laFuga

¿Podemos todos ser críticos de cine?

Por Valeria de los Ríos

Tags | **Crítica cinematográfica | Cultura visual- visualidad | Crítica | Chile**

Valeria de los Ríos tiene un PhD. en Literatura, actualmente es profesora de "Introducción a los Estudios Visuales" en el Magíster de Pensamiento Contemporáneo de la UDP.

La pregunta es esencialmente tramposa. Para intentar responderla, pondré entre paréntesis las opiniones vertidas anteriormente en esta sección, que apuntan lúcida e ineludiblemente a la naturaleza de la crítica cinematográfica como escritura, a la importancia del "lugar de enunciación" desde donde se escribe y a las condiciones institucionales (relaciones de poder) que la hacen posible. En otras palabras, dejaré en suspenso por un momento la materialidad de la escritura, la "ideología estética" de los críticos y la visibilidad que le otorgan a éstos los medios de comunicación. Entonces, ¿podemos hacer todos crítica de cine? La respuesta es sí y no. La paradoja tiene su origen en la naturaleza misma de este arte⊠técnica⊠entretenimiento.

I. La genealogía puede ser un método eficaz para pensar la historia de la crítica de cine en Latinoamérica, con miras al presente. En su introducción a *Los exaltados*, una antología de escritos sobre cine en México entre 1896 y 1929, Ángel Miquel señala que desde sus comienzos, el cine produjo dos tipos diferentes de acercamiento: primero, se lo veía como fuente de progreso y educación para las masas (especialmente en el campo cultural y científico) y segundo, como un arte. Quienes apoyaban la primera opción, frecuentemente elogiaban los documentales, que podían "retratar fielmente la vida" y desdeñaban las películas argumentales que "engañaban" al público, falseando la realidad. Los que preferían las películas de ficción, destacaban sus aspectos lúdicos (cine como entretenimiento) o estéticos (cine como arte comparable al teatro, la pintura o la fotografía). Aunque estas distinciones pueden ser tajantes e incluso reductoras, permiten visualizar los acercamientos al cine a través de la historia. Curiosamente, no es raro encontrarse hoy con opiniones sobre el cine que -aunque menos empalagosas- algo conservan de estas primeras impresiones sobre la imagen en movimiento. A continuación, algunos ejemplos. El poeta Juan José Tablada escribía sobre el impacto del cinematógrafo Lumiére en el diario *El Universal* en 1896:

> Las escenas de la vida real pasan por nuestros ojos vivificadas por una intensa animación; los rostros de los hombres gesticulan con los enérgicos movimientos varoniles, los rostros femeninos se mueven aún con las más débiles expresiones de la gracia de la mujer (Miquel, 1992).

Tablada valora el carácter realista del cine, específicamente del cine denominado de atracciones, que acentúa gestos, haciéndolos, paradójicamente, más reales que la realidad. El cronista Luis G. Urbina, en cambio, anotaba en *El Diario Ilustrado* de 1906 una crítica ante el pernicioso ilusionismo del cine:

> Sí; es el pueblo que sueña ante las maravillas de la pantalla; el alma colectiva que aduerme sus instintos y brutalidades, acariciada por la mano de la ilusión, de una ilusión infantil que la transporta y eleva por encima de las groseras impurezas de la vida. Aquel blanco cuadrilátero, encerrado en toscas espigas de madera, es para la masa popular la puerta del misterio, la boca del prodigio (Miquel, 1992).

De este modo, Urbina criticará al cine por razones éticas, llegando a afirmar que aunque el cinematógrafo no es el autor de la delincuencia, sí es "uno de sus colaboradores más eficaces". Otros, como Jean Humboldt, ponen el acento en la estética, pero con una convicción tan férrea como quienes

lo critican desde la ética: "(...) los que hemos hecho esfuerzos para lanzarlo en el camino del arte, si bien no hemos obtenido aún el éxito apetecido, sí nos hemos podido convencer que algún día tendría que ser visto como manifestación artística..." (Miquel, 1992).

El entusiasta José Luis Velasco, uno de los primeros cinéfilos confesos de México, escribiría en 1910 un manifiesto público declarando su amor al medio, hecho inédito y algo transgresor para los medios intelectuales latinoamericanos de la época:

> A riesgo de parecer niño, voy a confesar una cosa: yo gusto del cinematógrafo y lo coloco para mí entre los más deliciosos y primeros espectáculos. Más de uno sonreirá como si acabara de oír una tontería; no importa, repito que amo el cinematógrafo. Me deleita por el fondo de ensueño que deja en el espíritu con sus asuntos poemales, con sus temas pomposos, con sus tópicos breves, furtivos, a las veces imposibles, pero siempre llenos de una gracia delicada (Miquel, 1992).

Hoy la postura de Velasco parece ser hegemónica. Lo raro sería declarar lo contrario. Partiendo de esta afirmación, podríamos decir que, a grandes rasgos, las aproximaciones al cine son hoy en día más o menos las mismas: cine como reflejo de la realidad o cine como fantasía, cine como simple entretenimiento o como poseedor de ciertas cualidades o pifias ideológicas; celebramos el carácter documental o artístico de las películas, o nos gustan o disgustan sin más explicación. Esas son las principales coordenadas en las que nos movemos. Pero a diferencia de la experiencia mítica de un Tablada o un Velasco nosotros, los espectadores contemporáneos, hemos visto muchísimas más películas; nuestro ojo entrenado nos hace menos sensibles al cine como atracción y más opinantes ante el producto cinematográfico. Además, este entrenamiento visual nos hace conocedores de ciertas técnicas y procedimientos, los que nos prepara para tener un acercamiento menos naif ante la crítica.

II. ¿Cuál ha sido el papel de la crítica en todo esto? Trazar un rápido mapa de sus transformaciones parece necesario para visualizar el lugar que ésta tiene hoy. Durante sus primeros años, la teoría cinematográfica se empeñó en hacer del cine el séptimo arte, y para ello lo comparó con otras artes como la pintura y el teatro. Otro tipo de acercamiento, más sicologista, veía al cine como una creación mental, que escapa a los límites impuestos por la causalidad, el tiempo y el espacio reales. La teoría de la fotogenia de los años '20, reflejó la fe en la capacidad del cine por presentar al mundo como algo nunca antes visto. Para estos primeros teóricos del cine, hay una clara predilección por las posibilidades formales del nuevo medio. En los años '40 y '50, los escritos de André Bazin se alejan del énfasis en el montaje de autores como Eisenstein o Vertov y apuntan más bien a la imagen individual del cine de Welles, que presenta al tiempo y al espacio como un todo continuo. Siegfried Kracauer, defensor del cine realista, señala que las películas de ficción que más se acercan al ideal de este medio, son las que menos distorsionan o remueven al espectador del mundo como lo conocemos.

A mediados de los años '50, François Truffaut apuntaría a la existencia del cine de autor, que dota al director de una "visión personal" y le otorga un rol central en la producción fílmica. El concepto de "autor" cinematográfico es un préstamo de la literatura y es desde entonces que ambas disciplinas comienzan a unirse: se privilegia al autor cinematográfico con los mismos poderes que al autor literario. Por otra parte, la teoría de los géneros surge también en este período, y tiende a reconocer la naturaleza popular del cine, especialmente como producto de la industria de Hollywood. El cine de género fue el lugar ideal para el surgimiento de la crítica estructuralista, especialmente durante los años '60 y '70. Christian Metz inaugura la aproximación postestructuralista, influenciada más tarde también por el psiconanálisis, que intenta demostrar que las películas generan significados a través de códigos semióticos que son específicos a este medio. A partir de los años '60 en adelante la crítica no estuvo ajena a la politización del discurso teórico desde el marxismo althusseriano hasta el psicoanálisis lacaniano, con centros en revistas como *Cinéthique*, *Cahiers du cinéma* y *Screen*. El propósito de este acercamiento era identificar y luego deconstruir las estructuras ideológicas y los códigos de la sociedad capitalista contemporánea, visibles en el cine narrativo de Hollywood. El concepto lacaniano de "sutura" sirvió para conceptualizar el montaje y la edición cinematográficas, lo que también dio paso a una importante vertiente de crítica feminista. A principios de los años '80, Gilles Deleuze remeció a la teoría cinematográfica con su aproximación en sus dos tomos dedicados al cine: *La imagen⊠movimiento* y *La imagen⊠tiempo*, en que valora los aciertos del Neorrealismo italiano, la Nueva Ola francesa, Godard y Passolini, entre otros.

Textos más recientes como el de David Bordwell han apuntado a que después de los '70 la crítica y la teoría del cine se han alejado de la forma en que el espectador ve el cine, criticando las aproximaciones lacanianas y althusserianas por su extrema abstracción. En otras reflexiones aún más contemporáneas -como la de Jacques Ranciére en *La fábula cinematográfica* (2001)- el cine se concibe justamente en el límite entre narración y descripción, entre arte y entretenimiento, o entre arte y estética, optando por complejizar la conceptualización en lugar por definirse por uno u otro lado.

Ciertamente, la crítica y la teoría no van por el mismo riel, aunque están sin duda conectadas. Si quisiéramos "mapear" la crítica cinematográfica en Chile hoy, encontraríamos ejemplos que van desde las lecturas impresionistas de los primeros cronistas del cinematógrafo, hasta comentarios sobre el cine de autor y de géneros cinematográficos, pasando por supuesto por defensas éticas y estéticas de todo tipo. Para ser crítico de cine es sin duda necesario contar con un podio institucional, o al menos de un soporte físico que transforme el comentario casual a la salida del cine en un texto. Pero quizá sea más importante lograr cierta credibilidad o forma de mirar articulada, con la que sea posible dialogar como lector (esto se vuelve sin duda más difícil, si consideramos que estamos cada vez más alfabetizados visualmente y que por ello, cada vez se exige más del trabajo del crítico).

Entre el cine y la crítica existen vínculos que exceden el nunca bien intencionado comentario del crítico como "cineasta frustrado". Se elige leer la crítica como la película que se quiere ver, como también se elige no leer una crítica o no ver alguna película en particular. ¿Será que la crítica forma ya parte de la industria? Si es así, entonces como el resto de sus componentes, es algo que es necesario robustecer, y no porque de manera automática se producirá como efecto más y mejor cine, pero sí quizá una complejización de las perspectivas y una mayor transparencia en el funcionamiento de un sistema en el que potencialmente todos podemos participar. En ese sentido, los nuevos medios -páginas web y blogs individuales o colectivos- parecen configurarse como nuevas vitrinas para el comentario o crítica cinematográfica, ajenas a las tradicionales limitaciones espaciales de los medios impresos, que tristemente tienden a reducir el cometario cinematográfico al relato del plot de una película.

Bibliografía

Bordwell, D. (1995). *El significado del filme*. Barcelona: Paidós.

Miquel, Á. (1992). *Los exaltados. Antología de escritos sobre cine en periódicos y revistas de la ciudad de México 1896⊠1929*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

Ranciére, J. (2001). *La fábula cinematográfica*. Barcelona: Paidós.

Como citar: de, V. (2005). ¿Podemos todos ser críticos de cine?, *laFuga*, 1. [Fecha de consulta: 2024-04-20] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/podemos-todos-ser-criticos-de-cine/761