001: 271]. Si el pensamiento sobre el cine se caracterizó en el pasado por un profundo pesimismo frente a las posibilidades de control ideológico de este medio, los estudiosos de la recepción exhibieron un entusiasmo que les impidió reconocer una coyuntura en la que, al mismo tiempo que se hablaba de la actividad y las competencias de la audiencia, ocurría un repunte importante en la concentración de las empresas mediáticas. Lo que para Stam pareció ser una situación caracterizada por una serie de razones instrumentales, fue ignorado por los especialistas de la recepción. No advirtieron desde entonces que existían condiciones que permitían la diversidad de *lecturas* del cine: un proceso de consolidación de la formación cultural en el público y una tendencia a la socialización continua del lenguaje audiovisual [*Ibidem*: 272].

Según esta propuesta, la clave para que los diversos sectores del público produzcan diversas interpretaciones de las películas es que constituyan comunidades en torno del medio. La apreciación del cine demanda formación cultural y política. Un contexto que propicie tal actividad requiere de una interacción social amplia y de la existencia de una memoria histórica. La coincidencia de estos elementos hace posible el desarrollo de esquemas de comprensión y apropiación del cine. Esta inclusión del público en el cine y del cine en el público implica la existencia de varias *mediaciones*. Los criterios y las sensibilidades para pensar o experimentar el cine resultan de la suma de la memoria, la educación, la experiencia y las interacciones. Tal como establecen los sociólogos del cine, el público es, al mismo tiempo, poseedor de mentalidades, representaciones, ideologías, preestructos

culturales y puntos de vista. Estas múltiples dimensiones de la actividad en común conforman lo que Jean Patrick Lebel denomina como la “base social” del cine y son los aspectos causantes de las prácticas de mediación entre individuos, entre instituciones o entre individuos e instituciones [1973: 103].

Se suele concebir el cine como un medio audiovisual capaz de codificar representaciones y expresiones, pero ahora es posible afirmar, como se ha hecho a lo largo de esta monografía, que conforma una cultura. El universo fílmico posee tecnologías, lenguajes y recursos propios. Dio forma a convenciones (géneros y estilos), reglas, organizaciones, oficios, poéticas, teorías y métodos. Tiene historia y crítica. La sociedad lo condiciona del mismo modo que puede repercutir en lo social. En algunas regiones y en varios países ha constituido verdaderas tradiciones e identidades audiovisuales. La cinematografía es una práctica cultural amplia porque constituye un agregado de personas, saberes, técnicas y tecnologías que conforman una “institución esencial de la cultura de masas ya que sus imágenes han creado un depósito de visiones del mundo, de alegorías de la sociedad y de iconos populares que han compendiado en gran medida el siglo XX” [Benet, 2004: 14]. Esto significa que el cine puede verse como un tipo de *mediación*. Ejerce un papel fundamental en la percepción que la sociedad tiene de sí misma y de otras. También es una institución que puede ser *mediada* a través de prácticas comunicativas como la publicidad y el periodismo. Es en esta coyuntura donde la crítica funge como un discurso mediador que debe distinguirse de la publicidad y la propaganda a través de la documentación periodística, los criterios de análisis y el juicio sobre la producción.

Mediar implica una intervención entre dos o más elementos que pretende afectar una relación [O’Sullivan, 1995: 213]. La *mediación* debe entenderse como una propagación de saberes que influye en las interacciones sociales. Mediar es también una forma de relación. Esto conduce a la idea de que la crítica cinematográfica es una *mediación* que contribuye a la formación del espectador y que construye un discurso sistemático en permanente interacción con la cotidianidad del público y con los discursos verbales, audiovisuales y sonoros de otros medios o instituciones. Se trata de una actividad profesional capaz de incidir en la creación de lo que los estudios de la recepción denominan como *audiencias activas*. La *mediación* es quizás la más antigua de las finalidades con que se concibió la crítica porque fue un instrumento de presentación de las actividades y la organización de las bellas artes. El crítico es “*un mediador no sólo entre las obras y los públicos, sino también entre las obras y los artistas, y el contexto social o la cultura en general* [Jiménez: 141]”. La *mediación* consiste en utilizar el discurso de la crítica para establecer relaciones entre los componentes de las instituciones del arte, el público y los especialistas. Es una puesta en contexto donde el crítico interviene como nexo entre las películas y los espectadores, pero también entre realizadores o instituciones. Su origen no fue otro sino el del propio sistema de las artes que, en el siglo XVIII, tuvo que encargarse de construir un público. Desde entonces la crítica ha sido un

seguimiento discursivo que socializa y evalúa, pero siempre con el objetivo de concretar mediaciones entre los participantes de las instituciones artísticas y el público. En palabras de José Jiménez:

Las obras y las propuestas artísticas han ido siempre acompañadas de un discurso, lingüístico e intelectual, que las contextualiza, las ubica en la serie general de las propuestas artísticas y culturales de una comunidad y un tiempo concretos. Éste es el papel que, a través del diálogo con las obras, sigue siendo necesario cumplir en el abigarrado y complejo mundo de hoy, un papel de acompañamiento y mediación que se sigue reclamando de la crítica de arte como disciplina teórica.

La crítica es *mediación*, mediación entre las obras, los artistas y los públicos... [140]

Frente a tanta complejidad, la inquietud de Robert Stam no pierde vigencia. Una audiencia desinformada o sin la instrucción pertinente corre el riesgo de caer en el desconocimiento de la producción filmica, pero también en la incomprensión. El papel mediador de la crítica resulta crucial en la creación de comunidades informadas y formadas. La crítica como mediación se ocupa así de incentivar la expansión de competencias culturales, el reconocimiento de espacios para convivir en relación con el medio, la pertenencia a grupos con intereses similares, la interacción y la motivación para participar en procesos simbólicos y comunicativos con sentidos distintos de los propuestos por lo que Casetti denomina como la “maquinaria discursiva” del cine; es decir, los mensajes distribuidos por el periodismo, la academia, la publicidad u otros discursos de carácter público en torno al cine. La actividad del espectador se sitúa en la articulación entre estos componentes. Cada individuo participa en numerosas interacciones y mediaciones. El cine y la crítica del cine son dos de ellas, pero en el caso de la segunda el deber de mediar no es otro sino el de establecer relaciones que permitan una comprensión más profunda del fenómeno cinematográfico.

Si bien existen prácticas e instituciones fuera de la profesión periodística que inciden en las lecturas de los espectadores, este género del periodismo es relevante porque trabaja con *esquematisaciones*. Brinda razonamientos que están inmersos en prácticas comunicativas cotidianas. Cuando Jesús Martín Barbero propuso que el estudio de la comunicación debía dar un giro hacia la recepción a través de la cultura, argumentó la necesidad de comprender las *mediaciones* como apropiaciones desde los usos [1987: XXVIII]. Para él son fenómenos de resistencia, pero sobre todo es el entrecruzamiento de hábitos culturales que permiten la pluralidad de interpretaciones. La crítica trata de situarse en esta dinámica. Tal y como expresó Mathew Arnold en el siglo XIX, la crítica procura “ponerse al tanto de lo mejor que se conoce y piensa en el mundo, y a su vez darlo a conocer para crear una corriente de ideas frescas y genuinas” [En Quirarte; 1996: 132]. El flujo de saberes es el bagaje con que la crítica participa como *mediación*. El *corpus* que produce es de propiedad colectiva y forma parte de los procesos de reapropiación histórica por los

que la recepción del cine torna en un espacio de encuentro entre sentidos y significados. En esta concepción la creatividad y el conocimiento subyacen como motivaciones del quehacer de la crítica. Tales componentes demuestran que toda actividad crítica en el periodismo es una estimulación constante y sistemática de las competencias creativas e intelectuales. La crítica no es la responsable de crear esas competencias. Solamente las impulsa o las instrumenta.

La preocupación legítima de Robert Stam cuando criticó la sobrevaloración existente del concepto de audiencia activa tiene una respuesta en la conceptualización (y su posterior puesta en práctica) de la crítica de cine como una *mediación* cultural que sea producto del análisis sistemático y de la retórica periodística y cuyo fin sea socializar, explicar y valorar películas o hechos cinematográficos. Es verdad que la preocupación del teórico corresponde más a la *economía política* de la *recepción* del cine, pero su tesis simplifica un factor poco considerado por los investigadores que recurren al concepto de *audiencia activa*: una auténtica democracia semiótica sólo es posible si existe igualdad en el acceso a los bienes culturales. La formación en cultura cinematográfica es uno de los componentes que facilitarían una libre articulación entre los mensajes y el sentido, y entre el público y los significados; es decir, la proliferación de todo tipo de interpretaciones en un entorno de reflexión del cine cuya característica esencial sea la presencia de lo que Stam llama “esquemas alternativos de comprensión” [272].

### 2.3.3 Valoración.

En una entrevista con el diario *El País* [agosto 21, 2011], Pedro Almodóvar expresó que con la película *La piel que habito* (2011) quiso renovar su trabajo como director. El periodista Ángel S. Harguindey aludió al hecho de que percibió un hábito una suerte de “abismo” entre el estilo de esa producción entonces reciente y el de las primeras películas del realizador manchego. El llamado “niño terrible” del cine español respondió así:

Puede ser. Yo he llegado a *La piel que habito* de un modo natural, día a día. Película a película. Para mí es un cambio tan natural como el biológico. Me alegro de que mi cine haya cambiado. Reconozco que las historias que ahora cuento son más graves que las de hace 30 años. Es lo que me sale, pero hay cosas que no han cambiado, quiero ser entendido, que mis películas se entiendan, a pesar de sus complejidades, y quiero ser ante todo y sobre todo entretenido.

Al igual que en varios de sus filmes, como fueron los casos de *La ley del deseo* (1987) y *Los abrazos rotos* (2009), Almodóvar trata a personajes obsesivos. En *La piel que habito*, si bien hay una estética híbrida que yuxtapone convenciones de varios

géneros, la tipificación del protagonista no cambia. En el argumento del filme, el cirujano plástico Robert Ledgarde (Antonio Banderas) afronta el suicidio por el que optó su mujer cuando descubrió su cuerpo deforme por las quemaduras de un accidente automovilístico. A ello se suma que la hija del viudo vive en una clínica psiquiátrica para recuperarse de las secuelas de una violación. Obsesivo de la belleza, el médico rencoroso busca vengarse del presunto agresor de su primogénita, un muchacho llamado Vicente (Jan Cornet), a quien secuestra con el objetivo de realizar un experimento científico. Robert no sólo pondrá a prueba una piel resistente al fuego, sino que diseñará y construirá el cuerpo de una mujer a costa de la menuda anatomía de su víctima. A decir del realizador, *La piel que habito*:

...probablemente sea la película más negra que haya hecho hasta la fecha. A pesar de que tiene lo más parecido a un final feliz. Pero hay una zona de la película en que el género dominante es el terror, pero un terror de verdad, sin artificio, sin sangre, ni sustos, nada que ver con la manera en que ahora se hace este género. Y esa zona terrorífica pesa mucho sobre la emoción que experimenta el espectador al verla. Al menos entre los cientos con los que he tenido la ocasión de hablar, casi todos periodistas. Pero no es una película sombría. Hay mucha luz, no he querido recurrir a una estética expresionista con sombras recortando las paredes, etcétera. He buscado mi propio camino, que justamente no es el de las sombras. En esto tengo que agradecerle a José Luis Alcaine el magistral trabajo como director de fotografía. Se merece el premio que le dieron en el Festival de Cannes a la película con mejor fotografía del festival.

Más allá de que *La piel que habito* recibió el premio Bafta a la mejor película en lengua no inglesa (2012), la respuesta de la crítica en México no fue favorable. Almodóvar tuvo que lidiar con una película precedente que es considerada como uno de los referentes del cine de horror: *Los ojos sin cara* (1959), de Georges Franju. La mención de este filme no hizo falta entre las reflexiones de los críticos mexicanos. Las citas no estuvieron de más. El argumento del filme galo, el doctor Genessier (Pierre Brasseur) se empeña en conseguir que una serie de órganos trasplantados no sean rechazados por el cuerpo de Christiane (Edith Scob), una joven también desfigurada tras un accidente vehicular. Para el crítico Mikel J. Koven, el filme de Franju “ofrece una combinación del buen y el mal gusto cultural, y nos muestra la belleza y la poesía desde el horror como consecuencia de la negativa del director a explotar o rechazar las imágenes gráficas [Schneider, 2004: 365]”. Tal y como confiesa el propio director manchego, en *La piel que habito* “transita entre el drama, el cine de anticipación científica, el *thriller*, el terror y el melodrama”, sin dejar de lado el humor que es la “marca de la casa”. En muchos sentidos, la tentativa del director fue preservar la base tonal de su poética, pero también crear un estilo híbrido que para el crítico mexicano Carlos Bonfil no resultó afortunado:

Esta propuesta narrativa, de sí muy enredada, sufre de digresiones banales que alargan penosamente el relato. La más ociosa tiene que ver con un medio hermano del protagonista, Seca, ratero brasileño buscado por la policía y que en días de carnaval se disimula bajo un disfraz de tigrillo.

Almodóvar juega además con saltos temporales e identidades azarosamente confundidas para envolver al espectador en una telaraña que remite a la figura fetiche del título del relato de Jonquet, *Mygale*, y también al enorme arácnido que con gran éxito propuso la escultora Louise Bourgeois.

*La piel que habito* acusa un buen número de referentes cinematográficos, mismos que, por contraste, superan en interés y novedad la empresa almodovariana:

*Los ojos sin cara* (1959), fascinante cinta de horror de Georges Franju; *Vértigo* (1958), de Alfred Hitchcock, y *El coleccionista* (1964), de William Wyler, entre otros. Es poco lo que el realizador español añade a lo propuesto por los directores mencionados, salvo tal vez la meticulosa mirada a mutaciones de género e identidad tan en boga en tiempos recientes y que el cineasta coreano Kim Ki-Duk examina con malicia mayor en su película *Time* (2006).

En su esfuerzo por ingresar a las grandes ligas de un cine de autor serio, poético y trascendente, Almodóvar pierde progresivamente lo que durante años fue su mejor tarjeta de presentación, la irreverencia humorística, el diálogo chispeante y la anarquía lúdica que lo emparentaba con los grandes maestros de la comedia clásica estadounidense.

En lugar de aquella traviesa espontaneidad que hizo escuela creando personajes formidables, arquetipos memorables, y carreras artísticas fulgurantes, lo que revela ahora el cine del veterano manchego es una sofisticación *high-tech* de grandes marcas y diseños vistosos, de vestuarios Gaultier detenidos en la pasarela del glamour y en las portadas de moda, en la superficialidad sin encanto, cargada de solemnidad y espíritu arribista, en las tramas pretenciosas que con pesadez desdibujan el pretendido homenaje a las películas serie B, y en el oficio y la técnica que aspiran a la perfección y se trivializan en un preciosismo estético.

Lo que parecía un tributo lúdico a los seriales de Feuillade, con Vera como nueva Irma Vep en *Los vampiros* (1915), o una reelaboración camp de *Frankenstein* (James Whale, 1931), o el homenaje a la formidable cinta del ya mencionado Georges Franju, se transforma en un laberíntico juego de espejos que remiten siempre al narcisismo irrefrenable de un viejo maestro del humor que, para desdicha de sus antiguos admiradores, hoy se muestra empeñado en tomarse demasiado en serio.

En un sentido semejante al del crítico de *La Jornada*, Jorge Ayala Blanco hizo un análisis de estructura y estilo de la cinta de Almodóvar donde estableció una serie de cuestionamientos explícitos a las decisiones formales y argumentales e incluso a los presupuestos ideológicos y éticos de *La piel que habito* para decir que:

La segunda piel coquetea, mediante pictóricas contorsiones corporales, visiones blancuzcas y pantallas-espía, con una ciencia ficción pontificalmente quirúrgica, la lleva

al delirio (¿del relato, del maléfico experimentador transgénico/transgénérico, del cinedirector ya sin gracias ni ironía?), en una fantasía inconsciente obvisadamente psicoanalítica y, de pronto, a media película, tras una serie de *flashbacks* ocurridos durante el primer *repos d'amour* de la pareja heteróclita, abandona y olvida por completo a ese género futurista (aquí inmediato: Toledo 2012), a años-luz de *Los ojos sin cara* de Franju (1960), la joya maldita de la ciencia-ficción cutánea e incestuosa. La segunda piel incursiona en el perturbador *thriller* manierista de pacotilla, folletinesco e ineptamente retorcido, tendiente al más desquiciado/desquiciante *Arrebato* (Zulueta 80'), pero que de repente se conforma con carreritas de cámara, un truculento ultraje en los jardines, pistolitas en ristre, una ideológico-ficcional caricatura del clásico ultrarradical lema feminista catalán “Contra violación, castración” vuelto “Contra violación, vaginoplastia” para supuestamente degradar a un varón al nivel de hembra (el más bajo concebible por la misoginia almodovariana siempre al borde de un ataque de nerviosos desahogos abyectos tipo *¡Átame!* 89' o *La mala educación* 04), un tributo a las cárceles clandestinas individualizadas de la sobrevaluadísima cinta argentina ultrarreaccionaria *El secreto de tus ojos* (Campanella 09), un par de cadáveres simétricamente colocaditos en el *top-shot*, una poshomicida admisión de impotencia final (“Soy Vicente”) y para de contar. Y la segunda piel permite rescatar restos diseminados de un virtuosístico grandioso melodrama sublime mal integrado, nunca consumado y siempre en construcción, algunas maternales frases grandilocuentes de pena ajena (“Llevaba la locura en mis entrañas” / “Piensa que tu vida depende de ese orificio”), un reguero de trozos desgarrados de vestidos para ser furiosamente tragados por una franca potente aspiradora de piso, un atosigante popurrí de canciones completas de la meliflua baladista afromallorquina Concha Buika, una invasora música de fondo omnipresente a base de incommovibles cuerdas deslizantes de Alberto Iglesias, un homenaje sostenido al descuartizador arte plástico de Louise Bourgeois y un vistoso coro plañidero de arcaicas baturradas posmodernas ya consternadamente imbéciles.

El caso de *La piel que habito* y la respuesta de los críticos mexicanos es ideal para describir una de las funciones fundamentales de todo tipo de crítica periodística: la necesidad de examinar las obras para ofrecer un juicio estético, ideológico o intelectual. Esta facultad es posible gracias a la especialización que este género demanda. El conocimiento y dominio de que se ha denominado aquí como los *campos conceptuales* y la cultura del cine, propicia que la crítica constituya una “comprensión sistemática” de los procedimientos expresivos de un arte [Anderson Imbert, 1979: 45]. Distinguir, acotar y describir los repertorios del cine, por ejemplo, implica la existencia de una capacidad comprensiva que trasciende la determinación del argumento de un filme. Si bien Bonfil y Ayala Blanco detectan un conjunto de referentes sustanciales e incluso diferentes (salvo el caso mencionado e ineludible de *Los ojos sin cara*), el primero se concentra en la conformación narrativa y la caracterización de personajes, mientras que el segundo observa los ángulos de los encuadres, los desplazamientos de cámara, la construcción de diálogos y escenas, el tono y los códigos de los géneros del cine. El primer autor valora la estructura del

relato y el segundo trabaja con el sistema formal. Ambas incursiones parten del entendimiento de los mecanismos presentes en la película para poder concretar una valoración concreta, y sobre todo documentada, con base en lo que la producción ofrece.

En una obra dedicada a comprender los métodos de la crítica literaria, Enrique Anderson Imbert expresó que la “misión específica” de la crítica es “justipreciar el valor estético de una obra en todas las fases de su realización [45]”. El escritor argentino señala que la función examinadora es justamente lo que distingue a la crítica de las disciplinas que estudian la literatura. Para llegar a esta conclusión, describe y define tres tipos de estudio: *instrumental*, *filosófico* y *cultural*\*. Aunque cada uno de estos modos tiene finalidades distintas, en lo general todos ellos buscan registrar y probar saberes de las ciencias sociales. A partir del reconocimiento de estos procedimientos, Anderson Imbert afirma que el *estudio crítico* es el único que se interesa por formular juicios de valor. Examinar, juzgar o valorar son actos discursivos que están en juego cada vez que un crítico se aproxima a una obra. Se trata así de un seguimiento valorativo, que no es propio de los estudios académicos, donde el encargado formula cuestionamientos ya desde el uso de un criterio de reflexión. Si transferimos al ámbito del cine las preguntas que deben plantearse a la institución literaria, se puede afirmar que el crítico cinematográfico determina si una realización es cine o no lo es, si hay o no dominio y coherencia estilísticos, si hay variedad y pertinencia en el repertorio expresivo o qué lugar ocupa una determinada producción en la evolución del arte y entretenimiento audiovisuales. En otras palabras, el crítico determina y sugiere si un filme posee o no riqueza expresiva para descartarlo o incluirlo en la memoria del cine.

Si bien la función valorativa es un rasgo característico de la crítica, “el alma y sentido” de este género y de todo análisis [Rojas Bez, 2000: 141], no existen reglas para examinar el cine. La crítica es un esquema discursivo cuyo razonamiento está fundado en un criterio de reflexión único para cada caso. La valoración está sujeta a numerosas pautas analíticas porque cada filme ofrece, desde el punto de vista del lenguaje cinematográfico, una totalidad discursiva conformada por parcialidades que pueden distinguirse y analizarse.

En el terreno de la teoría, David Bordwell describió el concepto del sistema formal como la interacción existente entre una estructura (narrativa o no narrativa) donde se organizan una serie de opciones técnicas concretas. La base formal de un

---

\* El modo *instrumental* se refiere a los usos didácticos que investigadores de diversas disciplinas (naturales o sociales) realizan para reconocer objetos de su interés que son descritos por la literatura. El estudio *filosófico* corresponde a la comprensión teórica del proceso de la ficción; es decir, a la búsqueda y articulación de sistemas conceptuales que permitan determinar y caracterizar los principios de lo literario. Finalmente, la investigación *cultural* resulta del acercamiento de disciplinas como la historia, la sociología y la lingüística cuando éstas encuentran relaciones entre sus objetos de estudio y las obras literarias; es decir, estudian tanto el contenido histórico, sociológico o lingüístico de una novela como su lugar en el tiempo, el espacio social y el pensamiento sobre el lenguaje.

filme consiste en un su tipo de estructura que funge como el eje organizativo donde se despliegan patrones estilísticos derivados de los usos y las funciones de los componentes del lenguaje cinematográfico (puesta en escena, fotografía, montaje y sonido). La disposición unificada de un basamento estructural y de los modelos formales da lugar a una totalidad dependiente y particular. Las parcialidades de un filme residen en los usos específicos de las técnicas y en su coherencia con el sistema formal. La función valorativa de la crítica es posible gracias a que el crítico busca el material más significativo mediante el reconocimiento de la totalidad, la separación de las parcialidades y la determinación de los valores totales o parciales de cada elemento. Como analista de la actualidad cinematográfica, el crítico pone en práctica criterios para determinar *qué dice* una película y *cómo lo dice*, sino que también determina si su *decir* es, por ejemplo, coherente con la propuesta formal, consistente en el uso de las técnicas, rico en la creación de patrones de estilo o eficaz al comunicarse con el espectador.

El juicio crítico siempre presupone un criterio. La presencia de la valoración se da únicamente cuando preexisten puntos de vista para la apreciación y la reflexión. Enjuiciar en la crítica es siempre compartir, a manera de preámbulo, la descripción de los rasgos, los procesos, los patrones, las funciones, las codificaciones, y los factores o premisas que sostienen las proposiciones valorativas sobre un filme [Rojas Bez: 141-142]. Es en el encuentro de las pautas de observación y los rasgos de la película donde se originan y sustentan a la vez las estimaciones de los niveles estético, ideológico, racional y formal. La función valorativa por lo tanto implica siempre el análisis del filme y de una comprensión del mismo que sea capaz de acotar las particularidades de su sistema formal y de sus efectos de sentido, pero también sus nexos y su lugar con el resto de la producción. Estas características y técnicas son las que permiten que la valoración, como pensaba Jean Douchet [Baecque, 2005: 233], consista en “Revelar en qué sentido el artista enriquece su arte por su obra y cómo esa obra se ve enriquecida a su vez por el arte” que le precede o que le rodea.

#### **2.3.4 Revelación.**

Fue especialmente entre los teóricos y críticos franceses donde surgió la idea de que la función de la crítica era develar el sentido de una película. Críticos de los *Cahiers du cinema* como Serge Daney y Fereydoun Hoveyda y teóricos como Jean Patrick Lebel pensaban que los medios de expresión del cine, que también podemos denominar como mecanismos de *formalización* y *organización*, eran los instrumentos con los que los cineastas creaban realidades. Esta concepción del cine implicó en su momento una vuelta de tuerca a la visión del registro de la realidad. La idea de lo real en el cine perdió vigencia y cedió su lugar a la noción de ficción cinematográfica. Desde esta perspectiva, el cine no fue visto más como un reflejo,

sino como un medio capaz de crear mundos imaginarios. Las películas no son la realidad social pues, a pesar de que emplean u ofrecen registros de lo real, su finalidad es concretar “universos de ficción” coherentes consigo mismos para resultar convincentes [Lebel, 1973: 80]. Se puede decir, con lenguaje figurado, que la teoría del cine entronizó la estética de George Melies aderezada con la receta de verosimilitud de la poética de Aristóteles. Más aún, como señaló Hoveyda en un artículo de los *Cahiers* en 1960, adoptó la premisa de que la “puesta en escena no tiene la función de encargarse de representar lo real sino, por sus características de orden técnico, de significarlo” [Baecque, 2005: 223].

La capacidad del cine de poner en escena realidades propias para ofrecer significaciones conforma uno de los ejes teóricos del pensamiento sociológico sobre el cine, pero el giro semiótico que le dio Pierre Sorlin con el texto *Sociología del cine* ofrece el acercamiento conceptual más apropiado para comprender la función reveladora del cine. En tal obra, el historiador buscó articular un sistema conceptual, dotado de tres grandes categorías (ideología, mentalidades y representaciones), para lograr una renovación del pensamiento histórico. Se ocupó del cine para criticar la cerrazón disciplinaria de la ciencia histórica de su tiempo. El fin era demostrar que, si el historiador echaba mano de instrumentos conceptuales de la sociología y de la semiótica, podía acercarse a la producción intelectual, como hizo él con el cine italiano, para comprender la ideología de una época. A partir de este enfoque, el autor concibió el cine como una mercancía cultural en cuya producción, distribución y exhibición intervienen equipos de trabajo y lógicas institucionales que, a decir suyo, impiden que una película posea un solo sentido. Una de las hipótesis clave de la obra es la idea de que los filmes son productores de “múltiples líneas de sentido”. Esto se debe a la naturaleza colectiva del aparato cinematográfico; es decir, que se trata de un medio de expresión inserto en contextos caracterizados por distintos tipos de mentalidades, ideologías y representaciones.

En palabras de Sorlin “No existe una significación inherente al filme: son las hipótesis de la investigación las que permiten descubrir ciertos conjuntos significativos” [1977: 49]. Esta afirmación no se refiere a que el significado de una película debe ajustarse a un criterio teórico, sino más bien a la necesidad de reconocer que los filmes presentan distintos tipos de valores y que existen varias perspectivas para acotarlos. Existen valores mercantiles, estéticos, ideológicos o políticos. Estos tienen lugar tanto en la *forma* de la película como en los *procesos* de producción, distribución, exhibición y recepción. En resumen, y como anticipó uno de los antecesores de Sorlin, los efectos ideológicos del cine, que se definen como la “significación profunda” de un filme, están determinados por el conjunto de niveles conformados por la *base social* del cine. Para Jean Patrick Lebel, la identificación de los sentidos de una película sólo es posible bajo la consideración de tres aspectos: el *lenguaje*, el *estatuto* económico-social y los *efectos* de cada filme [1973: 101]. A través de estas categorías es posible identificar el tratamiento que da una película a un

contenido, las condiciones de producción y los puntos de vista o reacciones ante la exhibición. Esto lleva al autor a afirmar que el sentido y el significado de un filme siempre es el resultado de condicionamientos del equipo de producción, condicionamientos de agentes externos y condicionamientos del público. Determinar los sentidos implica localizar y comprender los principales condicionantes.

La función de la crítica como *revelación* se sitúa justamente en el problema de los condicionamientos del *sentido* y del *significado*. Se trata de una tarea fundamental porque se refiere a la capacidad del crítico para articular un juicio que ponga en relación una comprensión documentada del filme y la explicación necesaria para exponer *qué dice por sí mismo, qué dice en relación con su contexto y qué dice para el público*. En otras palabras, revelar es una función que implica considerar tanto la *estructura formal* como la *base social* del cine. Es una labor en la que el crítico reconoce la forma y el orden de una película, pero también las condiciones de producción y sus aspectos sociales. Realiza un esfuerzo por acotar y vincular las mentalidades, representaciones, ideologías y situaciones al interior y al exterior de la película para señalar cuáles son los valores presentes y, a partir de ello, sugerir líneas de sentido.

Lo anterior remite al concepto propio de la crítica, entendido aquí como un esquema discursivo cuyas afirmaciones no tienen carácter de verdad porque son razonables gracias a la consistencia argumentativa. La capacidad de revelación de la crítica es así la disposición para comprender los niveles de una película y el dominio de una técnica para explicarla. Esta concepción coincide con las reflexiones de Alberto Dallal cuando considera que la crítica es un razonamiento que busca orientar al público al develar la semántica de una obra porque se trata de una “estructura que sirve de puente entre la obra y el público” [2003: 97]. Al considerar y socializar los detalles relativos a una obra, el crítico construye vínculos que permiten reconocer y develar los niveles implícitos de una obra. Dice el también crítico de danza, con lenguaje figurado, que la revelación es un “fenómeno en el que el sentido de la obra se sale por los ojos del crítico”. Develar es poner en práctica un criterio que suscite un tipo concreto de relación entre los aspectos considerados por el crítico una vez que ha reconocido los valores presentes en una obra. Es en este nivel tan complejo donde la crítica es una revelación del sentido de una obra. En el ámbito cinematográfico, los *ojos* del crítico corresponden a las dimensiones ya citadas con anterioridad: los problemas formales, la puesta en práctica de los *campos conceptuales* y la consideración de los condicionamientos de la *base social*. La observación de estos componentes es un acto de comprensión porque implica conocer cómo es la forma de la película, qué perspectivas teóricas puede explicar sus aspectos más relevantes y qué aspectos sociales la condicionan.

En la película *El camino a casa* (2009), Luo Changyu (Zheng Hao) vuelve a su provincia natal en el norte de China para encargarse del entierro de su padre, un profesor que, en alguna etapa de su vida, estuvo a cargo de la educación de todos los

varones del pueblo. Sólo que la madre del ahora hombre de negocios, la anciana Zhao Di (Zhao Yuelin), desea que el funeral sea realizado según las prácticas de la localidad de Sanhetun. A pesar de las presiones del alcalde para lograr que el difunto sea trasladado en una camioneta, la mujer sólo está dispuesta a aceptar que el féretro donde yace el cuerpo de su marido sea llevado a pie desde el hospital y hasta la villa en medio del invierno. Este es el arranque del argumento del décimo largometraje de ficción del cineasta mandarín Zhang Yimou. Reconocido como el realizador más destacado de la llamada quinta generación de su país, el trabajo de este director se incorporó de lleno al mercado occidental cuando comenzó a adaptar leyendas de su cultura en películas como *Héroe* y *La casa de las dagas voladoras*. Si bien estas películas tienen una estructura basada en las convenciones del cine épico y de aventuras de la industria norteamericana, el estilo de este director se advierte en el trabajo con paletas de colores y composiciones equilibradas. Fue gracias a esa cualidad formal que se dio a conocer con filmes siempre vinculados al periodo de la historia contemporánea de China que es conocido como la revolución cultural. En este contexto, el caso de *El camino a casa* es peculiar. Heredera de su película más importante de la primera etapa, *Sorgo rojo* (1987), fue una producción financiada y distribuida por Columbia Pictures Asia antes de que el cineasta se incorporara de lleno al cine de géneros. En un trabajo publicado por la revista *Letras libres*, Gustavo García no solamente ofreció una serie de claves que ejemplifican la capacidad de revelación de la crítica:

No falla cuando se trata de una película de Zhang Yimou: en el primer minuto metió al espectador en un asunto que tiene sus enigmas; a la media hora el argumento tiene una velocidad de crucero irrefrenable y sus herramientas estéticas no dejan fisuras; al final domina el asombro ante la energía con que manejó recursos que hundirían en el oprobio a otro cineasta. En *El camino a casa* vuelve al mundo tan bien explorado del más bien miserable campo del centro de China, del que salieron *La historia de Qiu Ju* y *Ni uno menos*; como en ésta, uno de los centros dramáticos es una ínfima escuela rural y su maestro. Pero ahora no se trata de denunciar burocracias ni exaltar más empeños adolescentes que los de la provincianita Zahao Di (Zhang Ziyi), perdidamente enamorada del maestro Lou Yusheng (Sun Honglei). Lo que busca y consigue ahora Yimou es recordarle al cine todo lo que perdió en las últimas décadas, cuando se avergonzó de aquello que mejor supo hacer: hablar del amor de la gente común con todas las armas de ese placer culpable actual, el melodrama.

Si bien en esta introducción el crítico mexicano anticipa un juicio artístico (*sus herramientas estéticas no dejan fisuras*), trata de revelar y explicar el sentido predominante (*hablar del amor de la gente común*) y el tono dramático de tratarlo (*con todas las armas de ese placer culpable actual, el melodrama*). La función de esta entrada es doble: anunciar un punto de vista estético y señalar que la intención primordial de la crítica será la revelación de sentido. Por esta razón, el desarrollo del texto ofrece una descripción de la formalización de la película con la que Gustavo García busca

comprender y explicar los mecanismos que dan valor estético y cultural al tono melodramático del filme:

La prosa visual de Yimou no cede jamás al accidente: el prólogo y el desenlace están filmados en blanco y negro, pese a ocurrir en 1999, y los personajes tienen una apariencia tan convencional como los de *Ni uno menos*, que de hecho no eran actores profesionales; el recuerdo de la historia de amor despliega una paleta de colores abrumadora, de amarillos intensos en los otoños y blancos y grises dignos de Freddie Young (*Lawrence de Arabia*, *Doctor Shvago*) en los inviernos, y, lo más importante, Di y Yusheng son de una belleza sobrenatural: el rostro de la actriz Zhang Ziyi tiene una dulzura de fruta que los acercamientos sólo elevan a los grados de pureza que Yimou quiere para toda la película.

Esta crítica va así de la exposición de un argumento central y la descripción razonada y didáctica de la estructura formal a una síntesis de la trama que no deja de mencionar sus aspectos sociales. Tras describir una secuencia que considera como la mejor escena porque se trata de un “prodigio de sabiduría narrativa oculta”, Gustavo García recupera el razonamiento primordial de la introducción para reforzar la revelación de sentidos:

Desde el principio, cuando el alcalde plantea a Chanyu los problemas de la decisión de su madre, Yimou ya sedujo al espectador con la malévola máquina de la pureza dramática: obliga a preguntar cuánto hace que no se filma una historia de amor puro, sin discursos deformantes. Cualquier otro cineasta moderno impondría a Di un fardo freudiano, a Yusheng otro *antiestablishment* y a toda la película lecturas ideológicas de calibres varios. Quizá lo más inquietante de Yimou es que su limpieza de mirada se oriente a maravillarse por los deseos pequeños de la gente pequeña y entender que eso basta: el cine sabe ser el espectáculo intenso de sentimientos expresados con la mirada.

De vuelta a las reflexiones de Hoveyda en los *Cahiers du cinema*, conviene decir que para él la función de la crítica es “adivinar, tras las imágenes, las *maneras* del autor, y gracias a ese conocimiento, desvelar el sentido de la obra. Si, como escribe Atruc, la puesta en escena es interrogación y diálogo, la crítica lo es todavía más”. Interrogarnos sobre la obra, pero sustituyendo el tradicional *¿por qué?* por un *¿cómo?*” [Baecque, 2005: 226]. Las deducciones de un crítico a través de los medios expresivos concretos presentes en una película constituyen los tópicos de la argumentación. Estos descubrimientos permiten articular la función reveladora porque son informaciones, argumentos o propiedades de una realización que permiten mostrar relaciones entre épocas, culturas y medios, exponer el proceso compositivo del trabajo, mostrar nexos entre las instituciones culturales (sociedad, política, arte, religión...) y el objeto tratado, pero sobre todo “sugerir”, al

convencer al lector de dichos hallazgos, lo que “ocurre” en la obra [Santamaría; 2001: 331].

### 2.3.5 Actualización.

No es cierta la idea de que toda la crítica de cine únicamente aborda las películas. Los críticos, según el contexto noticioso de un momento, tratan a veces temas u ofrecen aproximaciones a personajes o sucesos. El 12 de enero de 2012, la sección de espectáculos del diario *La Jornada* publicó una nota con el siguiente titular: “Falleció Eric Rohmer, uno de los exponentes de la nueva ola francesa” [9]. Entre otros datos, el despacho de la AFP en que se basó la redacción del periódico mexicano añadía que, en entrevistas recientes, el director difunto había expresado que “hacer películas no es para mí un trabajo. Es una pasión, así como otros pueden tenerla por el juego o por la pesca”. Además de estas expresiones, el texto menciona la formación de un cineasta que admiró a Alfred Hitchcock y que fue parte de la *Nouvelle Vague* francesa, y cita algunas de sus trabajos más representativos al destacar, por ejemplo, los filmes *Noches de luna llena* y *El rayo verde*, película que obtuvo tanto el León de Oro en el Festival de Venecia en 1986 como el premio Louis-Delluc.

El lunes 25 de enero de ese mismo año, en *El Financiero*, José Felipe Coria dio un tratamiento diferente a la noticia. Publicó una reflexión que partía de una crítica al modo de producción practicado por James Cameron\* para recordar y exponer la posición estética de Eric Rohmer, así como los valores culturales de su obra. El texto era una síntesis de la poética que el realizador francés había publicado en 1979 bajo el título de *El gusto por la belleza*. Además de ello, el trabajo sobre el director que culminó su carrera con la cinta *El romance de Astrea y Celadón* (2007), era un esfuerzo de recuperación de un estilo de y de una trayectoria detrás de las cámaras:

Ahora a muchos sorprende que un director en apariencia tan modesto y tan poco taquillero haya construido una vasta filmografía muy influyente. ¿Cómo le hizo si el cine en apariencia es tan caro? Muy fácil, con algo que llamaba “gusto por la belleza”.

---

\*“Se discute si la obtención del ultra comercial Globo de Oro(pel) reivindica al megalómano “autor” James Cameron y su churro de lujo *Avatar* (mejor conocido por quienes saben cómo *Danza con pitufos*). La discusión acerca de su valor como “autor” queda rebasada en cuanto se descubre que tras las incontables capas de merengue que hay en su reciente filme, así como en su cursilísimo *Titanic* (1997), sólo aparece un hábil técnico, con más ambición que idea, que al pasar a las ligas mayores, renunciando a lo que hacía bien, el *action filme*, se convirtió en un pretencioso intragable, quien ocultándose tras ella quiere abrumar con tecnología cada vez más compleja y eso té rica. Sobre todo, desea ocultar la banalidad de sus descerebradas historias con truchitos inspirados en el cine de hace medio siglo pero presentados como enormísima novedad. Que el interés económico de una industria ávida por que dar se con todo el pastel que la tecnología promete, al volver se algo excluyente y sólo para unos cuantos iniciados, apoye filmes cada vez más insulsos, quede in mediato deben admirarse y convertir se en obras “de culto”, tendencia en boga sostenida por di rectores como Cameron, no significa que sea un autor. Definitivamente. El término le que da gigantesco”.

Las primeras generaciones del cine indistintamente se formaron proyectándolo, viéndolo o haciéndolo sobre la marcha. Después de la Segunda Guerra Mundial, las generaciones de relevo aprendieron viendo, observando, pensando. Generaciones enteras de directores dedicados al análisis de las imágenes produjeron auténticas novedades. Rohmer estuvo entre los pioneros y los maestros de este tipo de cine. Sería redundante hablar de las virtudes de al menos sus series *Comedias y proverbios*, y *Cuentos morales*. Baste decir que un filme como *La marquesa de O* (1975), basado en Von Kleist y fotografiado por Néstor Almendros, supera con mucho cualquier hipervisualismo actual y cualquier realidad ampliada en tercera dimensión. Lo supera por una diferencia sustancial: Rohmer filmaba con sentimientos e inteligencia; no ponía la historia al servicio de la tecnología. Esa pequeña diferencia es clave para comprender cómo el cine puede seguir siendo arte en un mundo cada vez más embotado con el avance tecnológico que mañana hará anacrónico lo que está de moda hoy.

En sus ensayos y reflexiones, en esa constante búsqueda de la belleza, Rohmer logró una metodología del gusto; pero, sobre todo, profesionalizar la cinefilia auténtica, no esa que se ataranta con los efectos especiales y la bolsa de trucos si no la que busca la sabiduría que existe al interior de un filme, de una escena, de una simple paleta de sencillos colores expuestos al sol que expresan más que la abundancia de infinidad de texturas digitales.

Rohmer fue un espectador atento y tal vez por lo mismo es un autor cuya obra vale más que cualquier deslumbramiento actual. No es esto una declaración de nostalgia por un cine que se pierde para siempre cada que fallece alguno de sus cultivadores. Es la comprobación de que con el paso de los años y el avance inexorable de la “sociedad del espectáculo”, el cine como arte parece condenado a la extinción. Pero ese “parece” es aún un límite amplio que envidian los de predadores tecnológicos. Lo teórico sobrevive y cuando menos permite distinguir siempre entre la superficial alharaca tecnocrática y el genuino gusto por la belleza.

La función primordial del texto de José Felipe Coria es *actualizar* un tipo de cultura cinematográfica. El crítico buscó cotejar dos lógicas de producción para distinguirlas y valorarlas. A partir de la exposición de un modo de pensar el cine (“esa constante búsqueda de la belleza”), no tuvo como objetivo primordial el examen de riqueza expresiva, sino la revaloración de un modo de ver y de hacer cine: la idea de que Eric Rohmer, a diferencia de James Cameron, sí fue un autor cinematográfico porque pudo concretar un estilo sin la necesidad de recurrir a los valores mercantiles y tecnológicos propagados por la “sociedad del espectáculo”. El texto sugiere así la necesidad de revalorar, en una época donde “el cine como arte parece condenado a la extinción”, una postura sobre cómo debe ser este medio de expresión.

Si bien la crítica se interesa por el cine de actualidad, otra de sus funciones es también determinar qué películas, temas, autores o épocas conforman debates vigentes. Frente al carácter *efímero* de la nota informativa [Ulibarri; 2003: 35], la crítica, casi a la manera del reportaje, es un género que da tratamiento a lo *permanente*. Es bajo esta visión donde se sustenta la función de *actualización* de la

crítica; es decir, su capacidad para revalorar el cine de épocas pasadas o de partir del contexto cinematográfico más reciente para hacer de la noticia el material apropiado de un apunte crítico. En el caso de “Eric Rohmer (1920-2010)”, José Felipe Coria aprovecha la coyuntura informativa para reflexionar los aspectos de una carrera en el cine en sus perspectivas estética, poética y formal. Articula un razonamiento donde el objetivo es tratar un caso del pasado como un tema de actualidad. Otros ejemplos de esta función, que sobre todo aparecen en colecciones de críticas en formato de libro, son argumentaciones que lo mismo abordan casos de actores, actrices, cineastas, películas o épocas. En la industria norteamericana de la edición, son muy comunes las antologías sobre las mejores películas de todos los tiempos. Algunas de las más conocidas son los tres tomos de la serie *Great movies* de Roger Ebert, crítico de cine del *Chicago Sun Times*. En la crítica mexicana existen proyectos similares como es el caso de los trabajos de José de la Colina (*Miradas al cine*), Leonardo García Tsao (*El ojo y la navaja*) y los cinco libros de crítica que Francisco Sánchez publicó en Juan Pablos Editores. En el orbe editorial mexicano, hay un caso que resulta todo un proyecto de actualización cinematográfica. Se trata de los compendios de crítica de cine mexicano que Jorge Ayala Blanco ha publicado desde la aparición de *La aventura del cine mexicano* en 1968. Es una colección que, según dijo el propio autor en una entrevista con Sergio Raúl López, fue desde el origen un intento por hacer un “primer mapeo” que estudiara en serio a todas las películas [*Cine Toma*, mayo-junio; 2011: 20]. El ejemplar más reciente de la serie, cuyos títulos tienen una ordenación alfabética\*, es *La justeza del cine mexicano* y fue editado por el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos en el 2011.

La peculiaridad de estos materiales es que la crítica es un elemento central donde la argumentación no tiene la obligación de abarcar la actualidad, sino de ofrecer un acercamiento a distancia donde exista una revaloración de un *corpus* cinematográfico de carácter nacional. Debido a la naturaleza de su soporte, un libro como *La aventura del cine mexicano*, donde el autor se ocupó de la llamada Época de Oro del cine nacional, se interesa más por captar aquellos aspectos permanentes en la producción de cine y evidencia que la crítica, independientemente de las funciones particularizadas que tiene a través de su periodicidad, también tiene usos estructurados donde subyace una visión o un planteamiento de conjunto que permite ejemplificar que la suma de las fines sustantivos de este género es la construcción de una cultura del cine y, por supuesto, uno de los modos discursivos de la institución del cine que permite la *preservación* de este medio expresivo.

### 2.3.6 Creación.

---

\* Aventura, búsqueda, condición, fugacidad, grandeza, herética...

Feliz quien como Howard Hawks ha hecho una larga obra, un río de celuloide que es como un espejo paseado a lo largo del camino y en el que se reflejan los hombres y los paisajes, sin que ni pasiones ni tormentas allí reflejadas vengán a turbar la serenidad magnífica de la corriente. A los setenta y un años de vida, a los cuarenta y uno de oficio cinematográfico, a los cuarenta y dos filmes realizados, Hawks goza el destino de ser un clásico en vida, al lado de un Lang, Chaplin, un Renoir, un Ford, un Walsh, y como ellos, dotado de inmunidad ante las más ácidas acometidas revisionistas de la crítica. Representante perfecto del cine norteamericano por excelencia, del que cursó hábilmente todos los géneros, del “oeste” al “cine negro”, de la comedia de costumbres a la comedia musical, del film de guerra al drama histórico, su nombre ha pasado a formar parte de la exclusiva mitología del cinéfilo contemporáneo.

Cercano a un Hemingway y a un Faulkner, y no sólo porque haya filmado sobre argumentos o guiones de ellos, sino por cierto parentesco de visión (*Hatari* podría ser la novela de Hemingway y *The Big Sleep* un policial gótico a la manera de *Santuario*), Hawks es, efectivamente, el mejor filósofo de la vida norteamericana que ha dado el cine. Cineasta de la acción, del oficio, de las relaciones concretas, de las aventuras físicas, ha abarcado estos temas y motivos desde un plano de meditación tranquila, casi “despegada”, pero cuidando siempre de poner, en sentido técnico, ético y estético, “la cámara a la altura de los ojos del hombre” (He aquí una frase hawksiana que tal vez he citado demasiado, pero que no me cansaré de recordar frente a tantos cineastas excesivamente admirados por quienes creen que hacer cine es agotar todas las posibilidades del desplazamiento de la cámara).

Es con esta elegancia y lucidez literarias con las que José de la Colina dio entrada a una crítica sobre *El dorado* (1966). El trabajo ahora compendiado en *Miradas del cine* es un caso ejemplar de un autor que, al tiempo que forma, revela y valora, busca lograr también una expresión particular a través del *estilo*. Una de las funciones menos habituales de la crítica, casi siempre improbable debido a que es un género condicionado por el deber de la mínima extensión y las limitaciones del cierre de edición, es ser en sí misma un modo de arte. En palabras de Alberto Dallal, quien ha escrito varios ensayos sobre este tema, la función de la crítica como creación consiste en que el crítico sea un “artista del pensamiento”. Un analista que busca una “actitud filosófica” y que brinda “cualidades estéticas” a su trabajo. Esta capacidad es posible, según dice el crítico de danza inspirado en el poeta Benedetto Croce, cuando se consigue la comunión entre “expresión y conocimiento, intuición y concepto, arte y ciencia” [Dallal; 2001:21-22]. En otras palabras, a los deberes analíticos y argumentativos hay que añadir un matiz único a la escritura para lograr justamente una cualidad expresiva propia.

Desde el punto de vista del discurso, las capacidades creativas de la crítica se manifiestan en la relación que existe entre su *estructura argumentativa* y los *usos del lenguaje*. Del mismo modo que sucede con otros géneros, la crítica tiene una *forma discursiva* de base. La crónica, por ejemplo, presenta estructuras que pueden tener tanto a la narración como a la exposición en su base discursiva. El reportaje es, por lo común, un género expositivo, pero también puede ser narrativo. Los géneros de

opinión tienen una base argumentativa que, además de constituir el eje de su *proceso discursivo*, ofrecen el parámetro para desplegar un conjunto de usos del lenguaje donde los autores pueden incorporar formas discursivas secundarias (*descripción, exposición, narración*), tipos de léxico, figuras del lenguaje (*metáfora, analogía, elipsis*) y construcciones sintácticas variadas. Las combinaciones que presenta cada estructura argumentativa son únicas. En algunos casos, indican qué tipo de expresión articula el texto. Desde el punto de vista del discurso, es esta configuración formal lo que permite que la crítica sea una creación. Se trata de un problema *estilístico* donde entran en juego las variantes que un discurso puede tener.

Con base en la definición de Martín Alonso, se parte de la idea de que el *estilo* es el “aspecto” que resulta de una determinada selección de medios expresivos [1978: 382]. Se trata de un uso particularizado del lenguaje. La confección del discurso argumentativo de una crítica es un acto de selección y discriminación de entre los componentes del acervo lingüístico. La construcción resultante consiste en una serie de elecciones condicionadas por una base argumentativa. En este sentido, la función creativa de la crítica se refiere a las variantes discursivas que el crítico emplea sobre la base de una argumentación. El fragmento del trabajo de José de la Colina sobre *El dorado* es un ejemplo donde es posible advertir tanto los principales *objetos discursivos*\* (Howard Hawks y *El dorado*) del texto, y por tanto los contenidos de su estructura argumentativa de base, como dos de los usos más representativos en la escritura del crítico naturalizado mexicano: el adjetivo (“serenidad magnífica”, “clásico en vida”, “representante perfecto”, “ácidas acometidas”) y la metáfora (“un río de celuloide que es como un espejo paseado a lo largo del camino...”). En el remate del texto se encuentran nuevamente argumentos sobre los dos tópicos centrales y un tratamiento estilístico similar con base en sustantivos adjetivados (“grave elegancia del blanco-y-negro”) y metáforas (“tejidos en la trama”):

Western filmado en colores, pero con la grave elegancia del blanco-y-negro, con esa muy personal dosificación de tensiones, con sus personajes netamente dibujados, naturalmente tejidos en la trama, definidos en el tiempo y en el espacio, *El dorado* es un film moderno porque es de hechura clásica, o sea de una forma ceñida absolutamente al contenido, una forma que no sólo es una mirada a la altura de los ojos del hombre, sino una mirada de hombre a hombre, porque Hawks filma como escribían Stendhal, O Stevenson, o Hemingway, o nuestro Baroja: filma lo que sucede, lo que es lo que se hace. Filma como *ve*, nada más y nada menos.

---

\* En el modelo de análisis de la argumentación diseñado por George Vignaux, la técnica inicial consiste en reconocer lo que el teórico de *Neuchâtel* denominó como los *objetos del discurso*. Este concepto se refiere a los tópicos de una argumentación. Se trata de temas, personajes, sucesos, conceptos, ideas o situaciones. Un texto argumentativo tiene, por lo común, varios objetos. Cada uno de ellos, a su vez, está caracterizado por distintos *argumentos*; es decir, oraciones que indican las propiedades de esos objetos [Vignaux; 1976: 272]. En el caso de “Hawks” es posible reconocer dos *objetos discursivos* inmediatos y primordiales: el cineasta Howard Hawks y la película *El dorado*.

Además de un problema de estilo, la función creativa de la crítica se debe a la naturaleza cultural de este género. La crítica no sólo es una puesta en práctica de la opinión periodística. También es un uso práctico de la cultura. Si partimos de la concepción de Rafael Conte, quien fue uno de los críticos literarios más respetados en España, de que la cultura está conformada por instrumentos y fines, y por conocimientos y creaciones, entonces los materiales de la crítica son medios y saberes culturales objetivados [Santamaría y Casals; 2000: 323]. Divulgar la cultura es ponerla en práctica. Para ello es necesario ir de la información a la creatividad. Del saber como criterio al saber como recurso de expresión. Al tratar el fenómeno cinematográfico, la crítica acude al *corpus* del cine. Aquí entran en consideración tanto la información de las películas y de su contexto como los *campos conceptuales* que han incidido en su estudio y comprensión. Desde esta perspectiva, una crítica es creación porque se trata de una extensión cultural y de un tratamiento expresivo. Lo primero porque la crítica puede expandir las formas culturales debido a que se trata de una representación discursiva del objeto tratado. Lo segundo es posible porque hay, en el *estilo* de cada autor, indicios de un tipo particularizado de expresión donde la cultura se manifiesta a través del léxico, la sintaxis y las asociaciones.

En la obra citada al principio de esta sección, Jean Claude Carriere se ocupó de explicar cuál es la diferencia entre el saber y el conocimiento en el entorno de la lengua francesa. El primer vocablo se refiere a todo aquel acervo cultural que no tiene un fin. Son datos sin presencia práctica. Informaciones sin objetivación. Una situación donde el individuo es consciente de que sabe, pero donde no hace un uso práctico de dicho bagaje. El conocimiento, en cambio, es un saber concretado. Es la designación de un cometido para el saber. Se trata de la instrumentación del saber en un acto que afecta la percepción y que nutre aún más la memoria. El conocimiento es, en palabras del escritor de cine, “la transformación del saber en una experiencia de vida” [2010: 73]. Esta es la razón para la que varios autores consideran que la capacidad de la crítica para formar a los lectores y para revelar sentidos sólo es posible si cumple con su función creativa. Si la crítica no desborda la información mediante el análisis y la creatividad, entonces no puede consolidar un conocimiento [Dallal, 2001: 21; Santamaría y Casals; 2000: 323].

Es muy conocida la reflexión de Andrew Sarris sobre las propiedades de un genuino autor cinematográfico. Según su punto de vista, un cineasta puede considerarse autor cuando posee un dominio técnico (*the technical competence*) de los recursos expresivos del cine, un estilo identificable (*recurrent characteristics of style*) y la una interpretación (*interior meaning*) de los temas que trata, y por tanto de su entorno, con base en su poética; es decir, a partir del nexo entre su personalidad y sus principios de trabajo [En Braudy, Cohen y Mast; 1992: 586-587]. Un traslado de estas cualidades al quehacer de la crítica puede concretar un símil que resulta útil para una didáctica de la creatividad más allá de que sea una comparación exenta de

bases teóricas. Un crítico autor, y por tanto un crítico creativo, es aquel que domina las técnicas y las estructuras de la expresión escrita. Además posee un estilo particular en tanto que, como ensayó alguna vez Ricardo Garibay, ostenta “una sintaxis específica y un diccionario”; es decir, una manera personal de “unir y coordinar” palabras pertenecientes a un léxico también predilecto en torno de temas afines al escritor [1975: 177-179]. Finalmente, el crítico tiene, independientemente de su visión de la sociedad, una concepción del cine y de la propia crítica que proviene de su experiencia como espectador, de su nivel de especialización y, por supuesto, de su sensibilidad.

### 2.3.7 La doble legitimación.

Según Luisa Santamaría y María Jesús Casals, la crítica es el género más antiguo del periodismo porque surgió antes de la etapa industrial de la prensa. Fue una práctica intelectual codificada antes de que las empresas periodísticas crearan las convenciones que rigen el sistema de los géneros [2000: 314]. A pesar de ello, la crítica, en lo general, es un tipo de creación que ha tenido la doble necesidad de legitimar tanto el objeto de su interés como su propio discurso. El caso particular de la crítica de cine es aún más delicado pues se trata de la variante más reciente de este actividad del periodismo, pero también de una práctica discursiva que ha tenido que distinguirse de la opinión común, de la publicidad y de las líneas editoriales institucionales. Y es que, si bien han existido comentaristas desde el surgimiento del cine, no fue sino hasta la década de 1930 cuando revistas como *Bianco e Nero* y *La Revue du Cinéma* optaron por concebir la producción cinematográfica como un “fenómeno cultural” y no únicamente como un entretenimiento [Casas; 2006: 19]. Fue quizás la irrupción de la teoría del autor, promovida principalmente por los miembros de *Cahiers du cinéma* en el decenio de 1950, cuando la crítica de cine asumió un cariz teórico y analítico que dio lugar a convenciones definitivas en publicaciones como *Positif*, *Cinema Nouvo*, *Movie*, *Sight and Sound* y *Dirigida por*.

En una investigación muy reciente titulada *What is film theory?: an introduction to contemporary debates*, Rushton y Bettinson señalaron que el cine es un conjunto de sistemas, estructuras, usos y efectos que, en la actualidad, requieren de una nueva organización teórica. Ante la evidencia de que este medio es un arte autónomo, los autores plantearon como hipótesis la necesidad de reconocer que el estudio del cine debe tratarse como un *campo* de conocimiento. A partir de una revisión de las dos grandes tradiciones que reconoció con anterioridad Dudley Andrew en *The major film theories*, estos autores expusieron las cualidades que permiten que el cine sea un sistema social y las propiedades por los que puede producir significados [2010: 11]. Tras reconocer dos de las grandes tradiciones de reflexión (el problema del arte y el del registro de realidad), Rushton y Bettinson concluyeron que la teoría del cine es un “campo discursivo de estudio explícito”. La razón es que las películas nos hacen

pensar. Esta propiedad intelectual es uno de los factores que permiten la perduración del cine, pero sobre todo es un aspecto que obliga a reconocer que se trata de objeto de estudio relevante y vigente. Ya en la introducción de dicho ensayo, los autores concluyeron que la evolución de la teoría partió de una serie de intentos por legitimar el cine como arte hasta que, incluso, devino una estrategia para legitimar las teorías.

En tanto saber teórico convertido en criterio práctico, la crítica de cine es otra de las actividades discursivas dirigidas a legitimar y preservar el medio de expresión del que se ocupa. Esta función resulta de la independencia del discurso y de su capacidad de enjuiciar. Cuando Álvaro del Amo diagnosticó la situación de la crítica de cine en España hacia 1970, concluyó que este género pasaba por un momento de crisis. Ni siquiera los esfuerzos por articular métodos con rigor habían logrado la autonomía frente a los modelos de negocios del cine. Para este autor, la crítica logra su cometido cuando se independiza de la base mercantil mediante un acervo cultural amplio y un trabajo metódico. Es sólo a través de estas cualidades como un crítico puede evitar convertirse en un profesional al servicio del sistema. No obstante, la propiedad sustantiva para lograr este cometido es la capacidad para distinguir entre lo *convencional* y lo *artístico*. Según este pensador, la producción cinematográfica de todos los países presenta películas destinadas al consumo, pero también una serie de realizaciones cuyo nivel estético sobrepasa la calidad media [1970: 17]. Parte de la legitimidad del cine como un medio de expresión se debe a la habilidad de los críticos para reconocer aquellas producciones con valores artísticos, ideológicos o culturales.

En México, Carlos Bonfil hizo un diagnóstico que no dista mucho del que ofreció Álvaro del Amo para España. En el número de la revista *Cine Toma* dedicado a la crítica de cine, señaló que la cultura de la cinefilia experimenta un periodo de decadencia que ha repercutido en la crítica. Frente al auge del “producto fílmico globalizado”, el espectador está sometido a un proceso de “domesticación del gusto”, dice el crítico de *La Jornada*, que sólo puede revertirse si se realiza una promoción activa e informada del “patrimonio fílmico” [Mayo-junio 2011: 25]. No obstante, la necesidad de recuperar la cinefilia no es un problema debido solamente a la imposición de la lógica del entretenimiento. No resulta nada más de las exigencias de distribuidores y publicaciones que obligan a la brevedad, al uso de escalas que califican por medio de estrellas y al grado cero del criterio (el “criterio comercial”). No es, pues, un proceso aislado del contexto cultural latinoamericano. Ya a principios de la década de 1990, Juan Acha había advertido que, en Latinoamérica, las deficiencias de la crítica eran la norma porque, ante el deber del “pensamiento lógico y crítico”, los practicantes de este género optaban por el “elogio desmedido y el insulto personal” [2002: 89]. Autor de obras como *Los conceptos esenciales de las artes plásticas* señalaba, entonces, que

...la sensibilidad es manipulada con facilidad por el Estado y por los medios masivos, mientras encuentra fuertes resistencias en el mencionado pensamiento [lógico y crítico]. Nuestros países adolecen, por desgracia, de un grave desequilibrio entre las actividades sensitivas y corporales, por un lado, y las del pensamiento lógico y crítico, por el otro. De las primeras tenemos obras excelentes y, sin embargo, nuestros países van peor. Seguimos así, porque, como resultado del citado desequilibrio fomentado por el *diarismo*, entre nosotros cada vez hay menos personas de pensamientos lógicos y críticos en actividad.

Se impide cualquier germinación del pensamiento lógico y crítico, con el fin de favorecer al sistema político establecido y promover el consumismo y el florecimiento del hombre-masa, cada día más ávido de entretenimientos como máxima aspiración espiritual. Total: aborta todo sentido crítico y desaparece la verdadera crítica política – ni qué decir de la social- y, con ella, la del arte, la literatura, cine y música...

Legitimar una cultura es fortalecerla mediante el pensamiento autónomo y analítico. En el caso del cine, esta necesidad es más urgente frente a la crisis de la denominada cinefilia; es decir, del afecto y el respeto hacia al cine, en tanto medio expresivo, por parte de quienes se identifican con su cultura [Eduardo Russo: 55]. Esta función es posible si los críticos ofrecen tópicos y argumentos donde existan ideas, conceptos o principios estéticos que sean susceptibles de convertirse en un “*patrimonio común*”. La función legitimadora implica que el fenómeno cinematográfico sea aceptado como un “hecho cultural” [Casetti; 2005: 15]. Un crítico independiente y metódico no únicamente busca la lucidez de la reflexión y de la argumentación, sino que expone los criterios que le sirven como “premisas” [José Rojas; 2000: 142] y revela un grado de especialización teórico, histórico y lingüístico.

Al actuar de esta manera, la crítica también justifica su propio discurso. Esta segunda legitimidad resulta también del recurso de la teoría y de los principios metódicos, pero sobre todo de la consideración del lector-espectador. Lo anterior aparta al crítico de los usos promocionales de géneros informativos como la reseña\* y de géneros publicitarios como los carteles, los adelantos (*trailers*) y las campañas de prensa. Hace de él un interlocutor que contribuye a la cinefilia. Es un emisor de puntos de vista y objetos de debate. Busca que el público tenga elementos para una cinefilia entendida como una filiación a una cultura donde exista un sentido crítico o, al menos, criterios para distinguir lo novedoso de lo cotidiano; lo excepcional o la ruptura, de lo convencional y domesticado. La clave aquí es que los dos efectos legitimadores ocurren en relación con el lector. No es ante la industria, ni ante los

---

\* Entiendo la reseña como un género periodístico informativo cuya función primordial es registrar actividades u objetos del ámbito cultural sin emitir opiniones. Es un tipo de texto periodístico que se ocupa de asuntos a través de la descripción y la exposición. Si bien puede contener argumentos sobre los temas trabaja principalmente con datos e informaciones y por tanto no emite “conclusiones políticas o estéticas” [Alberto Dallal, 2003: 91-92].

cineastas donde la crítica debe cumplir con la doble legitimidad al cine y a su propio discurso, sino ante los espectadores. Como señaló el crítico Miguel García-Posada en un discurso encendido para *El País*, que fue recuperado por Luisa Santamaría y María de Jesús Casals en *La opinión periodística*,

Si los críticos profesionales exhibieran los elogios y laudes, del todo punto excesivos, que han recibido por escrito de algunos increpadores antes de las reseñas no complacientes o después de las que resultaron favorables, el pleito quedaría definitivamente zanjado. Son para el rubor las alabanzas. Es la apología lo que buscan la mayoría de los agraviados por la crítica: la apología, no el juicio ecuánime. En todo este embrollo hay un personaje importante, el único verdaderamente importante: el lector. Sólo él debe preocupar al crítico —en especial al de prensa—, porque es él quien tiene derecho a estar informado...

La función legitimadora del cine, que es su apego por el lector, equivale a una doble autonomía: la del crítico frente al sistema de producción y la del cine como forma de expresión y como tipo de conocimiento frente al resto de las manifestaciones simbólicas y artísticas.

#### **2.4 Epílogo para un concepto: el crítico como *interpretante*.**

“Danza, danza, porque, de no ser así, estaremos perdidos”. Esta idea de la bailarina y coreógrafa Pina Bausch fungió como el epílogo de la película más reciente de Win Wenders. Pensado originalmente como una colaboración entre el director de *Las alas del deseo* (*Der himmel uber Berlin*, 1987) y la creadora de la pieza *Café Müller*, este trabajo derivó en un homenaje documental tras el deceso de la artista, a los 68 años, en pleno trabajo de preproducción. Tratado como una remembranza en directo de la danza ideada por Bausch, *Pina* reúne un conjunto de registros coreográficos, ambientes urbanos y gestos evocadores de parte de los integrantes del Tanztheater Wuppertal. Con base en la articulación de estas tres clases de materiales, el filme ofrece un tratamiento descriptivo de los lenguajes pensados por Pina, pero sobre todo una puesta en escena de ambientes urbanos interiores o exteriores que aprovechan la apariencia de la ciudad natal de la artista. La pauta estilística conformada por la captación de coreografías como *La consagración de la primavera*, *Patio de contacto* o *Luna llena* es siempre seguida por insertos, siempre en *close-up*, de caras y gestos de los profesionales que participan la compañía de danza que ella misma dirigió. Testimonios fuera de campo; fragmentos extensos de danza; uso expresionista del espacio, de los decorados y de los ambientes ciudadanos; todos estos rasgos dan forma a un documental que también llamó la atención porque fue distribuido en formato de tercera dimensión (3D) para concretar, al mismo tiempo

que películas como *La invención de Hugo* (Marti Scorsese, 2011) y *La cueva de los sueños olvidados* (Werner Herzog, 2011), una función expresiva para esta técnica: intensificar el espacio profundo y la profundidad de campo para producir un efecto ambiental.

En la tercera secuencia del filme, una mujer con vestido de color hueso se incorpora a un rectángulo de arena. El espacio está rodeado por la negritud de los extremos del escenario y los fraseos introductorios de *La consagración de la primavera* de Igor Stravinsky. La danzante se recuesta sobre un manto rojo. Tiene la cara entre los brazos. Posa el vientre sobre la tierra. La tela cae con peso sobre su cuerpo hasta revelarlo en un nuevo encuadre, esta vez cerrado, cuyo foco se concentra en la inmovilidad de la mujer. Por detrás emerge una segunda bailarina que, del mismo modo que las siguientes dos, yacerá en el suelo con el mismo atuendo y con los mismos gestos. Sólo las distingue el tejido escarlata sobre el que está la primera de ellas. La interlocución minimalista será coronada por un desplazamiento delicado de la cámara que incrementa el alcance visual hasta revelar a las cuatro mujeres en una composición que alude a la técnica de iluminación de la pintura renacentista de la Escuela de Venecia. Esta entrada brinda la lógica de un filme cuyo tema, más allá del homenaje a una artista caída, es el conjunto de los lenguajes de la danza contemporánea. *Pina* funge como una metonimia al mismo tiempo que como el *leitmotiv* de toda una disciplina artística.

El acercamiento de Jorge Ayala Blanco a este filme ofrece un caso adecuado para comprender una dimensión de la crítica que va más allá de una puesta en práctica del análisis y que requiere del uso significativo de un bagaje cinematográfico y cultural. Esta cualidad indica que el crítico no solamente es un curioso de la teoría cinematográfica, sino que además, y de manera rigurosa, conoce la historia del cine o dispone de un archivo especializado con fuentes, fichas o interpretaciones de toda clase de antecedentes cinematográficos. El bagaje es así resultado de la experiencia memorizada o de la sistematización del saber individual. En el trabajo del crítico de *El Financiero*, hay un momento en que el autor, tras describir los asuntos que trata el documental, comienza a establecer relaciones del trabajo de Wenders con otras películas con el fin de distinguirlas. Cita títulos relativos a la danza que, si bien están inspirados en el análisis formal y estético del filme, son datos o referencias propias del bagaje y la experiencia de Ayala Blanco:

El vértigo dancístico recrea y transfiere las piezas coreográficas a paisajes urbanos y suburbanos de la pequeña ciudad renana de Wuppertal, donde la bailarina trabajó durante 35 años, para eternizar en exteriores, siempre en exteriores, o en interiores definitivamente irrealistas o desrealizados, como si fuese cotidiana la imaginación creadora, por encima de los habituales pretextos narrativos del cine sobre danza o de sus excepciones mismas (de *Las zapatillas rojas* de Powell-Pressburger 48 a *El acto* de Altman 03 y *El cisne negro* de Aronofsky 10), haciéndole el juego a los delirios de Pina mediante otros delirios equivalentes o trasnochados a plena luz del día, con

almidonadas indumentarias casuales y tacones altos. El vértigo dancístico sabe que así y sólo allí estarán representados su himno a los sentimientos humanos elementales-esenciales, su soledad extrema en el vacío del escenario del mundo (el arranque mismo del filme), su herida causada por viscerales rechazos ajenos, su inextricable choque/fusión/entrecruzamiento del teatro con la danza, su renovación de una heredada/hereditaria danza expresionista abstracta, su atisbo de un concepto posmoderno del ballet que recicla una narratividad estallada, su dulcísima crueldad irónica en todas las edades humanas (de la juventud a la ancianidad, su erotismo tensado por una ternura sin concesiones autocompasivas, su diluvio de gestos y muecas escénicas, su enardecida urgencia de transgredir los últimos tabúes de las diversidades sexuales, su aluvión de retorcimientos corporales casi teratológicos, su explosión orgásmica capaz de imantar hasta el odio mismo, su detonante expansión de emociones y emotividades entre el tormento y la ferocidad, su control absoluto de movimientos estilizados en los confines de una pantomima en éxtasis, su fascinación por una carnalidad enferma, su delicia aniquilada por el psicodrama y la vulnerabilidad innata. Y el vértigo dancístico no se define ni se demuestra, sino simplemente se muestra sometido a la verdad de su evidencia misma, se suelta, desata, propaga, tornando preciso no sólo el carácter elusivo de la diva, sino la elusiva esencia de su danza y de la danza contemporánea en sí.

Si se parte de la idea de que la crítica de cine es un género que recurre a los instrumentos del análisis cinematográfico, pero cuyo fin primordial no es producir teoría, sino socializar la cultura cinematográfica, también es posible establecer que se trata de un modo de comprensión que, además de la opinión periodística y del análisis cinematográfico, recurre a la experiencia del crítico ante el cine. La crítica es un método de interpretación que se presenta en dos etapas: la elaboración de un criterio de análisis para cada película o hecho fílmico, y la confección de un discurso argumentativo. Ambas fases de este proceso de significación implican una especialización en dos aspectos: las técnicas y los lenguajes del periodismo, y los conceptos e instrumentos de los estudios sobre cine. Pero el elemento de distinción de un crítico con respecto a otro es el problema del tipo de bagaje que posee y, sobre todo, cómo lo pone en relación con los filmes de los que se ocupa.

Como sucede con otro de los géneros del periodismo, el reportaje, la crítica periodística no se conforma con la determinación de convenciones de uso del lenguaje para la producción y reproducción de este tipo de textos. No es solamente un conjunto de formas discursivas aplicadas con funciones concretas. Es un modo de observación de la realidad. Primero funge como un método para diseñar criterios de documentación que permitan explicar situaciones, procesos o tendencias a partir de la correlación de diferentes tipos de datos, observaciones y estimaciones. A pesar de que es un tipo de interpretación diferente, la crítica también constituye un procedimiento para elaborar criterios de apreciación y comprensión. Se trata de un proceso de interpretación derivado del análisis, la explicación y la valoración de películas o de hechos cinematográficos. Constituye una puesta en relación de datos,

estimaciones y reflexiones. Un modo de interpretar que culmina con la significación del objeto observado.

Todos los géneros periodísticos adquieren la forma de un discurso sólo después de funcionar como un modo de observación. La crítica se presenta como la suma de las convenciones del periodismo de opinión (tipos de datos, formas de discurso y funciones) y de los instrumentos del análisis de cine (conceptos, segmentación, descripción y citación). Se trata del encuentro de los principios de prácticas institucionales. En esta comunión hay un principio que es común a ambos entornos de trabajo: la investigación documental. La manera de emplear dichos instrumentos está determinada por el interés del crítico. Aunque cada película demanda un tipo propio de lectura, existen numerosos métodos de apreciación. La tarea del crítico es definir estos medios. Apropiarse de los mecanismos del periodismo y de los estudios de cine para aplicarlos en la comprensión del hecho cinematográfico y obtener la materia con que argumentará la interpretación resultante.

Una concepción de la crítica de cine como modo de apreciación y comprensión requiere una fundamentación teórica del papel del crítico. La crítica implica la conformación de un criterio de análisis, explicación y evaluación para elaborar una argumentación escrita que vincula datos, estimaciones y reflexiones como componentes de significación. La interpretación en la crítica funciona como una correlación sistemática. Consiste en establecer nexos entre informaciones, resultados de análisis y estimaciones dadas por el crítico o por otras fuentes. Es una nueva *construcción discursiva* del objeto que organiza la simbolización de los componentes elegidos tanto en la etapa de análisis como en la de argumentación. La función del crítico en este proceso es determinar qué observará y cómo lo hará, y de qué manera organizará los resultados en una serie de enunciados; es decir, define un objeto de discurso, así como los elementos a tratar, y establece una serie de argumentos que dan razón de una o varias propiedades del asunto del que trata. En otras palabras, el crítico ejerce el papel de un mediador que provee al lector de líneas de sentido. Es un especialista que elabora modos de pensar y también razonamientos del fenómeno cinematográfico que contribuyen a producir significación.

Dado que la crítica implica elaborar razonamientos (para observar y sobre lo observado) a partir de las relaciones entre los elementos de un discurso, el sustento teórico sobre el papel del crítico tiene vínculos con algunas nociones de lo que Charles S. Peirce denominó como *retórica pura*. La obra de este autor constituyó una filosofía de la representación que se ocupó, entre otras cosas, de las formas del pensamiento y de los mecanismos de *significación*. El ámbito de la *retórica pura*, que para él constituía una rama de la lógica (semiótica), se caracterizó por el interés en revelar los principios mediante los que un signo producía otros signos y también cómo un razonamiento conducía a otro. Una filosofía de la representación como teoría del pensamiento; una teoría del pensamiento como explicador del *signo* y del proceso de *significación*.

Entre las reflexiones de Pierce se encuentra una afirmación que explica el funcionamiento del *signo* y que permite fundar el papel del crítico como mediador de las correlaciones existentes en y entre las dos etapas (*analítica* y *retórica*) que conforman la crítica. “El significado de una representación —afirma— puede ser tan sólo una representación” [1987: 167]. Un signo posee significación únicamente cuando se pone en relación con otros signos. Para establecer la relación con lo designado, el signo tiene que encontrarse en una situación tal que refiere a otros signos. El vehículo que significa no tiene sentido más que en el momento en que un razonamiento ejerce una mediación que determina su relación con otros razonamientos. La realización de este proceso de *significación*, llamado *semiosis*, está en manos de lo que Pierce llama el *interpretante*.

Entre las definiciones vertidas en los *Collected papers*, una de las más difundidas señala que “un signo es algo que, para alguien, se refiere a otra cosa en algún aspecto o carácter” [244]. Esta idea manifiesta una concepción triádica del *signo*. En oposición al modelo del signo conformado por *significante* y *significado*, esta perspectiva caracteriza una entidad denominada *representamen* (algo) que refiere al *fundamento* (aspecto o carácter) de una cosa (*objeto*) para un *interpretante* (alguien). El concepto de signo deja atrás la dicotomía acuñada por Saussure para dar lugar a una propuesta que explica cómo *significan* los *signos* y de qué manera este mecanismo revela cómo funciona una de las facultades humanas: el pensamiento. Bajo esta perspectiva, la función del *interpretante* es fundamental ya que se trata de un tipo de actualización de un razonamiento previo y es justamente el componente del signo que determina la *significación*. En otras palabras, es la renovación del significado a partir de la elaboración de un nuevo significado. Una continuación del *signo* que resulta de un ejercicio de mediación cognitiva que establece la relación entre el *objeto* y su *representamen*. El *interpretante* es un signo interpretativo o análogo que depende de la aplicación de convenciones o de la interiorización de una norma. Es una acción que podemos describir como una puesta en práctica de la memoria y de la experiencia: “la representación mental o pensamiento” [281]. Un acto cognitivo que vincula el *representamen* y el *objeto* por medio de otros *signos*.\*

---

\* Los componentes de esta teoría del signo pueden aclarar aún más el proceso de representación si se aclara que el *representamen* es un elemento que crea un signo equivalente o más elaborado. Se trata del *interpretante*: un tipo de razonamiento que está en lugar de un *objeto* y que lo representa a partir de un *fundamento* que no alude a la totalidad de lo designado. Sólo indica una de sus cualidades [*Ibidem*, 245]. La relación triádica entre *representamen*, *objeto* e *interpretante* determina el carácter representacional de los *signos*. La *semiosis* opera cuando el *interpretante* emplea signos para expresar la relación entre los dos elementos restantes de la tricotomía. Cuando recurre a razonamientos para producir pensamientos más desarrollados. Esto sugiere que la *semiosis* funciona mediante entidades lingüísticas o ideales. Son ideas que funcionan como explicadores. El *signo* así es un “vehículo que transmite a la mente algo desde afuera. Aquello que representa se llama su *objeto*; aquello que transmite, su *significado*, y la idea que origina, su *interpretante*” [*Ibidem*, 167].

El papel del crítico equivale a la función del *interpretante*. Si se asume que las películas son *conjuntos de representaciones (representámenes)* que parten de los fundamentos (*propiedades*) de distintas realidades (un objeto u objetos), es posible afirmar que el crítico, en tanto *interpretante*, es el encargado de asignar *significación (razonamientos, ideas o pensamientos)* a dicha estructura semiótica. El crítico establece las relaciones por las que cada *conjunto o agregado de signos* (icónicos o indéxicos) del discurso cinematográfico logra adquirir una función auténticamente *representacional*. Cabe aclarar que, en el cine, bajo la concepción de Pierce, propongo que el *representamen* alude a *propiedades* de objetos perceptibles, imaginables o inimaginables que entiendo como figuraciones presentes en una película. Se trata de cada uno de los motivos (objetos, personajes, acciones, diálogos) que componen, por ejemplo, un plano, una escena o una secuencia. El *signo*, por su parte, no remite a *propiedades* de objetos, sino a conjuntos o agregados de *índices, iconos y símbolos* que se refieren al *contenido semántico*; es decir, a los temas o abstracciones del filme que ya no son figuraciones, sino *ideas y proposiciones*. El papel de mediación semiótica del crítico interviene de manera más concreta en la determinación del *significado* de las *proposiciones* ya que se trata del ámbito de la temática o la ideología de una película.

Tal y como establece la teoría de la *significación* de Pierce, el *interpretante* crea significado a partir de la referencia a otros signos. Éstos pueden ser pensamientos o representaciones. El crítico emplea toda clase de objetos ideales como resultado de la aplicación de los instrumentos de análisis de los estudios sobre cine. Se puede afirmar que emplea un bagaje conceptual y lingüístico. Una experiencia derivada del hábito de ver y analizar películas, y también como resultado de la interiorización de la cultura cinematográfica y de la cultura en general. En el mejor de los casos, también se dedica a establecer asociaciones entre la película y otras expresiones artísticas o manifestaciones culturales. En otras palabras, opera con las informaciones, ideas, conceptos y estimaciones que resultan del proceso de especialización en una fuente al que lo obliga la disciplina periodística. Los razonamientos que pone en relación con la película para comprenderla e interpretarla suelen ser conceptos y descripciones que provienen de la historia y la teoría del cine, de la estética y de la semiótica, pero también de otras dimensiones culturales interiorizadas e incluso del mero hábito de reflexión y correlación con otros discursos (literario, visual y audiovisual, por ejemplo). En tanto *interpretante*, el crítico opera por asociación dado que dota de sentido al crear un razonamiento a partir de un discurso audiovisual preexistente. Como señalé con anterioridad, el crítico produce una nueva *construcción discursiva*, aunque por escrito, a partir de elementos del montaje audiovisual original. Crea un discurso desde otro discurso. Un razonamiento a partir de otro razonamiento. Su perfil se caracteriza sobre todo porque su función primordial consiste en diseñar criterios de apreciación con los que produce la materia racional para construir un texto argumentativo. Este procedimiento puede entenderse como un razonamiento sistematizado para llevar a cabo una interpretación.

El *interpretante* es el bagaje del crítico. El conjunto de conocimientos, experiencias y criterios que funcionan como filtro o como material de trabajo en la confección de la crítica. En términos de la propia cultura cinematográfica, el *interpretante* equivale a lo que se denomina como *cinefilia*<sup>\*\*</sup>. Esta noción se refiere a un tipo de cultura del cine que depende de las prácticas de análisis y de comprensión de los espectadores. No se trata solamente del gusto por el cine. Sí es un tipo de amor por este medio expresivo, pero sobre todo se trata de una capacidad de contemplación sucesiva del fenómeno cinematográfico. El fruto de esta rutina afectiva e intelectual es la concreción de una “experiencia estética” particular, derivada de la reflexión y de la inquietud por saber acerca del cine, y cuyo origen es la fascinación que este tipo de expresión puede suscitar [Aumont, Marie; 2006: 43]. Desde este punto de vista, es posible establecer que todo seguidor disciplinado del cine es portador de un tipo de cinefilia. El cinéfilo puede ser o no un profesional de la crítica, pero la cinefilia, en tanto memoria derivada de un vínculo sistemático con el fenómeno del cine, es un componente fundamental del bagaje del crítico. Incluso es posible señalar que la cualidad de cinéfilo es un rasgo obligado del crítico de cine. Esto se debe a que el conocimiento de las épocas, los estilos, las tendencias, los autores y toda clase de antecedentes tanto de la historia como de la teoría del cine son parte de un saber *ideal* que el crítico debe poseer.

En un ensayo titulado “Lo demás debería ser silencio” [*Cine Toma*, Mayo-junio 2011: 40-42], el crítico mexicano Luis Tovar contribuyó a establecer la diferencia entre el cinéfilo aficionado y el cinéfilo profesional. En su crítica a la crítica partió de una distinción entre el gusto y las opiniones comunes que, a pesar de que son tan legítimas como las argumentaciones de los profesionales, carecen de principios metódicos y se caracterizan por el “inmediatismo” o la “irreflexividad”. Con base en este diagnóstico, cuyo caso es la tendencia creciente de la crítica amateur en internet, señaló que

Encandilados con el apelativo de crítico-de-cine como lo está el mosquito con la luz del foco, los “críticos” de recientísimo cuño no han hallado nada mejor ni más placentero que nadar de a muertito en la anchura de un desconocimiento de dimensiones oceánicas, pues no sólo les resultan ajenos periodos, épocas, movimientos, tendencias, escuelas y realizadores cinematográficos completitos, sin los cuales no puede explicarse ni entenderse a suficiencia siquiera la porción mínima de la historia del cine que esos “críticos” creen conocer, sino que también son refractarios a prácticamente toda otra vertiente de conocimiento, cuya aplicación, así sea mínima y elemental, es clave para que la crítica sea eso, precisamente, y no una mera enunciación de opiniones y comentarios derivados del acontecimiento escueto de haber ido a ver una película.

---

<sup>\*\*</sup> Aquí no se adopta la acepción que entiende la cinefilia como resultado de un tipo de neurosis. No se trata de los casos en que los aficionados al cine ven este medio como un fetiche.

Esta reflexión permite establecer que el papel de la cinefilia en el bagaje del crítico no solamente se refiere al saber acumulado o a la experiencia estética. No es solamente un problema de memorización. Se trata de una capacidad y sobre todo de una actitud de incorporar ese saber al discurso de la crítica. En el trabajo de Jorge Ayala Blanco sobre *Pina* la mención de otras películas sobre danza está justificada porque sirve como argumento para distinguirlas de la primera con base en una propiedad. Para el crítico de *El Financiero*, las inclusiones dancísticas en los filmes de Michael Powell y Emeric Pressburger, Robert Altman y Darren Aronofsky funcionan como “pretextos narrativos”. Se trata así de un problema de *representación* cinematográfica. Tanto en la cinta de Wenders como en las de los otros directores la danza es un *motivo* muy presente, pero en el caso de cineasta alemán es el interés mismo de la realización: todo el filme se ocupa de los lenguajes de la danza contemporánea; no es ésta un contenido secundario, sino el *tema* total. El contraste con el caso de *Las zapatillas rojas* explica con claridad la inclusión de los ejemplos. Este filme de 1948 es un cuento de hadas cuya función no fue describir y valorar un tipo de danza, sino constituir una ficción con base en las convenciones del musical. A pesar de que posee una secuencia de baile de veinte minutos con una coreografía de Robert Helpmann, el filme no buscó difundir el trabajo de este bailarín, sino concretar una narración de la que este segmento es una síntesis dentro de la estructura de toda la película. Fue así un relato dentro de sí mismo; es decir, un pretexto narrativo; un contenido inspiró los afanes de los personajes, pero que no es el personaje en sí como sucede con la danza en *Pina*.

El problema del *interpretante* conduce por último a una de las metáforas más conocidas sobre la crítica del cine: la idea de “el arte de amar”<sup>\*\*\*</sup>. Según esta reflexión, el crítico de cine debe ser un cinéfilo capaz de lograr la articulación de su afecto por el cine como de una actitud reflexiva para razonarlo. Es el balance entre dos actitudes; es decir, el amor por la cultura del cine y la disposición para criticar los objetos y los saberes que la conforman. Esto se refiere a que el bagaje del crítico es un tipo de cinefilia cuyo interés por el cine no surge de las prácticas del gusto y del sentido común. No es la crítica una actividad orientada a la conversación cotidiana, el provecho personal, ni los intereses ideológicos, políticos o financieros. Se trata de un saber que busca contribuir a la propia cultura del cine desde una práctica discursiva profesional. Es un arte, dice Jean Douchet, al servicio de otro arte [Baecque; 2005: 229]. Es la puesta en discurso de un bagaje siempre con el objetivo de tratar a distancia, con criterios y con actitud crítica, las películas y sus

---

<sup>\*\*\*</sup> “La crítica de cine es el arte de amar. Es el fruto de una pasión que no se deja devorar por sí misma, sino que aspira al control de una vigilante lucidez. Consiste en una búsqueda incansable de armonía en el interior del dúo pasión/lucidez. Si uno de esos dos términos predomina sobre el otro, la crítica pierde gran parte de su valor. Es necesario, al menos que posea esos dos motores” [229].

aspectos. La noción de *interpretante* como el mecanismo que detona cadenas de razonamiento queda plenamente justificada al tratarse así de un uso significativo de la experiencia de ver cine. En otras palabras, un tipo de reflexión vinculada siempre a criterios y a funciones profesionales concretos.

Una ocasión José de la Colina escribió, a manera de un consejo para los jóvenes críticos, que es preciso escribir de cine siempre que se tenga ese deseo, pero que hay que renunciar a especializarse en dicha profesión “si se tiene otras pasiones” [*Cine Toma*, Mayo-junio 2011: 38-39]. Esta expresión es la síntesis del papel del crítico como *interpretante* y no sólo es relevante desde el punto de vista de una descripción teórica de la crítica, sino que incluso es un parámetro para comprender la vocación que subyace en esta práctica discursiva. En el *debe ser* de la crítica está la condición cinéfila de sus hacedores. Pero se trata de una cinefilia rigurosa; es decir, de una actitud de estudio constante de todos los componentes de la cultura del cine, así como de aquellas otras disciplinas o saberes que han contribuido a comprenderlo o enriquecerlo. En el núcleo de esta cinefilia, por supuesto, se encuentra el hábito de mirar y comprender las películas en lo individual, en sus relaciones con otras y en sus vínculos con el contexto. Conviene pensar en el problema del bagaje en una analogía plenamente figurada de lo que pensaba Pina Bausch acerca de la danza: mira y mira cine porque, de no ser así, carecemos de una actitud crítica.

## CAPÍTULO III.

### CUATRO PAUTAS PARA LA CRÍTICA DE CINE

#### 3.1 Pautas de análisis en la crítica de cine

Oleaje transparente. Vuelo de una mirada sobre un páramo rocoso. Recorrido visual entre las ramas de un árbol. Pareja enamorada y jardín. Farola en la plenitud de la noche. Velada de dos que danzan en la luz y en la sombra. Vientre henchido. El ascenso de un niño, guiado por muchachas en blanco, hacia un mundo silvestre. Habitación metida en el mar. Infante que nada hacia una puerta en lo alto. Algas removidas por una marea donde una joven luce un vestido de novia mientras flota. Nacimiento. Embeleso de unas manos paternas que palpan el pie de un recién nacido. En el quinto largometraje del cineasta norteamericano Terrence Malick (Waco, Texas, 1943), esta sucesión de motivos visuales y sonoros conforma una secuencia destinada a recrear un alumbramiento. Este segmento del filme es una síntesis de la forma con que fue concretado. Antes que una estructura narrativa, la película es una sucesión de composiciones con movimientos de cámara al interior de los planos. El conjunto de la propuesta visual puede segmentarse en dos grupos de motivos: experiencias de vida de una familia norteamericana del siglo XX, y escenas que evocan la conformación del universo y de la materia terrestre.

A pesar de que recibió la Palma de Oro en el Festival de Cannes (2011), el estilo de este filme suscitó polémicas. En las proyecciones durante el certamen francés, recibió a la vez aplausos y abucheos. Meses después, cuando restaban pocas semanas para la entrega número ochenta y cuatro de los premios de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Estados Unidos, el actor canadiense Christopher Plummer calificó el trabajo del cineasta como “pretencioso”. Incluso advirtió que Terrence Malick necesitaba “un guionista de forma desesperada” [García, *Reforma*, 24 de enero 2012]. Del mismo modo, el histrión Adrien Brody y el compositor James Horner manifestaron su inconformidad sobre el trabajo de edición y organización de dos películas dirigidas con anterioridad por el mismo cineasta: *La*

*delgada línea roja* y *Nuevo mundo*. A decir de Leonardo García Tsao [*La Jornada*, 28 de octubre, 2011], el actor Sean Penn hizo la siguiente declaración al diario *Le Figaro*: “Nunca encontré en pantalla la emoción del guión, el más magnífico que he leído. Una narrativa más clara y convencional hubiera ayudado a la película, sin disminuir su belleza o impacto. Francamente, todavía estoy tratando de entender qué hago ahí y qué se supone iba yo a aportar en ese contexto”. El 29 de febrero de 2012, durante la ceremonia de premiación a lo mejor del año anterior, *El árbol de la vida* no obtuvo reconocimientos en ninguna de las categorías en que recibió postulaciones: fotografía, película y director.

Entre los críticos de cine de México, hubo argumentaciones encontradas. Jorge Ayala Blanco (“quinta obra maestra como autor total”) y Ernesto Diezmartínez (“incomparable meditación sobre la vida”) hallaron un material valioso desde el punto de vista estético y estilístico. Para el crítico de *El Financiero*, Malick logró una “belleza formalista eminentemente visual” y una “grandiosidad poética pura” comparables con las obras de cineastas como Béla Tarr y Alexandr Sokurov [31 de octubre de 2011]. En su acercamiento al filme para el diario *Reforma*, Diezmartínez describió la cinta como “una bellísima puesta en escena que asemeja más el tono de un poema o una sinfonía que el de cualquier narrativa fílmica [21 de octubre de 2011]”.

Por su parte, Leonardo García Tsao optó por comparar el filme con *Odisea 2001* (Stanley Kubrick) para sugerir un sentido (“la espiritualidad religiosa ha permeado a los seres vivos desde la Creación”) y revelar que Malick no logró concretar la forma de una “obra sinfónica”: “No hay una coherencia emocional que nos conmueva, ni tampoco un sentido del delirio que nos intrigue”. Finalmente, Javier Betancourt concluyó su reflexión así: “La mejor manera de disfrutar este trabajo de Terrence Malick es dejarse llevar por su propuesta contemplativa, procurando interpretar lo menos posible, dejarse sorprender por esas imágenes que el director comparte con Satanás, el anti-héroe de *El paraíso perdido* de Milton (claras alusiones), un mundo siempre recién creado, apenas sostenido del cielo por una cadena de oro [*Proceso*, 4 de noviembre 2011].”

Más allá de la diversidad (y hasta la contradicción) argumentativa y valorativa existente en estos acercamientos, esta muestra de críticas tiene un elemento común: en cada caso los autores planificaron, en mayor o menor medida, un enfoque de análisis o una perspectiva de descripción del filme. Para explicar una de las temáticas parciales, Jorge Ayala Blanco expone y califica la configuración formal y estilística de la película al establecer que:

La intimidad cósmica quiere aprehender y aprender en todo momento la elección de la vía de la gracia divina, y para ello riza el rizo a cada instante, por medio de un bombardeo múltiple: las voces monologales en *off* desde el presente, las luminosas imágenes adánicas del camarógrafo Emmanuel Lubezki ya magnificente, los espacios abiertos aún en interiores encristalados, una sublimadora música de Alexandre Desplat

que hace coro a lo Kubrick con Brahms/Mozart/Smetana y con los desvaríos fraternopaternos del niño guitarrista y el adulto organista malogrados, la continua referencia al tono imprecatorio del Job bíblico (“¿Dónde estabas?”) sin romper con la fluida suavidad imperante y las alusiones a una mano tendida desde fuera de campo o tocando la hierba.

Este enfoque predominantemente formativo (voces en *off*, espacios abiertos, fuera de campo...) no deja de lado también la exposición de algunos componentes y referentes culturales presentes en la iconografía o en el estilo, pero resulta diferente de la aproximación realizada por Ernesto Diezmartínez quien echa mano de una perspectiva narratológica. El crítico del *Reforma* define la modalidad lírica de la cinta al distinguirla de las fórmulas narrativas más comunes:

Se trata de una cinta que proviene del más celosamente independiente cine de autor, con una poderosa estrella hollywoodense como productor/protagonista, con un tema religioso-filosófico como preocupación central y una bellísima puesta en imágenes que asemeja más el tono de un poema o una sinfonía que el de cualquier convencional narrativa fílmica.

¿Quién hace cine así en esta época? El culpable se llama Terrence Malick.

Entre los intersticios de las imágenes creadas/capturadas por el prodigioso cinefotógrafo mexicano Emmanuel Lubezki —¿qué tiene que hacer para ganar el Óscar?, ¿vender su alma al chamuco? — Hay algo parecido a una historia.

Un tanto distinta es la aproximación de Javier Betancourt. Si bien no deja de describir características formales y de mencionar referentes cinematográficos, el crítico del semanario *Proceso* concede significación al filme a través de un análisis que se aproxima a la interpretación iconológica:

Esta vez, Malick explica, con la voz en *off* de Jack, que el destino del hombre consiste en elegir entre la vía de la naturaleza o la vía de la gracia; se trata de una clara alusión a las dos columnas externas del árbol de la vida en la tradición cabalística, la severidad y la gracia. Por la escalera del sueño de Jacob suben y bajan los ángeles; por el árbol de la vida que construye Malick fluye la luz de las imágenes de Emmanuel Lubezki, los efectos especiales del maestro Douglas Trumbull, viejo colaborador de Kubrick en *2001, Odisea del espacio*, que dejó su retiro para darle cuerpo a las epifanías del director, y de paso exasperar a algún crítico que se pregunta qué tiene que hacer el planeta Júpiter en esta historia de tejanos clasemedios.

En el prólogo de *Cine actual, desafío y pasión*, Jorge Ayala Blanco afirmó que la crítica debía “reconocer que cada obra cinematográfica dicta su propio método de acercamiento y su propio lenguaje” [2003: 16]. Durante la clausura del Primer Coloquio Universitario de Análisis Cinematográfico, celebrado en la Facultad de

Filosofía y Letras en noviembre de 2011, el crítico de *El Financiero* abundó en torno de esta afirmación al señalar que las películas tienen “su propio modo de pensar”. Esta suerte de ontología del cine es la idea central de toda una concepción de la crítica. Para el autor de *El cine, juego de estructuras*, este género periodístico es un ejercicio de escritura creativa que únicamente es posible si los discursos fílmicos se desmotan a través de una reflexión analítica concretada:

...amo la crítica de cine como desmenuzamiento y análisis específico, como interrogación a la obra fílmica, como desmontado de sus múltiples discursos (visuales, dramáticos, narrativos, ideosociológicos y formales), como juego de estructuras (esa contradicción eterna entre el espíritu de precisión y el espíritu lúdico que nos habitan), como relato de mentalidades y variaciones culturales, en suma como desafío a la realidad cinematográfica...

A decir del autor, el parámetro para conocer la calidad del trabajo de un crítico es determinar si fue capaz de ofrecer un “enfoque original” para tratar un filme. La relevancia de esta reflexión acuñada por uno de los practicantes del género con más trayectoria en México es que la crítica no posee un método ni mucho menos una normativa para su práctica. Amén de los elementos comunes de los trabajos aquí citados sobre *El árbol de la vida*, destaca el hecho de que cada crítico recurrió a una perspectiva distinta. Ayala Blanco pensó en la articulación plástica de los efectos estético-semánticos, Diezmartínez caracterizó el tipo específico de relato y Betancourt buscó conexiones con la mitología espiritual de occidente para explicar el significado de los motivos visuales. Tres enfoques (formalista, narratológico e iconográfico) diferentes para concretar un razonamiento apropiado y convincente a partir del tipo de *esquemización* ideada por cada autor.

La crítica de cine es un conjunto de posibilidades. No es una práctica rutinaria ni sujeta a modelos siempre idénticos de trabajo. Es un proceso discursivo que articula y materializa razonamientos sobre el fenómeno cinematográfico. Su quehacer no es esquemático, sino que propone *esquemizaciones* (en la acepción de Grize). Elabora discursos verbales como extensiones comprensivas y valorativas de discursos audiovisuales. La crítica no posee un método, sino una lógica discursiva que posee un orden metódico, pero nunca un conjunto de normas. Comporta principios que permiten articular procedimientos discursivos de aproximación, aquí denominadas como criterios de reflexión, que son distintos unas de otras del mismo modo que las películas lo son más allá de sus semejanzas formales, iconográficas, estructurales o dramáticas.

La imposibilidad de un método para la crítica radica en que se trata de un tipo de razonamiento que propone *criterios de reflexión* y no modelos absolutos de comprensión y valoración. Los principios de la crítica son los de la interpretación periodística. Toda crítica es así la suma de un conjunto de actos que dan lugar a un discurso interpretativo: observar, documentar, seleccionar, tipificar y reducir. En

su relación con la teoría del cine y con el análisis cinematográfico, la crítica tiene su especificidad en la manera de observar los hechos del cine. Tales observaciones poseen una particularidad que emana del conocimiento cinematográfico y que las distinguen de otras fuentes de la crítica. Se trata de ideas, aspectos y problemas del cine que surgen de un conjunto de *campos conceptuales*. La posibilidad de que la crítica constituya un “desafío” a la realidad del cine, como piensa Jorge Ayala Blanco, reside justamente en las múltiples maneras en que un especialista puede articular un parámetro de reflexión de una película. Las posibilidades de la crítica se concentran, en primer lugar, en los numerosos *puntos de vista* que puede articular con los instrumentos del análisis y, en segunda instancia, en las diversas *estructuras* y recursos de *estilo* con que un crítico expresa ideas, juicios y conclusiones.

Si la crítica de cine no posee un método único es porque se trata de una práctica profesional donde intervienen el pensamiento y la escritura. Es un modo de expresión antes que de información. En contraste con un género como la nota informativa, la crítica no está sujeta a estructuras idénticas y rigurosamente codificadas. Esto se debe a que, como se ha señalado, la crítica pertenece al ámbito de la opinión periodística donde, antes que cartabones rigurosos, existen características discursivas concretas sin las cuales no es posible concretar un razonamiento. Una argumentación periodística, según se ha observado, requiere de cohesión y coherencia para lograr proposiciones razonables y verosímiles que además puedan resultar convincentes y hasta persuasivas.

La ausencia de fórmulas de estructuración y de un método prefijado, no significa que la crítica sea un género sin rigor lógico. Es una práctica que dispone de principios y perspectivas. Los primeros tienen que ver con los modos de la interpretación periodística organizados con base en convenciones. Todos los géneros del periodismo son acuerdos tácitos entre los participantes de esta institución. Como resultado de la incorporación del periodismo al mercado, editores y reporteros diseñaron o adoptaron técnicas, estructuras, estilos y funciones que permiten tratamientos diversos de la información. Como todo objeto cultural, los géneros no son entidades fijas, sino construcciones sucesivas que han tenido modificaciones por cambios intrínsecos y extrínsecos a la institución del periodismo.

Así por ejemplo, como señala Concha Fagoaga, el reportaje, cuya primera manifestación fue conocida bajo el sello de *interpretative journalism*, resultó de una tendencia originada en el llamado *timestyle* [1982, 15]. Cuando Briton Hadden y Henri Luce fundaron el semanario *Time* en 1923, el proyecto no sólo repercutió en la ruptura con la codificación semántica del “relato objetivo de los hechos”, sino que introdujo la posibilidad de organizar los códigos existentes en una nueva lógica y en nuevos géneros. Ahora es posible establecer que, más allá de la presencia de códigos que podemos considerar como periodísticos, en todas las formas de la expresión periodística subyacen los mismos principios retóricos. Todo género es una combinación concreta de modos de *investigación*, *organización* y *reducción* de la

realidad social. Cada una de estas combinaciones está dada por una función comunicativa que determina el tipo de tratamiento que recibe la información.

Dentro del marco de la interpretación periodística, una función de la crítica de cine es brindar una comprensión valorativa de la cultura cinematográfica. Este cometido demanda un tratamiento argumentativo cuya especificidad reside en el modo de observar el cine. El primer acto que otorga un rasgo distintivo a este género es la manera de observar. Como se vio en los apartados anteriores, en la crítica la fase de *observación* está caracterizada por un tipo de análisis cinematográfico, distinto del científico y del académico, pero que depende de las teorías del cine y de los métodos de los estudios cinematográficos. El análisis de cine es un conjunto de instrumentos conceptuales y empíricos que la crítica pone en práctica con el objetivo de formular razonamientos coherentes y consistentes. El fin primordial de este procedimiento especializado es articular un *criterio de reflexión*. Se trata así de un medio para esbozar un *punto de vista* predominante para la concreción de una idea crítica. El primer objetivo se refiere a determinar e identificar los *objetos del discurso*; es decir, los tópicos, aspectos o propiedades que serán comentados. La finalidad consecuente es estructurar una cadena de *argumentos* para comunicar el razonamiento.

Las perspectivas de análisis se manifiestan sobre todo en la *fase analítica* porque son conjuntos de delimitaciones posibles del enfoque crítico y de los objetos del discurso. De acuerdo con el léxico de la metodología, una perspectiva es “unos de los principales criterios para evaluar una teoría [Ortiz Uribe, 2006: 38]”. Si bien esta definición puede resultar ambigua, el complemento de la misma es útil para aclarar la función de la noción de perspectiva: “Una teoría posee más perspectiva cuando mayor cantidad de fenómenos explique y mayor número de aplicaciones admita”. La perspectiva es así un conjunto de teorías, conceptos y proposiciones para abordar un problema o un objeto de estudio. Antes que un mecanismo de evaluación de teorías, es un modo para la producción o el uso del saber teórico para plantear problemas de investigación. En el terreno de la teoría cinematográfica, la perspectiva es el modo en que se diseña e instrumenta una investigación. A decir de Francesco Casetti, una perspectiva es una “óptica concreta” cuya finalidad es modelar un punto de vista sobre el cine, así como los procedimientos necesarios para abordarlo. Para la teoría del cine, la perspectiva es un problema de método. La organización y los criterios metódicos del saber cinematográfico han sido resultado de una tarea que, como se indicó al principio de este apartado, fue resultado del esfuerzo por estudiar el fenómeno fílmico a partir de las concepciones de diversas disciplinas. Cuando Christian Metz buscó determinar si el cine era una lengua o un lenguaje, no sólo construyó una primera teoría semiótica del cine, sino que introdujo los sucesos y los problemas cinematográficos al entorno de los estudios disciplinarios. La incorporación del cine al pensamiento académico implicó, desde entonces, la observación con perspectiva de los asuntos fílmicos. Tiempo después, los esfuerzos de otros pensadores condujeron la reflexión cinemática al terreno de la

sociología, la psicología y el psicoanálisis. Al igual que con el campo de la comunicación, y también con la práctica del periodismo, los saberes del cine devinieron conocimientos disciplinarios en torno de este objeto de estudio.

Más allá de la propuesta de Casetti, que no es otra cosa sino una perspectiva para organizar las teorías del cine, es posible establecer que los tres paradigmas en los que este autor organizó el pensamiento sobre el cine conforman conjuntos de perspectivas. En su *Teorías del cine*, el investigador de la Universidad Católica de Milán organizó los saberes cinematográficos en tres grandes lógicas de investigación: la ontología, la metodología y los campos. El primer orden se refiere a los esfuerzos que procuraron revelar y explicar la *especificidad* o la *esencia* del cine. En el segundo grupo, se encuentran aquellas reflexiones que, antes que una definición del cine, proponen métodos de investigación capaces de brindar procedimientos e instrumentos coherentes y sistemáticos para captar aspectos concretos de lo cinematográfico. El último grupo se refiere a aquellas teorías donde el punto de partida siempre es un problema o una cuestión; antes que definir la especificidad o analizar con rigor metódico, el objetivo es explorar el fenómeno fílmico a través de casos, situaciones o temas específicos. Si partimos de la idea de que una teoría es un objeto lingüístico que funge como un explicador [Schlanger, 1983: 8], toda proposición conceptual presupone una manera de observar y tratar los asuntos de los que se ocupa. Una teoría es tanto una serie de definiciones como un instrumento de trabajo. Conceptualizar desde el conocimiento teórico implica delimitar. Es un ejercicio donde el pensador traza fronteras y organiza observaciones dentro de la lógica de tales acotaciones. En el caso del saber cinematográfico, la teoría permite concretar, a decir de Casetti, concepciones, métodos o problemas, pero en cualquiera de estos casos se trata de una puesta en perspectiva.

En otra reflexión sobre las teorías del cine, Robert Stam señala que su propuesta como investigador es algo que puede denominarse como “cubismo teórico”; es decir, el uso de variadas “ópticas y sistemas de pensamiento”. La idea de este autor no es una invitación al eclecticismo, sino que, en la misma línea epistemológica de pensadores como Wright Mills (*La imaginación sociológica*) y Bernard Miége (*El pensamiento comunicacional*), señala la necesidad de comprender la teoría como un acervo para la investigación. El fin de este saber acumulado es servir como una base conceptual apta para formular problemas o para acercarse a objetos de estudios ya concretados, pero que demandan un tratamiento metódico. Esta concepción señala que no existen teorías portadoras de verdades. No son leyes, ni certezas incuestionables. A decir de este autor, el objetivo de su trabajo compilatorio, también titulado *Teorías del cine*, fue mostrar los cambios existentes en el tipo de preguntas y de problemáticas que han explorado los pensadores del cine. Esta idea de la teoría como un objeto de reflexión en movimiento es sumamente relevante para comprender que el papel de una proposición teórica, así como el de la perspectiva que le acompaña, es organizar e instrumentar un esfuerzo riguroso de reflexión. La perspectiva no es una búsqueda de adoctrinamiento, sino un

repertorio de explicadores de los que se pueden elegir conceptos o categorías para sustentar un criterio.

A partir de esta concepción de perspectiva, y con base en una definición de Henry P. Fairchild, es posible establecer que una pauta es la “Disposición, forma u organización de los conceptos que han sido abstraídos de un campo determinado de la ciencia [2006: 214]”. En la crítica de cine, las pautas de análisis se manifiestan como el *conjunto de perspectivas posibles a partir de las cuales un crítico puede establecer un criterio de reflexión para tratar ideas, aspectos o problemas* de una o varias películas, de un tema o de un hecho cinematográfico. Las pautas tienen su origen en las perspectivas teóricas del cine y de otros saberes culturales. Son derivaciones provenientes de los *campos conceptuales* del cine, en lo particular, y de la cultura, en lo general. Una pauta no es una perspectiva ni un método, sino un punto de vista derivado de una óptica específica y de una lógica que permiten un trabajo metódico en la práctica de la crítica. En otras palabras, una pauta es una *perspectiva concretada que señala temas, preguntas, tipos de información, estrategias de análisis y modelos ideales definidos a partir de las ideas, los aspectos o los problemas del cine propuestos por una perspectiva general\**.

Una pauta tampoco es un modelo, sino una lógica para el análisis. Es una vía para poner en práctica las perspectivas. Un instrumento para organizar las observaciones del crítico con base en aparatos conceptuales preexistentes. Un mecanismo racional para elegir y delimitar los objetos de un discurso. Un modelo, en cambio, se define como “la representación estructural de un conjunto diferente de elementos que se

---

\* La noción de una pauta como un esquema de *ideas, aspectos y problemas* está inspirada en la acepción que Casetti da de la teoría del cine. Cuando se ocupa del acto de teorizar, entiende la teoría como una situación de conocimiento. Para él, antes que el rigor racional, la estructuración científica y la normatividad metódica, la teoría del cine es un *proceso cognoscitivo* [346]. Es una búsqueda de saber que procura ofrecer respuestas a cuestiones diversas al interior o al exterior del fenómeno fílmico. Mirar la teoría como un proceso significa que es un conocimiento cultural que ha dado forma a un saber institucional, histórico y social. Esta es la razón por la que el autor entiende el problema del cine y el de su teoría como un objeto de estudio para la reflexión sociológica de la cultura [13].

Para Casetti, la teoría cinematográfica es un modo de ver, reflexionar, investigar y explicar que parte de conjuntos de supuestos, problemas y modelos que establecen qué ideas se tienen del cine, qué aspectos lo caracterizan y qué problemas suscita. Una teoría es una mirada y una argumentación. Es la construcción de un enfoque donde se presenta una encrucijada entre la necesidad de decir qué es el cine, cómo se caracteriza y qué cuestiones plantea. Esta triada es el mecanismo central de toda teoría. Tales características permiten investigar y socializar el cine. En otras palabras, la teoría cumple con el fin de construir un saber organizado en las instituciones académicas y, en el ámbito de la sociedad, funge como una extensión del conocimiento cinematográfico. Esta segunda función se identifica con uno de los cometidos primordiales de la crítica de cine: la socialización de la cultura del cine a partir de su comprensión y valoración. Convertir el saber del cine en un objeto común para que una sociedad pueda comprender el sentido, el significado y el funcionamiento de un filme, de un hecho cinematográfico o de su contexto.

propone guiar el análisis de cuestiones complejas y quizás novedosas” [O’Sullivan, *et. al.*; 1997: 224]. Modelar es representar con el objetivo de simplificar situaciones o procesos. Son estructuras que sintetizan asuntos complejos para servir como descriptores. Desde este punto de vista, para la crítica de cine una pauta no es un modelo, pero puede ser el punto de partida para modelizar aspectos o problemas del fenómeno cinematográfico o, incluso, descripciones de una o de varias películas. Así como las pautas influyen en la confección de modelos, éstos pueden influir en la organización de pautas. Esto se debe a que, en general, tanto la teoría como el análisis del cine ofrecen modelos para describir, segmentar u organizar aspectos del fenómeno cinematográfico\*\*. Tales esquemas influyen en la ordenación de las observaciones de la crítica, pero no son modelos de la crítica, sino de la teoría y del análisis del cine.

En algunos estudios sobre la opinión periodística, se considera que existen clases de críticas que parten de modelos. Es el caso del trabajo de Luisa Santamaría y María de Jesús Casals cuando señalan que la crítica periodística posee un conjunto más o menos genérico de modelos conformados por problemas estéticos, formales, culturales y sociales. En el caso de lo que denominan como *modelo estético*, el rasgo principal no se encuentra en los aspectos en que se interesa la crítica ni en el modo de abordarlos. Lo fundamental es que el autor posee una “actitud estética”. Elabora aproximaciones que tratan de describir y argumentar las impresiones que tuvo sin la necesidad de un criterio de análisis. Más que una comunicación de la obra es una comunicación de la experiencia que causó ésta. El *modelo formalista* no parte de un plan estético, sino que aplica un determinado “concepto estético”. Más que aspirar a la creatividad, busca el rigor del análisis. Centra su atención en los problemas de la forma y los examina a partir de parámetros estructurales. El tercer caso descrito por las autoras es el *modelo culturalista*. Inspirado en los postulados de Wilhem Dilthey, su interés consiste en situar las obras criticadas en marcos históricos y sociales que permitan determinar tanto condicionamientos suscitados por el contexto como estructuras y relaciones de significado. Tiene una actitud estética, pero parte de un móvil investigativo. Finalmente, el *modelo sociológico* tiene una “actitud científica”

---

\*\* Un caso sencillo, pero de enorme utilidad para reconocer y segmentar la ficción narrativa, es el modelo propuesto por David Bordwell en *La narración en el cine de ficción*. Si bien el autor no hizo una representación icónica de este esquema, sí acude al mismo para segmentar las películas narrativas que estudia en esta obra. Este modelo establece que la progresión narrativa en el cine está conformada por cuatro etapas: una situación estable, una perturbación, la lucha para eliminar la perturbación y el establecimiento de una buena situación. Este modelo es en realidad una derivación del esquema del drama clásico y su único fin es ayudar al analista a describir las etapas de un flujo narrativo. Por supuesto, existen otros modelos sobre el problema de la narración. Un caso más con propiedades de ejemplificación es el que diseñó Christopher Vogler en *The writers’s journey*, a partir de los estudios de Joseph Campbell sobre los mitos de las civilizaciones antiguas. Este modelo ofrece una esquematización de las once etapas que tienen todas las narraciones que dan cuenta de mitos o de leyendas. Más que un modelo para el análisis, es un modelo para la creación.

respaldada por conceptos culturales y sociales. Se caracteriza por el uso de métodos de análisis profundos que tratan los problemas políticos y estéticos de las obras mediante una consideración de los múltiples afectos que afectan las categorías de belleza, originalidad y equilibrio de la cualificación artística [2000: 343-344].

Antes que enlistar modelos, la propuesta de Santamaría y de Casals es una caracterización de algunos tipos de crítica. No son síntesis descriptivas ni explicativas de las perspectivas que las sustentan. Es una exposición de los principios y de los intereses de los críticos para comprender sus actitudes ante los asuntos de su argumentación. Tampoco son métodos, sino una serie de convenciones y de funciones que sirven como expositores de principios metódicos. Es una clasificación útil en tanto que parece orientada a señalar tres aspectos: la función de cada clase de crítica, los criterios de consideración y las condiciones que aborda. Esta tipología se acerca más a la definición de las pautas que a la de modelos porque enumera maneras de concebir, organizar y concretar los argumentos antes que las estructuras y los marcos conceptuales de la crítica. Más que atender a las perspectivas desde donde se observa y analizan los objetos culturales, es la mención de las opciones que tiene el autor con base en la “actitud” con que hace la crítica. En otras palabras, es una distinción de los intereses y las funciones de los críticos porque la clasificación va del afán de la creatividad a la intención científica.

En contraste con las clases de crítica expuestas por estas dos autoras, los profesores Tim Bywater y Thomas Sobchack (*Introduction to film criticism*, 1989) organizaron métodos para el análisis del cine en tres tipos de aproximaciones: *textual*, *textual-contextual* y *contextual*. Esta ordenación está sujeta a dos criterios: el análisis de una sola película puede ejercerse con base en su singularidad, en sus relaciones de semejanza o diferencia con otros filmes y, finalmente, en sus vínculos con el contexto; la segunda premisa de esta propuesta es que, además de las relaciones anteriores, hay enfoques teóricos institucionales o disciplinarios que dan funciones concretas a cada tipo de análisis. En el caso del tratamiento *textual* se parte de los fines de un entorno institucional y de uno disciplinario: el periodismo, donde interesa el tratamiento informativo y opinativo a través de modalidades como la reseña; y las humanidades, donde se recurre al ensayo para reflexionar sobre valores morales, problemas filosóficos o rasgos estéticos. La visión *textual-contextual* tiene que ver con el problema del estilo porque se trata de acercamientos desde una concepción no institucional, conocida como la teoría del autor, y una mentalidad ya instituida porque se manifiesta como series de convenciones: los géneros. Finalmente, el acercamiento *contextual* se refiere a los saberes disciplinarios o los enfoques académicos de la sociología, la historia y los estudios de la ideología donde interesa determinar y explicar los nexos de las películas con su entorno social. El mapa propuesto por estos investigadores ejemplifica una función didáctica de las pautas. Parten de perspectivas del cine que incluyen los intereses de profesiones y disciplinas, pero cuya lógica es la *situación* en que se abordan las películas. No son, una vez más, modelos, sino lógicas para observar hechos.

En vez de modelizar, lo que interesa en la crítica es orientar el análisis con base en perspectivas. Bajo esta concepción, las pautas son procedimientos prácticos o didácticos. Reconocerlos no ofrece categorías para el análisis de la crítica, sino para su ejercicio. Permite definir los aspectos del análisis y los objetos de la argumentación. De ese modo indica cuáles fueron los criterios de origen, pero sobre todo revela cuáles son las propiedades sobre las que se construyen argumentos. Párrafos atrás cité al crítico mexicano Jorge Ayala Blanco cuando establecía que la crítica ideal debía ser un “análisis específico” que planteara interrogantes con el fin de comprender distintos niveles en una película. La búsqueda de esta comprensión, que equivale a sujetar la película, en tanto objeto del discurso, a un criterio, corresponde a un entramado donde pueden encontrarse los aportes de más de una perspectiva. Las pautas permiten procedimientos de observación que pueden interesarse, como señala el autor de *La aventura del cine mexicano*, en aspectos visuales, dramáticos, narrativos, sociológicos, ideológicos o formales, entre otros. La relevancia de las pautas de análisis es que se trata de instrumentos que permiten definir un criterio y organizar la observación. Cada filme, dice Ayala Blanco, dicta un método particular de acercamiento y exige un lenguaje. Los cuatro modelos propuestos por Santamaría y Casals son así apropiados para comprender las actitudes y las funciones generales de la crítica periodística, pero el cine requiere, además de dicha descripción, un conjunto de patrones de análisis propios del *campo de argumentación* del cine. Las pautas son las derivaciones del pensamiento cinematográfico. Instrumentos particularizados que contribuyen a instrumentar el análisis.

Con base en el modo en que Francesco Casetti caracterizó las teorías, y del mismo modo que las perspectivas, las pautas de la crítica comprenden *ideas*, *aspectos* y *problemas*. Sólo que, en el caso de la crítica de cine, el *problema* es en sí la necesidad de comprender el filme (qué dice y cómo dice), cualificar uno o varios de sus valores, y revelar sus principales líneas de sentido. De este modo, las *ideas* y los *aspectos* son el repertorio de posibles criterios y se agrupan en cuatro orientaciones: la formalista, las ciencias sociales, las humanidades y las poéticas (véase *Esquema 2* del **Anexo**). La perspectiva formal incluye aquellos saberes de producción y realización; es decir, las articulaciones dadas por la técnica del cine, así como sus funciones expresivas. Se trata de los usos estructurados y las codificaciones de instrumentos y componentes como el montaje, la fotografía, el sonido y la puesta en escena, y de herramientas como las lentes y los tipos de cámaras incluso. Los modelos de las ciencias sociales son aquellos que estudian el cine a partir de los conceptos fundamentales de las corrientes de pensamiento de disciplinas como la sociología, la ciencia política o la historia. En el terreno humanístico, el abordaje se realiza generalmente desde los principios básicos de las teorías del arte, de la literaria y de los géneros dramáticos, pero también en relación con otras manifestaciones culturales o con los problemas y sistemas de la filosofía. Las poéticas son las ideas, los principios creativos y las motivaciones de los cineastas sobre qué es su medio de expresión y sobre cómo consideran que debe realizarse.

### 3.2 La visión formalista o la crítica de cine desde el cine.

El 22 de octubre de 2011, una semana antes del comienzo de la 52 Muestra Internacional de Cine de la Cineteca Nacional, el cineasta húngaro Béla Tarr asistió al estreno de *El caballo de Turín*. A pesar de que la cinta estaría en la programación del muestrario fílmico que tiene lugar cada noviembre, hubo dos razones que hicieron de la visita una ocasión atípica. Venía a México un realizador considerado como uno de los renovadores del cine europeo por películas como *Santantagó*, *El hombre de Londres* y *Gente prefabricada*. A su presencia se sumaba la noticia de que la cinta que promocionaba sería la última de una trayectoria casi siempre al lado de la editora Agnes Hranitzky, el escritor László Krasznahorká y el fotógrafo Fred Kelemen. La novena película de este cineasta fue una noticia por las condiciones de su lanzamiento, pero también por la propuesta cinematográfica donde llamaba la atención el uso de fotografía en blanco y negro, y la una referencia al filósofo Friedrich Nietzsche en el epígrafe. Desde antes del estreno, la cinta fue un caso propicio para la crítica. Consiguió este interés no sólo por la estructuración del material y por su postura estética, sino porque el público lo mismo encontró un filme inacabado que una obra maestra.

En el segundo día de una tormenta interminable, el granjero anciano Ohlsdorfer (Janos Derzsi) prepara su caballo y una carreta con ayuda de su hija (Erika Bók) ya madura. El equino se niega a machar en medio de la ventisca. Sin destellos de agresividad, relincha y exhala mientras recibe azotes de un viejo cada vez más desesperado por cumplir con la rutina. Una vez que la muchacha convence a su ascendiente de la inutilidad de su esfuerzo, la reducida genealogía resguarda al animal en la caballeriza para volver a casa y cumplir tareas que semejan un ritual: recoger agua de un pozo, hervir papas, comerlas con las manos y aguardar por la jornada siguiente. En los seis días venideros, el hombre del brazo inutilizado y la hija sosegada advertirán que el jamelgo no sólo se niega a trabajar, sino que ha dejado de comer y de beber agua. Esta perturbación es el único momento de *El caballo de Turín* donde es posible establecer la existencia de una trama. A partir de tal suceso, el espectador asiste a una cinematografía de atmósferas en blanco y negro que da lugar a una agobiante reiteración paisajística de asuntos cotidianos.

En su columna semanal para el diario *El Financiero*, Jorge Ayala Blanco dio cuenta de esta suerte de trama, pero sólo para exponer cuál fue el contenido inmediato con que el cineasta originario de Pécs buscó articular una atmósfera. Más que un trabajo de construcción dramática, el filme consistió en buscar la articulación de una *forma* apropiada para concretar una impresión de abatimiento como la que padecen el padre y su hija en su afán, siempre rutinario, de seguir con su vida amén de la tormenta.

El agobio agónico le da un deliberado aire arcaizante- vanguardista a la creación de atmósferas en densificados blanco y negro muy contrastantes, a la manera de los clásicos del cine sueco mudo (e incluso el viejo héroe parece una copia al carbón del gigantesco carotón intérprete- realizador Viktor Sjöström), allí donde el paisaje actúa como el gran protagonista subjetivo, significativo fungiendo cual múltiple sentimiento de la naturaleza, a la vez psicológico, metafísico y cósmico. El agobio agónico hace predominar un minimalismo estático- estético hiperrealista gracias a un clima semifantástico de hipnosis sonámbula gracias a rigurosos regímenes auditivos (laconismo impositivo, improvisaciones en órgano sacro de Mihály Vig al principio y al final, azote perenne del viento premonitorio de la muerte en la banda sonora incluso en interiores) y visual; la fotogenia hiperplásticas transpictórica, la poética negativa extrema a base de unos cuantos planos larguísimos, sinuosos, sorprendentes que se escalonan en el rigor inclemente de dos tensas horas y media, la niebla cortada a cuchillo, un solo *big close- up* del hermoso caballo reticente o ese autoabandonado plano final de los perfiles paterno- filiales ante la mesa comiendo papas sobre fondo negrísimo.

El caso de *El caballo de Turín*, como el de la ya citada *El árbol de la vida*, es ejemplar para describir el problema de la pauta formalista; es decir, el de la idea de la película como una *forma*, pero sobre todo como un problema técnico y estilístico que implica identificar y comprender qué valores estéticos, qué tipo de construcciones dramáticas y qué clase efectos de sentido se derivan de las articulaciones formales. Si bien el aspecto clave es la comprensión de la *singularidad* de una realización a partir del hallazgo de los usos estructurados, codificados o significativos de la técnica, lo más relevante de esta pauta es que permite reconocer los repertorios, las funciones y los usos dramáticos, rítmicos, expresivos, plásticos, ideológicos, retóricos y semánticos de una película. Esto es posible porque, en la concepciones más recientes de los llamados neoformalistas (David Bordwell, Beverle Houston, Marsha Kinder, Kristin Thompson...), destaca una tendencia que establece que la forma y el contenido son componentes de un mismo sistema. Esta noción ya no tan reciente significó una distinción conceptual con respecto a la estética donde, de manera convencional, había una separación de estos dos elementos. El giro teórico causó incluso polémicas al respecto entre los críticos. En el terreno de los estudios sobre cine, esta posición ha contribuido al surgimiento de investigaciones que no ignoran los condicionamientos mutuos, debidos a la estructura formal, entre los componentes fundamentales del cine y los contenidos. Es justamente esa cualidad la que interesa al problema de la técnica como la posibilidad de poner en forma una expresión con valores estéticos y de sentido.

Una definición de la idea principal de esta pauta consiste en comprender que la *forma* no solamente es un tipo particularizado de estructuración, sino un “principio de organización de la creación”; es decir, un proceso creativo derivado de una idea y resuelto con base en aplicaciones deliberadas de los componentes del cine [Aumont;

Marie; 2001: 101]. La finalidad de los modos de ordenación de la técnica es producir efectos o impresiones. La *forma* no es, dice Álvaro del Amo, una “envoltura de convenciones o ritual de oscuros signos” [1970: 31]. Se trata de una planificación creativa, con base en conjuntos de opciones expresivas, donde subyace la selección orientada de técnicas, siempre con fines concretos, para lograr distintos tipos de articulaciones entre los distintos niveles de un filme. La utilidad del criterio de la *forma* es que contribuye a responder al problema de la coherencia, la singularidad, la riqueza expresiva, el dominio técnico y el estilo. Se trata de una pauta que ofrece un acercamiento a la cuestión estética con base en el tratamiento que se da a los materiales de una película. Es un concepto ventajoso en la observación de todos estos aspectos, pero más útil aún en lo que se refiere a distinguir las semejanzas y diferencias entre películas, tendencias, autores y géneros. Es un criterio de singularidad, pero también de cohesión de la totalidad y sobre la apariencia estética.

Una concepción más reciente de este concepto es la definición de *forma* como una unidad en donde la técnica contribuye a la construcción del “contexto” de una película [David Bordwell; 2003, 45]. En otras palabras, la pauta formal se ocupa de revelar cómo es que un filme conforma una realidad propia e interna, y cuáles son las repercusiones de esa estructura en su percepción. Esta noción del nivel contextual no se refiere a las relaciones de representación o condicionamiento que una película tiene en relación con su entorno social. Se trata de las expectativas e impresiones que produce su configuración. La forma es un sistema de relaciones al interior de la película donde pueden originarse distintos tipos de nexos, a menudo únicos cuando no se trata de una estructura tipificada como la de los géneros clásicos, entre los niveles visual, sonoro, estructural, temático, narrativo y organizativo. El objetivo de este tipo de construcción es que un determinado modo formal produce cierto tipo de interacciones en la totalidad del filme, pero también en su relación con el espectador. Este fenómeno repercute en la articulación de efectos referenciales, explícitos, implícitos y sintomáticos porque se trata de un todo cuyos vínculos suscitan un tipo de despliegue visual y clases diversas de efectos semánticos. Esta postura implica que cualquier cambio o variación en uno de los componentes propicia un efecto en la totalidad del filme.

Además de comprender las clases de sentido en una película, esta idea del cine permite tratar aspectos como los estilos individuales y grupales, las estructuras tipificadas o únicas, las regularidades y las variantes e, incluso, los procesos o tendencias expresivas en determinados trabajos o en conjuntos de filmes vistos desde la perspectiva de la *continuidad* o la *ruptura* con lo establecido. La clave para comprender este problema radica en una segunda idea inherente al concepto de forma. Se trata de los aspectos del *estilo*. Otra de las propiedades que la crítica puede observar desde esta pauta es justamente la existencia de usos unificados y significativos del repertorio expresivo del cine [Bordwell: 155]. La estilística del cine se refiere a la disposición formal de las técnicas con base en elecciones

deliberadas y, por consecuencia, en algún tipo de funciones. El estilo es así la puesta en interacción entre tipos de estructuras (narrativas o no narrativas) y de técnicas específicas de fotografía, montaje, puesta en escena y sonido. El sistema derivado de estas relaciones produce patrones de expresión que dan cuenta de la presencia o ausencia de características recurrentes o comunes. Los estilos pueden ser individuales o globales; es decir, conforman los rasgos únicos de una película o del trabajo de un autor, o las cualidades típicas de conjuntos de filmes en una época o incluso de manera más o menos sucesiva. La utilidad de este aspecto formal radica en que funge como un instrumento para reconocer no sólo la individualidad, sino la cohesión, el balance, la lógica y la organización estructural y expresiva de un filme para socializarlo y valorarlo desde el punto de vista de su equilibrio estético y de su eficacia comunicativa. En otras palabras, es un conjunto de aspectos cuyo análisis puede responder a cuestiones de crítica como la presencia o ausencia de riqueza y diversidad en la expresión, claridad o ambigüedad de sentido o de construcción, y unidad o fragmentación del conjunto.

Si bien estas ideas y aspectos están relacionados con un concepto de la estética, como es el caso de la noción de *expresión*, hay un elemento distintivo entre la forma cinematográfica y las formas artísticas no cinematográficas. Desde el punto de vista de los estudios sobre cine, y lejos de su relación con otras disciplinas artísticas (asunto que se verá en la pauta humanística), este problema tiene sustento en un debate que estuvo en el origen del pensamiento sobre el cine: la cuestión de la existencia de un *lenguaje cinematográfico*. Desde los trabajos de Sergei Eisenstein (*La forma del cine*) y Béla Balasz (*El filme*), sin olvidar los repertorios diseñados por Noël Burch (*Praxis del cine*) y Marcel Martin (*El lenguaje del cine*), hasta las propuestas neoformalistas ya citadas, la forma fue entendida como la categoría fundamental para comprender cómo es que el cine podía producir sentido. La motivación de este debate fue, antes que la comprensión teórica, un intento por conferir un estatuto artístico al cine. Fue un esfuerzo de legitimación. Una repuesta a una época donde este medio era considerado como un entretenimiento popular. Este impulso a la reflexión también tuvo sus manifestaciones académicas con los trabajos del Círculo Lingüístico de Moscú a partir de 1915 y que tiene una importancia vital para comprender la perspectiva de donde emana la forma porque, contrario a lo que se piensa, este grupo de investigadores no tenía un sistema conceptual único. Sus miembros tenían un proyecto: comprender la cualidad estética y artística de la literatura y del cine no desde un punto de vista filosófico ni institucional del arte, sino como conjuntos de procedimientos formales. Para articular este plan el grupo pensó en la obra de arte como un hecho con singularidad, artísticidad y significatividad, y procuró ofrecer respuestas a las disposiciones formales, como era el caso del efecto de *extrañamiento*, que daban lugar a esas características.

Situado en este contexto, el aspecto de la *expresión* no sólo se refiere, como en su acepción semiótica, a la posibilidad de lograr una “producción significativa” [Aumont; Marie: 2001: 88], sino también a la particularidad o especificidad del

cine, en tanto modo de expresar, con respecto a otras disciplinas artísticas. No es un repertorio de conceptos y rasgos que sirva para determinar el grado de *belleza* de una película, sino su *estética cinematográfica*; es decir, de su singularidad dentro del marco del lenguaje del cine y no en el ámbito general de la crítica de lo bello. En el ámbito de la forma, la expresión consiste en comprender *cómo* dice una película, de qué manera interactúa o afecta al público, y qué efectos o impresiones semánticos, emocionales, racionales o mentales. La clave de esta pauta es que se trata del conjunto de aspectos donde se encuentran las técnicas propias del cine, pero entendidas en términos de funciones, los códigos y las articulaciones que producen. Entender la forma del cine desde esta concepción para la práctica de la crítica, implica la consideración de los usos estructurados (Burch), codificados (Martin) o significativos (Bordwell) de los recursos del cine.

La primera posibilidad se refiere a todas las articulaciones de la técnica que dan lugar a figuras de expresión visual o de sentido. Se trata de dialécticas internas donde los tipos de planos, las transiciones, el montaje, los movimientos en el espacio, las inclusiones o exclusiones en el campo visual, la disposición de los objetos, los tipos de decorados, la puesta en escena y los usos del sonido conforman lógicas cuyos nexos se desarrollan a lo largo de todo el filme [Burch; 2008: 31]. El caso de la codificación se refiere a todas aquellas técnicas que tienen uno o varios significados comunes debido a una aplicación reiterada de los mismos en varias películas. En el *Lenguaje del cine*, Martin ofreció varios ejemplos de estos acuerdos. Es el caso de la relación de movimientos de cámara y sus valores convencionales\*. Así, por ejemplo, alejar la cámara desde un personaje u objeto no implica únicamente un valor de inclusión de elementos en el campo visual (Burch), sino la expresión de un distanciamiento cuyo significado común es la desolación. Acercar la cámara, en cambio, implica explorar o entrar en la intimidad emocional o mental de un personaje. Finalmente, los usos significativos se refieren a los esquemas producidos por las técnicas con el fin de concretar una función o un tipo de significado. Son patrones de estilo que pueden ser funciones (un maletín como agente de una disputa) o como relaciones de similitud y repetición, diferencia y variación, o unidad y desunión [Bordwell; 2003: 46-57].

En una reflexión ya citada aquí de la crítica de cine en España, Álvaro del Amo afirmó que la “puesta en escena aparece como la precisión de la idea de estilo” [1970: 56]. En términos de una pauta formal, la forma es la precisión de la idea expresiva de un filme. Poner en escena no es, con base en esta afirmación, la “objetivación del estilo” en sí. La puesta en escena es un componente de una totalidad organizada que permite al crítico el reconocimiento de la configuración y

---

\* Martin explicó este problema como la “función creadora de la cámara”. Entendió este uso como una serie de valores originalmente individuales que devinieron convención una vez que fueron generalizados. Se trata de técnicas que, por el uso constante con un significado también constante, adquirieron una denotación más o menos aceptada por varios productores, cineastas y fotógrafos, así como por la crítica y el público [2008: 43-73].

la apariencia de una película. Poner es escena no es un saber práctico del cine que pueda aislarse de sus otros componentes. Tanto las técnicas de la puesta en escena como las del montaje, el sonido, la fotografía y la narración son subsistemas que, con base en toda clase de combinaciones y lógicas, condicionan la *especificidad* de una película en tanto expresión cinematográfica. Es el descubrimiento de sus componentes, pero también del “movimiento y del fluir global de la obra” [Ora Konigsberg; 2004: 232]; es decir, de todas aquellas relaciones, transformaciones, motivaciones y funciones presentes en la disposición final. Esta pauta no se conforma con identificar la apariencia. Explica para juzgar. Describe para determinar si hay funcionalidad, eficacia, ritmo, comunicación, artisticidad, significación o equilibrio. Es a partir de estas nociones como, en un primer nivel de observación, el crítico puede determinar si hay riqueza o diversidad estilística, pero sobre todo puede conocer si las elecciones expresivas, estructurales y significativas están justificadas en el *contexto* de la película, si son apropiadas para construir la *realidad* al interior del filme y si sostienen e intensifican los *efectos* previstos en el plan de origen. En otras palabras, el problema de la pauta formalista es el de la técnica y el de los lenguajes del cine. Es una vía de comprensión de los saberes prácticos de la cinematografía y, por tanto, el conjunto de criterios que remiten a los aspectos que son específicos del cine. Es el repertorio de posibilidades para hacer crítico de cine desde los conocimientos producidos por el propio cine.

### **3.3 Las ciencias sociales o la crítica como exploración de condicionamientos mutuos.**

El hombre que ideó la escena donde Marilyn Monroe sujeta la falda de su vestido blanco para evitar que se levante por el aire que emana de una rejilla en el piso, fue un cineasta que estuvo siempre al borde de la censura. Desde su arribo a la industria norteamericana, y sobre todo hacia el final de su carrera, Billy Wilder nunca contuvo su afinidad para tratar las facetas provocativas de sus películas con una habilidad sumamente particular para ofrecer ritmos narrativos implacables con una mirada sociológica latente. Nacido en la región austro-húngara de Sucha antes de que Polonia la anexara, abandonó la profesión de corresponsal en Europa para convertirse en el forastero de Hollywood que consiguió mucho más que los mejores papeles protagónicos de actores como Jack Lemmon y Kirk Douglas. No sólo legó algunas de las convenciones esenciales del cine negro. Fue el responsable de una filmografía que, en las más recientes revaloraciones de la crítica, es considerada como una de las más completas del orbe: *El apartamento*, *Perdición*, *El crepúsculo de los dioses*, *Una Eva y dos Adanes*, *Ariane*, *Días sin huella* y *Testigo de cargo* son algunos de los títulos de un realizador que supo tratar las enajenaciones de la sociedad en que vivió con un dominio argumental, técnico y formal de las convenciones de la industria de Estados Unidos con el que logró evitar que sus desafíos llegaran demasiado lejos. En

el testimonio ensayístico de Fernando Trueba, el crítico resumió la experiencia de este analista en su época [2004: 284]:

La crítica nunca le trató muy bien. Incluso, *El apartamento* recibió un gran porcentaje de ataques. Aunque su récord lo consiguió con las soberbias *El gran carnaval* y *Bésame, tonto*. Ahí fue literalmente masacrado. La única ocasión en que los prestigiosos Cahiers du cinema se dignaron en entrevistarle, debido a que se encontraba en París rodando algunos exteriores para *Irma la Douce*, se disculpaban en la entradilla de la entrevista por hacerlo, no siendo él uno de los grandes. Pero claro, en aquella época, estaban muy ocupados estudiando al gran genio de la comedia: Jerry Lewis.

Quizás la desatención de la crítica al trabajo de Billy Wilder se debió a que fue un tipo de cineasta que logró un control tal del estilo de realización de Hollywood que produjo un efecto de ocultamiento, debido a la intensificación narrativa, de los contenidos contextuales. Es posible, por otra parte, que el cineasta haya sido rechazado por algo muy diferente a su habilidad para articular la elipsis: una posición ideológica como observador de su realidad. Lo cierto es que el caso de películas como *El gran carnaval* resulta ejemplar en la aproximación a una pauta de análisis que se interesa por una situación que es posible sintetizar con la noción de *condicionamientos*. En una revaloración escrita por Julio Castedo [2000: 90-91], el crítico español logró concretar una reflexión que, tanto por la naturaleza de su contenido tanto por su concisión, conviene citar en su totalidad:

En determinado momento de la película, Charles Tatum, periodista fracasado, charlatán mezquino, eficazmente recreado por Kirk Douglas, dice que las noticias, un día después de ser publicadas, sólo sirven para envolver el pescado. Con ese firme convencimiento, Tatum mantendrá la agonía de un hombre que ha quedado atrapado por unas rocas en el interior de una mina logrando convencer al Sherif de que el camino más rápido, el elegido por los bomberos, no es en este caso el mejor, y se impone un rescate más lento, pero más seguro.

En esta brillante película, una de las mejores de su director, nadie escapa a la crítica mordaz de Billy Wilder: la prensa, manipuladora no sólo de la explicación de los hechos, sino de los propios acontecimientos, la policía, que conciente esta manipulación a cambio de minutos de publicidad gratuita en época de elecciones, y sobre todo, esa gran clase media americana, que asiste al estremecedor espectáculo de la agonía de un hombre como si de un circo se tratara, acudiendo en masa, vendiendo entradas y recuerdos y convirtiendo un drama humano en un entretenimiento morboso. La sociedad americana encajó muy mal la ácida crítica de Wilder y dio la espalda a la película, que comercialmente fue un fracaso; en medio periodísticos tampoco gustó, pues se la acusó de poner en tela de juicio la ética profesional de todo el colectivo. El fracaso fue tal que se optó por cambiarle el título para su reestreno, eligiéndose, no sin ironía, el todavía más incisivo *The big carnaval*, cuya traducción directa fue la elegida en España.

La actitud de Tatum, no sólo protagonizando la información, sino ganándose con media verdades la confianza de Leo Minosa, el hombre atrapado, le proporciona cada día un poco más de esa importancia perdida cuya recuperación le obsesiona, y aunque no desea el mal deliberadamente a Leo, será al final el principal responsable de su muerte. Si los bomberos hubieran realizado el rescate conforme lo habían planeado, en unas pocas horas Leo había regresado con su familia.

No conviene, sin embargo, apuntarse a la revisión de la obra de Billy Wilder haciéndolo pasar por un contestatario o un revolucionario del esquema de Hollywood; este vienés se encontraba cómodo dentro del sistema. En *El gran carnaval* dispuso por primera vez de control sobre el montaje final de su película, algo que en aquella industria no era frecuente, y en ningún momento manifestó su deseo de transgredir lo ya establecido. Su personalidad, cáustica en ocasiones y siempre dotada de cierto sarcasmo se vio trasladada a sus guiones, pero no hubo nunca en Wilder deseo alguno de romper los cimientos del cine ni de la sociedad.

El marcado pesimismo que envuelve esta historia, muy presente en muchas otras de las mejores creaciones de Wilder (*Perdición*, *El crepúsculo de los dioses*, *Días sin huella*), conduce hacia un final, si bien previsible, irremediable. Esta gran película de perdedores y de miserias humanas habría quedado desfigurada con un final feliz que hubiera salvado la vida de Leo y hubiese devuelto a Tatum a su despacho de la gran ciudad. En palabras de Billy Wilder: “el final trágico estropeaba a la gente la diversión, ya no presumirían de haber participado en un rescate, sino que podría librarse de la sensación de ser cómplices de un asesinato”. Los tres títulos citados, junto con *El gran carnaval*, constituyen lo que algún crítico ha llamado “el ciclo negro de Wilder”, cuatro magníficas películas en las que se hace más presente que nunca la influencia expresionista de este austriaco genial, que supo fundir como nadie la cultura de dos continentes.

En el trabajo de Castedo sobre *El gran carnaval* hay fundamentalmente un tratamiento de *contenidos*, pero sobre todo una referencia constante al *contexto* de la película. En la puesta en relación entre el filme y su entorno se encuentran los aspectos que pueden denominarse como dos *condicionamientos*: la recepción del filme por parte del gremio periodístico y su situación en la industria del cine. El fundamento clave de esta pauta de análisis se origina en las primeras reflexiones teóricas de lo que se conoció como la tradición realista. Al mismo tiempo que los estudiosos del cine ensayaban categorías y conceptos para caracterizarlo como una forma de expresión particular, pensadores como André Bazin y Siegfried Kracauer ofrecieron concepciones del celuloide fundadas en su capacidad de *registro fotográfico*. Si bien los autores no resolvieron sus aportes de manera análoga, sí fueron los primeros interesados en tratar el problema del realismo. Bazin concentró su hipótesis en la cualidad de índice de la fotografía y en la capacidad mimética de la puesta en escena. Señaló que a través de ellos el cine podía plasmar presencias con el fin de lograr un efecto de *sustitución* de la realidad por su doble. En cambio, Kracauer señaló que las aptitudes fotográficas del cine registraban extensiones, objetos, experiencias y fenómenos que permitían un tipo de *representación* del “flujo

de vida” con el carácter de un *continuum* [2001: 94-103]. Más allá de las diferencias, los dos autores concluyeron que la reproducción mecánica era un instrumento de *revelación* objetiva de la realidad. Convencidos de que el cine debía ostentar una función social encarnada en la *objetividad*, fueron los pioneros de una postura que llegaría a la madurez con los trabajos de autores como Marc Ferro, Jean Patrick Lebel y Pierre Sorlin. Ellos reviraron el problema del realismo al establecer que el cine, en lugar de registrar la realidad, era un productor de realidades y representaciones. La realidad de un filme no era entonces la realidad social. Sin embargo, esta condición de *ficción*, de universo imaginario [Lebel], no estaba aislada del contexto de producción por lo que podía *estar condicionada* por su entorno o *ser condicionante* del mismo. Este doble condicionamiento era, al mismo tiempo, la *situación* y la *actividad* del cine en lo social.

Es preciso aclarar que la noción de condicionamiento no es el concepto fundamental de los estudios del cine desde las ciencias sociales. Se trata más bien de una categoría organizativa. Es un instrumento de simplificación de un conjunto de ideas y aspectos de la crítica del cine que provienen de un grupo de perspectivas disciplinarias. La pauta de las ciencias sociales es el entramado de conceptos, métodos y modelos de la sociología, la ciencia política, la historia, la psicología y la semiótica que resulta útil para observar el cine como hecho social y como productor de representaciones. La noción de condicionamiento implica la determinación de las manifestaciones objetivas de las estructuras, las características, los acontecimientos, los procesos y las situaciones sociales, políticas, históricas y semióticas en las películas, pero también qué dice un filme de esas mismas dimensiones y cómo las afecta. Son relaciones entre las películas y su contexto donde hay, al mismo tiempo, condicionamientos del ambiente social hacia los filmes como de los filmes hacia su contexto.

El crítico Álvaro del Amo advirtió que un condicionamiento es una objetivación del contexto en una película. Sólo que, según su opinión, no resulta suficiente señalar que un filme está condicionado, sino que hay que describir la manifestación concreta de esa situación contextual. El *contexto* es la “totalidad” de características, estructuras, mentalidades, prácticas, rituales, entre otros, que caracterizan la sociedad donde se produjo la película. Existen condicionamientos porque hay un “sistema de conexiones” entre la obra y su ámbito [1970: 41-42]. En la pauta de las ciencias sociales, el condicionamiento se refiere a toda clase de rasgos o propiedades de las películas que tienen valor social y cultural. En su relación con los aspectos relativos a conceptos como realismo, reflejo, ficción, mentalidades, representación, ideología, institución, contexto, percepción, participación, sentido, significado, persuasión, testimonio, interpretación, discurso y documento, esta pauta actúa dentro del marco de un medio al que entiendo como una *institución* social, histórica y política. Trata de comprender qué dicen las películas de la sociedad que las produjo y de otras sociedades, cuáles son las restricciones que las sociedades imponen a las cintas y cómo representan rasgos, sucesos, procesos y tendencias

fácticas o psicológicas de la organización humana. Para la crítica, enumerar estos nexos es insuficiente. Por ello, antes que efectos inmediatos o evidentes, los condicionamientos se definen como las *relaciones o interacciones* entre las películas y su entorno social, como los *tipos de actividad* de las películas en lo social, como *representaciones* con valor testimonial, documental, ideológico o discursivo, y como *efectos* perceptivos, cognitivos y semánticos.

Si la pauta formalista se interesa en las relaciones de los componentes expresivos al interior de una película, la pauta sociológica se interesa por el papel de un filme como “artefacto social” [Bywater; Sobchack; 1989: 109]. Antes que interesarse por los valores estéticos o expresivos, parte de la idea de que el cine es una *institución* que dispone de una dimensión industrial y que provee de representaciones de lo social donde es posible identificar revelaciones, ideas y testimonios del ámbito social, político, psicológico e histórico. Esta concepción del cine es medular pues la dinámica institucional se refiere no solamente a la organización socioeconómica, sino a todos los procesos sociales que la caracterizan. Además de reconocer los tipos de oficios, los ciclos de producción, distribución, exhibición y los modelos de negocios del cine, “compara las estructuras del cine entre sí y con las otras organizaciones sociales”, reconoce las convenciones, los significados comunes y las prácticas sociales, y determina y explica las clases y las funciones de representación de la realidad social, política e histórica [Casetti: 128-129]. En otras palabras, la pauta sociológica es la determinación de los puntos de convergencia y de las afectaciones mutuas entre las instituciones de lo social. Es la *puesta en contexto* de las relaciones, las actividades, las representaciones y los efectos de organizaciones, objetos, procesos e ideas de diversos marcos institucionales en distintos periodos.

Estos conceptos ofrecen una plataforma apropiada para señalar que el origen de las perspectivas que conforman esta pauta fue de tipo disciplinario. No fue un tipo de reflexión, como en el caso del formalismo, que buscara legitimar el cine al asignarle una identidad propia. En el interés de esa pauta no es observar los procedimientos de expresión, sino comprender los contenidos, las ideas, los sentidos y las significaciones de las películas en su carácter de objetos sociales. Esta pauta es el terreno de las informaciones, temas, tópicos, estereotipos, arquetipos, mitos, representaciones, mentalidades, ideologías, prácticas políticas, interpretaciones o discursos. Resultó de un acercamiento de disciplinas de lo social que aceptaron al cine como uno de sus objetos o casos de estudio para explicar problemas propios de sus intereses de investigación. En tanto pauta de análisis para la crítica, la óptica de las ciencias sociales no es un tipo de observación que pretenda socializar y valorar los materiales de estudio que el cine ofrece a dichas disciplinas, sino que aprovecha los conceptos y métodos producidos por ellas para divulgar, orientar y explicar la dimensión social de los filmes. Busca los condicionamientos para juzgarlos como valores al interior del filme. Detecta referentes, representaciones o motivos para revelarlos como posibles líneas de sentido. Trata de conocer y exponer sus intenciones en el marco de lo social y sus efectos en el

plano mental. Sugiere aspectos culturales que interesan e involucran al público. En la práctica concreta identifica y caracteriza los condicionamientos del cine como relaciones, acciones, representaciones y efectos en los niveles social, político, histórico, psicológico y semiótico.

Los aspectos que esta pauta aporta a las observaciones de los críticos se organizan justamente en ideas fundamentales de cada disciplina. En el caso de la sociología, hay una noción fundamental que repercute en la lógica dada por toda la pauta de las ciencias sociales: la *representación*. Heredera del debate teórico del realismo, este concepto se refiere a los datos, las cualidades y las imágenes que el cine ofrece de objetos, procesos o ideas de la sociedad. Representar es reconstruir propiedades de una realidad a través de contenidos verbales y visuales. Es una facultad que consiste en proveer de narraciones, descripciones y explicaciones vinculadas a través de la imagen. La representación en el cine es una actividad de selección de materiales (motivos, temas, acciones, informantes, referentes, indicios, iconos, símbolos, mitos...) y un tratamiento con base en percepciones visuales [Sorlin; 1992: 24-28]. Su finalidad es reemplazar objetos o rasgos de realidad. Es una sustitución donde una combinación de contenidos e imágenes ocupa el lugar de otra cosa [Aumont; Marie; 2006: 190]. Este problema ofrece a la crítica una concepción que permite comprender qué situaciones, procesos y tendencias fácticas y mentales estuvieron presentes en una sociedad en alguna época. Es una facultad que permite orientar al público al señalar contenidos con valor documental o testimonial bajo la forma de estereotipos, mitos, mentalidades, sentidos y significaciones ideológicas.

En su relación con otros aspectos disciplinarios del cine, como la psicología y la semiótica, los tipos de representación de lo social ofrecen aspectos útiles en la práctica de la crítica. En su relación con el problema psicológico conocido como la *situación cinematográfica* (las condiciones de la proyección), la representación da lugar a la comprensión de las percepciones suscitadas por las películas. Esto se refiere al papel de aspectos como las estructuras, el espacio, el movimiento, los usos y las convenciones de narración y de estilo en la *percepción* de realidad. Si la psicología se ha interesado en estos problemas es porque ha buscado acotar, describir y explicar qué tipo de procesos mentales ocurren en el conjunto conformado por la pantalla, la sala y el espectador, así como qué clase de problemas psicológicos pueden encontrarse y exponerse a través de una película [Casetti; 2005: 113-116]. La crítica no busca esa determinación, sino que parte del concepto de percepción para comprender cómo es que la disposición visual y sonora de un filme incide en los sentidos y los significados sociales, así como en la memorización y cognición de las propiedades del contexto. La crítica no se interesa por los “mecanismos” de la mente que suscitan la impresión de que una película logra establecer un estado análogo de las sensaciones perceptivas del ambiente [Aumont; Marie; 2006: 166]. Le importa entender cuál es el papel de los datos y las técnicas provistos por las películas en la impresión de realidad y en los tipos de representación. Un crítico puede así determinar si la situación del filme intensifica o no las percepciones

racionales y emocionales de las representaciones y de sus significados. Más que el proceso mental, la crítica se interesa por los factores que acentúan la aprehensión de la realidad representada.

En su encuentro con la semiótica, el problema de la representación no se vincula con un *sistema de percepción*, sino con un *sistema de significación* dado por imágenes y sonidos [Eduardo Russo; 2005: 229]. Como se expuso en apartados anteriores, el encuentro del cine con los métodos de la lingüística fue el origen del estudio disciplinario y académico de este medio. En palabras del pionero de dicha perspectiva, el tratamiento del cine por parte de la lingüística fue un intento de explorar a fondo la noción de *lenguaje cinematográfico*, originada en las reflexiones de los pensadores formalistas, con el objetivo de reconocer las capacidades del cine para articular *discursos* [Christian Metz; 2002: 208]. Los principales aspectos que la crítica puede observar son así los procedimientos lingüísticos que confieren sentido y significado a la realidad en sí, a los significados comunes preexistentes y a las representaciones provistas por la propia película. Se trata de las dimensiones gramatical y retórica de las cintas si se parte de la idea de que son discursos que ponen en relación distintos tipos de signos. A través del reconocimiento de tipos de secuencias, procesos de connotación como la metonimia o la metáfora, y de relaciones entre clases de signos como es el caso de los índices, iconos, símbolos e indicios. Con base en estas propiedades, la crítica puede reconocer y explicar los modos de sentido para juzgar los significados que las películas asignan a las representaciones.

Reconocer si una película actúa en la sociedad, recrea objetos, periodos o ideas de la cultura política o produce efectos ideológicos es la tarea de los críticos que observan los contenidos del cine desde la ciencia política. Los condicionamientos entre el cine y la política ocurren en al menos tres formas: los contenidos representados, las clases de intervención y las ideologías. Con base en la clasificación propuesta por Jacques Aumont y Michel Marie, se puede establecer que en el cine se pueden detectar temas como las manifestaciones del poder, los idearios o programas, las alegorías y los mitos, los personajes, las representaciones de democracias o dictaduras, o de periodos políticos o históricos. Desde el punto de vista de la intervención, el modo fundamental en que el cine busca actuar en las sociedades es a través de la propaganda. Ya sea como un medio de adoctrinamiento, movilización, idealización o contradocumentación, el cine tiene distintas maneras de condicionar el entorno no ya como un contenedor de tópicos, sino como un instrumento de la actividad política [Marc Ferro; 1977: 14]. Cuando la crítica se interesa por estos aspectos tiene la posibilidad de documentar y analizar esta clase de materiales para revelar las intenciones y las relaciones del filme. En el primer caso, hay un señalamiento de los sentidos mientras que, en el caso de la propagación, se trata de determinar qué grupo social, qué posición política o que vínculos con el poder subyacen en una película.

Quizás la idea más relevante del estudio político del cine sea la *ideología*. Más allá de la concepción de los medios como aparatos ideológicos, el problema de los efectos ideológicos en el cine es uno de los más importantes aspectos que puede tratar la crítica de cine. La caracterización más amplia de este asunto tuvo lugar en el estudio elaborado por Jean Patrick Lebel cuando señaló que el cine, en lugar de ser un contenedor de ideología, era un productor de significaciones ideológicas [1973: 73]. Casi al paralelo de los trabajos donde Pierre Sorlin definió la ideología como “el conjunto de los medios y manifestaciones por los cuales los grupos sociales se definen, se sitúan y aseguran sus relaciones” que hacía de las películas un tipo de “expresiones ideológicas” [1992: 21], Lebel partió de una crítica al “efecto de realidad” para definir la ideología como el sentido global de las películas. Antes que hablar de la ideología en sí, prefirió estudiar las condiciones que determinaban los efectos ideológicos. Preocupado por explicar cómo es que un cineasta podía llegar a tener el control total del producto, y por tanto la posición de un verdadero autor con plenas facultades creativas, propuso un conjunto de niveles para la comprensión de la ideología. Pensó que los significados ideológicos resultaban del tratamiento que la producción daba a todos los significados culturales establecidos o convencionales que denominó como lo *real socializado*, de las *restricciones* impuestas a la realización por las condiciones materiales, y de los *puntos de vista* del público. Se trata de tres aspectos observables en el ejercicio de la crítica: los *signos filmicos* como refuerzos o rupturas de las connotaciones tradicionales de los preestructos culturales; los *condicionamientos* del contexto en términos del financiamiento, las normas de producción, los códigos de censura o las contingencias durante la realización; las *lecturas* de los espectadores con base en sus experiencias de vida y su bagaje cultural. A través de estos rasgos un crítico puede hallar la *base social* de las películas y señalar los grados de profundidad temática e ideológica para resolver si existe o no una propuesta cultural.

En el terreno de la historia, la idea clave es la capacidad del cine de constituir un *documento* histórico como *fuentes* de la historia o como *discurso* de lo histórico. Los contenidos, los estilos, las acciones y las lecturas son aspectos por los que las películas pueden constituir, a decir de Marc Ferro, un documento de la realidad [67]. Esta postura establece que el cine puede ser una fuente sobre su contexto de producción, pero también una interpretación de la historia. Las películas *están* inmersas en lo histórico, pero también *son* entidades históricas. Muestran aspectos históricos al mismo tiempo que los omiten. En ambos casos pueden ser un soporte para que públicos de diversas épocas adquieran una conciencia social o histórica de los contenidos y de las funciones de las películas. Muy a la par con la perspectiva política del cine, la revisión histórica considera los temas, las acciones y, a través de la representaciones, los sentidos explícitas o implícitas sobre sucesos, procesos o tendencias de la historia. Es a través de estas ideas como el crítico puede reconocer las lecturas históricas de las películas y las lecturas cinematográficas de la historia [17]. Se trata del conjunto de rasgos observables donde un crítico puede hallar

argumentos para sugerir, explicar y sopesar lo que una sociedad piensa de sí misma, de su pasado o de su futuro, y de las otras sociedades [13].

La pauta de las ciencias sociales representa todos aquellos instrumentos con que la crítica puede identificar el grado de profundidad de la temática de los filmes. Si se parte de la idea de Marc Ferro de que el cine es la representación de la realidad en tanto que es testigo e intérprete de su entorno, la crítica puede distinguir las propuestas culturales cuyo contenido va más allá del entretenimiento. Es un parámetro para distinguir las plataformas ya estandarizadas donde lo que importa es solamente la eficacia del producto o la satisfacción del público. Como criterio de valor para la crítica, la pauta sociológica es un instrumento para jerarquizar y separar los usos mercantiles de los usos culturales del cine porque es un medio cuyas técnicas y contenidos funcionan como indicadores de las mentalidades; es decir, de los instrumentos por los cuales una sociedad comunica los valores que asigna a sus prácticas y sus rituales [1992: 27]. La observación sociológica también conduce a identificar los cambios de situación del cine y de la organización humana porque registra aquello que, en palabras de Pierre Sorlin, es *visible* o *invisible* en un momento y en lugar, y que sirve como evidencia de lo que una comunidad acepta o rechaza, lo que exige o lo que no necesita [1992: 59]. Es en esta pauta donde el crítico puede hallar parámetros de comparación apropiados para advertir qué es lo que la sociedad hace del cine y cómo es que el cine presenta a la sociedad, pero también cuáles son las causas, las relaciones y las repercusiones que puede tener una película con base en los condicionamientos mutuos con la base social y con el contexto.

### **3.4 Las humanidades o el diálogo cultural como criterio de la crítica.**

Si la pauta sociológica de la crítica consiste en observar y valorar el cine desde su *base social*, la visión humanística consiste en comprender cómo es y qué ofrece la *base cultural* del fenómeno cinematográfico. Se trata del conjunto de criterios que, en lugar de explorar los procedimientos de expresión o las clases de representación, busca revelar y comprender las películas como una *experiencia* cultural. A partir de la aceptación del cine como un acontecer significativo e intelectual, las perspectivas de las humanidades buscan conocer y reflexionar la *significatividad* del cine, sus valores estéticos tradicionales y sus implicaciones en el pensamiento. La experiencia de lo cinematográfico no pudo definirse mejor que como lo hizo Francesco Casetti cuando expresó que el cine, en tanto *acontecimiento* cultural, es una “presencia” con vida propia que tiene lugar en “el espacio de la comunicación, la cultura y el pensamiento” [2005: 296]. Se trata de una entidad autónoma que es sucesiva y también cambiante. Es un proceso que, como todo objeto histórico y social, sobrepasa por estados, duraciones y cambios; es decir, va de un ciclo a otro porque

las transformaciones del entorno cultural no le son ajenas. Al igual que su entorno social y cultural, el cine sufre alteraciones y transformaciones.

Es este devenir lo que incide en la reflexión del cine como un arte entre otras artes [Bywater; Sobchack: 25] donde el interés de la crítica es acercarse a aquellos aspectos derivados de la idea de experiencia cultural, las concepciones de género cinematográfico, las asociaciones con la literatura y la pintura, y su papel como objeto de reflexión filosófica. Más que un conjunto de métodos rigurosos, la pauta humanística reúne reflexiones desde la cultura que proveen de un marco intelectual interesado por abordar los valores universales del ser humano. Con base en los principios de la estética clásica, los intercambios entre las bellas artes, y las especulaciones y ensayos de la filosofía, la crítica inspirada en esta pauta se interesa en revelar los principios éticos y los sistemas morales del cine. Incluso, la valoración humanística no sólo es un tratamiento de la experiencia de ver películas, sino un modo de reconocer la educación sentimental que el cine puede proveer como un medio que tiene la capacidad de propagar visualmente la cultura humana.

Desde el establecimiento del llamado sistema de las bellas artes, la teoría estética clásica ofreció una idea fundamental: la *obra* como fijación de la experiencia objetiva y espiritual de la sensibilidad artística. Una vez que esta convención fue establecida, tanto los filósofos del arte como los críticos se ocuparon de diseñar sistemas de valores que evidenciaron la condición cultural del arte. Esto significa que cada sociedad, en función de sus gustos y de sus condiciones, pero también del desarrollo de las instituciones, las tecnologías y las técnicas que emplea, determina cuáles son los valores artísticos de un determinado periodo. En la actualidad, el arte ya no se funda en la idea de esa unidad cerrada de una obra. Después de que la vanguardia artística buscó romper con las normas académicas, comenzó un proceso de transformación de los criterios artísticos que ha llevado a una concepción aún vigente que consiste en romper con la *materialidad* del arte. Después de etapas donde la experiencia del arte se fundó en el *proceso* creativo en lugar de su resultado, ahora el interés consiste en explorar sensaciones que trascienden la necesidad de fijar y representar la experiencia artística [Jiménez; 2006: 241]. Más allá de estos cambios que no son ajenos a la práctica del cine, la teoría clásica del arte, inspirada en los rasgos característicos de las obras, produjo ideales axiológicos que todavía constituyen criterios válidos para describir y valorar lo estético y lo artístico.

La pauta humanística, por lo tanto, preserva la idea de que una obra de arte es la conjunción de cinco cualidades: es un objeto con propiedades tangibles; posee un contenido espiritual que añade un valor intangible a su materialidad; tiene una forma definida, dotado de principio y fin, que le impone límites; conforma una estructura cerrada y completa; finalmente, es una unidad irrepetible y dotada de singularidad [Jiménez; 2006: 112-113]. A partir de este concepto de la obra, la estética transfirió los principios filosóficos que explican la experiencia del arte en una serie de categorías de valoración que, en realidad, son los ideales artísticos clásicos: las dicotomías de la *belleza* y la *fealdad*, lo *dramático* y lo *cómico*, lo *sublime* y

lo *trivial*, y lo *típico* y lo *nuevo*. Estas categorías agrupan el conocimiento de lo sensible; es decir, son “conglomerados de sentimientos” que devinieron convenciones para educar, comunicar y valorar el gusto y la sensibilidad [Juan Acha; 2011: 93]. Con base en la observación de estos aspectos, la crítica del arte tradicional hizo un trabajo de mediación y cualificación de la producción estética desde su origen y hasta la actualidad. En la crítica del cine estos criterios no tienen una posición preferencial entre las observaciones y los argumentos de los críticos\*, pero la idea de *unidad* de la obra sigue vigente, y de vez en vez acude a estas categorías, como resultado de la relación entre la cinematografía narrativa y los géneros literarios y las modalidades dramáticas.

Además de los sistemas axiológicos, el vínculo entre el cine y las humanidades se ocupó del entendimiento de una serie de procesos de tipificación de estructuras y convenciones que dio lugar al concepto de *género cinematográfico*. Más allá de que no existe aún un acuerdo sobre la motivación de su origen, se considera que el estudio de este aspecto fue una derivación del esfuerzo por reconocer y explicar los géneros de la literatura y un mecanismo para distinguir las mercancías en los modelos industriales del cine [Rick Altman; 2000: 97-98]. Más aún, existe una tendencia a reconocer que los géneros son *procesos* que responden a la evolución del cine y de la sociedad, pero también a las necesidades del mercado, del público y de los propios cineastas. Sean o no producto de la reflexión o de la industria, la crítica requirió de los géneros para encontrar elementos comunes de valoración o promoción de las películas. Amén de que se habla ahora de impureza genérica o hibridación [Janet Staiger en Barry Keith Gant; 2003: 195], la idea de *género cinematográfico* resulta fundamental porque no sólo se refiere a los tipos de películas, estructuras, temas y características fijadas por acuerdos al interior de la institución del cine, sino que remite a los valores sociales y culturales de esas tipificaciones, así como a sus motivaciones. Independientemente de que los géneros dan lugar a clases concretas más o menos estables que están sujetas a ciclos y duraciones, la aceptación de su carácter transhistórico permitió fijar la idea de que tienen cualidades esenciales por las que pueden ser estudiados como mitos, arquetipos o valores inherentes a los significados universales de la humanidad [43]. Esta cualidad ofrece una serie de elementos para la crítica que permiten trascender la etiqueta genérica para desarrollar argumentos sobre lo que una película representa o expresa culturalmente a partir de sus convenciones.

Los géneros del cine se definen como el conjunto de reglas y convenciones de estructura (esquemas y fórmulas), forma (procedimientos, figuras, temas y estilos) y

---

\* Como señalé en la exposición de la pauta formalista, el cine produjo su propia estética con base en los usos estructurados, codificados y significativos de su propia técnica. Las categorías aquí citadas, junto con los sistemas de valoración más recientes del arte, son criterios de valoración de la estética de otras disciplinas artísticas. Esto permite establecer la autonomía de la estética del cine, pero también la existencia de intercambios entre la práctica cinematográfica y la práctica de otras expresiones culturales. De allí la necesidad de la crítica de considerar también estos sistemas de reflexión.

funciones sociales (sentidos, significados, valores, contenidos y expectativas) para articular configuraciones comunes que dan lugar a tipos de películas cuya identidad no resulta únicamente del cumplimiento de las características prefijadas, sino de un acuerdo tácito entre la institución, los realizadores y el público. Las clases de películas son resultado de procesos creativos que, como resultado de la repetición y la acumulación de las maneras de proceder, parten de la determinación de un modelo hasta la fijación de una estructura y de una serie de convenciones como resultado de un *corpus* de películas donde aparecen como denominadores comunes. Definir este concepto es relevante para la crítica porque, como señaló Andrew Tudor, la utilidad de los aspectos que conforman este problema es que sean empleados para observar las relaciones entre grupos de películas, comprender la cultura que los produce o caracterizar las culturas donde se les exhibe. No basta así con que la crítica reconozca y divulgue las normas, sino que debe emplear el género para comprender el contexto social y psicológico de las películas en tanto que son proveedoras de formas arquetípicas o de respuestas humanas universales [En Barry Keith Gant; 2003: 10].

Independientemente del criterio de clasificación con que se miren\*, los géneros propios del cine, como el *western*, el musical, la comedia romántica o el *film noir*, recuperan algunos esquemas básicos de la literatura (épica, romance, melodrama y sátira) por lo que se vuelven testimonios de la transgresión o preservación, y la ausencia o existencia de valores éticos y morales [Casetti; 2005: 299]. Eso ejemplifica una de las múltiples relaciones que la pauta humanística confiere al cine. Ya sea a través de las modalidades dramáticas (pieza, tragedia, comedia, tragicomedia, obra didáctica, melodrama y farsa) como recurso para otorgar tonalidades o sentidos, o de los modos literarios (épica y lírica, o prosa y verso) como medio para encontrar lógicas narrativas o no narrativas, estas perspectivas analizan la capacidad del cine para emplear los recursos de expresión de otras disciplinas. En la búsqueda de valores humanísticos, la crítica puede tratar de definir si un filme tiene o no diversidad cultural. Eso es posible gracias a la observación de los tipos de las reciprocidades con otras artes. Ya sea como reproductor de estructuras, técnicas o contenidos, un filme puede ser valorado a partir de su riqueza cultural. Si en la pauta formalista se cualifica la riqueza expresiva, para las humanidades es importante examinar el aporte dado por los procesos de adaptación, intertextualidad e intermedialidad que no son otra cosa sino los intercambios o trasposos de procedimientos, funciones y experiencias entre las distintas disciplinas artísticas.

En una crítica en dos entregas que Francisco Sánchez hizo sobre *Apocalipsis ahora* (Francis Ford Coppola, 1979) cuya primera parte es una reflexión de los arquetipos

---

\* Rick Altman reconoce cuatro “áreas de influencia” en la comprensión de los géneros: los modelos, las estructuras, las etiquetas y los contratos; es decir, las fórmulas de producción, las configuraciones formales, los nombres de distribución y exhibición, y las demandas y expectativas acordadas con el público [2000: 35].

y valores fundamentales de la literatura occidental: el viaje. Con un tratamiento del tópico que incluye argumentos, valoraciones y ejemplos, el crítico zacatecano da un tratamiento plenamente cultural a una película que fue concebida como una versión de *El corazón de las tinieblas*, la novela capital de Joseph Conrad, y que se convirtió en una de las realizaciones mejor valoradas de todos los tiempos.

Hacia la mitad del curso de nuestra vida me perdí en la selva oscura por haberme separado del camino recto. ¡Ah, cuán penoso me sería contar lo salvaje, áspera y espera que era esa selva, cuyo recuerdo renueva en mi temor, temor más amargo que la muerte misma.” Con estas palabras empieza un viaje al infierno, el del poeta Dante Aligheri. Nos las evocó la película *Apocalipsis*.

Desde las primeras imágenes de este filme extraordinario vi clara la proposición del viaje. No soy por ahora capaz de entender que se pueda ver de otra manera. Incluso pienso que el espectador que no dé con esta pista desde el principio muy posiblemente se quede fuera de la película.

Unas declaraciones del director Francis Ford Coppola (que muy oportunamente recogió la revista *Cine*, de Nicole Dugal) me confirmaron que no me había equivocado en mi inicial apreciación. “El itinerario por el río es como un *strip*, un viaje del LSD”, comenta el realizador.

En dicha entrevista, Coppola cita no a Marx (y lo digo porque hay el riesgo de que haya quienes quieran hacer de este bello filme desesperado un panfleto de tesis ideológica, sino a Nietzsche. Tampoco era mera casualidad, pues, que durante la proyección de la cinta el nombre del autor de *Así hablaba Zaratustra* me hubiera venido con frecuencia a la mente. Mas la idea del viaje, piedra angular de la cultura occidental, viene de más atrás, no en balde la recogió Homero en *La Odisea*. El viaje es penetrar en una selva oscura, en un mar desconocido, en un desierto ardiente, lo que, vistas las cosas desde donde la veía Freud, es caminar hacia el interior de uno mismo.

El cine se ha mantenido muy cerca de los itinerarios, externos e internos. Por lo que toca a Hollywood, la propia dinámica expansionista del país ha hecho que en la pantalla el viaje se presente como el descubrimiento de un paisaje nuevo y por ende, como el nacimiento de una nación, como todo lo que eso signifique de encuentro con un espíritu patriótico o algo así. Al respecto basta recordar dos filmes clásicos: *Northwest passage*, de King Vidor, y *The big sleep*, de Howard Hawks.

Una tradición narrativa sostiene así el andamiaje de *Apocalipsis*, cinta en la que el viaje es de unos mundos conocidos a otros mundos sólo presentidos en el subconsciente. De un ámbito de violencia familiar a otro donde la violencia llega más allá del bien y del mal, de un orden digamos lógico a otro que no encaja en ningún sistema de explicaciones racionales, de *show* de la violencia o violencia como horror.

Hay también un desplazamiento de estilo que gradualmente, con mano maestra, va estableciendo Coppola. La cinta viaja así del realismo al surrealismo, de la espectacularidad cinematográfica al recato del teatro de cámara, de la representación naturalista a la deformación sicodélica, de la objetividad casi documental a la subjetividad de la reflexión mítica, de la vigilia luminosa a la pesadilla oscura. La mirada poco a poco va reduciendo su radio de atención, las panorámicas dejan paso al close up y el propio río va estrechándose paulatinamente, conforme se avanza hacia su origen.

Los antecedentes fílmicos viene por sí solos a la mente, desde las Aventuras de Birmania, de Raoul Walsh, hasta Aguirre, la cólera de Dios, de Werner Herzog, pero el verdadero paralelismo de Apocalipsis se encuentra quizá con una película francesa que aquí pasó casi inadvertida, El valle perdido, de Barbet Schroeder.

Lo que en dicha cinta era el viaje al paraíso aquí es el viaje al infierno, o sea la misma obsesión pero vista a través de un espejo oscuro. Además, la idea de un desplazamiento físico emparejado con otro en el que las drogas son elemento importante está dado en ambas películas, pero el paralelismo es más evidente en el sentido de asumir el viaje como un movimiento al pasado en términos antropológicos o, como dijera Jack London, “hacia las imágenes atávicas que aún perduran en nuestro subconsciente, las imágenes que están en nosotros desde antes de Adán.”

La peculiaridad por la que esta argumentación es útil para esta investigación es que ofrece un tratamiento explícito de un aspecto cultural como un problema filosófico. Al citar a Friedrich Nietzsche el crítico no sólo hizo evidente la especulación sobre el viaje, sino que dotó a esta película de dos propiedades que la filosofía encontró en el cine: su capacidad para plasmar la *herencia cultural* y el hecho de que es un modo de percibir, y por tanto de conocer y pensar, lo existente. Sánchez citó y justificó algunos de los referentes básicos para comprender la reflexión sobre la condición arquetípica del viaje. Expuso con *La divina comedia*, *Así hablaba Zaratrusta* y *La odisea* los sentidos comunes de este motivo literario para revelar cómo se manifestó en esta nueva lectura cinematográfica. Puso en evidencia la riqueza cultural de la película para revelar una práctica conceptual y una disposición estética que son propios de este filme independientemente de que se nutren de contenidos universales. La clave de esta crítica es que su objeto de discurso va más allá del propio filme al tratar de sugerir, con base en testimonios del propio realizador, una idea del cine como una manifestación de la propia existencia. Allí subyace la razón por la que, en la segunda entrega de la crítica, el autor recogió una declaración del cineasta en la que afirmó que “*Apocalipsis* no es una película sobre Vietnam, sino que *es Vietnam*” [119].

Este trabajo caracteriza la idea de cierre de la pauta humanística: el cine no sólo puede ser un objeto de las especulaciones de la filosofía, sino un medio con la facultad de filosofar. Un campo que es tanto “de pensamiento *sobre* el cine como de pensamiento *en* el cine” [Casetti: 2005: 312]. Los aspectos filosóficos del cine sólo pueden interesar a la crítica en la medida que aquellos rasgos por los que una película puede ser una *práctica conceptual* o un pretexto para la reflexión donde los filmes mismos son los testimonios o evidencias de la especulación. Salvo por los trabajos de Stanley Cavell y Gilles Deleuze, quienes produjeron conceptos que permiten comprender aspectos como el campo filosófico, la percepción, la realidad, los tipos de imágenes (objetos, duraciones y distancias) y los mecanismos de movimiento verdadero, la reflexión desde la filosofía no tiene lógicas metódicas, sino que parte de cuestiones o problemas del mismo modo que la razón filosófica se basa en poner en crisis los sistemas de pensamiento y de organización de los

hombres. El último aporte que las humanidades brindan a la crítica de cine es justamente esta motivación. Se trata de una cuestión de actitud frente a cada filme. Un deseo del crítico de ofrecer un pensamiento libre y creativo inspirado en el material que ofrece la propia película. No se trata de arrojar la crítica al ámbito de la especulación, sino de complementar las observaciones formalistas o sociológicas con argumentos relativos al legado cultural e intelectual de las producciones con base en su propio modo de pensar. Dialogar con el filme a partir del diálogo que éste tiene con su base cultural ya que, del mismo modo que Francis Ford Coppola pensó que *Apocalipsis* era Vietnam, es posible decir que el cine no es un mundo, sino el mundo.

### 3.5 Poéticas del cine: los principios y manifiestos van a la crítica.

“El *cine-ojo* es el cine explicación del mundo visible, aunque sea invisible para el ojo desnudo de ser humano” [En Joaquín Romaguera; Homero Alsina; 2007: 33]. Este es uno de los axiomas con los que Dionisius Kauffman, conocido en el orbe cinematográfico como Dziga Vertov, dio sustento conceptual e ideológico a la poética del Cine-Ojo. Convencido entonces de que tal denominación no era solamente el nombre de un grupo de realizadores ni el proyecto de una película, uno de los pioneros de llamado nuevo cine soviético buscó diseñar y concretar toda una concepción estética del tratamiento fílmico de la realidad. Esta es la razón por la que propuesta del manifiesto denominado como el “ABC de los *kinoks*” concebía la idea del cine-ojo como un movimiento creciente en favor de “la acción por los hechos contra la acción por la ficción”. Si bien los principios creativos y de las intenciones científicas de estos postulados tendrían su mejor objetivación en *El hombre de la cámara*, filme que el propio realizador hizo en 1926, muchas de las nociones del Cine-Ojo prevalecerían en los procedimientos compositivos de algunos géneros además de que anticiparían, de manera azarosa, varios de los recursos de montaje del video musical y algunos de los procedimientos del cine en la era digital. Y es que dos de las primicias de estructuración de este pensamiento eran la fijación planificada del material registrado y las figuras suscitadas por las correlaciones de planos, ángulos, movimientos luces y velocidades:

El cine-ojo es el espacio vencido, es la relación visual establecida entre la personas de todo el mundo, basada en un intercambio incesante de hechos vistos, de cine-documentos, que se opone al intercambio de representaciones cine-teatrales.

\*\*\*

El cine-ojo es el tiempo vencido (la relación visual entre unos hechos alejados en el tiempo). El cine-ojo es la concentración y la descomposición del tiempo. El cine-ojo es la posibilidad de ver los procesos de la vida en un orden temporal inaccesible al ojo humano, en una velocidad temporal inaccesible al ojo humano.

El proyecto estético de Dziga Vertov es un prototipo para comprender el problema de las *poéticas* del cine como principios de realización. Si bien este vocablo tiene una connotación conceptual en el ámbito de la lingüística, su importancia para la comprensión y la crítica del cine radica en su raíz etimológica: la idea de la *poesis* como proceso de “elaboración” [Bordwell; 1995: 295]. Si bien el *cine-ojo* fue la exposición de una concepción grupal de un ideal para el cine científico, los razonamientos con que Vertov describió lo que consideró como un movimiento son un conjunto de principios de realización que incluían los procedimientos formales y las funciones de los elementos del tipo de películas que el ruso quiso realizar. Antes que un problema para la teoría del cine, la poética ofrece un conjunto de asideros a la creatividad. Es una noción que permite la especificación de las posibilidades creativas de un cineasta con base en sus propios ideales o en los que fueron acuñados por otros directores. Desde esta perspectiva, y al mirar por ejemplo la evolución del género documental y de otras modalidades audiovisuales, la poética de Vertov no sólo es vigente como una serie de posibilidades expresivas para la práctica del cine, sino que ofrece un conjunto de reflexiones, ideas y aspectos que la crítica puede recuperar para cotejar manifestaciones recientes. Es un criterio para razonar si existen propuestas en la actualidad que guarden algún tipo de relación con aquella tradición estética o que, incluso, renuevan sus nociones fundamentales en la realización misma del cine.

Con base en esta actitud frente a este valor creativo del cine, se puede establecer que la *poética* es un conjunto de principios, individuales o colectivos, para la composición de películas que incluye un sistema de normas prácticas y de posibilidades estilísticas con base en nociones o ideales particulares de estructura, forma, funciones y contenidos. Si bien pueden llegar a constituir el *corpus* de un género, no son modalidades genéricas, sino esquemas creativos particularizados que, independientemente de que sean practicados o no por grupos, se originan en toda clase de criterios de elaboración y realización que no necesariamente cubren la totalidad del proceso creativo. Una poética puede ser el resultado de las reflexiones e ideas de un cineasta, pero también de productores, fotógrafos, editores o guionistas. Así, por ejemplo, el cineasta norteamericano Edward Dmytryk siempre consideró que el núcleo de la imaginación cinematográfica estaba en el trabajo con el montaje. Para él, la fase más creativa de la realización estaba en manos de los editores. Su poética se originó en que, bajo el ideal del cine como un *sustantivo colectivo* donde participaba el público, una película debía poseer un uso sistemático y articulado de tres elementos para lograr una “comunicación eficaz” y creativa: la elipsis, la metáfora y el símbolo [Dmytryk; 1995: 117]. Fue por ello que el realizador de *Historia de un detective (Murder, my sweet, 1944)* escribió en *Cine. Concepto y práctica* la siguiente sentencia: “La creatividad real empieza cuando la edición está en proceso, cuando el editor empieza a “pegar los tabiques”. No existe mejor manera de cerrar esta ejemplificación de la poética que con la mención de

Serguei Einsestein quien, mucho tiempo antes que el propio Dmytryk, propuso toda una sistematización de sus ideas del montaje en el cine a partir de su propia práctica como realizador. Miembro de la misma generación de cineastas donde estuvo Dziga Vertov, el director de *El acorazado Potemkin* (1925) definió y caracterizó distintos tipos de edición hasta que logró concretar, con base en *Iván el terrible* (1944), una poética denominada como *montaje polifónico*. Fundado en la idea de que un mismo elemento podía ser objeto de la articulación varios niveles compositivos y significativos, Einsestein fue otro de los pioneros de un modo de reflexión que no concebido para el estudio o el análisis, sino para brindar principios, lógicas, funciones o valores las elecciones prácticas de la realización de cine.

Las poéticas son ideales y se manifiestan sobre todo en la experiencia de hacer cine o en ensayos por escrito o declaraciones en entrevistas. En su condición de consideraciones creativas, las poéticas no se originaron como conceptos para el análisis especializado, sino que fueron indicaciones de lo que se piensa que el cine *debe ser*. Son saberes prácticos y posiciones estéticas arbitrarias. Se inspiran en todo tipo de motivaciones y casi siempre resultan de una situación creativa individual. Ya sea por razones estéticas, intenciones ideológicas o experiencias de aprendizaje, las poéticas pueden constituir objetos de la teoría o fundamentos para teorizar, pero son más bien dispositivos para organizar e instrumentar la noción de creatividad. Einsestein se basó en el orden semicircular de lectura de derecha a izquierda de los vitrales catedralicios del medioevo. Vertov pensó en el cine como deseo de “liberación revolucionaria”. Dmytryk tuvo una *educación sentimental* basada en las rutinas de trabajo de las salas de edición de Hollywood en un tiempo en que eran ocupadas por figuras como Erich Von Stroheim, Friedrich Wilhelm Murnau, Jean Renoir, Fritz Lang, Richard Boleslavsky y Dimitri Buchowetzki. Aunque es posible conocer la poética de un realizador o de un grupo mediante el análisis de las constantes temáticas, formales e iconográficas, por lo común esta clase de principios creativos adquieren la forma de ensayos, dictados o entrevistas. Las poéticas no son teorías, pero pueden tener un uso explicativo por el que pueden adquirir un basamento plenamente conceptual. Son reflexiones, por lo común independientes de los sistemas conceptuales disciplinarios, cuyas ideas o aspectos adquieren la categoría de ontologías del cine. Más allá de que no poseen la condición de la teoría, las poéticas son un abrevadero de ideas con las que es posible complementar los criterios de valoración de la crítica.

Para distinguir entre la concepción lingüística y la noción práctica de poética, hay que establecer que la primera de ellas se define como la actividad teórica y metódica que se ocupa de la construcción de categorías para comprender la singularidad y la diversidad de conjuntos de obras a través del hallazgo y la descripción de sus elementos comunes. Dentro de los estudios disciplinarios, las poéticas no se interesan por casos individuales [Ducrot, Todorov; 2006: 98]. Son aproximaciones a distintos *corpus* de trabajos literarios. La intención de los investigadores de este problema es diseñar procedimientos metódicos antes que

explicaciones. No son instrumentos para la interpretación de sentido y de significado, sino modelos para reconocer las modalidades literarias a partir de sus rasgos repetidos. En contraste con esta acepción, las poéticas del cine, entendidas como principios creativos, son los ideales de autores, movimientos y manifiestos. Incluyen al conjunto de las premisas estéticas, prácticas, éticas, morales e ideológicas para la realización que responden a motivaciones de distinta naturaleza, pero siempre a una intención creativa. En relación con la institución del cine, estos principios atienden al menos dos necesidades: entablar una situación donde se imponga el *sentimiento de lo novedoso* o romper con las normas prefijadas o estabilizadas en una determinada época [Casetti; 2005: 93-94]. Esto implica que las poéticas son afanes de originalidad o identidad tanto de los individuos como de los grupos dedicados a producir cine. Son opciones estéticas de largo alcance donde hay un deseo de autenticidad y de reconocimiento del propio quehacer con el fin de concretar una visión de autor, los parámetros de un manifiesto o movimiento, o hasta los rasgos inseparables de una corriente, un cine nacional o una tradición.

Desde esta concepción, a diferencia de las pautas formalista, sociológica y humanística, la pauta de las poéticas cinematográficas no tiene más nociones centrales que la idea de poética en sí. Esto complica cualquier intento de señalar cuáles son las ideas o los aspectos fundamentales de esta manera de ver el cine (o más bien de *hacer* cine) con el fin de criticarlo. Un ejemplo elemental se encuentra en las reflexiones de dos entrañables cineastas europeos cuando se propusieron determinar cuáles son los medios para dotar de *artisticidad* a una película. La respuesta de Carl T. Dreyer fue que la concreción del arte depende del trabajo de planificación. Para el director de *La pasión de Juana de Arco* (1928), el plan cinematográfico no es solamente un problema de técnica, sino un proceso de razonamiento a través del cual el realizador y el guionista colaboraban para lograr “un sentimiento inmediato de equilibrio rítmico de la imagen en el momento en que se divide el guión en planos...” [Dreyer: 1997: 56]. Sin la presencia de un plan previo, y de la experiencia del director, los resultados estéticos eran improbables. En cambio, el cineasta polaco Andrej Wajda escribió alguna vez que las cualidades artísticas de una película no dependían de la práctica de una disciplina rigurosa idéntica a la que demanda todo el proceso de producción de un filme. Según el realizador de *Cenizas y diamantes* (1958) y *La tierra de la gran promesa* (1975) lograr el arte era una cuestión de “desinterés”. Había que partir de una “cierta independencia respecto del tema de la película” para aprovechar aquellos momentos de la producción que representan la oportunidad de proponer una solución creativa única en tanto que es diferente. Este cineasta consideraba que la película partía de la asignación de un propósito a su idea original, pero la concreción artística no era planificada. Dreyer y Wajda ofrecen aspectos de dos poéticas que resultan inconciliables, pero muy apropiadas para la observación crítica.

Ante la diversidad de las poéticas, una vía de sistematización para la crítica podría consistir preguntarse las causas que las originan. En la definición propuesta

por Jacques Aumont y Michel Marie los dos especialistas organizaron estos saberes en tres cuestiones globales: ¿quién crea, cómo crea y cuáles son las condiciones para que una película posea cualidades artísticas? Estas preguntas dan una idea de la relevancia que las poéticas tienen como criterios de valoración. Son respuestas u opciones a los problemas de nociones como *autor* o *equipo de producción*, a las reglas, sistemas, fórmulas, normas, modelos y prácticas de filmación en general, y a las peculiaridades que, según los propios realizadores, confieren el estatuto de expresión artística al cine. Edward Dmytryk pensaba que cualquier reflexión sobre lo que “debería ser el cine” constituía un sinsentido cuando no se tomaba en cuenta a las personas que lo hacen [1995: IX]. En este sentido, toda reflexión práctica sobre el cine tiene la posibilidad de convertirse en un criterio: manuales a título personal como los de Andrej Wajda (*Un cine llamado deseo*), Federico Fellini (*Hacer una película*), Sidney Lumet (*Así se hacen las películas*) y Edward Dymytrik (*Cine. Concepto y práctica*); reflexiones prácticas con base en un marco más o menos conceptual como las de Claude Chabrol (*Cómo se hace una película*) o Pier Paolo Pasolini (*El cine como semiología de la realidad*); ensayos teórico-didácticos como los de Serguei Einsestein (*La forma del cine* y *El sentido del cine*), Andrei Tarkovski (*Esculpir el tiempo*), Eric Rohmer (*El gusto por la belleza*), R. W. Fassbinder (*La anarquía de la imaginación*) o Raúl Ruíz (*Poética del cine*); recopilaciones de artículos o cartas como las de Carl T. Dreyer (*Reflexiones sobre mi oficio*) y Martin Scorsese (*Mis placeres de cinéfilo* y *Un recorrido personal por el cine norteamericano*); las largas sesiones de entrevistas convertidas en proyectos editoriales como los encabezados por François Truffaut y Alfred Hitchcock (*El cine según Hitchcock*) o Jeff Young y Elia Kazan (*Mis películas*); confesiones en cuestionarios breves, planeados y recopilados por profesionales del cine (*Lecciones de cine* y *Más lecciones de cine* de Laurent Tirard) como aquella en la que Wong Kar Wai reveló que para él la mejor manera de filmar era deshacerse del guión a la mitad del rodaje, o en la que Lars von Trier dijo que Dogma 95 había sido un reto a sí mismo que había quedado en el pasado o donde Woody Allen expuso la necesidad de experimentar a partir de las reglas; manifiestos como “El cine es un arte” (Ricioto Canudo), el Cine-Ojo, el futurismo o la Fábrica del Actor Excéntrico; movimientos como el *Free Cinema*, la *Nouvelle Vague*, el *New American Cinema*, el *Cinema Nouvo*; tradiciones como el neorrealismo italiano y el expresionismo alemán; todos estos modos de comunicación de las poéticas son fuentes de conocimiento cinematográfico que sitúan al crítico en relación directa con los procedimientos creativos de los cineastas, los equipos de producción y los grupos de creadores, y materiales muy útiles para la socialización de la cultura del cine a través de la crítica.

Desde el ámbito de los estudios sobre cine, el trabajo más consistente hacia una teoría de la poética fue propuesto por David Bordwell. En *El significado del filme*, a partir de un examen de las rutinas de interpretación de la crítica periodística y del ensayo académico, este investigador propuso que la posibilidad de enriquecer los aportes de estas dos prácticas de reflexión dependía de la construcción disciplinada de una “poética histórica” del cine. A partir de la etimología del término, el autor de

*Arte cinematográfico* pensó que este proyecto podía concentrarse en una doble tarea: la determinación de las películas como objetos, pero también de sus procesos de composición, en su situación y en su contexto, bajo la premisa de que ningún método de estudio es universal e invariable [1995: 294-295]. Esta idea implica reconocer las etapas y las concepciones de las poéticas y tratarlas, del mismo modo que las perspectivas teóricas y las pautas de análisis, como conjuntos de saberes que pueden enriquecer los distintos niveles del pensamiento sobre el cine; es decir, tanto la crítica periodística como el ensayo académico o los estudios especializados. En palabras del propio autor la poética no es

[...] otro *enfoque* crítico, como la crítica del mito o la deconstrucción. Ni tampoco es una *teoría* como el psicoanálisis o el marxismo. En su ámbito más amplio, es un sistema de referencia conceptual en el que se pueden plantear preguntas concretas acerca de la composición y los efectos de las películas. En lo que a sus logros respecta, la poética ha resultado tener una amplitud excesiva para constituir una crítica práctica y demasiado concreta (demasiado *práctica*) para alcanzar el estatus de teoría. No obstante, es crucial para ambas. Sus generalizaciones empíricas y distinciones conceptuales aportan supuestos, hipótesis y premisas entimémicas de los que ni la crítica ni la teoría podrían prescindir. El montaje analítico, la noción del protagonista, la causalidad centrada en el personaje, los planos generales, el espacio sobre la pantalla *versus* el espacio fuera de la misma, el concepto de la escena, el montaje alternativo y el sonido diegético son conceptos que sobreviven a los cambios en las tendencias teóricas porque están estrechamente ligados con los fenómenos. Son nuestros instrumentos analíticos primarios y su utilidad consiste en el hecho de que captan opciones reales y significativas a las que se enfrentan realizadores y espectadores.

Si bien es incuestionable la posición de David Bordwell sobre el papel que estos sistemas de composición tienen como problemas u objetos de estudio, las reflexiones y los componentes que conforman lo que aquí se denomina como la pauta de las poéticas no se han manifestado únicamente como parámetros prácticos. La razón empírica de los cineastas ha constituido en algunos casos una verdadera razón teórica. Este fenómeno sucedió justamente en el periodo del nuevo cine soviético. Además de Vertov y Einsestein, las ideas de montaje de Lev Kuleshov y Vsévolod Pudovkin son consideradas como categorías conceptuales o modelos con valor metódico. El caso de Einsestein es aleccionador. Escribió los ensayos sobre los problemas de forma y de sentido entre 1928 y 1945. Más allá de que muchos de estos trabajos expresaban ideales sobre el *deber ser* del montaje, también dieron lugar a esquemas de análisis de sus propias películas. Tres décadas antes del nacimiento de los enfoques disciplinarios del cine (semiótica, sociología, sicología...), el cineasta ruso propuso tipologías y categorías conceptuales que casi tuvieron la condición de métodos de análisis. Más aún, en la actualidad los trabajos de quien fuera profesor del Instituto de Cine de Moscú son considerados dentro del marco de las teorías del montaje y constituyen elementos de distintos modelos de análisis de la edición

[Sánchez-Biosca; 1996: 105-110]. Al esfuerzo teórico-práctico de Eisenstein se añadió que uno de los primeros ensayos plenamente conceptuales de la teoría del cine aparecería en 1924 bajo el título de *El hombre visible o la cultura cinematográfica*. Escrita en su totalidad por quien entonces era guionista de cine, esta obra se concentró en el estudio de la expresión cinematográfica. Fue un proyecto de sistematización de la técnica del cine donde la cámara y el montaje, que representan dos aspectos principalmente considerados como cuestiones de técnica, fueron pensados por Béla Balázs como dos de los objetos de estudio primordiales hacia una teoría de un arte naciente [1978: 8]

La lección de este anecdotario es que las poéticas prácticas, al igual que el estudio lingüístico de la poética, representa una oportunidad teórica para concretar un tipo de investigación que parta de la idea de que este medio expresivo tiene sus propios conceptos. No se trata de pensar en una ciencia del cine como cuando formalistas pensaron, en alguna etapa de su desarrollo, en una ciencia de la literatura. Sólo se trata de reconocer que algunos esfuerzos de reflexión de las reglas y procedimientos para producir películas tienen elementos para ser aceptados como teorías. Son ideas que tratan aspectos y problemas. Tienen valor práctico, pero también explicativo. En algunos casos son coherentes con una concepción del entorno social y cultural. Lo que se busca establecer es que, así como el saber disciplinario y humanístico ha constituido el campo de estudio del cine, el saber práctico de esta institución puede alcanzar un estatuto tal que pueda ser legitimado en el entorno de la investigación en cine y comunicación, pero también entre los estudiosos las ciencias sociales y de las disciplinas artísticas. Esta consideración lleva a pensar en lo que expresaba otro cineasta ruso en su poética del cine:

La creación artística, después de todo, no está sujeta a leyes absolutas y válidas para todos los tiempos, y puesto que está ligada al fin más general de tener un dominio sobre el mundo, tiene un número infinito de facetas (aquello que vincula al hombre con sus actividades vitales), y así también, y puesto que el camino del conocimiento es interminable, ningún paso que acerque al hombre a un entendimiento completo del significado de su existencia, es lo suficientemente pequeño como para no ser tomado en cuenta [2005: 17].

A partir de esta idea de Andrey Tarkovski, sólo es posible añadir que el saber práctico del cine, sea o no un saber teórico legitimado, comprende una de las pautas más enriquecedoras para la crítica del cine. Al vincular el quehacer vital del ser humano con el entendimiento sus formas de expresión, los críticos pueden encontrar un espacio de reflexión que, sin afán de exagerar, tiene un carácter infinito por el hecho de que la evolución de la creatividad cinematográfica va de la mano con la transformación de su pensamiento. Bajo esta concepción, las poéticas no sólo pueden contribuir a que la crítica logre concretar, de la mano con la perspectiva formalista, un *corpus* de premisas y componentes verdaderamente

inherentes a la actividad del cine. Las poéticas también pueden ser el principal instrumento de análisis de los críticos porque implicarían la socialización del cine desde sus raíces prácticas, la evaluación desde los principios mismos de creatividad y composición, y el seguimiento de las transformaciones de un arte que, al igual que todos, es objeto de ciclos con estados y duraciones donde se manifiesta un equilibrio cuya estabilidad nunca es permanente.

## CONCLUSIONES

Antes de editar el guión de *La noche del cazador* (*The night of the hunter*, Charles Laughton, 1955)\*, James Agee escribió sobre cine para el diario *The Nation* entre 1941 y 1948. Considerado junto con Manny Farber como un pionero de la crítica en Estados Unidos, el novelista aportó algo más que un importante *corpus* de trabajos sobre los filmes que Hollywood produjo durante la Segunda Guerra Mundial y después de ella. Redactó algunas de las primeras reflexiones sobre la entonces naciente crítica de cine. Fue él quien señaló que el crítico debía ser un aficionado entre otros aficionados que ejercía el papel de moderador de una conversación [Agee; 2001: 27]. Consciente de que su labor resultaba de su experiencia como espectador y no como realizador, Agee confió en la capacidad de interlocución de la crítica porque pensaba que esta actividad no tenía sentido si no estimulaba a los espectadores. Para él, la esencia de esta práctica no era producto de un dominio de la técnica del cine, sino de una maduración del juicio que permitiera ofrecer revelaciones al público. No importaba haber sido o no un realizador, ni conocer el cine desde dentro. Lo relevante consistía en ser una clase de espectador consciente, reflexivo y sensible que pudiera convertir el hábito de ver películas en un bagaje cinematográfico útil para meditarlas.

Si bien estos razonamientos datan de un texto publicado en 1942, son la evidencia de que James Agee anticipó la noción de cinefilia en la versión que acuñarían los críticos franceses a partir de 1950: interés por las películas y por conversarlas; actitud de aficionado que, desde tal posición, busca dialogar con otros entusiastas; conciencia de la necesidad de analizar las películas y de concretar las premisas de un criterio capaz de sobrepasar las inferencias de sentido común. El

---

\* *La noche del cazador* fue la única película que dirigió Charles Laughton. Más allá de que sólo representó pérdidas para la United Artist Company, tiempo después la crítica revaloró el filme hasta considerarlo como uno de los mejores de todos los tiempos tanto por los papeles de Robert Mitchum y Lillian Gish como por el estilo fotográfico y la anticipada hibridación de su propuesta estética. Antes de la realización, Agee tuvo un desacuerdo importante luego de que hizo una nueva edición del argumento original escrito a cuatro manos entre el cineasta y el autor de la obra original, Davis Grubb. El director pagó el trabajo al guionista y lo dio un lugar secundario en los créditos de la producción.

objetivo originario de esta indagación fue conceptualizar la crítica de cine con base en el supuesto de que este tipo de creación cultural era un género del periodismo cultural que tenía un vínculo necesario con los procedimientos del análisis cinematográfico. Para cumplir con este cometido, el trabajo fue concebido como una síntesis analítica de las concepciones teóricas sobre la crítica. El resultado de la investigación documental condujo a un descubrimiento: casi todos los esfuerzos para definir la crítica cinematográfica no disponían de un sistema conceptual preciso, sino que eran resultado del interés honesto de escritores y profesionales que pretendieron explicar y legitimar este género como lo hizo, por ejemplo, el propio Agee.

Sintetizar el saber en torno a este modo particular de la opinión periodística fue así un esfuerzo dedicado sobre todo a convertir las metáforas de los ensayistas cinematográficos en un concepto y en una poética. Esta reflexión propuso así una definición de la crítica como un proceso de esquematización que busca concretar un criterio de reflexión para sustentar una unidad de razonamiento sobre películas y temas cinematográficos con el fin de concretar una *comprensión valorativa* del cine. Es un género especializado de la opinión periodística que se caracteriza como un proceso discursivo dotado de métodos que combinan los instrumentos del análisis de cine y las estrategias de la argumentación. Es un tipo de creación cultural que articula modos de apreciación con base en principios teóricos o estéticos de saberes disciplinarios y humanísticos para llevar a cabo una divulgación sucesiva de la cultura cinematográfica. Si bien es una práctica que requiere de la puesta en práctica de un criterio de análisis para cada película, se distingue del trabajo académico y de la teoría del cine porque su función no es la *difusión* de un saber altamente especializado, sino la *divulgación* de diversos tipos de conocimiento sobre el cine a través de la comprensión y la valoración de películas y temas del cine. Cada esfuerzo crítico es un esfuerzo analítico y creativo para construir un discurso argumentativo que brinde una representación razonable, asequible y consistente de uno o varios aspectos de un filme para sustentar una idea sobre el mismo y un examen de su calidad expresiva.

Para concretar este concepto fue necesario partir de una idea genérica de la crítica periodística como la puesta en práctica de la opinión periodística en el ámbito de la cultura. Sus convenciones están respaldadas por conceptos, modelos, esquemas, técnicas y reglas prácticas propuestas por las distintas disciplinas artísticas y por sus expositores. Si bien aún perviven categorías de análisis de la estética, cada actividad artística despliega parámetros propios. A ello se suma que, en términos periodísticos, cada una de las artes brinda fuentes de información. Desde el punto de vista académico, las actividades artísticas son instituciones, procesos u objetos de teoría; es decir, *campos conceptuales*. Lo que distingue el uso de estas nociones es que en los espacios especializados fungen como herramientas de *difusión* mientras que en la profesión periodística son instrumentos de *divulgación*. En el primer caso, los conceptos contribuyen a teorizar o explicar objetos de estudio para resolver

cuestiones concretas y exponerlas en los ámbitos de la ciencia y de la enseñanza. Su aplicación en el periodismo, en cambio, se origina en la necesidad de descomponer y describir las obras para hallar objetos de discurso y argumentos para la valoración. La indagación académica desarrolla métodos de trabajo conceptuales, a partir de hipótesis o preguntas de investigación, con el fin de producir nuevos explicadores para un objeto de estudio determinado. En la comunicación periodística se trata de un bagaje necesario para conformar un *criterio de reflexión* pertinente y razonable para apreciar y juzgar creaciones artísticas.

Más allá de esta noción, los hallazgos de este trabajo permiten trazar una nueva hipótesis que es una derivación del supuesto originario: la crítica cinematográfica no sólo es un tipo de creación que reúne las prácticas discursivas de dos instituciones culturales, sino que puede constituir lo que aquí se denominará como un *campo de argumentación* del periodismo cultural. Esto se debe a que su nivel de especialización tiene que ver con saberes y habilidades que van más allá de la capacidad del crítico para adecuar el vocabulario teórico y técnico, y el de sus propios razonamientos, a un lenguaje común que además de la asequibilidad posea la consistencia y el estilo de una creación escrita. La profundidad y el rigor de la crítica tienen que ver con un conjunto de principios metódicos que rebasan la necesidad de trascender el sentido común por medio de criterios. La razón es que un *campo* implica el reconocimiento de los lazos entre distintas instancias culturales y entre perspectivas de pensamiento. Antes que una lógica estructurada por contrapuntos, el estudio y la práctica de la crítica deben reconocer distintos tipos de nexos a través de los cuales es posible concretar una comunicación eficaz de la experiencia del cine.

En primer lugar, la crítica debe concebirse como la relación complementaria de la institución del periodismo y la cultura del cine; es decir, como una mediación intercultural donde ambas instancias brindan asideros discursivos a través de sus respectivos campos conceptuales. En segunda instancia, este género debe mirarse como el nexo entre una tradición retórica y una tradición analítica; o bien, como la unidad ya expuesta de la argumentación entendida como la consistencia de lo verosímil en lugar del rigor de lo demostrable, y como la puesta en práctica de pautas de observación provenientes de los estudios sobre cine: la comunión entre la práctica de la opinión periodística especializada y las funciones del análisis cinematográfico. En tercer lugar, hay que evidenciar los vínculos entre los distintos niveles del pensamiento sobre el cine: el académico y el periodístico sin descartar la experiencia del público. Tanto la crítica periodística como el ensayo académico o la investigación especializada son modos de interpretación del cine que, más allá de que se distinguen por los rasgos de sus métodos y por sus funciones sustantivas, coexisten en una dinámica de condicionamientos mutuos dado que intercambian conceptos, instrumentos, intereses y casos. En vez de conceptualizar la crítica y los estudios como conjuntos de oposiciones es necesario caracterizarlos con base en sus intercambios. Sin dejar de distinguirlos a partir de sus motivaciones y finalidades, parece necesario dejar de acentuar sus diferencias teóricas. Más allá de que ambas

prácticas buscan la comprensión del cine con funciones y niveles distintos, ambas pertenecen a un mismo campo conceptual y discursivo. Esto significa que la capacidad de *divulgación* de la crítica es condicionada por las prácticas de *difusión* de la teoría; pero también el quehacer de los críticos como impulsores de una cultura pública del cine es un proceso que incide en los aspectos y problemas que interesan a los estudiosos de este medio.

Finalmente, dentro del ámbito específico de los estudios sobre cine, es necesario que la teoría cinematográfica deje de organizarse a partir de las incompatibilidades entre las perspectivas y las tradiciones de investigación. Ante el afianzamiento de este medio como una cultura, empieza a cobrar mayor relevancia la idea de que no se trata de un objeto de estudio aislado, sino de un campo cultural. Las revisiones más recientes conciben los sistemas conceptuales del cine como repertorios de aspectos y problemas que demandan una diversidad de métodos. No hay procedimientos universales. Tampoco existen leyes. Como si se tratara de la propia argumentación periodística, la teoría del cine no puede expresarse en términos de verdades irrevocables. Los investigadores de los fenómenos más recientes del celuloide, como es el caso de la incorporación de tecnologías digitales, la consolidación de las estructuras no narrativas y la mezcla cada vez más común del cine con las propiedades de otros medios, tienen que impulsar la apertura de un orbe investigativo donde el fenómeno cinematográfico sea pensado en el marco de toda la cultura visual y audiovisual.

Ya no es posible remontarse al tiempo en que los estudiosos del fenómeno miraban el cine como relaciones de contrapunto. Si bien importa conocer el desarrollo histórico de estas posiciones, hay que evidenciar la insuficiencia de la lógica que se originó en la consolidación de las dos primeras tradiciones de reflexión: la visión formativa, que buscó legitimar el cine al brindarle el estatuto de un arte que producía imaginarios con base en procedimientos formales y figuras o dialécticas visuales; y la concepción realista, que veía el celuloide como un intérprete de la realidad social debido a su capacidad de registro fotográfico, de ilusión de movimiento y de captación del espacio profundo a través de la puesta en escena. Ahora es pertinente considerar que todo estudio que pretenda identificar y explicar la capacidad de las películas de construir o interpretar lo real deberá comenzar con el reconocimiento de la forma y de sus articulaciones. Por el contrario, los trabajos que se interesen por comprender las configuraciones formales tendrán que reconocer las convenciones sociales que hacen posible la codificación y la significación de las mismas. Más que contrapuntos, es momento de trabajar sobre intercambios, correspondencias y condicionamientos que faciliten tanto la labor de *difusión* académica como la de *divulgación* periodística.

Bajo esta concepción, y con base en la idea de que tanto la teoría como la crítica son procesos discursivos que contribuyen a la conformación y la preservación de la cultura del cine, será posible explicar y consolidar la función social que tienen en común de estas dos instancias. Como pensó Francesco Casetti, la actividad teórica

consolidará su “percepción social”. Logrará instituir las ideas que las sociedades producen sobre el cine y determinará los intereses que tienen ante este fenómeno audiovisual [2005: 13]. El apuntalamiento de estos modos de ver el permitirá la fijación de la crítica como un tipo de expresión periodística encargada de la divulgación sucesiva 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. Definirá esta práctica como el género que, en el lugar de la opinión fundada en el *gusto*, 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. Esto implicará el cumplimiento de cometido social de esta actividad: entablar diálogos entre los filmes, el público, los creadores y las instituciones a partir del aprovechamiento sus nexos con la teoría, las ciencias sociales, las humanidades y la práctica del cine.

Además de permitir el ejercicio riguroso y responsable de los discursos sobre el cine, los lazos entre los marcos académicos y los periodísticos ofrecen las bases para pensar las funciones y los estilos de la crítica en tres niveles\*: un nivel *descriptivo*, donde el profesional acude al saber del cine para socializar las películas a partir de la exposición de sus aspectos; es decir, de sus contenidos y características particulares a través de la documentación, la exposición elemental de su forma y la síntesis de sus temáticas. Un nivel *evaluativo* en el que, además de la técnica descriptiva, y a partir del establecimiento de modelos ideales, sea posible trascender la exposición para valorar la calidad o la diversidad de la expresión en función de la estructura, los procedimientos formales y el tratamiento temático; finalmente, un nivel *explicativo* donde el crítico, además de puntualizar y juzgar, procurará comprender en profundidad el sistema formal y el material significativo de los filmes para revelar sentidos y para expandir la propia cultura del cine con base en los niveles anteriores y en el ejercicio pleno de las posibilidades creativas del lenguaje.

Tres niveles dados por la crítica descriptiva, o reseña expositiva; la crítica valorativa, o reseña crítica, y la crítica explicativa, o ensayo cinematográfico; tres niveles acumulativos donde el grado más avanzado será siempre la clase representativa de la genuina crítica cinematográfica: la concreción de un texto que debe “valer por sí mismo, por su dinámica intrínseca, por la animación de sus signos, como una obra de creación autónoma” [Sánchez; 1998: 205]; el establecimiento de una conversación entre aficionados; una tarea cuya preocupación central sea, independientemente de las condicionamientos de la industria, los beneficios o las pautas mercantiles, las presiones editoriales o empresariales, las

---

\* Esta tipología, además de tener un carácter exploratorio, es una adecuación de los tipos de investigación en ciencias sociales propuestos por Regina Jiménez-Ottalengo [2001: 17-19]. Es evidente que los estudios sociológicos y la crítica de cine no tienen una relación de correspondencia metódica, pero la clasificación original se funda en un criterio que juzga los niveles de profundidad de cada clase de indagación. A partir de esta conclusión, se considera que esta lógica es pertinente para pensar en los posibles niveles de la crítica con el fin de clasificar sus funciones y sus características.

modas impuestas o los estilos domesticados, justo eso que pensó Carl T. Dreyer [1999: 53], uno de los cineastas más influyentes de todos los tiempos: determinar siempre “lo que el cine gana o pierde en tanto arte”.

# CRÍTICA CINEMATográfica

## CRITERIOS DE REFLEXIÓN

*Modo de ser*  
(Unidad de razonamiento)



### TIPO DE OBSERVACIÓN

**Análisis cinematográfico**  
(Determinación de la estructura, las cualidades y los contenidos)

- Documentación
- Descripción
- Segmentación
- Recomposición
- Modelización
- Recomposición
- Campos conceptuales

### *Modo de comprenderla*

(Dos etapas de un proceso discursivo)

### TIPO DE EXPRESIÓN

**Argumentación periodística**  
(Composición de un discurso consistente, verosímil y convincente)

- Léxico (Lenguaje público o común)
- Estructura argumentativa
- Categorías discursivas
- Tipos de argumentos
- Operadores
- Encadenamientos
- Figuras retóricas

### ESQUEMATIZACIÓN

(Idea del filme como representación en un razonamiento unificado)

Esquema I: Crítica cinematográfica

ANEXO

**PAUTAS DE ANÁLISIS**  
(Tipo de observación)

**ANÁLISIS FORMAL**

**CAMPOS CONCEPTUALES**

**ESTRUCTURA Y COMPOSICIÓN**

(Determinación de cualidades visuales  
organización, técnicas y articulaciones)

- Imagen
- Montaje
- Puesta en escena
- Tipo de estructura (Narrativa o no narrativa)
- Sonido

**IDEAS, ASPECTOS Y PROBLEMAS**

(Determinación de temas, contenidos,  
significados y sentidos)

- Pauta formalista  
(Forma, estilo y expresión)
- Pauta sociológica  
(Base social, condicionamientos, representación e ideología)
- Pauta humanística  
(Base cultural, experiencia, estética y género)
- Poéticas del cine  
(Ideales, principios y manifiestos)

Esquema II: Pautas de análisis

ANEXO

## FUENTES

### *Bibliográficas.*

- Acha, Juan (2011). *Los conceptos esenciales de las artes plásticas*, México: Coyoacán.
- Acha, Juan (2006). *Crítica del arte. Teoría y práctica*. México: Trillas.
- Agee, James (2001). *Escritos sobre cine*, España: Paidós.
- Agel Henri; Zurián, Francisco (1996). *Manual de iniciación al arte cinematográfico*. Madrid: Rialp.
- Alonso, Martín (1978). *Ciencia del lenguaje y arte del estilo*. España: Aguilar.
- Amo, Álvaro del (1970). *Cine y crítica de cine*, España: Taurus.
- Anderson Imbert, Enrique (1979). *La crítica literaria y sus métodos*, México: Alianza.
- Andrew, Dudley (1984). *Concepts in film theory*. Estados Unidos: Oxford University Press.
- Andrew, Dudley (1984). *Concepts in film theory*. Estados Unidos: Oxford University Press.
- Andrew, Dudley (1992). *Las principales teorías cinematográficas*. España: Ediciones Rialp.
- Aumont; Jacques; Marie, Michel (1990). *Análisis del film*. España: Paidós.
- Aumont; Jacques; Marie, Michel (2006). *Diccionario teórico y crítico del cine*. Argentina: La Marca.
- Ayala Blanco, Jorge (2003). *El cine actual. Desafío y pasión*, México: Océano.
- Ayala Blanco, Jorge (2002). *El cine, juego de estructuras*, México: Conaculta (Periodismo cultural).
- Baecque, Antoine de; comp. (2005). *Teoría y crítica del cine. Avatares de una cinefilia*, España: Paidós.
- Blanco, Manuel (1998). *Cultura y peridismo. Una reseña literaria*. México: Daga Editores.
- Balázs, Béla (1978). *El film. Evolución y esencia de un arte nuevo*, España: Gustavo Gili

- Bordwell, David; Thompson, Kristin (2008). *Arte cinematográfico*. México: McGraw Hill.
- Bordwell, David (1996). *La narración en el cine de ficción*. España: Paidós
- Bordwell, David (1995). *El significado del filme*. España: Paidós
- Bordwell, David (1995). *Post-theory. Reconstructing film Studies*, Estados Unidos: The University of Wisconsin Press.
- Braudy, Leo; Cohen, Marshall; Mast, Gerald (1992). *Film Theory and Criticism. Introductory readings*, Estados Unidos: Oxford University Press.
- Bywater, Tim; Sobchack, Thomas (1989). *Introduction to Film Criticism. Major critical approaches to narrative film*, Estados Unidos: Logman.
- Cabrera Infante, Guillermo (1997). *Cine o sardina*, España: Santillana.
- Candé, Roland de (2003). *Invitación a la música*. México: FCE.
- Carmona, Ramón (1993). *Cómo se comenta un texto filmico*. España: Cátedra.
- Carrière, Jean Claude; Eco, Umberto (2010). *Nadie acabará con los libros*, España: Lumen.
- Carroll, Lewis (2003). *Alicia en el país de las maravillas / Alicia a través del espejo*. México: Grupo Editorial Tomo.
- Casas Moliner, Quim (2006). *Análisis y crítica audiovisual*, España: Editorial UOC.
- Casetti, Francesco (1991). *Cómo analizar un film*. España: Paidós
- Casetti, Francesco (2005). *Teorías del cine*. España: Cátedra
- Chabrol, Claude (2009). *Cómo se hace una película*, España: Alianza.
- Colina, José de (1997). *Miradas al cine*, México: Conaculta.
- Comellas, José Luis (2003). *Beethoven*. España: Ariel.
- Coria, José Felipe (2006). *Taller de cinefilia*. México: Paidós.
- Cousins, Mark (2005). *Historia del cine*, España: Blume.
- Dallal, Alberto (2002). *Lenguajes periodísticos*. México: IIE-UNAM.
- Dallal, Alberto (2001). *Periodismo y literatura*, México: Gernika.
- Dovifat, Emil (1964). *Periodismo. Tomo 1*, México: Uteha.
- Ducrot, Oswald; Tzvetan, Todorov (2006). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México: Siglo XXI Editores

- Dmytryk, Edward (1995). *Cine. Concepto y práctica*. México: Limusa.
- Dreyer, Carl (1999). *Reflexiones sobre mi oficio. Escritos y entrevistas*, España: Paidós.
- Fagoaga, Concha (1982). *Periodismo interpretativo: el análisis de la noticia*. España: Mitre.
- Fairchild, Henry (2006). *Diccionario de sociología*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Faulstich, Werner; Korte, Helmut (2006). *Cien años de cine. 1895-1995*, volumen I. México: Siglo XXI.
- Faulstich, Werner; Korte, Helmut (2006). *Cien años de cine. 1895-1995*, volumen II. México: Siglo XXI.
- Ferro, Marc (1977). *Cine e historia*, Barcelona, México: Gustavo Gili.
- García Tsao, Leonardo (2008). *El ojo y la navaja*, México: Punto de lectura.
- Goded, Jaime; (comp., 1976). *Antología sobre la comunicación humana*. México: UNAM.
- Gomis, Lorenzo (1991) *Teoría del periodismo*. España: Paidós.
- González Reyna, Susana (1983). “La crítica periodística”. En Simpson, Máximo. (coor.). *Géneros periodísticos* (pp. 63-72). México: UNAM-FCPYS.
- González Reyna, Susana (1999), *Géneros periodísticos I. Periodismo de opinión y discurso*. México: Trillas.
- Grize, Jean-Blaise (1990). *Logique et langage*, Francia: Ophrys.
- Hamm, Peter (1971). *Crítica de la crítica*. España: Seix Barral.
- Jay, Steven (2004). *1001 películas que hay que ver antes de morir*. España: Grijalbo.
- Jiménez, José (2006). *Teoría del arte*, España: Tecnos / Alianza.
- Jiménez-Ottalengo, Regina; Carreras Lomelí, María Teresa (2001). *Metodología para la investigación en ciencias de lo humano*. México: Universidad Panamericana-Facultad de Pedagogía.
- Kazan, Elia (2000). *Mis películas. Conversaciones con Jeff Young*, España: Paidós.
- Lebel, Jean Patrick (1973). *Cine e ideología*. México: Granica Editor.
- Manovich, Lev (2005). *El lenguaje de los nuevos medios. La imagen en la era digital*. España\_ Paidós.
- Marchese, Angelo; Forradellas, Joaquín (1994). *Diccionario de retórica, terminología y crítica literaria*. España: Ariel.

- Martínez Albertos, José Luis (2002). *Curso general de redacción periodística*. España: Thomson Paraninfo.
- Martínez Albertos, José Luis (1989). *El lenguaje periodístico*. España: Paraninfo.
- Martin, Marcel (1996). *El lenguaje cinematográfico*. Barcelona: Gedisa.
- Núñez Ladevéze, Luis (1977). *Lenguaje y comunicación*. España: Pirámide.
- Núñez Ladevéze, Luis (1979). *El lenguaje de los “media”*. España: Pirámide.
- Ortiz Uribe, F. G. (2006). *Diccionario de metodología*, México: Limusa.
- O’ Sullivan, Tim; Hartley, John; Saunders, Danny; John; Montgomery; Fiske. John (1997). *Conceptos clave en comunicación y estudios culturales*, Argentina: Amorrurtu.
- Núñez Ladevéze, Luis (1977). *Lenguaje y comunicación*. España: Pirámide.
- Núñez Ladevéze, Luis (1979). *El lenguaje de los “media”*. España: Pirámide.
- Pasolini, Pier Paolo (2006). *Cinema. EL cine como semiología de la realidad*. México: CUEC / UNAM.
- Perelman, Chaïm (1997). *El imperio retórico. Retórica y argumentación*, Colombia: Norma.
- Perelman, Chaïm (1989). *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*, España: Gredos.
- Pinel, Vincet (2009). *Los géneros cinematográficos. Géneros, escuelas, movimientos y corrientes en el cine*. España: Ma Non Troppo.
- Pulecio, Enrique (sin fecha). *El cine: análisis y estética*, Colombia: Ministerio de Cultura.
- Quirarte, Ignacio; trad. (1996). *El placer y la zozobra. El oficio de escritor*, México: UNAM.
- Rivera, Jorge B. (1995). *El periodismo cultural*. Argentina: Paidós.
- Rohmer, Eric (2000). *El gusto por la belleza*, España, Paidós.
- Rodríguez Pastoriza, Francisco (2006). *El periodismo cultural*. España: Síntesis.
- Rojas Bez, José (2000). *El cine por dentro. Conceptos fundamentales y debates*. México: Universidad Iberoamericana Golfo Sur / Universidad Veracruzana.
- Romanguera; Joaquim; Alsina, Homero (2007). *Textos y manifiestos del Cine. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones*, España: Cátedra.

- Ruso, Eduardo (2005). *Diccionario de cine*, España: Paidós.
- Scorsese, Martin (2000). *Mis placeres de cinéfilo. Textos, entrevistas, filmografía*, España: Paidós.
- Sánchez, Francisco (2008). *El cine del nuevo siglo (y otras nostalgias)*. México: Juan Pablos Editores.
- Sánchez, Francisco (2004). *Cinefilia es locura*. México: Juan Pablos Editores.
- Sánchez, Francisco (1998). *La comezón del séptimo arte*. México: Juan Pablos Editores / IMAC.
- Sánchez, Francisco (1999). *Océano de películas*. México: Juan Pablos Editores / Cineteca Nacional.
- Santamaría, Luisa; Casals, María (2000). *La opinión periodística. Argumentos y géneros para la persuasión*. España: La Fragua.
- Schütte, Wolfram (1977). “Normas para la crítica cinematográfica”. En Hamm, Peter (coord.). *Crítica de la crítica* (pp 77-83). España: Seix Barral.
- Soberón, Édgar (1995). *Un siglo de cine*, México: Conaculta.
- Sorlin, Pierre (1992). *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*, México: FCE.
- Stam, Robert (2001). *Teorías del cine*, España: Paidós.
- Tarkovski, Andrey (2005). *Esculpir el tiempo*. México: CUEC / UNAM.
- Trueba, Fernando (2004). *Diccionario de cine*. España: Plot.
- Truffaut, François (2008). *El cine según Hitchcock*, España: Alianza.
- Ulibarri, Eduardo (1994). *Idea y vida del reportaje*. México: Trillas.
- Vanoye, Francis; Goliot, Anne (2008). *Principios del análisis cinematográfico*, Argentina: Abbada Editores.
- Vargas, Natividad (1999). *Periodismo de opinión*. España: Síntesis.
- Vignaux, George (1976). *La argumentación. Ensayo de lógica discursiva*, Argentina: Hachette.
- Vignaux, George (1988). *Le discours acteur du monde: enonciation, argumentation et cognition*, Francia: Ophrys.
- Wajda, Andrzej (2007). *Un cine llamado deseo*. México: CUEC / UNAM.
- Zavala, Lauro (2005). *Elementos del discurso cinematográfico*. México: UAM-Xochimilco.

*Hemerográficas.*

- AFP (2010, enero 12). “Falleció Eric Rohmer, uno de los exponentes de la nueva ola francesa”, *La Jornada*, p. 9, México.
- Aviña, Rafael (2011, mayo-junio). “Nueva cinefilia”, revista *Cine Toma*, pp. 27-29, México.
- Ayala Blanco, Jorge (2011, octubre 24). “Béla Tarr y Bennett Miller: apostando”, *El Financiero*, p. 44, México.
- Ayala Blanco, Jorge (2010, febrero 15). “Bigelow y Bodrov: desmontando”, *El Financiero*, p. 40, México.
- Ayala Blanco, Jorge (2012, abril 30). “Win Wenders y Costa: eternizando”, *El Financiero*, p. 51, México.
- Betancourt, Javier (2011, noviembre 4). “Malick el cabalista”, *Proceso*, p. 80, México.
- Bonfil, Carlos (2010, noviembre 10). “La muestra” (*Anticristo*), *La Jornada*, p. 31, México.
- Bonfil, Carlos (2011, noviembre 26). “La piel que habito”, *La Jornada*, p. 11, México.
- Bonfil, Carlos (2011, mayo-junio). “Un oficio ligado a la autentica cinefilia”, revista *Cine Toma*, pp. 24-26, México.
- Bonfil, Carlos (2010, febrero 28). “Zona de miedo”, *La Jornada*, p. 40, México.
- Colina, José de la (1999, febrero). “Marcos, o la máscara es el mensaje”, revista *Letras Libres*, pp. 98-99, México.
- Colina, José de la (2011, mayo-junio). “Soy, a veces, escritor sobre cine”, revista *Cine Toma*, pp. 38-39, México.
- Coria, José Felipe (2010, enero 25). “Eric Rohmer (1920-2010)”, *El Financiero*, p. 40, México.
- Creamer, Daniela (2009, mayo 19). “Sacude Lars Von Trier a Cannes con su largometraje *Anticristo*”, *La Jornada*, p. 8, México.
- Diezmartínez, Ernesto (2011, octubre 21). “2011: Odisea terrenal”, *Reforma* (suplemento *Primera fila*), p. 16, México.

- García, Gustavo (2000, septiembre). “Los caminos del corazón”, *Letras Libres*, p. 105, México.
- Gutiérrez, Silvia (1991, octubre). “Análisis argumentativo y esquematización”, revista *Versión*, No. 1, pp. 103-116, México: Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco.
- Gutiérrez, Silvia (2003, enero-junio). “El discurso argumentativo. Una propuesta de análisis”, revista *Escritos*, No. 27, pp. 45-66, México: Centro de Ciencias del Lenguaje.
- López, Sergio Raúl (2011, mayo-junio). “Mis raíces: en la literatura mexicana”, revista *Cine Toma*, pp. 20-23, México.
- Morales, Iván (2011, septiembre 9). “Miss Bala”, blog de *Cine Premiere*, México.
- Tovar, José (2011, mayo-junio). “Lo demás debería ser silencio”, revista *Cine Toma*, pp. 40-42, México.
- Villoro, Juan (2010, septiembre 30). “Miss Bala”, *Reforma*, p. 13, México.