laFuga

Por una crítica ficcional*

Por Jean-Claude Bernardet

Tags | **Cine Brasileño | Cinema Novo | Crítica cinematográfica | Poética | Crítica | Ensayo | Brasil**

Jean-Claude Bernardet nació en 1936 en Bélgica. A los 12 años, tras haber vivido unos años en París, emigró a São Paulo con su familia. Pasó los primeros años de su juventud vinculado principalmente a la comunidad francesa. En 1958, comenzó a frecuentar un cineclub situado junto a la librería en la que trabajaba. De esa experiencia en el cineclub surgieron sus primeros contactos con el cine brasileño. Por consejo de su compañero del cineclub, Gustavo Dahl, se matriculó en un curso en la Cinemateca Brasileña, donde conoció a Paulo Emílio Sales Gomes, quien lo invitó a trabajar en la Cinemateca y a escribir reseñas para el Suplemento literario del periódico O Estado de S. Paulo. En los años siguientes, Jean-Claude Bernardet participó en la fundación del primer curso universitario de cine de Brasil, en la Universidad de Brasilia (UnB/1964), y publicó su primer libro de crítica cinematográfica: Brasil em tempo de cinema (1967). En 1968, se convirtió en profesor de la Escuela de Comunicaciones y Artes de la Universidad de São Paulo (ECA/USP). A principios de la década de 1980, regresó a Francia, donde obtuvo un título de la École des Hautes Études en Sciences Sociales. Bajo la dirección de Christian Metz, desarrolló el trabajo que daría origen al libro Cineastas e imágenes del pueblo, publicado en Brasil en 1985. De vuelta a Brasil, debutó como novelista con el libro Aquele rapaz (1990). En 1995, publicó Historiografía clásica del cine brasileño. Jean-Claude Bernardet es uno de los críticos y teóricos más importantes del cine brasileño, pero su trayectoria no se limitó únicamente al ámbito teórico, ya que a lo largo de su carrera colaboró con diversos cineastas. En 1994 dirigió la película São Paulo, sinfonia e cacofonia, ganadora del premio al mejor cortometraje en el festival de Montevideo. Jubilado de la USP desde 2004, Bernardet escribe sobre cine en su blog, sigue activo en el ámbito de la crítica y la teoría cinematográfica y se reinventa en el cine afrontando nuevos retos, como el trabajo de actor.

¿A qué me dedico? Crítica de cine. Detesto esa palabra porque la gente vincula el trabajo de comentar películas con la producción periodística guiada por la superficialidad (y hay razones para que así sea, pero ese es otro problema), y porque se asocia la idea de crítica con la de objeción, de juicio. Preferiría: analista de películas. Pero suena feo. O bien: crítica, simplemente, siempre que esta palabra se asocie con la idea de crisis, de momento crítico. La crítica pone las obras en crisis.

¿A qué me dedico, en realidad? Alejado de la prensa cotidiana, en la universidad o en ensayos esporádicos, intento producir análisis de películas y trataré de explicar cómo me oriento actualmente.

El desfase de la ruptura

Definir el trabajo de la crítica a partir del vehículo –crítica de cine, de teatro, etc.– es catastrófico. Evidentemente, la sensibilidad y la formación (formación previa al ejercicio de la crítica y adquirida mediante el ejercicio de la crítica) conducen a una mayor competencia para el análisis de obras que aparecen en un determinado medio: se trata de una especialización que corresponde a una forma de organización social de la cultura (departamento de teatro, de cine, en la universidad; comisión de cine, de teatro; entidad profesional de cineastas, de gente de teatro, etc.). La sociedad refuerza, en el crítico, esa especialización: somos invitados a hablar, escribir, enseñar, en función de esa especialización. Lo cual es, indiscutiblemente, una camisa de fuerza. Los procesos culturales y estéticos no ocurren verticalmente, dentro de un medio o de una forma de expresión; ocurren horizontalmente, atravesando varios vehículos, y cada uno de ellos trabaja ese proceso con cierta especificidad según su tipo de lenguaje, el momento de producción que atraviesa, su relación con lo social, etc. La especialización impide aprehender el proceso porque se desconoce lo que ocurre en el cuarto de al lado; mientras que, si se supiera, incluso podría comprenderse mejor lo que sucede en el propio medio en el que uno está especializado. Es necesario que exista un esfuerzo por parte de los críticos para convertirse menos en críticos de esto o de aquello y más en críticos de la cultura. Lo que, evidentemente, no depende solo de ellos, sino de una profunda transformación de esa sectorización corporativista que ordena la producción artística. No todas las películas me interesan, no todo lo que es cine me interesa, ni me siento autorizado para comentar cualquier película por el hecho de ser una

película. Y muchas obras que no pertenecen al cine me interesan muchísimo. Esto se debe a que intento apegarme menos al vehículo y cada vez más a los procesos estéticos.

Trabajo en una especie de confluencia, de cruce. Intentaré explicarlo:

Por un lado, el crítico se ve confrontado con las obras que se vienen realizando. No tendrá la misma sensibilidad, interés ni competencia para cualquier obra. Se impone una selección. En mi caso, me dirijo hacia obras que, dentro de la producción brasileña, presiento en ruptura con la información dominante, algo que ocurre sobre todo en el cortometraje. Me motivan más *Cabaré Mineiro* [1] o *Hysterias* [2] . u *O Melhor Amigo do Homem* [3] que *Janet* [4] . Frente a estas obras estimulantes, la tarea crítica es difícil; es decir, resulta difícil producir un discurso verbal (ya que practico la crítica con palabras) que dé la sensación de aprehenderlas. Al tratarse de obras de ruptura o que apuntan hacia una renovación, el discurso crítico rara vez está preparado para hablar de ellas: existe un desfase entre estas obras y la metodología del crítico. Una opción consiste en reducirlas a los métodos de análisis de los que dispone el crítico, pero en ese caso se perderá aquello que más interesa de ellas: su ruptura y su desplazamiento fuera de la información dominante. La historia del cine brasileño conoció un caso que hoy podemos considerar escandaloso: el llamado *Underground*. Cuando aparecen, a fines de la década de 1960, *El bandido de la luz roja* y, más aún, *O Anjo Nasceu* y *Matou a Família e Foi ao Cinema* [5] , la crítica no estaba preparada para enfrentarse a esas películas. Formada para hablar ya fuera del cine narrativo o del cine de contenido sociológico y de mensaje (al que las interpretaciones dominantes de entonces tendían a reducir el Cinema Novo), la crítica no tenía palabras que se aplicaran a *O Anjo Nasceu* y a otros filmes. De allí una serie de reducciones drásticas, de las cuales la más célebre consistió pura y simplemente en calificar este cine de irracional. La supuesta irracionalidad provenía, en gran medida, de la inadecuación del discurso crítico frente a estas películas. Otra opción ante la falta de palabras: el silencio, y fue más o menos por allí por donde me encaminé.

La insuficiencia de palabras solo puede llevar al crítico a reconocerse desarmado frente a la obra, si se deja guiar por la emoción y la intuición (que no nacen impolutas del fondo del cielo azul). A partir de ese contacto, ensayar un discurso –que inicialmente solo podrá ser vacilante y desarticulado– sobre la obra, sobre sí mismo, sobre las relaciones entre el crítico y la obra. Esta actitud conduce a un doble movimiento. Por un lado, la obra o el conjunto de obras forman al crítico. La obra que experimenta desarticula al crítico, que puede sentirse estimulado o paralizado ante esa desarticulación. Si se deja estimular, será renovado por la obra, que le permitirá no agregar un ítem más al repertorio de obras analizadas mediante una metodología ya establecida, sino renovar su propia metodología. La obra le sugiere al crítico desarticulado (y no hay crítico estimulante que no esté, de alguna manera, desarticulado) cómo quiere ser abordada, cuáles son los circuitos que pueden emprenderse para comprenderla, o cuáles son los impasses y las resistencias que ofrece a la comprensión. En el caso brasileño, puede decirse que las películas del Cinema Novo formaron a varios críticos, en un momento casi contemporáneo a su producción; más tarde, el *Underground* transformó a varios críticos y formó a otros, en un momento bastante posterior a su producción; del mismo modo que, en los años setenta y ochenta, *Triste Trópico* [6] , *Cabaré Mineiro*, *Mar de Rosas* N. del E.: Largometraje de Ana Carolina (Brasil, 1977, 90 min.). o *Hysterias* pueden formar críticos.

El reverso de este movimiento es la posibilidad de que el crítico forme la obra, por decirlo de algún modo, por el placer de utilizar un juego de espejos. Llegando después de ella, el crítico intenta desvelar. Solo que no se trata exactamente de un desvelamiento. Desvelar sugiere que la obra ofrece dificultades para alcanzar su significación y que, una vez superadas, finalmente se llegaría al significado. Ese final no existe. Tomando la obra como una exploración de lo real, de su lenguaje o de sus materiales, una exploración de sus relaciones con el artista, el espectador, lo social, una exploración cualquiera; tomando la obra como una exploración y no como el cumplimiento de un programa que le sea previo (lo que es válido incluso para las obras conceptuales, el "cine estructural", etc.); o, mejor dicho, tomando la obra como una metáfora prospectiva, el crítico intenta asociarse a esa exploración. La idea de metáfora prospectiva implica que una obra, que avanza parcialmente (y nunca por completo) por senderos nunca recorridos, esté trabajando espacios, tiempos, conceptos, relaciones, etc., todavía no concientizados, sentidos o racionalizados por el propio productor y por el público. Ella inventa, y no se sabe con certeza qué. El crítico intenta entonces asociarse a ella, no para saber qué inventa, sino para inventar con ella, para caminar con ella por el espacio inseguro que abre. Mantener una relación experimental con la obra, experimentar sus potencialidades. Tomarla desde distintos ángulos, estirarla, arrugarla, tirar de ella, empujarla, en

una relación lúcida (aunque no por eso menos angustiante) y sensible, que va siendo racionalizada o que se resiste a la racionalización. Establecer dentro y fuera de ella relaciones hipotéticas, posibilidades de significación. Asumir junto con el artista el riesgo de la metáfora. Lo que implica también asumir el riesgo de no llegar a ninguna parte.

Este trabajo, virtualmente, no tiene fin, aunque la relación del crítico con la obra pueda llegar a secarse. La obra dejará de ser prospectiva para convertirse entonces, para ese crítico, en una obra de confirmación; es decir, agotada esa relación de descubrimientos hipotéticos, el crítico solo consigue reafirmar su conocimiento y su emoción en relación con ella. Es un peligro placentero y angustiante: placentero porque se reafirma la relación de invención que existió, angustiante porque se tiene la impresión de haber llegado frente a un muro que no se logra superar, sin poder ya profundizar la potencialidad de su significación. Que la relación de un crítico con una obra se estanque no implica que esta se haya agotado. Otros podrán retomarla y establecer otras relaciones que den continuidad y renueven este trabajo. Es deseable que este trabajo de experimentación de la obra se inicie contemporáneamente a su producción, lo que no quiere decir que desde el comienzo pueda producir resultados. A veces será necesaria una larga convivencia con la obra para que la relación se vuelva fructífera.

La estética del vacío

Entre nosotros, la obra de Glauber Rocha ha sido y continúa siendo objeto de un trabajo de esta naturaleza, realizado colectivamente por diversos críticos que trabajan de forma aislada (y por una parte del cuerpo social). Se emprenden exploraciones de distintos tipos que abren sus filmes y generan nuevas relaciones entre ellos y el exterior, nuevos circuitos en su interior, que intentan estirar la obra hasta el límite (momentáneo) de sus posibilidades, haciéndolos decir lo que casi dicen o casi se atreven a decir o casi no logran decir, e incluso un poco más allá, en un esfuerzo inseguro y vacilante que solo puede conducir a incertidumbres. Llegar a certezas es matar la obra. Entre los elementos de las películas de Glauber, Antônio das Mortes (el primero, el de *Dios y el Diabo en la tierra del sol*, que era un personaje prospectivo; no el segundo, el de *Antonio das Mortes* [7] , que era un personaje programático) fue –y creo que sigue siendo– estirado hasta el límite de sus posibilidades significativas en nuestra época.

Dije que mi trabajo se situaba en una encrucijada. La otra línea de fuerza que lo guía son mis preocupaciones, mis búsquedas personales. Por ejemplo, una de las líneas constantes, me parece, de mi trabajo crítico es la preocupación por la posición del intelectual y del artista en la sociedad, por cómo esa posición se expresa y condiciona su lenguaje, su temática. En ese caso, soy yo quien va hacia la obra y le formula preguntas específicas en función de esa línea de indagación propia, a la que la obra puede responder o no. Probablemente sean características de esta actitud textos que escribí en torno a *Lição de Amor* [8] y *O Homem que Virou Suco* [9] . En el caso de esta indagación específica, pienso que toda obra, tácitamente, tiene algo que decir sobre su método de producción, en particular sobre su producción estética e ideológica. La obra puede negarse a responder; entonces mi tendencia es forzarla a un diálogo a veces áspero, en el que ella y yo podemos quedarnos sin aliento. Gran parte de la metodología del estudio que preparo sobre el cine documental brasileño se apoya en esta actitud [10] .

Otro ejemplo: actualmente estoy fascinado por lo que vengo llamando "estética del vacío".

Obras que escamotean su núcleo, volviéndolo más denso, más estimulante. Esta preocupación mía no nace –al menos no exclusivamente– de mi convivencia con las obras, sino que se ve reforzada por obras actuales y sugiere una relectura de obras pasadas. No sé por qué me preocupa tanto esta estética del vacío, uno de los aspectos de las estéticas del descentramiento. Pero lo único que puedo hacer es confiar en mí mismo y arriesgarme. De pronto, percibo que algunas obras determinadas vienen a mi encuentro. No solo obras ya clásicas, aunque inacabadas, que giran en torno a su centro hueco.

Pero incluso obras que no proclaman su vínculo con esta estética, pero cuyo abordaje puede verse extraordinariamente enriquecido si se mantiene con ellas un diálogo de este tipo. Resulta enriquecedor hacer girar *O Melhor Amigo do Homem* (Tânia Savietto) en torno al tema del racismo, o *Gaviões* (André Klotzel) [11] en torno al tema del fracaso mítico, siendo que ni una ni otra de estas películas explicitan esos temas, y es precisamente esa no explicitación la que las vuelve social y

estéticamente tan dinámicas. Otras obras no responderán tan positivamente a esta indagación. Por ejemplo, *Santo e Jesus, Metalúrgicos*, de Claudio Kahns [12] , cuya estructura de ninguna manera se relaciona con esta preocupación. Aun así, interrogada desde este ángulo, la película ofrece una respuesta sorprendente, pues se detecta un plano bastante superfluo en la economía general del filme: un baño, al fondo una ventana, sobre la ducha un rociador rojo, el ruido del agua que cae; interrupción del agua, una mano sale de la ducha, toma una toalla, entra, vuelve a salir, toma unas sandalias del alféizar de la ventana. Corte. En el plano siguiente, un joven se seca en la habitación de una pensión: deduciremos que era él el agente oculto de la acción en el plano del baño. ¿Por qué haber introducido en la película un plano que nada añade a la información del filme, ni siquiera en términos de ambientación? Pero, a partir de ese plano, que el público tiende a eliminar justamente porque no contribuye a las significaciones inmediatas y dominantes de la película, podemos sospechar la existencia, por debajo del texto expuesto, de un segundo texto (o de su posibilidad) que entonces se vuelve necesario interrogar.

Probablemente no habría valorizado este plano si no hubiera estado previamente preocupado por la llamada estética del vacío. Posiblemente, incluso llegue a estudiar *Santo e Jesus* a partir de este plano. Lo que, metodológicamente, significa la posibilidad de trabajar a partir de detalles de una obra o incluso solo sobre detalles, sobre partes de la obra: tensión entre el trabajo sobre la estructura global de la obra y el trabajo sobre sus partes. Esta propuesta de trabajo tiene una serie de implicaciones: además de tomarme la libertad de dedicarme a partes de la obra que elijo en función de mis preocupaciones, de un proyecto estético que pueda tener como crítico, implica que no se tiene que trabajar necesaria y exclusivamente con la estructura global, que las partes no necesariamente reflejan ni concurren a la estructura global, que las partes pueden tener autonomía y disensos respecto de la estructura global. Y que, en esas partes y en esos disensos, puede estar lo "nuevo". Allí puede detectarse un momento de ruptura en el seno de una estructura obediente a cánones estéticos vigentes. No preveo cuál pueda ser el resultado de esta indagación propuesta respecto de *Santo e Jesus*. Tal vez sea necesario forzar los límites de la película, empujarla más allá de límites que no pretendía superar. Tal vez sea una ensoñación mía. No importa. Forzar la película a partir de un elemento tenue puede no conducir a nada, puedo darme de bruces, y eso forma parte de los riesgos que un crítico no puede dejar de asumir. Pero también puede esclarecer y contribuir a la evolución de una tendencia que asoma pero que todavía apenas se vislumbra, incluso si el discurso crítico resultante de esta operación sea o parezca ser excesivo en relación con la obra en cuestión.

En este momento, la preocupación ya no es únicamente la obra, sino el proceso estético con el que puede estar relacionada, aunque sea a través de un detalle. Allí el crítico se inmiscuye en el proyecto estético latente de uno u otro grupo de cineastas, asume riesgos junto con el cineasta, participa en la elaboración del proyecto al intentar ir un paso más allá de lo que la obra ofrece explícitamente.

El crítico habla, entonces, al mismo tiempo desde dentro y desde fuera del proyecto. Los textos producidos por esta actitud pueden dar la impresión de pasar al lado de la obra o hacerlo efectivamente, abordándola tangencialmente sin dar cuenta de su parte esencial, e incluso hablar de algo completamente diferente. El texto funcionaría, entonces, no como la crítica a la que estamos acostumbrados, sino como un laboratorio crítico, y vuelvo, por otro camino, a la cuestión de la crítica experimental. Llegados a este punto me atrevería a hablar de una crítica ficcional, funcionando la ficción como una especie de sismógrafo que posibilita el descubrimiento hipotético de elementos probables, o incluso improbables, descubrimiento propiciado por la obra o por el modo en que la obra es abordada; elementos que el crítico corre el riesgo de radicalizar, con la expectativa de que algún(os) cineasta(s) pueda(n) encontrarse en su texto, aunque sea parcialmente, y hacer avanzar su propia búsqueda.

Notas

1

Nota del editor: Largometraje de Carlos Alberto Prates Correia (Brasil, 1980, 75 min.).

2

N. del E.: Cortometraje de Inês Castilho (Brasil, 1983, 16 min.)

3

N. del E.: Cortometraje de Tânia Savietto (Brasil, 1982, 10 min.).

4

N. del E.: Largometraje de Chico Botelho (Brasil, 1982, 80 min.).

5

N. del E.: *O Bandido da Luz Vermelha* (Brasil, 1968, 92 min.), primer largometraje de Rogério Sganzerla; *Matou a Família e Foi ao Cinema* (Brasil, 1969, 80 min.) y *O Anjo Nasceu* (Brasil, 1969, 72 min.), respectivamente segundo y tercer largometraje de Júlio Bressane.

6

N. del E.: Largometraje de Arthur Omar (Brasil, 1974, 80 min.).

7

N. del E.: *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Brasil, 1964, 125 min.); *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (Brasil, 1969, 95 min.).

8

N. del E.: Largometraje de Eduardo Escorel (Brasil, 1975, 80 min.). El texto de Jean-Claude Bernardet sobre la película, *Uma estética bem comportada*, fue publicado en el diario *Opinião* el 23 de julio de 1976.

9

N. del E.: Largometraje de João Batista de Andrade (Brasil, 1980, 90 min.). El texto de Jean-Claude Bernardet sobre la película, *O folheto dentro do filme*, fue publicado en la revista *Filme Cultura* n.º 38-39 (agosto-noviembre de 1981) y republicado en el apéndice de la nueva edición de *Cineastas e Imagens do Povo* (Cia. das Letras, 2003).

10

N. del E.: El autor se refiere al estudio de 23 documentales brasileños (realizados entre 1965 y 1980), publicado en libro con el título *Cineastas e Imagens do Povo* (Editora Brasiliense), en 1985, y relanzado por la editorial Cia. das Letras en 2003, con cuatro apéndices en los que también se abordan películas más recientes —como *Chapeleiros* (1983), de Adrian Cooper, *Cabra Marcado para Morrer* (1984), de Eduardo Coutinho, y *À Margem da Imagem* (2002), de Evaldo Mocarzel.

11

N. del E.: *Gaviões* (Brasil, 1982, 22 min.).

12

N. del E.: *Santo e Jesus, Metalúrgicos* (Brasil, 1983, 60 min.).

Como citar: Bernardet, J. (2026). Por una crítica ficcional*, *laFuga*, 29. [Fecha de consulta: 2026-11-01] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/por-una-critica-ficcional/1315