

PATRICIA A. DELPONTI MACCHIONE

Patricia Delponti Macchione es Doctora por la Universidad de La Laguna. Licenciada en Comunicación Social y profesora de inglés. Docente e investigadora de la Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación de la Universidad de La Laguna de La imagen en el periodismo y RRPP. Posee una amplia experiencia profesional en el campo de la comunicación corporativa, las relaciones públicas y la producción audiovisual. Ha publicado diversos trabajos científicos sobre crítica periodística y medios audiovisuales y participa en proyectos de investigación sobre la Transparencia municipal, Calidad en televisión y otras plataformas de contenido digital.

CARMEN M. RODRÍGUEZ WANGÜEMERT

Carmen Rodríguez-Wangüemert es profesora titular en la Universidad de La Laguna, donde trabaja sobre mensajes informativos, géneros periodísticos, gestión de contenidos, y en innovación comunicativa. Directora de "Calima-Red Investigadores en Comunicación y Cultura Canarias-África", también pertenece al grupo de investigación Género y Salud, y coordina grupos de trabajo sobre comunicación y cultura. Sus líneas de investigación se han desarrollado en 12 proyectos financiados de carácter multidisciplinar, sobre ciudad y comunicación, género y comunicación para el desarrollo, y en trabajos sobre las metodologías e innovación en comunicación.

En «La crítica periodística y el análisis fílmico, una fusión integradora» se plantea la funcionalidad y comprensión de la tipificación de los géneros desde el punto de vista de la funcionalidad que tienen. Se valoran las utilidades de la crítica cinematográfica tanto en el ámbito académico como en el profesional y en todos los espacios comunicativos que abarca la especialización para los contenidos culturales. Se apuesta por un análisis fílmico que combine conjuntamente el análisis crítico y de la mediación periodística especializada: la crítica periodística.

La crítica periodística, más allá de sus variopintas manifestaciones, comerciales o no, en blogs y en webs, ha tenido una escasa atención en el ámbito académico. Y, si bien el cine no ocupa el centro en los imaginarios colectivos de los espectadores ni un lugar central en la actualidad, estimamos que el género periodístico crítica no ha de estar fuera del ámbito académico, o con una escasa representación entre los géneros periodísticos de opinión. Se apuesta por superar la mera distinción entre la crítica y el análisis fílmico, en una línea de fusión, para abordar un planteamiento que incluya también el estudio de las críticas emitidas sobre las películas. El análisis crítico procesa las fusiones, de textos y de discursos, para actuar con todos los elementos que acompañan a las películas en la multiplicidad discursiva. Por lo demás, hay sobradas razones de innovación y de popularidad en el cine argentino, que justifican que el modelo se muestre con películas muy distinguidas en el cine de ese país.

www.ehu.eus/argitalpenak

SAILAK ETA BILDUMAK
SERIES Y COLECCIONES



ISBN: 978-84-1319-063-1



9 788413 190631

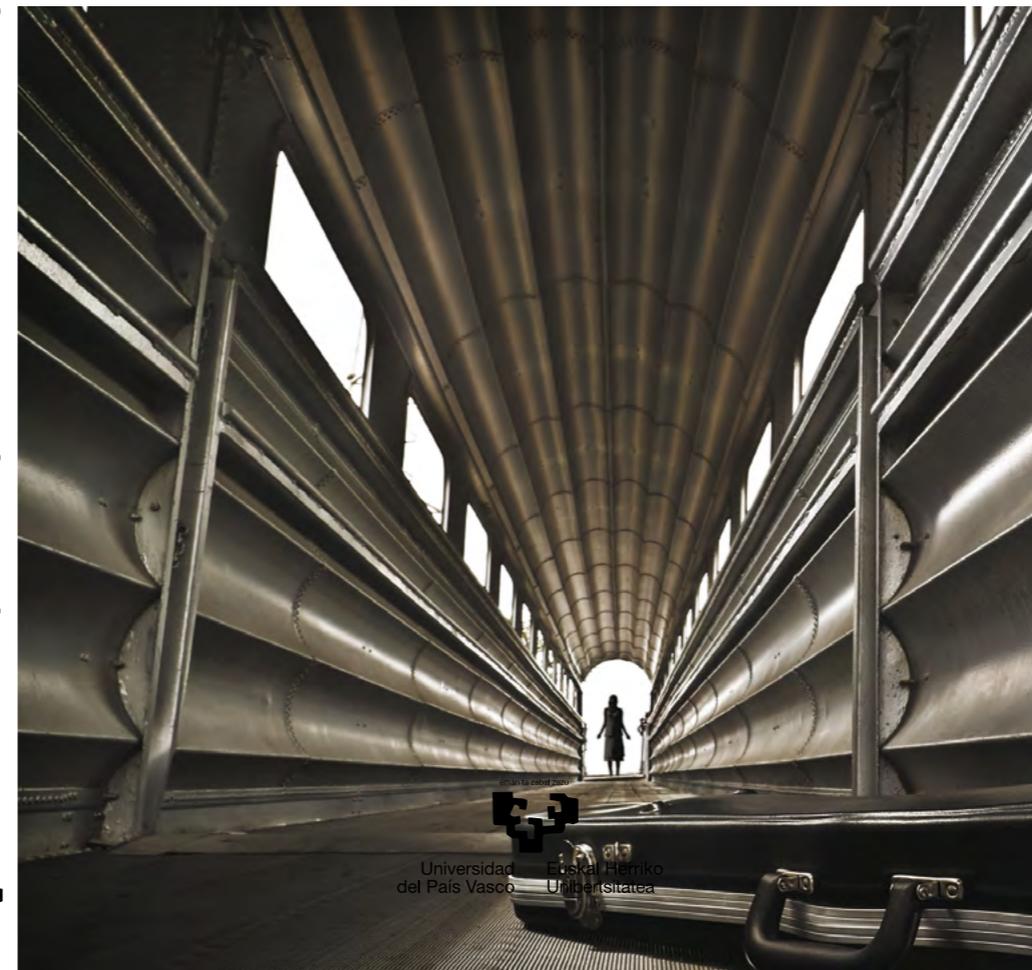
PATRICIA ADRIANA DELPONTI MACCHIONE
CARMEN MARÍA RODRÍGUEZ WANGÜEMERT

La crítica periodística y el análisis fílmico, una fusión integradora

La crítica periodística y el análisis fílmico, una fusión integradora

Cultura y mediación en el cine argentino

PATRICIA ADRIANA DELPONTI MACCHIONE
CARMEN MARÍA RODRÍGUEZ WANGÜEMERT



26. **La crítica periodística y el análisis fílmico, una visión integradora. Cultura y mediación en el cine argentino**
Patricia Delponti y Carmen R. Wangüemert
25. **¿Qué es la semiótica visual?**
Piero Polidoro
24. **Gure (zinemaren) Sor Lekua**
Josu Martínez
23. **Suplementos culturales**
Emy Armañanzas
22. **Persuasión**
Jorge Lozano
21. **El sistema estético de Luis Buñuel**
Pedro Poyato
20. **La imagen interfaz**
Josep M. Catalá
19. **En busca del cine perdido**
Natalia Ruiz
18. **Sombras de la fotografía**
J. M. Susperregui
17. **La Técnica de Ludovico**
Gianfranco Marrone
16. **Una tinta de luz**
Luis Sancho Rodríguez
15. **Presencias del otro. Ensayos de sociosemiótica**
Eric Landowsky
14. **La materialidad de la forma fílmica**
Imanol Zumalde Arregi
13. **Deliberaciones poéticas**
Íñigo Marzabal
12. **Fotografía profesional. La cámara de gran formato**
José Manuel Susperregui
11. **La prensa y los eLectores**
Oña Bezunartea, Mercedes del Hoyo, Iñaki Iriarte, M.^ª Teresa Santos y Ana Urrutia
10. **La prensa diaria en Euskal Herria (1976-1998)**
Mikel Arriaga Landeta y José L. Pérez Soengas
9. **Fundamentos de la fotografía**
José Manuel Susperregui
8. **Diarios digitales**
Jesús Canga, César Coca, Eloi Martínez, M.^ª José Cantalapiedra y Lucía Martínez
7. **Teatro de los sonidos, sonidos del teatro**
Pedro Barea
6. **Los anuncios por dentro**
Álvaro Gurrea
5. **La radio vasca (1978-1998)**
María Teresa Santos Díez
4. **¿Por qué ven televisión las mujeres?**
Maialen Garmendia Larrañaga
3. **La nueva información**
M.^ª Pilar Diezhandino Nieto y César Coca García
2. **La élite de los periodistas**
M.^ª Pilar Diezhandino, Oña Bezunartea y César Coca
1. **Las nuevas tendencias en el diseño de la prensa**
José Ignacio Armentia Vizuetu

LA CRÍTICA PERIODÍSTICA Y EL ANÁLISIS FÍLMICO, UNA FUSIÓN INTEGRADORA

Cultura y mediación en el cine argentino

Patricia Adriana Delponti
Carmen Rodríguez Wangüemert

oman ta zabal zazu



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

CIP. Biblioteca Universitaria

Delponti Macchione, Patricia Adriana

La crítica periodística y el análisis fílmico, una fusión integradora: cultura y mediación en el cine argentino / Patricia Adriana Delponti Macchione, Carmen Rodríguez Wangüemert. – Bilbao : Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, Argitalpen Zerbitzua = Servicio Editorial, D.L. 2019. – 188 p. ; gráf. ; 22 cm. – (Comunicación ; 26)

Bibliografía : p. 185-188.

D.L.: BI-848-2019. — ISBN: 978-84-1319-063-1

1. Crítica cinematográfica. 2. Prensa y cine. 3. Medios de comunicación social y cultura. 4. Cine argentino. I. Rodríguez Wangüemert, Carmen, coaut.

791.45.072

791(82)

© Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco
Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua

ISBN: 978-84-1319-063-1

Depósito legal/Lege gordailua: BI - 848-2019

Índice

Introducción	9
1. Cultura y comunicación	11
1.1. Cultura y comunicación	11
1.2. Industria cultural, cine y mediación periodística	21
1.3. El arte y lo estético como texto y contexto en el imaginario social	29
1.4. El cine en la cultura: presencia analítica y mediática	35
2. Periodismo y cultura	39
2.1. Periodismo y cultura: cine y crítica como textos	39
2.2. Periodismo especializado y cultura	42
2.3. Periodismo cultural y producción simbólica	53
2.4. Crítica social sobre la utopía de la cultura en Internet ..	59
2.5. Estilos y géneros en el periodismo interpretativo y de opinión	61
2.6. El cine en el periodismo cultural	67
3. La crítica de las artes	69
3.1. La crítica de las artes y el rol funcional del género	69
3.2. La crítica cultural como mediación en el proceso	70
4. El cine como práctica cultural	81
4.1. El cine como práctica cultural	81

4.2. Tendencias cinematográficas	84
4.3. Espacios del discurso	88
4.4. La historia	89
4.5. Los personajes en la historia	100
4.6. La representación de la realidad	105
4.7. El cine como construcción de la realidad	109
5. La crítica y el análisis	113
5.1. La crítica de cine... desde una insistencia necesaria	113
5.2. El concepto de análisis fílmico	117
5.3. Análisis crítico como propuesta integradora	119
6. Acercamiento al cine argentino	123
6.1. Contexto histórico 1974-1983: el país en caos.	123
6.2. El cine del proceso	125
6.3. Estética y política: antecedentes de las producciones de denuncia.	127
6.4. Las industrias culturales en Argentina	129
6.5. La historia en el cine	137
6.6. Ideas e intenciones frente a las limitaciones económicas	141
6.7. El modelo de análisis crítico: fórmula integradora	146
6.8. El cine testimonial: <i>La noche de los lápices</i>	148
6.9. El documental: <i>La República perdida II</i>	166
6.10. Hacia otros cometidos en el entorno digital	182
Bibliografía	185

- 6.4. La industria cultural en Argentina
- 6.5. La historia en el cine
- 6.6. Ideas e intervenciones frente a las limitaciones económicas
- 6.7. El análisis crítico integrador. El modelo
- 6.8. El cine testimonial *La noche de los lápices*
- 6.9. El documental *La República perdida II*

Introducción

En el recorrido del presente volumen se aunarán una serie de binomios de ideas y conceptos: *Cultura y Comunicación*; *Periodismo y Cultura*, *Crítica y Análisis*... Y, también se reflejará una consciente apuesta de coordinación del aporte académico de dos áreas, Periodismo y Comunicación Audiovisual – tantas veces distantes –. El objetivo es la comprensión de los géneros, la tipificación, y, en especial las funciones y utilidades que la crítica cinematográfica tiene en el ámbito académico, profesional y en todos los espacios comunicativos de especialización cultural. No en vano, se apuesta por una visión fusionada en las funciones del análisis crítico y de la mediación periodística especializada: la crítica periodística.

En realidad, este trabajo quiere ser una ajustada contribución al reclamo de los autores que advierten de la escasa atención que tiene la crítica cinematográfica en el ámbito académico, por más que sean profusas las manifestaciones variopintas, comerciales o no, en los blogs y webs. También, perseguimos con modestia, aportar al debate abierto, algún sentido funcional, como respuesta a la célebre pregunta revulsiva y de reclamo que, en octubre de 2008, lanzaba la revista británica *Sight and Sound*: ¿Quién necesita a los críticos?

No se nos escapa la situación, avisada por Zunzunegui (2007), de que el cine no ocupa hoy un lugar central en la actualidad, ni en la constitución de los imaginarios de los espectadores, sino que es un elemento más en ese proceso. Nada es mejor que centrar el objeto para plantear el objetivo. Pues bien, a los críticos los necesita, también, el mundo académico. Y nos explicamos.

En el recorrido bibliográfico observamos desde la Periodística cómo la tipificación de los géneros sitúa a la crítica (siempre en el último lugar y sin mucho desarrollo) en la opinión, en ese lugar limítrofe que intervienen profesionales periodistas, pero más claramente los expertos o especialistas.

En la literatura académica, el esfuerzo está, por otra parte, en la distinción entre la crítica y el análisis fílmico. Diferenciación que mantenemos por funcionalidad y objetivos, aunque hacemos una propuesta de fusión, para incluir un análisis crítico que incluya el análisis de las críticas emitidas sobre las películas. Podríamos considerarlo como todo un proceso de fusiones, de textos y de discursos. El objetivo es actuar en el análisis académico con todos los elementos que acompañan a las películas en la multiplicidad discursiva.

En definitiva, se propone abordar la representación cinematográfica y la escritura crítica sobre dicha representación desde una perspectiva pedagógica y focalizada en los mecanismos internos que operan en el film, al considerarlo como un texto que evidencia el contacto íntimo existente entre la realidad que observa y la que autoriza mostrar. En este sentido, partimos de la enunciación y analizamos la conversión de un lenguaje en texto y que valora la película por lo que promueve como hecho social. En este marco el interés lo concentramos en lo que la película representa y en sus críticas, así como en las condiciones de producción, por encima de su contenido específico y dentro del contexto socio-político y cultural en el que se encuentre. De esta forma entran en el análisis ciertos elementos que no suelen ser considerados en otro tipo de análisis y que pueden resultar de interés para reflexionar sobre el hecho estético. Además, se trabaja el modelo con el fin de poder esbozar un mapa de recepción crítica y a partir de la evolución de un modelo de espectador más informado, que es capaz de leer el vínculo existente entre lo estético y lo político en las obras en cuestión.

Hay sobradas razones de crecimiento, de innovación y de popularidad en el cine argentino, que podrían justificar que la última parte de la investigación se dedique al cine de ese país. Sin embargo, la realidad es que la decisión obedece a la idea de la interrelación que, desde la Universidad de La Laguna, y, en concreto, desde la entonces Facultad de Ciencias de la Información, hubo siempre con los países Latinoamericanos. Uno de los frutos es la reconocida Sociedad Latina de Comunicación Social y la revista Latina de Comunicación Social.

Capítulo 1

Cultura y Comunicación

1. 1. Cultura y Comunicación

Desde una mirada conceptual, la relación entre Comunicación y Cultura es tan inequívoca como controvertida. Tanto, como puede ser la deliberación sobre ambos conceptos individualmente. En el entorno de ambos términos se desarrolla la evolución del cine y de su crítica, que conforman nuestro punto de partida y de llegada, en un esfuerzo por acercar académicamente la trayectoria del cine como creación, con la función mediática de la comunicación social o de actualidad. Los formatos, desde los dedicados a la enunciación del cine como a su valoración especializada con la crítica, se han modificado en variantes de textos y narrativas, en el entorno digital en el que se muestra la dinámica de esta parcela específica de la cultura.

La evolución de los propios conceptos de cultura y de comunicación, y de sus usos, a la palabra “cultura” ha tenido una presencia común y usual en los medios actuales de difusión de información y en la vida cotidiana. Es un término por sí mismo extraño, distante a la vez que familiar. Y es que es un concepto – el de cultura – que ha impregnado buena parte de las mentes de hoy para referirse a “aquello intangible” que define un grupo, usualmente extraño y diferente – el “nosotros” y el “otro” – para las masas de los espectadores, oyentes y demás categorías que se quiera encontrar (Barrera, 2013).

La realidad es que hay que ir más allá para entender los procesos que vinculan a este binomio en el entorno de la mundialización o globalización. Esto es porque también se ha entendido que los lugares de la cultura son cambiantes, dependiendo de la mediación tecnológica, si esta deja de ser meramente instrumental y pasa a convertirse en estructural, al producir nuevos lenguajes, nuevas sensibilidades y escrituras (Barbero, 2010). En la sociedad se produce un movimiento que convierte a la comunicación y la información en elementos clave de un nuevo modelo de sociedad, que apura los contactos y que llega a exponer a todas las culturas, en una forma peculiar de interrelaciones. A su vez, las concepciones de los entornos de las artes convencionales se sumergen en esas dinámicas cambiantes, así lo hace el cine, y lo hace la crítica cinematográfica, como género de la mediación informativa. Frente a posturas inmovilistas sobre la cultura, se muestran las que las relacionan como el encuentro de la cultura y la comunicación en el consumo cultural (Bisbal, 2001).

Castells (2001, 2009) ya anunciaba las transformaciones que se producían en el ámbito de la comunicación, al poderse contar con la integración de texto, imágenes y sonido en el mismo sistema, a lo largo de una red global, y que eso ofrecería no solo cambios en las formas comunicacionales, sino en

la determinación total de su influencia en la cultura, y las formas de aproximarse a ella en la era de la autocomunicación de masas en donde varían como son nuestros lenguajes y metáforas que, en definitiva, son las que crean la cultura.

Las visiones claramente optimizadas de muchos de los pensadores no están exentas de alguna mirada de valoración neutra, pero relacionada con lo que desde los cambios podría considerarse inevitable: frente a lo que ha denominado la cultura sin culto, Verdú (2005) señala que la pérdida de profundidad de la cultura no supone que pierda conocimiento, capacidad de instrucción y sentido crítico porque “el autor del capitalismo de producción era intrínsecamente avaro y elitista; el autor del capitalismo de consumo es, sobre todo, comunicador” (Verdú, 2005, p. 22).

Sennet (2006) en su versión del nuevo capitalismo, expone cómo se ha forjado la nueva paradoja de contar con un nuevo orden de poder obtenido a través de una cultura cada vez más superficial y aspira a que sea la rebelión contra esa cultura debilitada la nueva tarea de la sociedad futura.

Entretanto, se impone una revisión somera sobre esta complejidad de las nociones de cultura, pues en su entramado se han consolidado primero el cine, como una de sus parcelas y, posteriormente, las conocidas como las industrias culturales que, a su vez, han suscitado una serie inagotable de conflictos sobre los medios de producción.

1.1.1 Recorrido sobre las nociones de cultura

Expuesto sucintamente el panorama de retroalimentación de las dinámicas actuales de la cultura, contextualizar el lugar del que viene el cine bajo el marco de la cultura, se nos interpone como exigencia. Caracterizada en las últimas décadas como un proceso complejo y cambiante, las discusiones acerca de las nociones de cultura, son precisas para conceptualizar el cine y sus análisis.

A partir de la imagen teórica de cultura, se propone una contemplación en perspectiva de lo general a lo particular. Esta decisión responde a la necesidad primaria de focalizar los términos que, por su naturaleza y evolución resultan polisémicos y poliédricos, y cuya acepción está en constante redefinición.

Consideramos clave que justifiquemos esas razones del análisis del término, al aproximarnos al cine, y más especialmente a cómo se conjuga el cine con el relato informativo acerca del cine. En primer lugar, porque conforma el interés por este contexto que ocupa gran parte de la cuestión, y en segundo lugar porque, según la concepción que se tenga de la cultura, se derivan las implicaciones políticas, pedagógicas y operativas de gran significado para la práctica de la política cultural en general, y de la animación en particular (Ander Egg, 1992).

Se parte por tener en cuenta que hasta la época del Renacimiento la palabra cultura estaba íntimamente ligada a lo sagrado. Luego se independizó y se la vinculó con el campo de las artes, más específicamente con la literatura: “Cultura literarum humaniorum” y “Cultura artium”, que era la producción del hombre, pero no de cualquier hombre sino de aquel que se encontraba relacionado con el arte y la filosofía. Fue en 1510 cuando apareció el término en inglés y era un término que se concebía como el esfuerzo por realizar algún objeto en particular o alguna actividad determinada, como por ejemplo cultura del maíz, cultura de las artes, etc.

Más tarde se la configuró de manera muy próxima a la concepción actual y deviene esta evolución de los aportes del filósofo alemán Samuel Püfendorf, quien la caracteriza como “algo creado por el hombre, diferente a la naturaleza, y que es el resultado de su propia actividad y complemento de su naturaleza interna y externa”.

Hacia el siglo XVIII, la reflexión sobre el término giraba en torno a explicar el camino recorrido por la humanidad y fundamentar en qué se basaba el progreso. Desde esa perspectiva se consideraba cultura al patrimonio del saber colectivo y del grupo, que unía a la gente por un objetivo y se manifestaba como resultado y estímulo del desarrollo social.

Durante este siglo se abrieron dos grandes tendencias en torno a la ‘cultura’, ambas tradiciones han dejado huella, aún hoy, en el pensamiento occidental. Una de las tendencias, a la que se puede llamar

ilustrada, insistía en la universalidad de la cultura y en el predominio de la razón mientras que la tradición romántica, valorada por Rousseau y Herder, discute el universalismo y valora la diversidad de culturas. Más tarde, las nociones de progreso y de universalidad se lograron imponer en el siglo XIX y con ello un concepto ilustrado de cultura, con la consiguiente consecuencia de comprender a las artes, las ciencias y la literatura como la forma más alta de cultura, única, universal y más desarrollada en Europa.

La pluralidad de nociones de cultura fue desarrollada en Alemania y en Francia, como lugares claves en el pensamiento filosófico y en la manifestación artística. Ahora bien, abstrayéndose de esas bases y focalizándose en la perspectiva antropológica, desarrollada a finales del siglo XIX como resultado de la evolución del romanticismo alemán, puede decirse que la cultura o la civilización (volk- pueblo) -si se le otorga un sentido etnográfico- es un complejo todo, que abarca a las artes, al pensamiento, a la ciencia, la moral y el derecho, la vida cotidiana, las costumbres, los valores, las creencias, los miedos, los hábitos, las capacidades y debilidades adquiridas y poseídas por y para el hombre, como aquel que pertenece a la sociedad.

Ya a finales del siglo XIX, en 1871, Tylor propone un concepto amplio desde la antropología y similar al anterior que define la cultura o civilización como “todo complejo que incluye el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, las costumbres y cualesquiera otros hábitos, capacidades adquiridas por el hombre en cuanto miembro de la sociedad”.

A principios del siglo XX, el debate filosófico y antropológico occidental dedica sus esfuerzos a consolidar un concepto más extenso y significativo de cultura incluyendo a las ciencias y las artes, pero no circunscribiéndolas solo a ellas, pero la discusión surgida en torno a la modernidad- posmodernidad en torno a los años `70, revitaliza el debate cultural para trascender en hacer extensivo el concepto.

Por su parte, la antropología ha logrado, en este siglo mucho más desarrollo, lo que implica una concepción de cultura que incluye al producto del desarrollo humano en el tiempo y considerando cada parte del proceso como algo que se incorpora al resto. No obstante, no se puede olvidar la consideración de la cultura en su identificación con comunicación dado el tejido construido en torno a las redes y a múltiples vínculos dinámicos entre los miembros de la sociedad.

A partir de los planteamientos de Egg (1992) quien recoge de la obra de Kroeber y Kluckon, la idea de que existen clasificaciones de cultura, es posible señalar seis tipos de definiciones:

- a) Definiciones descriptivas, que comprenden al sema como una totalidad comprensiva cuyos contenidos son los que se describen.
- b) Definiciones históricas, que enfatizan en la herencia social y tradición social como lo opuesto a la herencia biológica.
- c) Definiciones normativas, de dos clases, aquellas que marcan la pauta de conducta y otras que explican la cultura como el valor que orienta a la conducta.
- d) Definiciones psicológicas, la cultura como aprendizaje de hábitos, costumbres, etc. transmitidos a los niños y la cultura como hábito adquirido en la sociedad.
- e) Definiciones estructurales, la cultura como un esquema de vida, pero sin el modo de vivir.

Se establece que la palabra cultura significa un elemento que diferencia al ser humano y sus producciones, de lo natural. Se trata casi siempre de algo distinto a la naturaleza, algo hecho y creado por el hombre.

1.1.2 Cultura como adquisición y producción

Egg (1992) aporta una perspectiva interesante para resaltar nuestra visión orientada, al menos parcialmente a la experiencia de investigación, desde y con Latinoamérica. Expone que la cultura es considerada como la adquisición de un conjunto de saberes, como resultado de dicha adquisición y como producción de cosas superiores.

Los saberes a los que se refiere esta concepción responden a aquellos conocimientos eruditos, tales como los de literatura, pintura, arte, música clásica, etc. que no son accesibles al común de las poblaciones, sino a un grupo reducido de intelectuales que son considerados con capacidad para valorar y entender esa producción. Una producción que está dirigida a que sea adquirida y que permita, a su vez, las posibilidades de producir cosas superiores.

Esta mirada relaciona el concepto de cultura con el nivel de instrucción y educación tanto de la persona como de la institución a la que se refiera, lo que supone que es una postura claramente elitista por el simple hecho de lo reducido del grupo capaz de acceder a ella.

1.1.3 Cultura como modos de ser, hacer y pensar

“La cultura como modo de ser, de hacer y de pensar, y como conjunto de obras e instituciones”. Esta frase entiende la cultura como las diferentes formas de vida que resultan de las interrelaciones entre los hombres, entre éstos y la naturaleza, por medio del trabajo. Se crean los modos de actuar y se transmiten por generaciones considerando a los objetos culturales, tanto a las artes, las ciencias, como a las maquinarias, los hábitos, las conductas. Es la totalidad del modo de vivir de todas las personas de un pueblo y del entorno que ellos crean para adaptarse, transformar la sociedad y transformarse a sí mismos. Es un modelo abarcador, amplio, que si bien tiende a integrar todos los tipos de actividad humana, es un sistema histórico de desarrollo cuya esencia radica en la diversidad y en el pluralismo cultural.

1.1.4 “La cultura como creación de un destino personal y colectivo”

En este caso se encara un modo de vida adquirido, conservado y transmitido, que otorga un destino y un estilo particular a cada colectivo. Se piensa a la cultura como algo ya dado, hecho e integrado en lo ya logrado. Una herencia social que conserva y sintetiza la esencia del pasado y que de esta manera configura el presente y proporciona las bases para planificar el futuro. La cultura es un proceso de evolución y transformación constante, que no funciona como sistema autónomo, sino que depende totalmente de la estructura política, social y económica del lugar donde se gesta. A partir de allí es que se produce la creación, teniendo las comunidades a cargo, los cimientos económicos y políticos de una forma determinada de vivir y de redefinir los perfiles humanos que organizarán las actividades sociales.

Es desde esa concepción que “*el ser culto* se ha de expresar en la capacidad de vivir creativamente la propia existencia y en la capacidad de inventar el futuro. El baremo de lo culto no debe medirse por la cantidad de saberes acumulados o por las formas de vida asumidas, sino por el modo en que se utiliza y proyecta todo ello –saberes y modo de vida. En la construcción del futuro” (Ander Egg, 1992: 30).

Tabla 1. Concepciones de cultura

CULTURA COMO REFINAMIENTO INTELECTUAL	CULTURA COMO ESTILO DE VIDA ADQUIRIDO	CULTURA COMO CREACIÓN DE UN DESTINO PERSONAL Y COLECTIVO
Patrimonios privilegiados.	Patrimonio que todos han heredado.	Patrimonio que todos van creando.
Posesión individual de saberes.	Posesión individual y colectiva de rasgos que caracterizan los modos de vida.	Posesión individual y colectiva de lo que ha sido y de lo que va siendo.
Datos y conocimientos sobre los saberes librescos	Formas de ser hábitos y maneras de pensar heredadas.	Formas de ser, hábitos y maneras de pensar proyectados hacia el futuro.
Resultados o productos de los saberes.	Obras e instituciones que se han ido realizando.	Invencción del futuro
Cultura como ornato.	Cultura como respuesta proveniente del pasado.	Cultura abierta a la creación del futuro.
<i>Cultura Cultivada</i>	<i>Cultura Cultural</i>	<i>Cultura Constructiva</i>

(Ander Egg, 1992: 31)

Es pertinente referirse a las diferentes maneras en las cuales se clasifica la expresión de la cultura, dado que generalmente las categorías están ligadas al grupo social e intelectual que las lleva a cabo,

por ejemplo, la cultura de élite, que designa al grupo de personas que se encuentran ubicados en los altos puestos del gobierno, la religión, la educación, las asociaciones sindicales, profesionales. También se relaciona con la posesión de saberes, resultado de esa adquisición e incluso como la producción de cultura erudita, pero esto lleva indirectamente a que únicamente un núcleo reducido sea capaz de comprenderla y adquirirla. Las manifestaciones más comunes de este tipo de clasificación son la pintura, la danza, el teatro y el cine, como prácticas que tienen también que ver con la cultura dominante.

En contraste, ha dado en llamarse la *cultura de masas*, que de forma más actualizada entra en contradicción cuando se analizan las nuevas formas digitales de transmisión de contenidos, ya que se fragmenta indefinidamente ese tradicional concepto de masas (Castells, 2009), a todo lo que se refiere a lo que implica el consumo masivo de los productos de la industria cultural, incluye la estandarización, a menudo ejecutada por los medios masivos de comunicación, de los gustos e intereses de la gente. Han existido corrientes que la considera como la degradación de la verdadera cultura, nociva para ella, incluso cuando se trata de obras de arte inequívocas, que terminan por convertirse en mercancía. La forma de consumo ha propiciado el fenómeno de la homogeneización cultural pero, por supuesto, según los valores de quienes tienen el control de esos medios de comunicación (la política implícita). Mientras que también esta cultura popular aparenta un carácter universal, que apunta o es pretendida como algo que no es patrimonio de la clase dominante, sino que intenta promover el desarrollo.

En la relación de múltiples variantes sobre la cultura, no parece que se discuta ya la existencia de la denominada contracultura, o cultura alternativa que, con el paso de los años dejan de ser contenidos al margen de la cultura general, pues se han impuesto con sus características existenciales y sin dar márgenes de duda sobre su reconocimiento como una parte más de ese vasto concepto de cultura (Barrera, 2013). Se expresa como una forma de vivir, un estilo que reacciona contra la típica burguesía, rechazando todo lo que esta valora como reglas y normas de vida.

Surge en gran parte de los grupos del post industrialismo, y ha tenido un recorrido la contracultura que comienza por rechazar lo aburrido y general de la sociedad en la que se encuentran inmersos. Propone alternativas de comportamiento y de actitudes frente a la convivencia en comunidad, con una llamada a la integración, pero al mismo tiempo automarginan consciente y evasión, con distintos resultados en los que se incluyen los efectos contrarios a los que se pregonan. Se caracterizan por una exacerbación de la defensa de la minoría, y a menudo han pasado fases en las que, en lugar de integrarse, estos grupos constituían sectores aislados, pero no por ello considerados no-cultura.

Acercarse mínimamente al significado de cultura y desde una mirada de la modernidad en relación con el trasfondo latinoamericano, nos conduce a través del pensamiento de las culturas híbridas de García Canclini (2006, 2012), que afronta la responsabilidad de romper con la idea de concebir una cultura que conforme a todas las aspiraciones de la modernidad. Por lo común, se conservan gran parte de las tradiciones de antaño, mientras que aún no habían llegado las nuevas tendencias de la modernidad.

Se consolida así la idea de la convivencia, en el mismo espacio territorial, así como la coexistencia de objetos simbólicos y pensamientos tradicionales, populares, cultos y vanguardistas. Todos estos constituyen un escenario cultural, económico, político y social en el que resulta imposible deconstruir el bloque y estudiar el mundo de la cultura y sus productos, analizando las partes que se conjugan en dicho espacio de hibridez cultural.

Es por lo que las corrientes teóricas sobre la cultura se han sumergido en la necesidad de reflexionar sobre las “ciencias nómadas” capaces de circular por los diferentes espacios (tradicionales, cultos, populares y masivos) y en ocasiones se cuestiona la capacidad de análisis y las herramientas de las disciplinas que las estudian por separado de forma aislada, como la historia del arte, la sociología o la antropología. La cuestión recae entonces, en tratar de dilucidar qué hacer con esta mezcla de “memoria heterogénea e innovaciones trunca” (García Canclini, 1989: 15) que caracterizan la cultura de la modernidad.

La relación entre tradición y modernidad exige una visión más compleja y holística de la realidad para organizar los bienes y las instituciones. Por lo tanto, así como los tradicionalistas reivindican el conocimiento para ser cultos y los antropólogos el folclor y las prácticas tradicionales para afianzar el universo de lo popular, las industrias culturales conforman un nuevo sistema de mensajes masivo,

estudiados por los comunicólogos y semiólogos. Estos cambios de los mercados simbólicos configuran un escenario híbrido y de mezclas donde se dan multitud de épocas, estéticas e historias conformando un aparato cultural posmoderno en el que lo popular, lo culto y lo masivo se conjugan en el imaginario social de la comunidad.

Y, si en ese imaginario social de la comunidad la cultura implica la inclusión de lo popular, no ha sido menos importante la corriente que resalta la desigualdad social que se produce entre los sectores hegemónicos y los subalternos respecto de las diferencias económicas y culturales de dicha comunidad.

Cuando se afronta la relación de cultura y comunicación, uno de los puntos de partida es plantearse que el paradigma científico inicial no es válido o no tiene suficiente amplitud explicativa que abarque las relaciones entre esos conceptos.

Las controversias sobre la cultura no culminan, la sociología y la antropología que se cuestionan la naturaleza de la idea de cultura como un “modo total de vida”, incluyendo el desarrollo intelectual, y la producción artística y teniendo en cuenta las actividades culturales y las otras actividades de la vida social, lo que condujo al llamado “espíritu conformador”. La idea ha sido reemplazada por el de “práctica y producción cultural” por los estudios culturales británicos, que consideran que la cultura es “un sistema signifiante” a través del cual una sociedad interactúa, se reproduce, se comunica y se analiza incluyendo en un complejo campo las artes, la producción intelectual y todas las prácticas significantes.

Expuesto así, los fenómenos culturales se explican en tanto prácticas significantes que construyen un sentido, y tal construcción se realiza en base a la interacción entre los diversos discursos, por lo que la cultura es la comunicación y la articulación entre dichos sentidos y el aparato socio cultural. Lo relevante será que sea el dinamismo interno de las culturas las que puedan llegar a construir discursos de autodefinición que integren a los actores que participan de un mismo sistema de significados sujeto a re concebirse y a auto reinventarse. Una interesante propuesta o proceso que se lleva a cabo en esas “culturas discretas” que aparentemente desaparecían pero que solo hacen que renovarse con “sus lenguas de encuentro” para lo que les es propio y natural: seguir siendo esa red de significados, lugar de encuentro, escena de actores (Barrera, 2013).

Verón (1992) aseguraba respecto de que “toda producción de sentido tiene una manifestación material (un texto, una imagen, etc.) generados en determinadas condiciones (históricas, sociales, económicas, etc.) y que a la vez producen efectos bajo circunstancias también determinadas. En ese caso se denomina ‘condiciones de producción’ a las primeras y ‘condiciones de reconocimiento’ o recepción a las segundas; entre ambas circulan los discursos sociales” (Villa, 2000: 31)

Todas las culturas dejan huella de sus sentidos, argumentos de sus acciones e ideología, a través de prácticas significantes que se cruzan con otras conformando un variado equilibrio entre lo popular, lo tradicional, lo masivo y lo culto, elementos que están presentes y condicionan cada manifestación cultural.

1.2. Industria cultural, cine y mediación periodística

El término industria cultural está asociado a un conjunto diverso de acontecimientos que modificaron el concepto arte y la legitimación de la producción y comercialización en serie de bienes y servicios culturales. El concepto, dado a conocer por la Escuela de Frankfurt con Theodor Adorno y Max. Horkheimer, que analizaron la textura política y cultural totalizada puesta al descubierto por el nazismo, ha presidido siempre en una saga continua de trabajos que tienen repercusión en el cine y en el modo de entenderlo, analizarlo y estudiarlo, y en la forma que adquieren las versiones sobre sus críticas.

Los procesos de masificación van a ser por primera vez pensados no como sustitutivos, sino constitutivos de la conflictividad estructural de todos los estudios de lo social y lo cultural (Martín Barbero, 1993: 48). Eso hace posible realizar un análisis análogo de lo sucedido en el cine, y en el resto de las prácticas culturales de las sociedades.

La estandarización, la división del trabajo y el consumo de masas, como elementos derivados de la globalización, fueron los elementos que llevaron a Horkheimer y Adorno a bautizar a este fenómeno como industria cultural, como elementos heredados de la globalización de la economía y la transnacionalización de la cultura.

Esta circunstancia significó la quiebra de la cultura y su conversión en simple mercancía, a través del incremento del poder de la radio, y la influencia del cine y la televisión. Dado que los acontecimientos han cambiado considerablemente en razón de los soportes de transmisión, en especial a partir de la denominada Sociedad del Conocimiento, revisamos algunas tendencias del uso académico del concepto de industria cultural. El concepto fue abandonado en su definición de origen y ha pasado de ser un concepto crítico. La idea de Resch y Steinert (2011) es intentar recuperar la visión crítica, al entender que la relación positiva con el concepto industria cultural es para quienes han establecido la gestión empresarial de la cultura como un ámbito laboral de interés.

La cultura de masas significó para la visión sacralizadora del arte, un verdadero apocalipsis cultural, en la medida que amenazaba, de alguna manera, la capacidad creativa individual y crítica de los artistas.

No obstante, es importante indicar que si bien el concepto de industrias culturales comparte, con la industria en general, algunos procedimientos como la división del trabajo en la producción de telenovelas, historietas o películas, y la repetición de temas y géneros, montajes, estandarización de ritmos musicales, y duración de películas, no siempre son actuaciones que se traducen en rentabilidad. Es porque interviene en el caso de la mercancía cultural, un valor de uso especialmente vinculado a la personalidad del creador.

Esta visión no es plenamente satisfactoria para quienes entienden que es necesario recuperar el concepto de industria cultural en su visión crítica. En una consideración amplia, es posible afirmar entonces, que la industria cultural consiste en convertir un valor de uso único en uno aleatorio y homogéneo para todos. Aunque esta visión mantenga en la distancia a algunos argumentos. Y lo hacen en el entendido de “lo que no es industria cultural” y valorando las “falsas alternativas”. En esos supuestos, se ha identificado que la industria cultural son lo mismo que los medios de comunicación, pero no deben ser directamente identificables, porque de serlo así, se dejaría fuera de la industria cultural aspectos destacados como “la festivización” de los centros urbanos que forma parte de ese concepto, tanto como los museos [...] la calle como un medio para actividades políticas y artísticas” (Resch y Steinert, 2011, 26).

No puede obviarse que, por una parte, la idea de que la producción en masa de bienes culturales, al funcionar con la misma lógica que otra industria, consigue promover el máximo consumo y el cine, en especial, ya no sólo se dirige a conquistar el consumo de las cosas, sino de las imágenes y los sueños (Morín, 1998). La preocupación, gira en torno a que esta industrialización penetra en el alma humana y la importancia del asunto deriva, no tanto en su incidencia sobre el desarrollo cultural, sino en las relaciones de poder que se configuran en la sociedad consumidora.

Una vez asumido el hecho de que las industrias culturales conforman nuevos vínculos de poder y que los medios de comunicación ejercen influencia en la opinión pública, en la percepción colectiva y en los movimientos de mercado, es evidente que a través de los medios se produce la difusión y promoción de las manifestaciones culturales. Aunque en el entendido antes apuntado de que no son sinónimos, la relación entre industrias culturales y medios de comunicación, posibilitan un mayor intercambio y conocimiento cultural tanto en el interior de los países, como entre las comunidades e internacionales, contribuyendo, por otra parte, con la diversificación y desarrollo de la economía, dados los movimientos de capital.

La aportación cultural del cine, por supuesto anterior a estas dicotomías conceptuales, no tiene por qué estar en entredicho, como no lo estaría el hecho de su mayor alcance y repercusión (aunque sobre esto también hay contradicciones, puesto que la profusión de otros entornos para el entretenimiento y la cultura, contrasta con la función originaria del cine).

El análisis crítico de Adorno y Horkheimer en lugar de ser empírico “parte de la racionalidad que despliega el sistema (capitalista), tal y como puede ser analizada (la cultura) en el proceso de industrialización mercantilista de la existencia social - para llegar al estudio de la masa como efecto de los

procesos de legitimación y lugar de manifestación de la cultura en que la lógica de la mercancía se realiza” (Barbero, 1993: 48).

La Escuela de Frankfurt encuentra en la problemática cultural el espacio idóneo para trabajar por las contradicciones sociales, extrayendo la crítica de los periódicos para situarla como instrumento en el eje del debate y como herramienta de contracultura. Parte del concepto de industria cultural como idea del caos cultural, dada la dispersión y diversificación de las experiencias culturales en la sociedad de masas. Tal dispersión y diversificación se instrumenta a través de un “sistema” que organiza dicha situación, en la que se distinguen dos circunstancias concretas por un lado la producción cultural en serie y por otro, la relación existente entre producción de objetos y producción de necesidades.

Este sistema considera a cada producción como una unidad totalizada y esquematizada, lo que significa la “atrofia de la actividad”. A esta realidad pesimista sobre la cultura los filósofos alemanes convocan la degradación de la cultura en la industria de diversión, considerando este hecho como el detonante del citado caos cultural.

Otro elemento que pasa a formar parte de la degradación cultural es la incorporación del arte al mercado como un producto cultural más, manteniendo el estilo estético –en palabras de Barbero-, agotando esa coherencia puramente estética en la imitación. “Reducido a cultura”, el arte se convierte en accesible para todos, hecho que termina por sublimarlo, (Barbero, 1993: 52).

Resch y Steinert (2011), sin embargo, mantienen que industria cultural de Adorno no es la antítesis de arte eterno. Aunque el arte surge en un contexto de dominación y ha evolucionado dentro de él. El arte es un modo de representación de la dominación burguesa: El arte se produce en el marco de las condiciones que establece la industria cultural y en confrontación más o menos resistente a ellas a los principios de producción seriada, masificada (Resch y Steinert, 2011, 30).

“A la caída del arte en la cultura” dedica Barbero parte de su reflexión sobre las dos vetas desarrolladas por Adorno: la crítica cultural y la filosofía del arte. Con respecto a la primera, lo que se infiere de la teoría de Adorno es una doble posibilidad de rol del crítico. Por un lado, la desmitificación, la denuncia y la rebelión contra la ideología y por otro, una complicidad con la cultura. Esta dicotomía es producto no de la ideología imperante, sino del tipo de relación entre el crítico y la obra con la cual trata.

Criticar la industria cultural es, en definitiva, reafirmarse en ella. Adorno distingue de forma clara el arte inferior, del resto de las manifestaciones artísticas y lo asocia con la sensibilidad y significados populares, negando la existencia de otras experiencias estéticas y relegando todo tipo de goce sobre el arte inferior a la diversión alienante. “la crítica de la industria cultural no critica la diversión, sino (entre otras cosas) que ésta no practique de modo suficientemente consecuente el entretenimiento” (Resch y Steinert, 2011). En el esfuerzo por recuperar la visión crítica de la industria cultural en su sentido pleno, estos autores insisten en que no se trata de un rechazo al entretenimiento, sino a la instrumentalización populista a través de la completa cuantificación.

En relación con la filosofía del arte, Adorno plantea el concepto de pastiche diferenciándolo del arte, como elemento clave de la industria cultural por su contenido popular, vulgar, de mal gusto y a la orden de la moda. La esencia del pastiche, lejos de acercarse a los núcleos sociales de elite, descansa en las emociones y vivencias de la masa, explotadas a través de los medios de comunicación y apartadas de la ‘verdadera’ experiencia estética. El arte en cambio, se preserva cuando no forma parte del sistema ni entra en los juegos comunicacionales. Esta forma en la que Adorno concibe la degradación de la cultura, hace que desde la mirada latinoamericana sea necesario reflexionar sobre otras perspectivas respecto de los efectos y posibilidades de la industria cultural, dado que la teoría de Adorno y Horkheimer describen una realidad que no es compatible con la experiencia socio-estética, política y económica existente.

En una postura contraria, otro filósofo alemán de la Escuela de Frankfurt, Walter Benjamin, apuesta por analizar la experiencia social y la percepción de la obra por parte de la masa, que sólo es posible mediante la reproductividad técnica de dichas obras. Benjamín no concibe otra forma de acercarse a pensar los cambios que configuran la modernidad sino es, a diferencia de la alta cultura que se centraba en la obra, razonando las transformaciones a partir de la experiencia en la calle y la relación entre la

gente y las industrias de bienes culturales. Benjamín analiza entonces, el proceso a través del cual se desarrollan las transformaciones, tanto en la estética como en la experiencia, pero lejos de un entusiasmo tecnológico desmedido, sino planteando la reproducción como una forma de suprimir privilegios.

Sin embargo, siguiendo a Resch y Steinert (2011) ni la industria cultural es una crítica a la despreciada “masa de receptores” ni es la forma de producción de la economía del conocimiento. Con respecto a la primera idea, se afirma que la mercantilización supone una subsunción del arte por la industria cultural, y con ello a los intelectuales que renuncian (voluntariamente) a su autonomía para que sus productos sean vendibles. Esto es, la idea de que la reprimenda no es para el propio sistema, sino para los intelectuales. En lo que a la economía del conocimiento se refiere, la revisión conceptual requiere atender a que “industria cultural es más que una forma de producción de determinados contenidos, esto es, de contenidos culturales. La forma de hablar de los economistas sobre “la industria cultural” (con artículo) y las “industrias culturales” (en plural) no significa hoy otra cosa que la gestión empresarial y la financiación del teatro, el cine, los museos, la publicidad y el deporte en TV. Y esto no es más que uno de los malentendidos que caracterizan las discusiones sobre la teoría de la industria cultural en la ciencia y en los suplementos culturales” (Resch y Steinert, 2011, 31). Y se profundiza: “La crítica (“Ellos mismos se denominan industrias...”, se dice en la *Dialéctica de la Ilustración*) de la producción social del conocimiento se redefine y se vuelve afirmativa: “la industria cultural se convierte en un dispositivo con el que se hace publicidad en favor de la “sociedad del conocimiento””. (Hersch y Steinert, 2011, 32).

Lo que para Adorno significa el ‘caos cultural’, al acercarse el arte a la masa, para Benjamín es la única forma de conquistar el sentido para todos, pero ese acercamiento es lo que rompe la lejanía de lo irreplicable: el aura, configurando otra forma de experiencia social y estética. La ruptura del aura es lo que permite a todos los hombres usar y gozar de las obras que siempre estaban lejos por su posicionamiento social, situación que se transforma con el avance tecnológico y la ‘reproductividad técnica’.

Si para Adorno y Horkheimer, en una primera mirada, el cine era la forma máxima de degradación cultural, para Benjamin (1982) es el aparato más idóneo para lograr la transformación social, ya que no sólo permite ver nuevas cosas, sino nuevos matices sobre cosas viejas.

Esta nueva forma de acercamiento de la obra es lo que modifica la recepción estética y el valor cultural que caracterizaba a la forma de recepción de la cultura culta, para pasar a otorgarle un valor exhibitivo con mayor importancia y consideración. El ejemplo más claro sobre el que trabaja Benjamín es el valor cultural¹ de la pintura y el valor exhibición de la fotografía, polemizada no por no considerársela arte, sino, por el alcance y función social que ha desempeñado.

Edgar Morín (1999) desarrolla en Francia la teoría iniciada por Adorno y Horkheimer y su aporte más celebrado es la demostración de la compatibilidad entre arte e industria y como ejemplo utiliza al cine, que alberga mediación tecnológica y división del trabajo conjuntamente con el espíritu creativo. Este análisis permite una nueva línea de pensamiento acerca de la cultura de masas. Se estudia los efectos de la industria cultural por un lado, como la configuración de una estructura donde se funden la información y el imaginario ficcional. Por otro, valora otra dirección, la de “los modos de inscripción de lo cotidiano”, en referencia al intercambio cotidiano entre lo real y lo imaginario.

Es este rol mediador el que Morín atribuye a la cultura de masas en la generación del vínculo entre lo real y lo imaginario.

1.2.1. La Industria Cultural en términos de desarrollo económico

¹ Valor cultural: Walter Benjamin otorga a la imagen un valor cultural que tiene que ver con en el culto al recuerdo que esa imagen evoca, de los seres queridos, lejanos o desaparecidos, por ejemplo. Esto es, en palabras de Benjamin, el valor único de la auténtica obra artística que se funda en el ritual que tuvo su primer y original valor útil.

Si bien la producción cultural se estructura en base a valores simbólicos y de uso que, en la mayor parte de los casos, representa un valor distinto del material o el económico, su modo de producción es semejante a cualquier otro sector de la industria, o a pesar de que ese valor simbólico generado a partir de la ‘creación’, sea el elemento fundamental de su existencia. La creación cultural no puede subsistir si no se acompaña de una serie de elementos externos a la creación, pero que le otorgan el carácter de existencia social. Por un lado, se destacan los sectores de las empresas y los profesionales que forman parte del proceso productivo hasta el consumo o compra de los productos o servicios culturales, la sociedad en sí misma como consumidora y los organismos públicos que gestionan y planifican la cultura y los alcances.

Por otra parte, resulta importante para comprender la dimensión económica y social de la cultura, la progresiva proliferación de las nuevas tecnologías y la gradual eliminación de las fronteras entre las diversas formas de expresión. Tal es el caso de la literatura llevada al cine, al teatro, los conciertos de música en la radio y en la TV, el cine, Internet, etc.

Otra consecuencia de estos tejidos y cruces entre los sectores de expresión cultural es el acercamiento e integración de la producción cultural hacia otros ámbitos de carácter industrial como la electrónica, la química, la publicidad, la informática, etc., con su consecuente influencia en el universo simbólico de una sociedad, que necesariamente cuenta con esta circunstancia para la construcción de su propio imaginario.

Como resulta esperable, este acelerado crecimiento de las industrias culturales, con todo lo que conlleva, genera un movimiento competitivo desde el punto de vista industrial, en el que EEUU, Europa y las nuevas naciones emergentes como Singapur, Corea o Taiwán lideran la concentración de recursos económicos, financieros e industriales en este sector, proyectando también el desvanecimiento de ciertas fronteras políticas y geográficas, con el consecuente impacto y exclusión social y cultural.

1.2.2 La industria cultural “ampliada”

Siguiendo la realidad y el devenir de las manifestaciones culturales, habría de asegurarse que la industria de la cultura es una de las condiciones básicas del saber social. “La industria cultural es una dimensión de la socialización y afecta a todo científico, verdaderamente a todo científico en su condición de trabajador del conocimiento. En la socialización capitalista a través del mercado, la mercantilización, la administración y la política populista determinan la totalidad de la producción del conocimiento. Esto supone una transformación decisiva de los medios de producción de los intelectuales” (Resch y Steinert, 2011, 49).

Es importante seguir con las reflexiones sobre la industria cultural, que se retoma de esa revisión crítica desde los años cuarenta del pasado siglo. Lo cierto es que cómo funciona la industria cultural lo aprendemos a través de los medios. Los propios medios de teatro, cine, televisión, agencias de publicidad, se conforman como los ámbitos en los que se reflejan todas las realidades, nos permiten ver más sobre los “famosos” que sobre con quienes convivimos. Los medios de la industria cultural se han convertido, de forma intencionada o no en una forma para la reflexividad. Se ha de distinguir entre la reflexividad afirmativa que es la regulación por medio de un permanente y anticipado feedback. Los componentes autorreferenciales en los medios ponen a disposición la reflexividad crítica, pero no se constituye en sí misma. La reflexividad crítica significa por el contrario analizar los aspectos de dominación que contienen nuestros conceptos e interpretaciones de una manera natural. Un tipo de análisis así permite sacar conclusiones sobre las relaciones de dominación y sobre cómo, en no poca medida con esos conceptos e interpretaciones, se impide la liberación social e individual (Resch y Steinert, 2011, 50).

Haciendo la traslación necesaria al contenido que nos ocupa sobre el cine y su crítica, extrapolamos la idea de la necesidad de simbiosis entre los dos elementos que centran nuestro trabajo. La expresión estética del cine en el ámbito de la industria cultural, y la necesidad de su análisis fílmico para su conocimiento y el de su crítica, no solo individual sino a través de la mediación profesional, intelectual de periodistas y los estudiosos del cine. Precisamente, es la industria cultural concebida en estos criterios de reflexión positivista y crítica, la que aúna todos los conceptos en este libro, eludiendo la

tendencia tradicional de que sean trabajados separadamente: por una parte, los teóricos del cine y por la otra los de la Comunicación social o el periodismo. Y, todo ello porque: “[...] más allá de una teoría de los medios, se aborda una teoría de la producción de conocimiento bajo las condiciones que marcan la separación del trabajo manual e intelectual. [...] en la diligencia con la que, en cuanto a consumidores, nos esforzamos por apropiarnos esa forma de saber, por cuyo empleo se nos promete una renta y una supervivencia, estamos cultivando aquella “pseudocultura” carente de experiencia que diagnosticara Adorno.

En esencia, las propuestas de valoración en el ámbito de las relaciones entre cine y su crítica como recorrido redondeado de todos los elementos de esa industria cultural, exponen el interés del presente trabajo, en el campo de las ciencias sociales, para contribuir a la relevancia para la teoría social del análisis de la industria cultural dentro de la “sociedad del conocimiento”. A sabiendas de que la relevancia no resta las grandes resistencias que pueda existir frente a ella en muchos ámbitos.

1.3. El arte y lo estético como texto contexto en el imaginario social

El arte y lo estético se instituyen como elementos de los que la vida en sociedad no puede prescindir, dado como se considera actualmente la cultura y cómo han sido esbozados en los planteamientos sobre la industria cultural. La industria cultural acoge la amplia variedad de contextos viables y de los que se nutre la denominada Información de Actualidad, entendida como el marco en el que se inscriben los medios de comunicación, pero que acoge también las corrientes de información que conviven en los ámbitos del mundo digital, más allá de su proximidad o no a los medios convencionales. Miramos de forma espacial el objetivo de la presente reflexión, que nos evade de complicar el discurso con la discusión sobre lo que es periodístico o no, aunque señalaremos las características del periodismo especializado en cultura, como ámbito idóneo representativo de los juicios sobre cine.

“La pista del arte suministra un indicador de suma importancia para percibir las vivencias implícitas y explícitas que hacen a los diversos estados de la conciencia social y de la comprensión que el individuo se forma del sentido de la vida en un momento determinado de la existencia colectiva” (Lacolla, 1998: 16).

Desde la filosofía y la sociología del arte se puede establecer qué es arte, y, como ocurre con la noción de cultura, hay muchas dificultades de concreción y acuerdo. El origen terminológico, del latín ‘ars’ (habilidad), implica un cierto aprendizaje. También se ha estudiado el arte como la expresión lo que el hombre realiza en contraposición a naturaleza. Otra perspectiva apunta a que el arte es un juego comunicable de acciones producidas por seres humanos, con vínculos que recorren las obras. Las obras han de tener siempre un cierto valor estético que evaluar. Es entonces la teoría estética la que se ocupa de una clase de objetos, hechos por el hombre, solo en cuanto pueden ser contemplados, desde un punto de vista estético. No es anecdótico que la particularidad más importante del arte no sea lo que intenta expresar el autor con su obra, sino como actúan esas obras en la experiencia humana. De ahí el alto valor de la mediación informativa en lo que respecta al arte, y, por ende, al cine.

Es pertinente la diferencia entre bellas artes y artes útiles o funcionales. La contemplación estética es bien diferenciada de la de herramienta o de utilidad. También existen categorías intermedias como la arquitectura.

Es consagrado por muchos teóricos del arte señala que ‘es la expresión de los sentimientos humanos’, al mismo tiempo que otros reaccionan frente a esta concepción y ponen en duda la idea de expresión como término que concierne a lo que el artista siente y emprende a la hora de construir su obra. El arte, puede entenderse entonces, como el lenguaje de la fantasía a través del cual el artista manifiesta sus sueños, deseos, estados de ánimo o alma.

También puede entenderse al arte como una herramienta de lucha por la vida o la existencia y desde esta perspectiva, no sólo de modo indirecto, por medio de la agudización del sentido de lo real, sino como instrumento del rito o de la propaganda. Es, sin embargo, un lenguaje hablado y comprendido por muchos, un vehículo de expresión cuya utilidad descansa sobre la validez de los medios conven-

cionales de comprensión, aceptados de modo tácito. El arte crea una ilusión completa de representación, pero que no sería posible de no contar con la disposición de los lectores de someterse a las reglas del juego que esa representación conlleva. Si se perfila la mirada hacia el efecto del arte se lo reconoce de forma decisiva no sólo para dar validez a ideas y normas humanistas, sino también para difundir nuevos hábitos, costumbres, formas de pensar y sentir, haciéndolas aceptables y respetables. Con respecto a esto Arnold Hauser asegura en su *Historia Social del Arte* que donde con mayor claridad “se muestra la acción social del arte, su papel como factor productor de la sociedad, es allí donde se convierte en fuerza motriz de la inquietud, renovación y revolución, y manifiesta deseos que niegan el orden existente y amenazan con la destrucción. Más evidentemente, el arte sirve para la tranquilización, para la estabilización de las condiciones existentes y la nivelación de los antagonismos explosivos” (Houser, 1975: 66)

Por otra parte, la frágil posición social del arte como expresión de sentimientos, sumada a la inexistencia de un valor certero, es lo que configura el principio del arte por el arte. Este es un problema más difícil en el que se considera a la obra como un sistema cerrado en sí mismo, que se ve amenazado por cualquier cambio.

El arte no es la capacidad originaria, primitiva o natural, ni la “lengua materna de la humanidad” (op. cit) como se pensaba en la época del romanticismo, ni es un medio de comunicación atemporal capaz de conservar la doctrina y los valores cualquiera fuese la etapa en la que se encuentre. El lenguaje del arte no proviene de la naturaleza, sino que se construye en la interacción de los hombres y el medio cultural, es totalmente artificial, resultado de transformaciones y revoluciones, por ello es que de él se pueden rescatar las reflexiones más contradictorias, lo formal, lo material, lo espontáneo y personal, carente o no de sentido, lo nuevo, lo irrepetible. A pesar de todo esto, sigue teniendo vigencia y atracción a través de los siglos, dado que sus intenciones o significados se redescubren, se recrean y reinterpretan dotándolo de las nuevas circunstancias. El arte no consigue evadir la historia, aunque se regenere completamente y se aleje demasiado de su origen. Su creación tiene lugar en el tiempo histórico y su recepción depende de las circunstancias externas y de su condición estética interna.

La esencia de la permanencia del arte no reside en la obra de arte real y perfecta, sino en la influencia que ese objeto puede llegar a provocar y qué vivencias artísticas o experiencias estéticas concretas puede establecer en la relación sujeto-objeto. Las obras también varían con la situación histórica en la que renacen, no son sólo los receptores los que le otorgan una lectura diferente. Con las viejas obras surgen otras nuevas, que a su vez cuentan con el aporte consonante del arte y la corriente del presente con la que inevitablemente entran en contacto y se enriquecen, se recargan o se disfrazan con el sedimento que le agregan las producciones posteriores. Con respecto a esto Houser (1975) reflexiona asegurando la existencia de una “profecía retrospectiva: cada obra aparece como el resultado y el resumen del pasado gracias a sus elementos tradicionales y como el origen de una nueva descripción de ese pasado, de una nueva orientación y división histórica, gracias a sus rasgos originales y actuales”. También señala que “desde este punto de vista, la historia del arte muestra la imagen de un movimiento dialéctico: lo nuevo surge de lo viejo, pero también lo nuevo se transforma de forma continua, a la luz que proyecta lo nuevo, y adquiere rasgos que no eran visibles en ninguna etapa anterior”.

Por otra parte, y teniendo en cuenta lo que se dice de la sociología del arte respecto de la influencia del arte sobre la sociedad, es menester pensar, acerca de la influencia generada en la sociedad y expresada en el arte.

Atendiendo a lo estético en el desarrollo social, se tiene que valorar que el artista, al igual que cualquier otro de nuestros semejantes, es un conciudadano y coetáneo, formado en el seno de una sociedad que ha criado y dejado en él su impronta. Eso hace que lo que produce y las acciones que emprende forman parte de un conjunto sociocultural y con miras de una apreciabilidad y eficacia duraderas. Esto es, hay factores que la interdependencia estructural de arte-artista y sociedad.

Al ser el arte un conjunto de expresiones artísticas que emplean signos, debe ser incluido dentro de los estudios semióticos, dado que es la disciplina que analiza las estructuras complejas de los signos, que intentan significar algo y que concluyen en textos.

Como las formas y las estructuras dependen del contexto social, esos textos son, por tanto, propensos a estar determinados por ciertas condiciones y formas de complejidad y en consecuencia, son portadores de significados, según sea la clase de arte y el lugar en la comunicación social que ocupe. Dichos textos dependen de la estructura de la realidad subyacente a los sistemas interpretativos, para desde allí realizar la interpretación adecuada de los elementos.

1.3.1. La sustancia comunicativa extensa

Según sea la estructura estética del texto, será el enfoque creador y productivo que el receptor realice. Primero lo analizará de manera completa en su estructura y luego lo interpretará de acuerdo a lo que le signifique o lo que es lo mismo, existe un proceso receptivo adecuado, el texto estético aparece como un espacio de realidades posibles, de significados posibles.

En la comunicación estética el consumidor vivirá la *realidad* como algo formalizado que de él depende, como la magnitud corregible e influenciable cuya historicidad demuestra paradigmáticamente hasta qué punto cabe variar la realidad; así es como experimenta el acondicionamiento de cada sentido, de cada significado. La comunicación-estética se convierte, de esta forma, en el modelo de una comunicación abierta, predispuesta al desarrollo y no sometida a autoridad alguna. El receptor se hace cargo de su libertad productiva y constituyente de sentidos y realidades (Schmidt, 1971).

La relación existente entre el arte estético y la sociedad, se manifestaría de la siguiente manera: el receptor experimenta su libertad en la comunicación estética, y desarrolla una conciencia crítica emancipadora para la constitución y modificación de significados, instituciones y *realidad*.

Arte y sociedad son realidades dispares pero no aisladas, no se corresponden entre sí, mas no se contradicen y no tienen ningún fin en común.

Lacolla (1998) señala que el mundo del arte es un microcosmos en el que están presentes todas las coordenadas que informan la actualidad; y es por lo tanto un espacio excepcionalmente importante desde el cual comprenderla. Se trata de que buscan y perfeccionan los instrumentos intelectuales que serán necesarios para afrontar la realidad y volver a dominarla. La realidad, en efecto, si es reductible a la pura voluntad, es sin embargo susceptible de orientación. Es decir, que puede marcársele un rumbo.

La palabra estética deriva de las voces griegas *aistesis*, que significa sentimiento, por lo que atendiendo a las raíces del término puede decirse que la estética es la ciencia de los sentimientos y la belleza. Si el arte es la manifestación de los sentimientos y la estética investiga los sentimientos, la estética tiene como objetivo primordial, reflexionar sobre los problemas del arte.

Si se cuestiona qué es lo que lleva al hombre a manifestarse en el arte, mediante una rama cultural determinada, la respuesta conduce a la conquista de un valor. El valor es el esfuerzo y el motivo a perseguir, a lograr y se va transmitiendo de generación en generación. Lo que vale en sí mismo, algo que el hombre quiere obtener y apreciar. Es el valor el contenido de la cultura, es lo que el hombre busca e intenta conseguir, por lo tanto, la forma de dimensionar ese valor y su sentido es el problema que aborda la filosofía. La estética por su parte, si se manifiesta en la cultura en forma de arte, tiene como facultad el sentimiento y la belleza como valor, reflexiona filosóficamente sobre el arte y sus valores.

La filosofía del arte plantea cuestiones estéticas para lo que es necesario analizar o definir qué actitudes son consideradas estéticas, o no. Podría reconocerse a la actitud estética como la opuesta a la práctica, o al menos a la que lleva implícita una función práctica, es decir, aquella que tiene alguna finalidad o utilidad concreta. Por el contrario, la actitud estética fomenta el hecho de percibir por percibir y en él la fruición. La estética destaca la importancia de los aspectos y detalles perceptivos para saborear la experiencia sin otro objetivo que el goce. El placer de la contemplación es la actitud estética que se distingue también de la cognoscitiva, aquella que implica disfrutar pero con el fin de aumentar los conocimientos con respecto a alguna materia en especial. Esta actividad puede resultar útil y necesaria, pero no encierra necesariamente relación con el goce de la experiencia misma. Quienes se interesan por el arte en razón de algún objetivo profesional o técnico, están particularmente expuestos a distanciarse de la forma de contemplación estética propia del que se mueve por intereses cognoscitivos.

Retomando a Monroe Beardsley y John Hospers, la estética es la rama de la filosofía que se encarga de analizar y construir los conceptos relativos al arte y también de resolver los conflictos que surgen al contemplar objetos estéticos. Por objetos estéticos se entiende entonces, todo objeto susceptible de permitir la experiencia estética o la posibilidad de generar juicios de valor estético o de dar argumentos que sustenten tales juicios. Los conceptos de valor estético o experiencia estética son abordados desde la estética que reflexiona acerca de qué es lo que hace bellas a las cosas, como también define los patrones estéticos y las relaciones entre sí.

Por su parte, la filosofía del arte, podría decirse que tiene un campo de influencia más reducido que el de la estética, dado que se limita a trabajar sobre los conceptos y problemas relacionados con las obras de arte y desplaza la experiencia estética de la naturaleza. A su vez, la filosofía del arte debería distinguirse de la crítica de arte, que se ocupa de analizar y valorar las obras partiendo de la existencia de unos parámetros y valores ya presupuestos por la estética.

La actitud estética puede entenderse en la descripción de la experiencia estética en términos de relaciones externas contra relaciones internas, es decir, que se apunta a las propiedades del objeto estético y su relación en sí mismo, ni siquiera la relación que mantiene con su artista, con el receptor y mucho menos con el conocimiento o la cultura en la que se encuentra inmerso. En tanto que la 'atención estética se dirige al objeto fenoménico, no hacia el físico', pero la atención debe centrarse sobre las particularidades percibidas no sobre aquellas que son físicas y que posibilitan la percepción. No obstante otras líneas de pensamiento apuntan a que la Estética permite entender las relaciones y experiencias entre el arte y el hombre. Según esto dejaría una huella evocadora. Por ello, el contenido de las experiencias estéticas está alejado de lo racional, ya que el significado se construye a partir de los sentimientos que experimenta el hombre durante la contemplación de la obra. A este juego comunicativo se le llama experiencia estética y la obra es el medio a través del cual el artista y el receptor establecen un vínculo precedero. Ahora bien, existen diversas formas de establecer dicho vínculo, dado que la experiencia estética puede darse a través de ocho categorías, definidas por los estudiosos de la filosofía de la estética, agrupadas en cuatro binomios: belleza-fealdad; sublime-grotesco; gracioso-ridículo y trágico-cómico.

1.4. El cine en la cultura: presencia analítica y mediática

El cine es una de las manifestaciones estéticas, simbólicas, y, en definitiva, social y representativa que se ha instaurado en un estatus indiscutible en la cultura. Esa premisa hace innecesario profundizar en los fundamentos que sustentan la constatación. Lo mismo ocurre con la consideración del cine dentro de las artes (Tudor, 1989; Nieto, 2011).

Sí, sin embargo, para el objeto del presente trabajo se hace obligado acercarse al recorrido y a la presencia actual de los análisis fílmicos y de la presencia del cine en la realidad mediática y, más concreto, en la crítica cinematográfica. Ambos extremos son, al fin y al cabo, los pretextos que fundamentan la coherencia interna de estas líneas, orientadas a redondear los aspectos similares y diferenciales del afrontamiento del cine como recurso para aprendizajes, sociológicos, educativos, creativos, etc...y el que se desarrolla en la información de actualidad especializada, y en su género más representativo: la crítica.

El cine es una de las manifestaciones del arte y de la cultura que tiene una repercusión en los medios de comunicación social relevante. Los mensajes de carácter cultural sobre el cine fueron paulatinamente especializándose, con la consecuencia de que, en ocasiones, el género más relevante de los medios de comunicación para el cine que es la crítica se ha desplazado a espacios y formatos de mayor especialización como revistas o blogs.

El recorrido sobre cómo se afronta la información acerca del cine ha pasado por diferentes etapas, y podría decirse que es una de las manifestaciones culturales con más presencia en los medios de comunicación. En especial a las páginas de los suplementos culturales, en las que las artes, frente a otras expresiones culturales, tienen su espacio (Armañanzas, 1995 y 2010). Igualmente los textos de opinión (artículos, columnas y críticas) publicados en las secciones diarias de cultura son minoritarias con

respecto a los textos informativos/interpretativos publicados en esas mismas páginas (Armañanzas, 2010).

Desde 1983 Amparo Tuñón diferencia tres estadios: cultura/información; cultura/acontecimiento y cultura/conocimiento. Si bien, el género más importante de opinión y argumentación, en los suplementos culturales es la crítica de las Artes, considerada como un texto periodístico firmado por un especialista en su área con la intención de persuadir al público que informa, explica y analiza y argumenta y valora las cualidades y el sentido de la obra de creación concreta y expuesta a los públicos.

Como generalidades, la información cultural del cine, decíamos, es abundante: “la mitología cinematográfica nunca ha sido superada por ninguna otra, ni siquiera en sus momentos más críticos” (Rodríguez Pastoriza, 2006). Si prolija parece ser la información sobre cine, en numerosos formatos, no parece haberse mantenido esa tendencia en lo que se refiere a las críticas en los tiempos de crisis de periodismo y de los nuevos medios sociales. Al menos es así aparentemente, puesto que Ruiz San Miguel y Ruiz Blanco (2011) afirman que en esas afirmaciones hay más de contenido emocional que a lo racional. En ese sentido, aseguran que la crítica cinematográfica no ha dejado de producirse sino que se encuentra en otros formatos, coincidiendo con la tendencia también de consumir el cine no solo en los formatos tradicionales de la gran pantalla. Blogs, redes sociales, acogen a las críticas cinematográficas, como información especializada, se encuentra en una situación privilegiada.

Al margen de adentrarnos en esa realidad de manera extendida, la idea es contribuir a dejar constancia de esas realidades, poniendo al menos el empeño en diferencias los géneros en los que se manifiesta el análisis y la crítica cinematográfica.

1.4.1. La crítica cinematográfica y el análisis fílmico

Nos parece válida, por sintetizada y por reveladora para uno de los objetivos de este libro, la reflexión de Iglesias (2011) acerca del recorrido que se abrió en junio de 2009, en la revista *Cahiers du Cinéma España*, sobre si existe o no relaciones entre el análisis fílmico que ha surgido de la Universidad y la crítica cinematográfica ejercida en los medios de comunicación. La dicotomía académica planteada por Zumalde (2011) acerca de que son prácticas totalmente diferenciadas “resulta útil como base para plantear el estado de la relación entre las dos maneras de entender la crítica cinematográfica” (Iglesias, 2011, 67). Además, en su valoración aporta cómo, el acercamiento al entorno digital, como emplazamientos para el debate a partir de análisis fílmicos y académicos, se producen debates en la red que quedaban antes sin repercusiones en el entorno social, ya que los análisis fílmicos, más propios de entornos académicos, tenían menor repercusión. Esto supone, entonces, una aproximación mayor a un encuentro más o menos casual de ambos géneros, al menos en lo que a sus funciones de visibilización social se refiere. En un sentido ampliado se manifiesta López (2011) al cuestionarse si se está produciendo lo que denomina una teoría nómada, al poder realizar una crítica más universal, además de que se están modificando los lenguajes de la crítica, ya que los recursos audiovisuales, los video-ensayos, o el “ensayo en imágenes”, permite muchas más posibilidades.

Al respecto, son múltiples los trabajos diferenciadores (porque son diferentes) de ambas prácticas, pero que de alguna manera se han ido acercando en las últimas décadas a causa de cómo aparecen en el imaginario social a través de las posibilidades de internet. Lo sencillo, como ocurre para cualquier intento de tipificación, sería recurrir a un sinfín de géneros híbridos, que alcanzarán individualmente un dudoso valor representativo. Sin embargo, entendemos imprescindible un esfuerzo por validar, sin excluir, ambos géneros en una propuesta de fusión de tareas. Tras verificarse que pueden existir diferentes tipos de análisis que pueden resultar inacabados, se propone un análisis crítico, en el que se vuelven todos los aspectos necesarios para ubicar a la película entre el cuerpo creador y el público, pero acompañado del aparato estético y político-social de la crítica periodística, que también sería objeto de ese análisis, con un fundamento integrador de focalizar la mirada en torno a todos los discursos que genera el film (Delponti, 2007). Enfrente está la idea de disociar ambos géneros, sin posibilidades de retroalimentación. Para entender los contextos en los que se mueve cada uno de los dos géneros el análisis fílmico y la crítica, se precisa entrar en el conocimiento del periodismo especializado, que se mueve en todos los entornos de la comunicación especializada. Además, como la propuesta de este libro abarca acercar facetas o áreas que están alejadas tradicionalmente, trabajaremos el análisis fílmico y los contextos en los que se ha estudiado, para, finalmente, exponer un análisis crítico que incluya las dos fórmulas de trabajo, con el ejemplo de dos películas en concreto.

Capítulo 2

Periodismo y Cultura

2.1. Periodismo y Cultura: cine y crítica como textos

Hablar de Periodismo y Cultura es también hablar de los géneros periodísticos. Aún es así de exigible, puesto que la historia natural de la Información de Actualidad ha supuesto continuos cambios y confluencias en el devenir de las formas y estilos en los que se expresan sus contenidos. Los géneros se consideran la base de gran parte de la teoría de la periodística y, aunque en algunos periodos, como ha podido ser durante la implantación de la era digital, han surgido corrientes que preconizan la desaparición de los géneros, a partir de la constante hibridación de los mismos, lo cierto es que es más que clara la supervivencia, y se observa que el mimetismo (en estructuras y estilos) pervive.

Es por ello que el propósito de abordar el estudio de los géneros que desde distintos ámbitos académicos y culturales tratan el cine, exige un breve recorrido por lo que hace y ha hecho el periodismo a través de una de las áreas más tradicionales y reconocidas como es el periodismo especializado en cultura. A esa circunstancia se une el empeño de sumarnos al reto de que, en los ámbitos académicos, se persista en la necesidad de comprender la tipología textual (García & Martí, 2018), en el entendido de que a través de las tipologías se proporcionan valores, costumbres y formas del pensamiento válidos para interpretar la realidad y para producir significados en las sociedades.

En el ámbito de producir significados se mueve el cine y su crítica, comprendidos ambos como textos propios, cada uno de ellos en su modalidad. Ambos textos y sus contextos son, pues, parte de los contenidos de la comunicación cultural que, en la actualidad participa de la complejidad de la convivencia de los medios tradicionales y el reflejo digital y cuya combinación ha modificado sustancialmente los entornos y los paradigmas comunicacionales en los que la sociedad se mueve.

El cine es texto, como textos son el análisis fílmico y la crítica. Y los textos son todos los actos comunicativos que se revelan como procesos para la interacción social y en los que prima el contexto como un eslabón determinante en los procesos de comprensión. Si a esto se añade la idea educativa de que ese proceso se centra en la indagación de las intencionalidades de los propios textos, se explica la importancia de detenernos en cómo y en que formas y estilos se traslada en el periodismo los símbolos de la práctica cultural del cine. Al igual que analizaremos, más adelante, los contextos académicos, pedagógicos, socializadores, en los que se mueven los análisis fílmicos. No en vano, nuestro propósito es acoger en una modalidad de análisis crítico, las implicaciones que, como en vasos comunicantes,

se entremezclan a partir de ambas formas (la crítica y el análisis). Los textos, así entendidos, crean los discursos y, estamos en la idea que aporta Lozano (2013) acerca de que el periodismo, más allá de estar acompañado de cualificaciones y atributos (periodismo de precisión; de investigación o de calidad), puede ser descrito como discurso, con características propias de su arquitectura textual y “por sus estrategias, justamente discursivas, que encuentran su *pedigree* en la secular narratología y en los dignísimos estudios sobre el relato (*récit*)” (Lozano, 2013, 166).

Entonces, recorrer cómo se han configurado los discursos que nos ocupan: cine, análisis fílmico y cine, en las funcionalidades de sus textos y en el panorama de sus contextos, tiene como fin valorar su funcionalidad y objeto.

La crítica cinematográfica hay que abordarla entre los textos discursivos que conforman el panorama del periodismo interpretativo y en el ámbito de la comunicación especializada. Se hace desde la idea de que en la profesión periodística no ha calado ningún embate contra los géneros en cuanto a tales (como sí podría decirse que ha sucedido en la literatura. Al contrario, se observa que la teoría se nutre de múltiples propuestas de tipificación, algunos basados en los presupuestos epistemológicos. Realidad que conduce a plantear si acaso siempre nos hallamos con nuevos criterios para una vieja tipología (Sánchez & López Pan, 1998).

Al caso conviene afirmar que la irrupción digital en lo que a los géneros se refiere mantiene una evolución en la que se mimetizan los discursos, entendidos como tipos de textos, lo que corroboraría la idea asentada de que escribir o hablar en géneros no supone que estos sean ni naturales ni cambiantes según los soportes, al tiempo que enfatiza la idea de la estrecha relación entre género y función de cada género (Gomis, 1989; Sánchez, 1992, 1998).

La crítica y la crítica de cine perviven en el periodismo especializado. Otra cosa es que haya sido o no desarrollada teóricamente de manera profusa desde la propuesta académica del periodismo o información de actualidad, circunstancia que entendemos que obedece al hecho de que se encuadra en los géneros de opinión, argumentativos y especializados cuya característica principal es que son géneros de autoría individual frente a los considerados como géneros de la actualidad inmediata; que desde los inicios de la tipificación, como géneros opinativos, se caracterizan por otorgar la máxima libertad estilística, si bien siempre preservando la función orientadora sobre los valores culturales ya que siempre se entendió que de entre los mensajes periodísticos el que más aproximación tiene como transmisor de educación a través de experiencias y de fuente de conocimiento erudito, desde la opinión personal especializada (Santamaría, 1990). Las funciones mencionadas siguen siendo necesarias, aún y a pesar del momento en el que se encuentra la crítica cinematográfica que, sin desaparecer, se encuentra menos presente en los medios de comunicación, limitada por las circunstancias del mercado y estrategias de promoción de la industria y a la idea de que, en lugar de subyugarse en los medios de comunicación, que disminuyen sus espacios, en lugar de agitar debates para despertar la crítica pareciera que el marketing y la publicidad hayan ganado terreno al lenguaje analítico y a la reflexión (Heredero, 2010). Frente a esa tendencia, reseñaríamos dos iniciativas, cercanas a las autoras, que, de alguna manera apoyan y justifican nuestra propuesta. Por una parte, la puesta en marcha en el ámbito del Aula de Cine de la Universidad de La Laguna (ULL) de un proyecto de innovación educativa, consistente en que el alumnado aporte a una *website* del Aula, textos relacionados con la crítica cinematográfica y/o el análisis del cine, en un esfuerzo por recuperar la importancia de esas formas de expresión, a través de buscar canales, en la titulación de Periodismo, para lograr las habilidades y las competencias del saber hacer sobre los géneros que rodean a la representación simbólica del cine en los medios de comunicación. Los resultados del proyecto de innovación ofrecieron en un curso académico las cifras siguientes: 28 Críticas de cine. 12 Noticias de actualidad. 14 Análisis de series de televisión, 10 Artículos sobre cuestiones relacionadas con el cine y 7 Entradas relacionadas con eventos cinematográficos, visitas de rostros conocidos al Aula de Cine o estrenos nacionales (Fuentefría, 2018). Todo ello, como una contribución docente para revalorizar el papel de la crítica cinematográfica y el papel de los periodistas en ese ámbito de la comunicación cultural, entendiendo a la crítica como un género de que pone de manifiesto que el cine es un arte vivo y multidisciplinar y que deben revalorizarse sus géneros, la crítica y los comentarios fílmicos, en los medios tradicionales y en internet, gracias al acceso ilimitado a las obras audiovisuales propiciado por las nuevas tecnologías (Noguera, 2012).

En una segunda instancia, cabe referir la docencia, a cargo de las autoras, en la especialidad de Comunicación en el Máster de Formación del Profesorado del Profesorado de Educación Secundaria

Obligatoria, Bachillerato, Formación Profesional y Enseñanza de Idiomas, de la Universidad de La Laguna. Al respecto, en la asignatura de Aprendizaje y Enseñanza de módulos profesionales (Comunicación). En este ámbito, se establecen las temáticas del cine como texto y de los principales textos que genera: crítica cinematográfica y análisis fílmicos, como recursos para la docencia multidisciplinar. Además de que se plantea la materia como dinámicas para el aprendizaje, se enfatiza en el valor de los géneros que en estas líneas se está tratando.

2.2. Periodismo especializado y cultura

El ritmo y caudal informativo de las últimas décadas, sumado a la aplicación de las Nuevas Tecnologías en la transmisión de información, la globalización y la expansión del conocimiento a cada instante y en cualquier lugar del planeta, han ocasionado la imposibilidad de aprehender todo y de comprender lo que sucede. A raíz de la gestación de lo que se ha dado en denominar superabundancia informativa, y aún mucho antes, podría entenderse cómo fraguó la información especializada. Hay una larga trayectoria académica sobre la especialización periodística que se justifica en la especialización del conocimiento y se explica desde los factores sistémicos de la especialización. Para hacerlo Fernández del Moral y Estéve (1993) sentaron las bases de todo un proceso reconocido como especialización periodística en muy diferentes niveles. También establecieron, al objeto de la temática que nos ocupa, cómo la especialización periodística superó la mera tematización para ser entendida, como profundización y especialización de contenidos, más allá de la actualidad. Seijas (2003) profundiza en las tareas específicas y en particular en la estructura y los fundamentos del periodismo especializado, que incide en todos los extremos: el del profesional, el de las empresas y en los de las audiencias.

Superar la incomunicabilidad de las diversas ramas, ciencias y disciplinas, es lo que los medios de comunicación están aún hoy (asentadas ya diversas áreas de la especialización) ante el reto de ofrecer mensajes cada vez más estructurados, sistematizados y accesibles que faciliten la divulgación del conocimiento.

La especialización surgió, en un principio, de la necesidad de acercar la ciencia a la sociedad, con lo que se empezó a tratar la información con mayores garantías de credibilidad, fiabilidad y aportación de datos, para una mejor comprensión de las noticias y permitir así, un análisis más claro y crítico de los acontecimientos relatados, sin perder la visión de conjunto.

El periodismo especializado ha constituido en su desarrollo, una visión de una nueva práctica profesional, que implica la no limitación en el tratamiento de los temas y la permeabilidad a contenidos que lo enriquecen y alimentan.

Los procesos han supuesto modificaciones que superaran la mera tematización en secciones, de forma que estudiosos de la comunicación se han centrado en los cambios profesionales que esto implica, como es el fomento del conocimiento entre periodistas y expertos, a la vista de que ambos están por el objetivo común de la ciencia como un instrumento al servicio del hombre y de la noticia como un bien social. Unos de forma de quehacer profesional y ambos como compromiso de la transferencia o comunicación pública (Hernando Calvo, 1997), porque fue el ámbito científico el primero a través de del que se mostró. Por otra parte, en toda la trayectoria hubo de considerar una diferenciación inicial entre el periodismo especializado y la prensa especializada, que es la que está destinada a profesionales de una determinada área, al no informar siempre de temas actuales, ni estar siempre escrita por periodistas, sino por expertos en el tema. Entre tanto, el periodismo especializado va dirigido a un público más amplio, con referencias de actualidad, periodicidad definida al encontrarse en las secciones especiales y suplementos de los diarios. También puede hallarse en cualquier otro tipo de textos periodísticos, ya sean narrativos, explicativos o descriptivos, en cualquier tipo de lenguajes (popular, académico y/o masivo), en cualquier tipo de publicación (de información general, comercial, política o académica).

Ahora bien, una vez establecida la diferencia fundamental entre prensa y periodismo especializado, resulta interesante recurrir al concepto como “aquella práctica que los profesionales de la información ejercen sobre un área del saber en la que son expertos que exige la puesta en práctica de unos métodos

de trabajo que persiguen eliminar la dependencia de las fuentes oficiales de información y que se caracteriza por analizar, explicar e interpretar procesos con rigurosidad utilizando para ello el nivel de lenguaje adaptado a las necesidades del público receptor” (Berganza Conde, 2005: 60)

Al respecto, se partía de la definición de los años ochenta del pasado siglo, que relaciona como estructuras informativas que analiza la realidad a través de las distintas especialidades del saber, la coloca en un contexto amplio, ofrecer una visión global al destinatario y elabora un mensaje periodístico que acomoda el código al nivel propio de cada audiencia (Fernández del Moral y Esteve, 1993).

Han pasado años que pueden garantizar la madurez del periodismo especializado, y de las áreas que fueron propuestas desde entonces. El proceso ha sido contemplado desde diversas concepciones que vinculan la especialización a las audiencias, según el tipo de público, al trabajo en los diferentes medios de comunicación, a la selección de determinados contenidos susceptibles de ser incluidos en este tipo de periodismo, y a la especialización de quien escribe el texto. En definitiva, lo que sí es claro es que el periodismo especializado profundiza e interpreta una parcela concreta del saber. Y se ha establecido, con gran coincidencia entre muchos estudiosos, en cuatro grandes espacios de especialización: *por contenidos* (secciones y suplementos especiales), *por géneros* (una vez conformados nuevas estructuras de información), *por medios de comunicación* y *por audiencias*, dirigidas a profesionales concretos y especialistas en determinadas disciplinas, generalmente científicas, técnicas o industriales.

En definitiva, sea cual fuere el tipo de distinción, el periodismo especializado se planteó en esos años incipientes con los objetivos de ampliar el concepto de actualidad periodística, por tanto rescatar contenidos, e ideas que no pertenecían a la categoría del periodismo; servir de mediación entre los especialistas de distintas ramas y las audiencias; profundizar en los cambios políticos, sociales y culturales; mejorar la calidad y la credibilidad y promover conocimientos, ampliar y democratizar la cultura (Tuñón,

La profusión de compromisos profesional y académico con el periodismo especializado es inabarcable, como lo es la formulación de nuevas áreas de especialización. Al respecto, un reciente estudio sobre la especialización en gastronomía, Fusté-Forné & Masip (2018), expone una dicotomía que pone al periodismo especializado como una de las salvaguarda o supervivencia del periodismo, al apostar por narrativas del periodismo especializado. Frente a esto, hay quienes estiman que tan solo el periodismo de proximidad, local y cercano a los intereses de la audiencia permitirán sobrellevar el periodismo (Boczkowski & Mitchelstein, 2013).

2.2.1. Periodismo cultural

Dentro de la especialización del periodismo expuesta, el periodismo cultural podría considerarse como una de las ramas extensa y heterogénea en España, dentro los medios de comunicación, dado que es el espacio consagrado a trabajar, interpretar y transmitir las noticias que generan las acciones más sublimes que la propia sociedad realiza, y el entorno ha mostrado una intensa actividad en los ámbitos de la cultura tradicionalmente (Rodríguez, 2006).

El periodismo cultural se conforma con dos parámetros: si bien se dedica a reproducir y difundir las obras que forman parte del capital cultural de la sociedad, también puede ser parte de la creación del fenómeno cultural. Es un área que se encuentra presente en la preocupación periodística desde ambas perspectivas. Esta realidad se pone de manifiesto en cómo la cultura se instala como una de las temáticas que centran la atención no solo de los periodistas especializados, sino de columnistas, comentaristas, editoriales y sueltos de la prensa. La cultura es una de las temáticas y se ha instaurado de forma que su tratamiento, cómo se afronta y cómo se gestiona la cultura conforma una parte de interés de las temáticas del columnismo de opinión. Así lo ha constatado el retrato de la opinión en España durante el primer año del presente siglo (Casals, 2004). Al respecto, el estudio busca analizar qué preocupa en la sociedad española, de qué se habla y los modos de hacerlo. Se analiza lo publicado en la prensa que, explica la autora, supone una representación muy fiel de cómo es una sociedad en un momento determinado y en su evolución. Se analizaron los textos escritos entre septiembre de 2000 al 31 de agosto de 2001. El cuerpo de investigación son los diarios españoles cuyas tiradas superaba los 100.000 ejemplares, por tanto, *El País*, *ABC*, *El Mundo*, *La Vanguardia*, *El Correo*, *La Voz de Galicia* y *el Periódico de Cataluña*. Se analizan los artículos de opinión, y ninguna otra sección. De los resultados, es de significar que entre la pragmática discursiva de las secciones de opinión, destacan

la mayoría de los firmantes por responder al quehacer profesional del periodismo, y en consecuencia los resultados del estudio centran una imagen de las elites y su influencia real en el modo de pensar y de expresarse en los demás ciudadanos (Casals, 2004).

En concreto, la muestra del trabajo reseñado extrae una media de 51 artículos diarios, además de las estructuras y los tipos de discursos y de retórica, el estudio establece la tematización. En cuanto a la cultura, en números absolutos se contabilizan 444 (2,4%) artículos de opinión, insertos en las secciones de opinión. La propia autora de la investigación advierte de que aunque no parezca una cifra significativa, es de considerar que tan solo se contabilizan las piezas de las secciones de opinión (no de las páginas de Cultura o las especializadas de esos medios) por lo que estima que es importante la cifra de textos que ponen en valor el tema de la Cultura. Con respecto a los temas más concretos, preocupa la Literatura y la escasez de creatividad; los efectos de la televisión; la escasa cultura lectora; las problemáticas de la educación. “Hay una excepción: el cine español, presentado como un logro de orgullo nacional” (Casals, 2004, 39).

Como en otras ramas del periodismo especializado, el cultural también se encuentra ante el dilema de definir al público target al que quiere dirigirse, según la concepción de cultura que subyace en el periodista o en el medio en el que se desarrolla. Al respecto, la disyuntiva se decanta, básicamente, por dos líneas de trabajo diferentes: una dedicada a un público más populoso interesado por la actualidad cultural más masiva y comercial (corte antropológico), mientras que la segunda línea se concentra en un público selecto, más instruido y en ocasiones enmarcado en el ámbito académico (corte ilustrado). Resulta inviable profundizar por el momento en la orientación del periodismo cultural, según el tipo de público al que va dirigido, sino que se lo abordará desde una concepción más amplia implicándolo en los procesos de producción de aquello que difunden.

Aunque no existe un patrón uniforme, el periodismo cultural adopta en la prensa ciertas características comunes a casi todos los medios. En primer término, es importante diferenciar las noticias del acontecimiento diario, de aquellas que implican un mayor grado de reflexión, tanto en su producción como en la lectura de las mismas. En las primeras se destaca el empleo del estilo informativo con géneros como el reportaje, las entrevistas y algunos artículos, mientras que en los suplementos o especiales, se utiliza el estilo interpretativo y de opinión para la crítica de libros, arte y los comentarios. El predominio de la información literaria es evidente frente a la que producen otras artes, debido, posiblemente, a la labor de difusión de las editoriales que invierten considerables presupuestos en dar a conocer y fomentar la difusión de obras. Por el contrario, tradicionalmente las salas de exposición tanto de pintura como de escultura, en su trayectoria han tenido más dificultades para obtener presencia en los medios de comunicación, circunstancia que ha ido cambiando en los últimos años con lo que podría considerarse el boom de la museística como símbolo de las ciudades y expresión de reconocimiento de la cultura en la ciudadanía.

2.2.2. Periodismo cultural en el periodismo interpretativo

En el periodismo cultural es el predominio del periodismo interpretativo, con muestras de géneros para la interpretación como el más habitual con sus respectivos géneros como la crítica, la entrevista, la reseña y con menor frecuencia los reportajes. Además, el espacio cultural como especificidad goza, en general, de mayor libertad en cuanto a su presentación, ya sea en diagramación, diseño, empleo de recursos sonoros y visuales, etc. Intenta, por lo tanto, diferenciarse del resto de espacios periodísticos del medio, incluso de las secciones de cultura dentro de los diversos productos informativos.

Por otra parte, al igual que en otras especialidades del periodismo, dentro del cultural también puede encontrarse cierta monotonía y repetición en los temas tratados, a pesar de ser una rama en la que la creatividad debería ser prioritaria dentro del contenido a ofrecer. Esta situación puede explicarse si se advierte la gran actividad de las fuentes generadoras de información, como es el caso de las editoriales y la industria cinematográfica, que proveen a los medios de comunicación de una rutina informativa con las novedades y lo más vendido, lo que origina en reiteradas ocasiones, que los medios esperen por la información.

El periodismo informativo-interpretativo sigue considerándose una tendencia expansiva, como fundamenta María Jesús Casals (1999), pero en realidad es ya invasiva, no se entiende que no lo sea, en esa necesidad de reinventar que ha supuesto un largo proceso para la prensa; sus señas de identidad, sus poderes de contextualización y explicación, así como su deber de orientación han determinado esta opción de narrativa.

La prensa ha logrado pervivir alejada de su preocupación competitiva con los medios audiovisuales. Busca alternativas para satisfacer las demandas informativas de aquellos lectores cuyas expectativas están marcadas por su conocimiento previo de las informaciones por otros canales. Ese nuevo ámbito marca alguno de los rasgos de las narrativas explicativas, en textos en los que las presuposiciones contextuales incrementan en conexión con la superabundancia por la sobreabundancia de información y medios (Rodríguez-Wangüemert, 2003). La prensa está determinada por previsiones que la orientan hacia el periodismo informativo-interpretativo² que se caracteriza, en especial, por superar la estricta barrera distintiva objetividad/subjetividad, o intencionalidad/no intencionalidad. Es en ese ámbito en el que se mueve, incluso antes de estas nuevas tendencias el periodismo cultural. López Pan y Sánchez Sánchez (1998:18) afirman: “el periodista escribe inevitablemente en géneros [...] los géneros son instituciones vivas que evolucionan para ajustarse a las funciones propias de la actividad a la que sirven”, cuando exponen una propuesta de clasificación de géneros desde las funciones que persiguen y la autoría de los textos.

En el debate siempre abierto sobre los géneros periodísticos, perviven las aportaciones sobre la interpretación de Gonzalo Martín Vivaldi (1973:106), quien afirma: “es una valoración objetiva basada en antecedentes, análisis, ilación y exposición comprensiva de los acontecimientos”. Martínez Albertos (2004: 72) mantiene sus planteamientos el periodismo interpretativo se sitúa en el segundo nivel informativo, que tiene por objeto informar y explicar.

Con diversas matizaciones, la mayoría de los autores consideran géneros informativo-interpretativos a la noticia explicativa, el reportaje, la entrevista y la crónica. A ello se unen los de autoría individual, la crítica que es la que atañe fundamentalmente al cine en el rango de las estructuras de la opinión. Siguiendo el trabajo de Natividad Abril (2003) incluimos en esa enumeración los textos noticiosos que derivan de la información sobre conferencias, las ruedas de prensa y mesas redondas y los comunicados de prensa e informes. El criterio unificador es el carácter metalingüístico que, ineludiblemente, imprimen al mensaje, que concentrará contenidos derivados de actos de habla, por la traslación de discursos al lenguaje periodístico impreso.

Retomando el dilema para definir los alcances del periodismo cultural, como se mueve en ese contexto de periodismo interpretativo, es imposible dejar de pensar que es un fenómeno cultural en sí mismo, por la forma en la que se origina, sus propósitos y por los recursos que emplea. Además, la dificultad recae en el hecho de que, para entender su sentido, es necesario preocuparse por los dos campos que lo componen: *cultura* como elemento fundamental para entender las relaciones y diferencias sociales con sus contenidos simbólicos, y *comunicación*, en tanto en ella concurren y se entrecruzan diversas posturas y manifestaciones, estableciéndose relaciones de poder.

2.3. El campo de la cultura: el gusto y productores de la obra

Se hace imprescindible analizar los elementos que Pierre Bourdieu aporta para comprender la esencia del periodismo cultural desde la producción, circulación y consumo del mismo. Villa (2000) rescata algunos conceptos de la contribución teórica y metodológica del sociólogo francés, que aclaran la propuesta de Bourdieu respecto de la *teoría de los campos*, a través de la cual se estructura la vida social y sus diferentes estamentos. Al respecto, se señala la preocupación de Bourdieu en las reflexiones de García Canclini (1989), acerca de la forma en que “están estructurados - económica y simbólicamente- la reproducción y la diferenciación social”, por un lado. Mientras que, por otro, la cuestión de atención de Bourdieu, hace referencia a la forma en que lo económico y lo simbólico, a cómo se articulan en los procesos de reproducción, diferenciación y construcción de poder.

Para intentar resolver estas preguntas Bourdieu analiza los sistemas simbólicos de producción y consumo y las relaciones de poder que se dan en la cultura como campo, para entender qué dimensión alcanza lo que el periodismo cultural aborda y lo que descarta.

“Los campos se presentan a la aprehensión sincrónica como espacios estructurados de posiciones (o de puestos) cuyas propiedades dependen de su posición en estos espacios y que pueden ser analizadas independientemente de las características de sus ocupantes que en parte están determinadas por las posiciones” (Bourdieu, 2000, 112).

Bajo la consideración de que los campos tienen leyes generales invariables a todos los campos, que permiten la comprensión e interpretación de ciertos elementos y su funcionamiento sea el campo del que se trate, enriqueciendo así el conocimiento del mecanismo de todos esos campos. En los campos se evidencia una lucha constante entre los diferentes agentes, mecanismo que se manifiesta como propio en las teorías marxistas, de forma que aquellos propios del campo y los que son externos, compiten por conservar o conseguir la propiedad del capital simbólico del campo. Para ello, es necesario conocer los intereses y la estructura del campo, en la que se produce la ‘relación de fuerzas’ entre los agentes implicados en la distribución del capital específico acumulado, tras batallas anteriores y que determinarán el principio de transformación de la estructura.

“Un campo, así sea el campo científico, se define entre otras cosas definiendo objetos en juego [enjeux] e intereses específicos, que son irreductibles a los objetos en juego [enjeux] y a los intereses propios de otros campos (no se puede hacer correr a un filósofo tras los objetos en juego [enjeux] de los geógrafos, y que no son percibidos por nadie que no haya sido construido para entrar en el campo” (Bourdieu, 2000, 113).

Para Bourdieu el capital específico es aquel que cuyo valor está dado por su relación con el campo, será el fundamento del poder o de la autoridad específica característica del campo, dado que todas las personas implicadas lo comparten como interés común y fundamental. Por otra parte, si bien Bourdieu estudia la estructura de los campos centrándose en las prácticas culturales, analiza también el tipo de relación que se produce entre los distintos miembros y grupos (clases) de campo, a través de la elección estética y estilística que estos miembros realizan para construir un estilo de vida.

A esta elección Bourdieu la denomina ‘gustos’ que van desde el nivel popular (que subordina la forma a la función) pasando por el nivel medio hasta el nivel legítimo, asociado a una minoría burguesa especialmente dotada de privilegio. Sin embargo, explica Bourdieu, para que haya gustos es necesario que existan bienes clasificados o ‘clasados’, ‘clasantes’, jerarquizados y jerarquizantes, además de que también es preciso que haya personas dotadas de principios de ‘clasamientos’ de gustos que permitan identificar entre dichos bienes cuales son los de su gusto. También se da el caso de que existen bienes que preceden a los gustos, esta situación contribuye a formar los gustos. Al respecto Bourdieu propone una definición provisional del gusto como “el conjunto de prácticas y propiedades de una persona o de un grupo, son el producto de un encuentro (de una armonía preestablecida) entre bienes y un gusto” (Bourdieu, 2000, 162)

En tales campos de producción, la relación de la obra con el creador depende también de su posición dentro de la estructura del campo intelectual, que no acaba en los artistas, incluyendo a todos los agentes extra creación, como editores, empresarios, periodistas, etc., que hacen posible, tanto la producción como la difusión y distribución de las obras reconocidas como legítimas dentro del campo. A este sistema hay que añadirle los grados de relación entre los miembros respecto del capital cultural que se trate, lo que determina la posición y rol dentro del campo y por consiguiente el de la obra, por ejemplo, de un artista de vanguardia, o de un escritor marginal, oficial, etc.

Con relación al encuentro entre la obra de arte y el consumidor resulta que éste se descubre a sí mismo al encontrar una obra a su gusto. El consumidor descubre lo que quiere, según Bourdieu, “lo que tenía que decir y no se sabía decir- y que, por consiguiente, no se sabía” (Bourdieu, 2000, 163). A este binomio hay que agregarle un tercer elemento ‘ausente’: el productor de la obra que ha creado una cosa a su gusto. Él puede lograrlo porque tiene la capacidad de transformar su gusto o su estado del alma en objeto: objetiva su gusto, que luego es subjetivado por el consumidor que descubre su gusto.

“Los gustos, como conjuntos de elecciones realizadas por una persona determinada, son, por tanto, el producto de un encuentro entre el gusto objetivado del artista y el gusto del consumidor”.

Al respecto, resulta interesante el planteamiento que formula Bourdieu acerca de la relación que mantienen los consumidores con aquellas obras que *no* pertenecen al conjunto de creaciones consideradas como legítimas, respecto de las cuales manifiestan libertad y soltura a la hora de juzgar y elegir, no resultando de la misma manera con aquellas obras consagradas, para las que mantienen una actitud ‘ceremonial y ritualizada’ en palabras de Villa. Esto implica que la organización de los modos de producción, circulación y consumo (gustos) de obras de arte signifique simbólicamente una diferenciación de clases: ‘gustos de élites’, ‘estéticas populares’.

2.3.1 *El cine en el campo cultural*

El cine está incluido dentro de la esfera de disciplinas artísticas legítimas, según Bourdieu, al igual que la literatura, pintura, teatro, música clásica y jazz, entre otras manifestaciones que tienen lugar e interés en las investigaciones y debates académicos e institucionales, dejando a la fotografía, la moda, la decoración y el diseño, como “instancias no consagradas de legitimación” (Villa, 2000, 28).

En el caso de los análisis de films y las críticas que se valorarán en el presente trabajo (La Historia Oficial), por lo general, si bien responden a la esfera de obras legítimas por su abstracción simbólica y contenido poético, al mismo tiempo se rigen por una estética pragmática popular, en la intención de funcionar como ventana esclarecedora de lo sucedido en la trama durante la dictadura argentina de los setenta y como elemento fundamental para la reconstrucción del universo político y cultural del citado período.

En relación con la teoría de los campos, al profundizar en algunas propiedades del campo cultural, es posible analizar las interrelaciones, que Villa (2000) afirma que se producen entre una serie de agentes e instituciones por el objeto cultural, que además de valor comercial tiene valor cultural, (bien simbólico). Según esta autora, el predominio de uno u otro valor, determina el campo de la producción cultural, que puede ser dividido en dos sectores: “*el campo de la producción restringida*”, en el que la rentabilidad económica es secundaria, primando siempre el valor simbólico de la obra y la acumulación de capital simbólico, lo que lo convierte en un campo autónomo, capaz de desarrollar su propio criterio de producción y valoración. Y el “*campo de la gran producción*” que está sujeto a demandas externas y que considera a la obra como una mercancía que no alcanza valores simbólicos, dada su poca permanencia en el mercado, siendo manejada como bien económico destinado a la gran masa.

El periodismo cultural, por su parte, tiene una importante participación en ambos campos pero tal vez con más énfasis en el *campo de la producción restringida* dado que es un aparato legitimador de las obras y subjetivarlas con su consagración y con la crítica que las jerarquiza y las dota de unas ciertas particularidades, al mismo tiempo que enseña y provee al consumidor de las herramientas necesarias para apropiarse de dichas obras y disfrutarlas. Dentro del *campo de la producción restringida* es importante, por todo lo antes dicho, que el creador configure una relación definida con lo ‘público’ de su obra, dado que es el producto a través del cual ocupa un lugar en la “escala de reconocimiento social” (Villa, 2000, 27).

2.4. Periodismo cultural y producción simbólica

El papel del periodismo cultural en la producción simbólica hay que señalarlo a partir de la idea básica de la función social de la difusión de la cultura, para lo cual recoge, organiza y transmite la información bajo mecanismos narrativos específicos de su campo. La importancia de los campos anteriormente expresados y el valor entre las relaciones de los artistas con su obra a través de la función mediadora de quienes difunden y transmiten esa producción, hay que detenerse a reflexionar sobre los sujetos que difunden las noticias, el público lector y las condiciones de producción de los textos culturales.

En primer término, es imprescindible diferenciar la prensa cultural diaria de la que no es diaria, aunque ambas dan cuenta de la producción simbólica de una sociedad, para lo cual “definen espacios de saber y redes concretas de circulación de los textos artísticos y los discursos sobre ellos”. Barei (1999) afirma que el periodismo cultural es el que:

- “Determina qué textos de la producción social son susceptibles de ser leídos (literatura), vistos (cine, teatro, espectáculos, exposiciones) o escuchados (conciertos, programaciones musicales), por lo tanto, discursivizados en el diario o la revista.
- especifica en qué género ha de manifestarse esta discursivización: entrevista, crónica, comentario, crítica, ensayo.
- delimita el espacio textual en el que ha de publicarse (suplemento, páginas especiales) y por lo tanto, en qué términos se relaciona con los textos de la misma página o del periódico todo.
- instaure reglas constitutivas de los textos, una tópica y una retórica, procesos de enunciación propios del periodismo especializado y de formas de modelización del sujeto receptor.
- deja traslucir un discurso histórico que muestra las directrices fundamentales de las ideologías sociales en pugna, en tanto voces ocultas tras un tipo de saber especializado, pero fuertemente reglado por la economía de mercado” (Barei, 1999: 2).

Resulta evidente que periodismo cultural no es uniforme, ni en su contenido ni en sus formas y por consiguiente, tampoco en su público. Por ello resulta de utilidad establecer como el ámbito esencial de este campo de la cultura el de los *suplementos culturales* que si bien son una separata del periódico o diario, al que se integra por la posibilidad de distribución masiva, las condiciones de producción y recepción difieren bastante del periódico al que se adjunta. Por consiguiente y en relación a lo antes explicado acerca de los campos culturales, los *suplementos culturales* pertenecen en parte al campo de la producción restringida en su construcción, teniendo en cuenta las firmas y la legitimidad de las opiniones que contiene, y también al de la *producción a gran escala*, en su distribución.

Otra particularidad fundamental del suplemento cultural es su vocación selectiva y subjetiva acerca de los temas a abordar, dado que no se centra en el hecho noticioso como tal, sino sobre la base de otros elementos más restrictivos de carácter ilustrado y académico, lo que puede considerarse como ‘alta cultura’ o ‘cultura superior’, por ejemplo, temas filosóficos, literarios o artísticos. Podría decirse entonces que, al analizar el contenido y la forma de un *suplemento cultural*, es posible vislumbrar el modelo o concepto de cultura que en él subyace y que es su intención instaurar. Se entendería al suplemento cultural como el máximo representante del campo que nos ocupa, frente a la información de las secciones de cultura, que representan más al periodismo informativo. Rivera (1995) afirma que los *suplementos culturales* tienen el poder de legitimar los productos del campo cultural dado que serán los espacios de exhibición de las grandes firmas tanto nacionales como extranjeras y de esa manera se convierten en ratificadores del espacio intelectual del medio.

Armañanzas (2013) asegura que los textos periodísticos de los suplementos culturales permiten acercarnos a las Artes al informar e interpretar, así como al enjuiciar las obras de creación, de forma que nos acercarían al sentido de permanencia y de continuidad de la cultura humanística. Desde el estilo persuasivo, estos productores de simbolismo desde el periodismo cultural, permite una organización propia de esos cuadernillos en los que los géneros informativo-interpretativos, junto a las críticas, superan los géneros enunciativos.

Esta situación de legitimación del campo provoca que los *suplementos culturales* sean susceptibles de ser coleccionados para tener como material de consulta y referencia a la hora de proponer ideas y aportaciones a las tendencias estéticas, al ser, como se ha expuesto, espacios en los que se combina la información con la opinión de personajes legitimados y reconocidos dentro del campo. En este punto de la cuestión, es importante reflexionar sobre el sujeto productor de la noticia que opera en calidad de ‘experto’ en la temática abordada, escribiendo tanto para el creador de la obra de la que se trata, como para el público de la misma, que no siempre llega a comprender lo que se le propone para leer.

2.4.1. Medios de Comunicación y cultura

a) La Cultura en la prensa

Una vez realizada la aproximación al periodismo cultural desde los suplementos, resulta conveniente continuar el estudio, situando a las revistas culturales como el siguiente producto. Al respecto cabe señalar la variedad de públicos y de temas abordados por las mismas que pueden organizarse, según tres grandes criterios de clasificación referentes al tipo de audiencia al que se dirigen. Por un lado, se encuentran las revistas destinadas a un público reducido, ilustrado y en cierta medida elitista, con contenidos vinculados a la creación literaria, la poesía, con un lenguaje de nivel específico. Predomina en este tipo de publicación la crítica y otros géneros de opinión, quedando relegada la noticia cultural a escuetas reseñas específicas.

En cuanto a la circulación, estas revistas tienen una tirada muy reducida y, por lo general, son distribuidas por suscripción o regaladas por instituciones oficiales que las patrocinan, con lo que puede afirmarse que tener presencia en ellas es, para los periodistas, una cuestión más de prestigio y legitimidad, que un medio de vida.

En segundo lugar, se encuentran las revistas populares, que están destinadas a un público masivo interesado en la literatura de consumo y difundida en los grandes medios. En ellas es difícil encontrar artículos y editoriales complejos, ya que el universo de lectores es heterogéneo, por lo que las temáticas abordadas están ligadas al contenido de los suplementos culturales de los periódicos, con mayor profundidad y extensión. Al mismo tiempo, la calidad de diagramación, el formato y el lenguaje, se asemejan más a los empleados en los medios diarios, que en las publicaciones especializadas.

El tercer tipo de clasificación de revistas culturales responde a las publicaciones *underground* que se configuran como las revistas de la contracultura, que tuvieron su origen en EEUU como respuesta a la censura, a los prejuicios sociales o la represión política. A mitad del siglo XX surgieron una serie de publicaciones culturales apoyadas por diversos movimientos sociales, que elaboraban discursos enfrentados a los productos de la industria cultural.

Los tres tipos de revistas comparten algunos aspectos estilísticos que las mantienen como producto vigente aún en la actualidad y pese a la saturación de información y variedad de medios disponibles. Por un lado, el hecho de que los lectores las buscan especialmente, no son ellas las que intentan captar al público, en segundo término, permiten al lector disponer de más tiempo para leer, analizar y disfrutar, dado que suelen ser de carácter mensual o similar, al mismo tiempo que dicho público tienen, en general, un nivel intelectual y cultural más alto que el de otro tipo de publicación especializada.

En España pueden identificarse tres grandes bloques de revistas: revistas de libros, revistas de arte y revistas intelectuales (Filosofía, pensamiento, política...)

Por lo demás, en la prensa persiste la sección de Cultura, como absolutamente reconocida, lo que supone una ampliación de los criterios de noticiabilidad, a partir de los años sesenta del pasado siglo, cuando se impuso la especialización periodística (Rodríguez Pastoriza, 2006).

Los planteamientos de idealidad de la prensa para la cultura entroncan con la realidad de las situaciones de crisis en la prensa y en especial en cómo afecta a los suplementos culturales (Armañanzas, 2013). Internet resulta ser el mayor competidor de estas ediciones que los otros medios tradicionales.

b) La Cultura en la radio

La radio es el medio que por naturaleza siempre ha tenido vocación cultural a lo largo del tiempo de su existencia, dado que por la libertad que ofrece para la literatura oral, ha sido el más práctico para difundir y ahondar en cuestiones culturales populares y especializadas.

Con un lenguaje sencillo y huyendo de los tecnicismos, las radios públicas se han constituido como las emisoras que mayor espacio dedican a la revalorización cultural, intentando “convencer al oyente de que la cultura es interesante” (Manuel de Ramón Carrión, 2003, 152). No obstante, como en todos los medios, existen campos culturales que son más susceptibles que otros, para ser tratados y abordados de manera adecuada. Esto sucede con aquellas disciplinas artísticas vinculadas al sonido como la música, el cine o el teatro, que tienen la posibilidad de ser reproducidos en su totalidad para su difu-

sión, no resultando así con otras materias relacionadas con la imagen como la pintura, escultura, fotografía, arquitectura, etc. Sin embargo, es importante destacar que la existencia de los novedosos recursos tecnológicos actuales, conjuntamente con la creatividad y profesionalidad de los expertos, es posible darle a estas disciplinas más difíciles de representar, un carácter más didáctico y ameno.

Por su parte, la literatura es un caso especial, dado que tiene una posición intermedia entre los dos extremos antes explicados, ya que es posible su expansión apelando a diversos recursos, además de su lectura, como la reproducción de fragmentos de las obras, opiniones de expertos y de los personajes. Así cabe distinguir la cultura como recreación radiofónica de textos y músicas; la cultura como recreación de los autores con entrevistas.

c) La cultura en TV

La televisión es el medio de comunicación más adecuado para el tratamiento de la información cultural, no sólo por la capacidad que tiene de divulgación, sino también por sus posibilidades audiovisuales, que lo convierten en el medio más atractivo, didáctico y especial para la difusión de la cultura. No obstante, las investigaciones han demostrado que los “gustos” de este medio recorren otras tendencias: “deberíamos decir que *podría constituir*, porque la TV malgasta sus inmensas posibilidades en miles de programas intrascendentes cuando no directamente zafios, adormecedores de la inteligencia y plagados de publicidad indirecta” (Ramón Carrión, 2003: 147). Para ilustrar esta circunstancia, este periodista recurre a los resultados de algunas investigaciones que llegan a la conclusión de que las noticias u opiniones culturales no superan el minuto y medio en cada emisión de los programas informativos diarios.

A pesar de esta situación, es interesante rescatar el hecho de que a partir de la irrupción de segundos canales o canales especiales de pago, se ha conformado un reducido pero importante espacio para aquellos programas que se configuran como culturales desde su concepción, convirtiéndose así en exquisitos refugios culturales y espacios de prestigio.

Finalmente, para hablar de cultura en televisión, los especialistas insisten en la necesidad de utilizar, al igual que en la radio, un estilo claro y conciso, incluso cuando se habla de literatura, que es la disciplina artística más complicada de reseñar en televisión, debido a que resulta difícil escapar a la tentación de hojear los ejemplares, describir las portadas, entrevistar a sus autores o relatar las imágenes que aparecen en las novelas. Por ello, la información sobre arte, teatro, danza, música o costumbres populares siempre es más atractiva a la hora de ser el tema del día en los programas televisivos, que generalmente carecen de espacio para la argumentación. Esta es una discusión alargada; dado que a su vez la visión de cultura cultivada en TV contrasta con la utilización, también en TV, de patrones culturales implícitos válidos para las audiencias no especialmente cultivadas ni elitistas: el valor del culebrón o las telenovelas para sus seguidores como vehículo cultural, de transmisión de valores.

2.4.1.2 Crítica social sobre la utopía de la Cultura en Internet

El afrontamiento del campo de la Cultura en el entorno digital debe ser asumido desde una postura crítica y no solo descriptiva, que permita avanzar sobre la relación de la cultura en los medios de comunicación en el mundo digital, en donde se entremezclan los medios convencionales con las propuestas vanguardistas. A este respecto, se han advertido posturas completamente alentadoras sobre el futuro de la Cultura y de la libertad que ofrece la autocomunicación de masas (Castells, 2009); frente a los críticos con la digitalización del campo cultural o utopismo digital, propuesta por Pecourt Gracia & Rius-Ylldemolins (2018).

Establecen estos autores cómo el discurso del utopismo digital tiende a interpretar que la digitalización de la esfera cultural ha redefinido la relación de la Cultura con la creatividad y sus bases sociales y que suele ser interpretado como un proceso como una nueva fase que fomentará la participación y la cooperación y un debilitamiento de los monopolios e intermediarios culturales, y aseguran que se olvida, en esa interpretación utópica muchos factores.

En ese sentido, Pecourt Gracia & Rius-Ulldemolins (2018) aseguran que los preceptos centrales del utopismo digital, entendido como un conglomerado de comunidades o redes descentralizadas, formadas por entusiastas y amateurs, que se presentan como la única posibilidad de futuro, chocan con los hallazgos de autores como Bourdieu que, a tenor de estos autores, merece ser revisada y considerada, al fundamentar muchas de las realidades que fundamentan la Comunicación de la Cultura.

Por tanto, el positivismo sobre la digitalización como un proceso que elimina la autoridad de los intermediarios culturales, queda en entredicho para estos autores que proponen superar el análisis de las redes como el análisis de la producción digital, y pretenden con herramientas de la sociología digital abrir nuevos horizontes para la reinterpretación de la producción y el consumo cultural en los contextos de la digitalización. En lo que respecta a nuestras tesis de trabajo sobre la cultura y el cine y sobre estos y Comunicación Social, sobrellevamos en esta decisión, la idea de, al menos, plantear las bases para promover investigaciones que profundicen en el análisis de los nuevos modelos en el mundo digital.

El trabajo se resalta en este apartado, tanto porque la línea crítica de los nuevos paradigmas que afectan a la comunicación social desde principios del nuevo siglo afectan directamente a cómo se entiende la cultura en los medios, como en el proceso tampoco puede denominarse a todo Información y cómo la profusión de participantes en ese mundo de “utopía digital”, de libertades, no ha supuesto con claridad una mejora en los textos y contextos de divulgación de la cultura. En ese sentido, siguiendo el análisis de los mencionados autores, cabe revisar la supremacía de la política del utopismo digital, el espacio de las libertades frente a encorsetamientos, en donde se daba con Castells (2003, 2009) una cierta superioridad al mundo digital frente al mundo real.

En lo que al campo cultural se refiere, prosiguen estos autores, debería darse una comprensión profunda de lo sucede al producirse todas esas mutaciones culturales (la proliferación de intermediarios, o de numerosos y el sinfín de participantes en la difusión cultural en el entorno digital). Al parecer de estos críticos, y siguiendo a Bourdieu (1990) quedaría claro que la proliferación (que por supuesto incluye la viralidad), no llega a producir abundancia creativa, sino, al contrario, la escasez. Desde esa perspectiva, la digitalización del campo cultural restringiría las capacidades de producir valor simbólico en las artes, motivado por la proliferación y la abundancia, y porque la proliferación de intermediarios amateurs impediría la creación de valor cultural y la interpretación “mediada” y/o especializada de la creatividad. Esas reflexiones abundan en las ideas de la necesidad de intermediarios culturales, como fuerza que se encuentra detrás de la creatividad cultural y la innovación, por lo que, en las estructuras completamente abiertas, definidas por los analistas de las redes, serán incompatibles los campos culturales restringidos o especializados.

De alguna manera, la crítica del utopismo digital incide en que “la erosión de los campos de producción especializada y el reforzamiento de los campos de producción de masas no es resultado de un proceso objetivo e inevitable, como las políticas del utopismo digital sueles afirmar, sino que surge de estrategias particulares orientadas a definir las normas en favor de ciertos grupos” (Pecourt Gracia & Rius-Ulldemolins, 2018, 81). En definitiva, una postura acrítica y solo favorecedora de que el proceso de digitalización del campo cultural (común en los mass media, algunos círculos académicos y en la gestión empresarial y los movimientos sociales”, y que supone que las dispositivos de las tecnologías digitales sean neutrales y que potencias las capacidades de los individuos en el campo de la cultura, merezcan una revisión, dado que el determinismo tecnológico tiene consecuencias en las formas de producción de los contenidos, de los géneros en los que se transmiten y desde luego en la especialización que, para el acceso a los temas del campo cultural, entendemos.

En cualquier caso, proponen Perourt Gracia & Rius-Ulldemolins, que se establezca cierta distancia con respecto a los efectos beneficiosos de la digitalización, tales como la libertad creativa, la desintermediación, los *prosumidores* o las audiencias activas. Al mismo tiempo, inciden en la necesidad de profundizar en los contenidos en el mundo cultural, que procedan de lo digital, en el entendido de que en ese ámbito se mezclan los de especialistas y los de amateurs.

2.5. Estilos y géneros en el periodismo interpretativo y de opinión

La definición de los estilos y géneros periodísticos es contenido de debate continuo, como se expuso al inicio del presente capítulo. Conviene, por el valor para el periodismo cultural, profundizar en cómo se ha intentado organizar las diferentes maneras de interpretar la realidad. Diversas tendencias y puntos de vista han ocasionado que la realidad de los estilos y géneros periodísticos pueda estar sujeta al enfoque del medio y el contenido que se desarrolle, pero la persistencia de los géneros y la fuerza adquirida en los hábitos de recepción de los miembros de la sociedad, merece que se revisen sucintamente, antes de entrar a los contenidos estrictos del análisis fílmico y de la crítica cinematográfica que es el objetivo que nos ocupa.

Un criterio aplicable a toda la prensa occidental contemporánea es la existencia de textos que dan a conocer noticias y textos que dan a conocer ideas, independientemente de los rasgos específicos y formato que los caracterice. Dentro de los textos que dan a conocer ideas están los que narran y detallan los hechos ocurridos, dándoles un juicio de valor dentro del periodismo de explicación y/o interpretativo.

En España, país que más ha desarrollado teorías sobre periodismo en habla hispana, los especialistas señalan tres estilos periodísticos: informativo, de sollicitación de opinión y ameno. También establecen cuatro géneros periodísticos concretos: *información*, *reportaje*, *crónica* y *artículo*. En la concepción española, los primeros tres están englobados dentro del estilo informativo, el artículo (o comentario) en el estilo de opinión, mientras que el ameno abarca aquellos géneros literarios no específicamente periodísticos, generalmente vinculados a la producción cultural, ensayo y humor.

Dentro del periodismo cultural, se dan con mayor frecuencia los comentarios, críticas y columnas, además de los reportajes y las noticias informativas. Por esta razón y si bien realizamos una revisión a todos los géneros abordados por el periodismo cultural, prestamos especial atención al desarrollo de aquellos vinculados a la opinión y concretamente a la crítica periodística.

Desde el punto de vista de la producción literaria existen cuatro modalidades de comentario: *el editorial*, *el suelto*, *la columna* y *la crítica*

El *editorial* expresa básicamente la opinión del medio acerca de los temas de actualidad y lo que se discute en el país en el momento de publicación, por lo que se apoya en el núcleo de las noticias para exponer el punto de vista del periódico sobre las circunstancias políticas y sociales. El público que no tiene tiempo de leer el periódico, al leer el *editorial*, puede construirse una idea de lo que sucede en diferentes ámbitos, ya que este tipo de género trasciende la mera narración para abarcar tendencias y puntos de vista.

Varios autores señalan que el *editorial* puede definirse como el “artículo periodístico sin firma que explica, valora y juzga un hecho noticioso de especial importancia. Este juicio colectivo e institucional se formula de acuerdo con una convicción de orden superior que refleja la postura ideológica de cada periódico”. Por su parte, la teoría clásica del periodismo hace referencia a las cuatro funciones principales del *editorial*: a) explicar la realidad, b) dar antecedentes, c) predecir el futuro y d) formular juicios.

Asimismo, en su origen, el editorial ejercía una acción persuasiva sobre argumentos e ideologías establecidas, lo que ha determinado diferentes modalidades de exposición de ideas. Se establece tres modelos a) *editorial polémico*, mediante el que se rebaten ideas contrarias a través de la argumentación y desmontaje de las tesis opuestas; b) *editorial interpretativo*, que utilizando razonamientos técnicos razona y explica situaciones para entender el núcleo del problema; c) *editorial objetivo y analítico*, similar al interpretativo, pero la posición y opinión del editorialista está alejada de la noticia, casi imperceptible.

Sea la modalidad de *editorial* que sea, es el instrumento de mayor influencia del medio, pero en el caso de los medios digitales resulta difícil su asentamiento, por la reflexión que exige su lectura, circunstancia que escapa al objetivo de los medios electrónicos cuya ventaja principal es la inmediatez en la difusión de la información. El *editorial* equivale a la voz de todos los que conforman el periódico que seleccionan los temas de actualidad y los interpretan para ofrecerlos al público, prescindiendo de los detalles para concentrarse en el núcleo de la información.

El *Suelto* o *Glosa* es considerado en muchas ocasiones como una variante del *editorial*, sin embargo tiene características propias que lo definen, a pesar de que prácticamente no se ha formulado teoría ni hay demasiada bibliografía sobre él. El *Suelto* está presente en las páginas de opinión y es utilizado, en numerosas ocasiones, como complemento de los editoriales, para aclarar la ideología colectiva del medio periodístico, respecto de ciertos temas polémicos y que suscitan debate en la opinión pública.

Para los especialistas que han estudiado el tema, el *Suelto* es un apunte, una nota marginal acerca de un acontecimiento, cuya brevedad lo coloca en una llamada de atención al lector sobre determinado planteamiento o sobre una situación concreta, para ubicarlo y que no se sorprenda. Esto es lo que determina su importancia, dado que para los lectores que no tienen tiempo de leer el periódico, el *Suelto* puede ser un buen resumen de la información que además juzga y valora. No es tan importante como un artículo, pero tampoco es una gacetilla y con sus tres o cuatro párrafos suele intercalarse entre noticias de importancia para resolver problemas de confección y coherencia informativa en las páginas. Suele ser anónimo o, a veces, está firmado por iniciales o seudónimos de los editorialistas del medio. Parte de la actualidad, pero el tema en cuestión puede ser positivo o negativo, un hecho o una carencia y su función es apostillar una noticia, explicarla, aclararla e interpretarla.

La columna es, al igual que el editorial, un artículo que orienta, razona, explica y valora las noticias o informaciones relevantes en el medio. A diferencia del editorial, va firmada por el columnista y su legitimidad es lo que le da valor o no, a la columna. Además, la columna puede versar sobre temas menores o más específicos, mientras que el editorial abarca grandes temas de trascendencia. Las columnas pueden informar sobre hechos de la actualidad, reseñando gacetillas, calendario de actividades diversas como también información sobre las últimas novedades de las editoriales.

Desde los años setenta (irrupción de las nuevas tendencias periodísticas) los periódicos y medios en general tienden a prestar más importancia y espacio a las columnas, incluso publicando aquellas que resultan totalmente opuestas al espíritu de idoneidad del medio; como forma de demostrar la pluralidad especialmente en temas políticos.

En la columna, el periodista comenta la realidad, explica los hechos, aporta datos y elabora juicios que permiten al lector visualizar otros enfoques sobre la noticia y proyectar el futuro de los hechos. Asimismo, como firma sus producciones tiene mayor libertad para expresar y en la utilización del lenguaje, que suele ser claro y sin vueltas narrativas, al mismo tiempo que puede emplear el tono serio o ligero, formal o informal y basándose en hechos reales o fantasía aunque no tiene siempre que manifestar una postura ante tales hechos.

Según explica Gutiérrez Palacio (1984) en su libro *Periodismo de opinión*, en la actualidad la columna puede clasificarse en ocho tipos diferentes: *Columna editorial*, va firmada y expresa la opinión y punto de vista del columnista. Orienta al lector. *Columna estándar*, es la que se ocupa de temas editoriales de menor importancia por lo que no va firmada y concentra la opinión en 2 ó 3 párrafos. *Columna revoltillo*: es el tipo de columna que permite diferentes registros y tonos de análisis, opinión, humor picante, ironía, etc., según el tipo y formato llamativo que encuentre el columnista para expresar su punto de vista. *Columna de colaboradores*, es aquella en la que el columnista cede su lugar a diversos especialistas, escritores y poetas para expresar opinión, según el tema del día. *Columna de ensayo*: como lo indica su nombre son breves ensayos acerca de temas variados, pueden coexistir varios temas en un mismo ensayo o uno concreto en torno al cual se lleva a cabo la reflexión. No es muy común este tipo de columna en la prensa española, pero sí y con creciente importancia en las páginas culturales de la prensa argentina. *Columna de chismografía*: es el espacio indicado para explayarse sobre las virtudes, defectos y avatares de vecinos y amigos del espectáculo y personajes famosos o celebridades. *Columnas de versos*, es el tipo de columna en la que la prosa es la estrella, sobre la base de temas como la naturaleza, poesía, estación del año, infancia, el amor, etc. *Columna de orientación*, con la misma estrategia y principios de la columna de chismografía, la de *orientación* busca desentrañar el funcionamiento de asuntos nacionales e internacionales, a través de sus protagonistas políticos, diputados y funcionarios de gobierno.

El artículo es un género, considerado como el género literario de la actualidad en el que el periodista da cuenta del ambiente del acontecimiento sobre el que trata que puede ser noticioso o no. Su actualidad puede estar vinculada con la realidad inmediata o estar en el calendario y escribirse sobre ella cada año. rescata en su libro una definición de Mico Buchón acerca de que el artículo es “un escrito no muy

extenso sobre un tema interesante por su mismo contenido, por el enfoque y por su forma ágil y amena, suelta. Se ofrece en él una visión suscita, pero no exenta de profundidad, de un problema bajo un aspecto y enfoque particular” (Gutiérrez Palacio, 1984, 191). Esta noción de artículo lo emparenta con lo que también es un ensayo y bajo esta influencia lo define como “el escrito de muy vario y amplio contenido, de varia y muy diversa forma en el que se interpreta, valora o explica un hecho o una idea actuales, de especial trascendencia, según la convicción del articulista”.

Según Martínez Albertos, el artículo puede clasificarse en ocho tipos diferentes, según el formato y el estilo. Por un lado encontramos el *ensayo*: divulgación científica o doctrinal, que refleja las conclusiones o reflexiones del autor sobre determinados temas o hipótesis. Este tipo de artículo se encuentra con más frecuencia en las revistas especializadas. *Artículo costumbrista*, que mantiene su vigencia como fenómeno literario, dado que desde el humor, la filosofía o la moral ofrece diversos matices y puntos de vista. *Artículo de humor*, desde el costumbrismo a la política, las secciones de humor están presentes en casi todos los medios escritos. *Artículo retrospectivo*, es un género híbrido entre crónica y reportaje pasando por la investigación en temas de divulgación histórica.

La *crítica* periodística es el género empleado por los medios de comunicación para difundir y propagar los valores culturales. Para ello despierta la atención y el interés del lector hacia la obra en cuestión y luego refleja los puntos de vista y consideraciones dogmáticas y estéticas. Si bien tiene como una de sus funciones enjuiciar y valorar las obras, también posee un carácter informativo, descriptivo y orientador, ya que las sitúa entre las demás obras de un autor, a quien generalmente hay que presentar o reseñar, describir el tema de la obra (no el argumento), y evaluar el estilo. Por este motivo la crítica resulta útil, porque ayuda a elegir.

Para alcanzar una mayor comprensión del tipo de análisis de la crítica periodística de cine es necesario establecer algunas consideraciones preliminares acerca de las nociones de *persuasión*, *convencimiento* y *manipulación*, que intervienen en el estilo de sollicitación de opinión y en la formación de las actitudes. Para ello es preciso conocer el alcance de la influencia de nuestro parecer y hasta qué punto se puede producir un cambio en la forma de pensar de los individuos, sobre todo en aquellos espacios o campos en los que la opinión es lo fundamental, por ejemplo en el campo de la política, negocios y cultura.

La característica principal de los géneros de opinión es la estructura organizada en base a la formulación de determinadas hipótesis o planteamientos y las conclusiones que se esbozan en torno a ellos. María Josefa Villa asegura en su tesis *El periodismo cultural en la Argentina* (1993), que se pueden distinguir los conceptos de *opinión* con juicio de valor personal acerca de un hecho determinado, de la *interpretación* cuando se relaciona el objeto con el resto de elementos del contexto y de la *crítica especializada*, cuando la opinión y la valoración de algo está fundamentada en el conocimiento y dominio del experto en la materia, tras haber formulado un análisis de la obra o situación en cuestión.

La *persuasión* es la forma en la que se mueve e induce a un individuo a creer o a hacer una cosa, a través de la inducción sin violencia, cuando hay más de una opción para elegir. Es una operación compleja que actúa, generalmente, sobre aspectos de la vida social en los que resulta casi imposible lograr acuerdos universales, por lo que se induce a elegir entre más de una posibilidad. Por su parte, el convencimiento utiliza la demostración o comprobación de una postura o hipótesis para movilizar la actitud o la respuesta de los individuos. A diferencia de la *persuasión*, el *convencimiento* intenta adherir a todo el público y no a un solo sector, mediante un razonamiento auténticamente intelectual y con sólidos argumentos.

Finalmente, otro concepto clave a tener en cuenta es la intervención en las diferentes áreas a las que les interesa lograr adhesión. La manipulación está basada en la simulación (en la que se exponen más datos de los que se posee).

Según Luisa Santamaría Suárez, el desarrollo de la manipulación está sujeto a determinadas características. Por un lado, hay una considerable competencia lingüística comunicativa, superior a la que posee aquel al que se pretende manipular o persuadir. También en la manipulación suelen haber dos intencionalidades, una clara y la otra latente y dos niveles de lenguaje, el evidente y el que subyace.

En este sentido el aspecto fundamental del proceso de manipulación es el componente emotivo de deseo o rechazo hacia el objeto o situación en cuestión. “En la *manipulación* existe el deseo claro aunque no manifiesto, de moverse en el terreno de la *ambigüedad* o de la mentira porque se persiguen unos determinados fines éticamente condenables a los que todo se subordina. El auditorio queda contenido en un objeto, en vez de sujeto” (Santamaría Suárez, 1997: 43).

2.6. El cine en el Periodismo Cultural

Ya destacábamos en el estudio de Casals (2004) cómo en las columnas de opinión sobre cultura resaltaba una atención importante sobre el cine español. La información cultural del cine podría ser considerada como una de las de mayor presencia en los medios de comunicación. Informar acerca del cine, expone Rodríguez Pastoriza (2006) está al alcance de todas las redacciones informativas, y de todos los profesionales por dos motivos: por la fuerza de la actividad económica que lleva aparejada y que se impone como materia para la información y porque la sociedad está imbuida en la idea del cine como un referente dominante en la sociedad. Algo diferente a informar acerca del cine está, por supuesto, la realización de las críticas de cine de calidad.

Pueden establecerse tres categorías en la información del cine: la información sobre las renovaciones de las carteleras, lanzamientos, promociones; los festivales de cine y los premios de la industria de cine. Cada uno de estos acontecimientos genera el despliegue de géneros y estilos que se han apuntado.

En el caso de los espacios, los *suplementos culturales* reducen la presencia de contenidos sobre Cine, pues en los periódicos se establece que sean las secciones diarias las que hagan el seguimiento de la actualidad cinematográfica y las críticas a películas que siguen en pantalla (Armañanzas, 2013). Esto es así por la rapidez en la que en ocasiones se modifican las programaciones en algunas salas. Por ello, en los suplementos culturales perviven las críticas que corresponden a películas “enlatadas” o recuperadas en formatos para visualizar en casa.

Armañanzas (2013) señala que el cine es el cuarto referente en importancia, en los suplementos que contemplan incorporarlo. Según su estudio, ocupa 13 páginas entre los tres suplementos que lo incluye: “Pantallas” (en *Cultura's*); Cine (en *El Cultural* y *ABCD las Artes y las Letras*), o incluyen subtítulos como DVD (*El Cultural*).

Capítulo 3

La crítica de las Artes

3.1 La crítica de las artes y el rol funcional del género

Armañanzas (1993, 1995, 2010, 2013) confirma que es en los suplementos culturales, dedicados a las obras de creación intelectual del ámbito de las Letras, las Artes Plásticas, el Teatro, el Cine, la Danza, la Música, la Arquitectura, en donde tiene el lugar preferente la crítica de la Cultura. De la misma manera que se ha determinado que es el género periodístico de opinión el que ocupa esos espacios dentro de los de la publicación de la prensa de información general. En tanto que cultura y comunicación, Villa (1998) convence en la idea de que para abordar el periodismo cultural se ha de plantear una perspectiva metodológica determinada, llena de intersecciones entre las diferentes jerarquías de textos en las que se mueve el propio texto de la cultura en sí. En ese sentido, plantea que debe contemplar la necesidad de considerar “las prácticas significantes” y la “construcción social del sentido” como partes de la propia cultura que es, a su vez, un fenómeno dinámico, al tiempo que estima que debe ser considerado desde las relaciones discursivas que adquieren valor en un momento determinado y en donde el contexto adquiere una significación fundamental. Barei (1991, 1999) ha establecido que todo aspecto de la cultura se convierte en una unidad semántica que se complejiza cuanto más se hace compleja la sociedad.

Esos textos se dilucidan en géneros, en los que los de estilo de la opinión y la argumentación es la crítica del Arte, texto periodístico firmado por un especialista en su área con la intención de persuadir al público que informa, explica y analiza (Armañanzas, 2010).

La dificultad de encuadrar los distintos discursos en función de los géneros propuestos, las múltiples combinaciones que se realizan de los mismos y según el objetivo del medio, se proponen a continuación algunas reflexiones acerca del rol del género en el discurso cultural y la dificultad de su configuración. Con respecto al rol, una vez considerado el carácter funcional del periodismo cultural, conviene señalar a la crítica como una mediación.

3.2 La crítica cultural como mediación en el proceso

La crítica entonces tiene que ser reconocida como un mediador entre el autor y lector, entre el creador y su público (Barei, 1999, 50). Además, se unen a ese carácter funcional otros propósitos de constituirse como medio de discusión público, al servir como lo que la autora denomina “una palabra de orden”. Los géneros para la información cultural suponen un papel esencial, en el sentido de que los textos no se hacen visibles socialmente si la crítica no se hace cargo de ellos.

Vallina et al. (2016) señalan que la crítica se incorpora al proceso de circulación de la obra, integrando la circulación necesaria en la producción de sentido de la propia obra. Además, se establece que la escritura crítica debe ser pensada como un lugar de polisemia y de invención. Polisemia en tanto que es posible constituir enunciaciones en soportes tan vastos como los generados por la revolución tecnológica que amplía, en tanto prótesis sensoriales, las percepciones y los posibles modos compositivos de la mismas.

Al respecto, Villa establece algunas consideraciones interesantes sobre la problemática de los géneros y la delimitación de los rasgos que permiten distinguir sus funcionalidades, al tiempo de clasificarlos según las características que los identifican y marcan las condiciones que permiten su reconocimiento.

Para desarrollar dichas consideraciones, Villa (1998) recurre a las opiniones de los estudiosos literarios de la corriente formalista rusa (Svklovski & Tinianov), quienes conciben la creación como la combinación de elementos previamente organizados y formalizados.

Siguiendo a los formalistas, la teoría de los géneros clasifica el texto por tipos literarios organizados en estructuras y la primacía de los rasgos discursivos en la totalidad de la obra es lo que permitirá que se lo considere de un género o de varios a la vez, según sea el rasgo al que se le atribuya mayor o menor importancia.

Mijail Bajtin (1999), por otra parte, que también ha reflexionado sobre el papel del género en *Estética de la creación verbal*, supera los planteamientos estudiados por los formalistas rusos, al considerar que el discurso puede ser dividido en diversos enunciados, que son las unidades mínimas de comunicación e interacción y por tanto, en combinación, conforman el aparato de comunicación cultural. Tales discursos pueden ser clasificados en géneros, según los objetivos e interacción verbal que persigan en cada contexto socio histórico. Además, los géneros, entendidos de esta forma, funcionan como guía, tanto para los autores de las obras que siguen un patrón alrededor del cual se mueven, como para los lectores de las mismas, que también tienen claves para la recepción y pueden identificar a los autores.

Para Bajtin (1999), el género es la forma en la que se organizan los modos en el enunciado, que luego conjuntamente con otros enunciados, conformarán el discurso. Pero el peso del concepto recae en las relaciones y permanencias que mantienen los enunciados en el proceso, más que en los rasgos típicos. Por esta circunstancia, puede deducirse que el género actúa como reflejo de las prácticas sociales en las que está inmerso y donde se desarrolla como tal.

Ahora bien, la clasificación de discursos que realizan los géneros se torna difusa cuando de textos artísticos y periodísticos se trata, dada la variedad de producciones modernas y transgresoras que mezclan enunciados y estilos alejando toda posibilidad de previsión y teniendo en cuenta que las tendencias del nuevo periodismo ubican a la información como el elemento central alrededor del cual se configuran los acontecimientos, pero que no cobra sentido sino en conjunción con el resto de elementos necesarios para completar el escenario, como descripción del contexto, opiniones, reflexiones y antecedentes históricos de otros hechos.

Vallejo Mejía (1993) cita tres criterios de valoración de la producción periodística cultural en los que hace referencia también a la distribución y ubicación de cada género. Esta clasificación divide el material según si son acontecimientos de rutina y previsibles, que suelen tener lugar en la sección diaria; o hechos que se salen de la rutina y marco de las páginas culturales como los fallecimientos, premios, concursos, etc.; y por último aquellas producciones que no cuentan con la premura del tiempo, sino que reflejan un espíritu de reflexión sobre los hechos o protagonistas de la información, como los ensayos, artículos de opinión, etc.

Entre los acontecimientos de rutina, el *perfil* es un género que suele salir a la luz con algún motivo que lo sustente, por ejemplo, la presentación de un nuevo libro de un escritor determinado, la visita al

país de algún artista o investigador famoso o un hecho concreto que coloque al protagonista del *perfil* en el candelerero mediático y sea blanco de entrevistas puntuales.

Los *fallecimientos o necrológicas* y los *homenajes póstumos*, se salen del marco de la rutina informativa, aunque se suelen tener preparados con anterioridad, especialmente, los que hacen referencia a personajes de las artes y el pensamiento de los cuales se espera un desenlace a corto o medio plazo. Asimismo, se los tiene casi terminados, a la espera de ser actualizados en el momento adecuado.

Por otra parte, la *entrevista cultural* es un género que requiere cierto grado de reflexión, tanto por parte del periodista como del entrevistado, que suele ser un personaje famoso o representativo de algo que legitime su opinión o su rol en el proceso cultural. Además, si bien gran parte del interés recae en el reconocimiento del entrevistado, mucho hace su postura polémica o no, respecto del tema por el cual se lo entrevista. Este personaje es célebre por su labor, su trabajo, por sus ideas o actividades que tienen un valor público; como es el caso de los escritores, artistas, investigadores, pintores, directores de cine, teatro y músicos, etc.

En cuanto a la polémica antes mencionada, la prensa cultural se ha convertido en el escenario ideal para generar debates públicos en los que se marcan, defienden y construyen tendencias intelectuales y estéticas, que son esenciales para dinamizar el ámbito artístico y periodístico. A este tipo de género se lo suele conocer como la *polémica cultural*.

Otro género interesante porque marca la tendencia editorial del medio es el de los *manifiestos y declaraciones*, pero está desapareciendo de la prensa cultural cotidiana para quedarse en la especializada y dar paso a un debate más democrático y abierto.

Por último, dentro de los géneros que no cuentan con la premura del tiempo están las *notas de aniversario*, que se difunden siempre en la misma época para conmemorar, recordar y revisar determinados acontecimientos y valores culturales y estéticos; como por ejemplo la fecha de nacimiento de un escritor o el año de publicación de un libro, película, etc. Este tipo de información resulta muy útil a la hora de aprovechar la oportunidad para actualizar y ratificar los valores culturales, desde la evolución temporal.

3.2.1 La crítica: unas primeras generalidades

La palabra crítica proviene del latín *criticus* (juzgar), que a su vez procede del griego *Krino*, que significa examinar. Partiendo de la base de que la crítica es un aparato periodístico que ejerce como intermediario entre los artistas, productores y público, al informar e interpretar la obra en cuestión, se le reconoce también su función social como intérprete de los valores artísticos, estéticos y políticos, subyacentes en las obras que analiza, dado que potencia el texto.

Esta triple vertiente informativa, orientativa y de juicio hace que la crítica pueda aplicarse también en otros géneros periodísticos, por ejemplo la *crónica* al describir y narrar hechos de la obra, dejando en el texto huellas de la experiencia del crítico. También emplea recursos del *reportaje*, consignando una amplia base de documentos y datos. Sin embargo, según Vallejo Mejía, el género que más se disputa con la crítica es la *entrevista*, a través de la cual, el crítico juzga y valora a través de las respuestas de su entrevistado. Dicha facultad le permite la construcción de un código específico de lectura crítica de la realidad, para orientar y sugerir al receptor una mirada hacia los hechos culturales, desde una perspectiva amplia y nutrida con la mayor cantidad de elementos posibles de valoración. Asimismo, al funcionar la crítica como creadora de un texto sobre otro texto, asume el riesgo de ser -a su vez- valorada en sí misma.

Al respecto, Roland Barthes (1986) manifiesta su concepción de la crítica como un *metatexto o metalenguaje*, al recrear en otro texto la obra original. Esto le otorga a la crítica, según el semiólogo francés, el poder creativo del género, al mismo tiempo que conecta a la obra con otras creaciones coetáneas o de diferentes épocas, además de descubrir su vínculo con la vida, la sociedad, la política, etc. El valor de la crítica reside, por lo tanto, en convertir al lector en crítico, ya que es él quien crea otra forma de mirar. El crítico se comunica con la obra, con su creador, con otras obras, con su propio saber y sentir y con sus pares.

En la misma línea de análisis, diversas corrientes afirman que hablar de una cosa es más difícil que crearla y que toda innovación en el arte proviene del espíritu crítico que inventa y perfecciona las formas. Desde esta perspectiva podría concebirse la crítica como un elemento fundamental para acercar al público con el autor, al mismo tiempo que se aporta a la teoría de las artes.

A pesar de la importancia que tiene la crítica, como género del periodismo cultural y como elemento esencial para orientar el sentido común de los lectores y guiarlos en la interpretación de las obras, sin desmerecer su capacidad de decisión; en los últimos tiempos se ha sustituido —en algunos medios de comunicación— la palabra *crítica* por su cuasi equivalente *review*, en inglés.

Dicha circunstancia sobreviene de la intención de inhibir la carga semántica de ‘juicio negativo’ que, en algunas ocasiones, tiene el término, para terminar considerándola como *comentario* más breve pero utilitario. A su vez, el *comentario* pasó a dedicarse a la *calificación de películas*, con números, estrellas, dedos o letras, etc., formato que para el lector tiene, muchas veces, más valor que las palabras y la interpretación, a la hora de ejercer la elección.

Esta situación sucede con tanta frecuencia en los medios de comunicación masiva, especialmente con respecto al cine, que muchos críticos están más preocupados por la sentencia sobre la obra, que por el acompañamiento que deben al público, con la información necesaria para ayudarlo a comprender e interpretar el conjunto de la pieza y su funcionamiento interno. Lo que, en definitiva, desenlaza en el establecimiento de un juicio específico y la elección final.

Sin embargo lo antes dicho, existen medios que le otorgan a la crítica un papel protagonista dentro de las páginas o secciones especializadas. Desde esta perspectiva es desde la cual se llevará a cabo la observación de algunas críticas publicadas, tomando como punto de partida una interesante reflexión sobre la crítica de las artes que bien puede aplicarse al cine: afirma que

“La crítica resulta interesante para los lectores en general y para los mismos críticos de prensa en particular, porque, finalmente las reseñas y ensayos de la prensa literaria constituyen una fuente imprescindible para conocer la recepción del texto, ya que la suma de reseñas publicadas va creando el mapa tentativo de la literatura reciente: documenta y sirve de testimonio de una época; además, ayuda a configurar el cuerpo de doctrina o la preceptiva crítica” (Vallejo Mejía, 1993: 71).

Esta abstracción, si bien hace referencia a la importancia de la crítica para construir el “mapa tentativo de la literatura”, es perfectamente extrapolable a lo que sucede con el cine y en especial, con las películas que recrean y documentan lo experimentado por la sociedad argentina durante la última dictadura militar, colaborando con la reconstrucción cultural e histórica de un pasado reciente.

Sin embargo, uno de los problemas que caracteriza a la crítica es la dificultad de valoración de la obra, tanto estética como ideológica, dado que existe una frecuente tendencia, por parte de los medios no especializados, a la descripción de la misma, olvidando la necesidad de emitir juicios de valor, lo que para algunos tiñe la crítica de subjetividad y ambigüedad, mientras que para otros esta actitud, no es más que una muestra de la falta de compromiso profesional de algunos críticos. Ahora bien, independientemente de la competencia del experto en la materia, resulta fundamental encontrar en la obra en cuestión y así reflejarlo en la crítica, un equilibrio entre los valores formales estéticos y aquellos elementos que conciernen a las ideas, verdades y valores humanos que salen de la realidad de la que emerge la obra.

Para hacer efectivo el juicio de valoración final sobre los logros y fallos de la obra, existen diversos criterios que ayudan a descifrar la forma en la que la obra construye su sistema de significaciones interna. A partir de estos criterios es que puede elaborarse la demostración de los juicios con las evidencias adecuadas, dado que surgen del contacto entre el crítico y la obra, momento en el que se capta y se descubre su valor. Vallejo Mejía habla de un criterio formal de valoración en el que se considera buena una obra cuanto mayor similitud guarde con la realidad, mientras que también habla de un criterio expresivo y biográfico, cuando la obra revela al propio autor o su situación. El criterio retórico se refiere, por su parte, a la intención de producir un efecto muy fuerte en el espectador, mientras que el ideológico a transmitir una doctrina deseable o a ilustrar la tradición el criterio histórico.

3.2.2 Tipos de crítica: primera aproximación

Existen diversos tipos de crítica, según diferentes concepciones periodísticas y de las artes en general. No obstante, dentro de la crítica cinematográfica, interesan a este trabajo las dos variantes de la crítica más apropiadas y empleadas por el cine como industria cultural. Por un lado, la crítica académica y por otro, la crítica periodística. La primera de ellas se caracteriza por tener un lenguaje formal, tradicional y erudito, por lo que tiene lugar en el ámbito académico y en las revistas especializadas. Esta circunstancia hace que no llegue a un público masivo, reservando su juicio de valor y apreciación estética para los más entendidos en artes.

Generalmente su formato se asemeja al del ensayo o artículo profundo gozando, de esta forma, de mayor extensión que otro tipo de crítica, lo que le permite elaborar y preparar un juicio de valor más argumentado y con mayor cantidad de elementos que sustentan el análisis. Se vale, en muchas ocasiones, de la tradición crítica de diversas escuelas especializadas, ya que no suele contar con la premura de la temporalidad y limitación de espacio. Además, el crítico académico conoce, en la mayoría de los casos, otras obras del mismo autor, con lo que la perspectiva desde la cual se aproxima a la obra resulta más amplia y completa, permitiéndose así, formular otro tipo de hipótesis y juicios de valor al respecto.

La crítica periodística, a diferencia de la erudita, se caracteriza por su brevedad, claridad y referencia a la actualidad. Como género del periodismo de opinión su cometido es hacer juicios de valor y modificar o reforzar el sistema de valores del receptor para que éste acuda, o no, a ver la película en cuestión, sin que ello limite la información e interpretación que ayudan a un público medianamente culto a seguir el discurso y comprender el sentido que se le transmite. La difusión de la crítica en medios masivos provoca que la fuerza y la influencia de la misma sea mucho mayor de la que pueda gozar la crítica académica, por lo que la crítica periodística tiene más peso a la hora de componer el mapa tentativo cultural de una época socio histórica determinada.

La limitación de espacio físico en los medios es lo que hace que la crítica periodística se concentre en los conceptos y argumentos claves que sustentan la valoración, además del empleo de un lenguaje y estilo periodístico adecuado que ayudan a la decodificación del mensaje. No obstante, los métodos de la crítica tradicional están inmersos en la clave periodística.

Una de las debilidades de la crítica periodística se deriva, justamente, de esa frescura y actualidad que la caracteriza, dado que en muchas ocasiones algunos críticos se dejan llevar, en demasía, por la intuición como punto de partida, hecho que ocasiona que el discurso final de la crítica, se vea teñido por un impresionismo insustancial. Al respecto, resulta importante definir la diferencia existente entre una gacetilla cultural o reseña informativa, de la crítica periodística en sí misma, dado que las dos primeras se agotan en la descripción informativa de la obra, sin el análisis y valoración que realiza la crítica. Este tipo de recursos es frecuentemente visto en publicaciones generalistas y de variada temática.

Por otra parte, “en el estilo están indisolublemente unidos tres componentes: *lenguaje*, *voz* y *tono*, y de su empleo depende la eficacia del texto” crítico (Vallejo Mejía 1993: 41). En cuanto al *lenguaje*, la crítica periodística intenta darle concreción al lenguaje abstracto de la obra, apelando a palabras visuales y frases claras y adjetivadas que ayuden a crear una imagen sugerente de lo que sucede en la historia narrada.

La *voz*, por su parte, es el elemento que marcará la distancia existente entre el crítico y la obra, por lo que el uso de la primera persona, suele ser el más utilizado a la hora de formular los juicios de valor y los puntos de vista que realzan o minimizan algunos significados. Entre tanto el *tono*, que también refleja la distancia y la postura del crítico frente a la película, manifiesta la actitud del lector respecto de la misma. Por esa razón y porque mide y crea la carga emocional hacia la obra, es el elemento persuasivo por excelencia. Es lo que determina la apreciación o el desinterés hacia la película criticada.

Vallejo Mejía señala diversos tonos elegidos por los críticos dentro de la escala para construir la atmósfera y entre los más destacados se encuentran: el tono satírico, el irónico, incisivo, nostálgico, solemne, ameno, dramático, etc.

Finalmente, cabe la aclaración de que independientemente del lenguaje, voz y tono empleado en la *crítica periodística*, lo que indefectiblemente marcará el estilo de la misma es la carga personal y de carácter del crítico que escriba.

3.2.3 Estructura y composición de la crítica

Partiendo de la base de que la crítica cinematográfica es un texto creativo y una construcción ideológica, que como tal produce ciertos efectos en el receptor, la estructura y composición de la misma suele ser bastante libre, según el crítico, el medio y la línea de análisis que trace. No obstante, el esquema básico de todo texto crítico descansa en tres apartados específicos, que en este caso, se explicitarán como Exposición, Análisis y Síntesis.

Otra fórmula es la que propone un principio y un final dejando para ubicar el centro del texto la descripción de la obra, el sumario de la misma y la opinión. En muchas ocasiones, la opinión se manifiesta desde un principio para luego sostenerla y argumentarla en el resto del texto. En el siguiente esquema se presentan todos los elementos que corresponden a cada parte de la estructura del texto crítico: Descripción del texto; Descripción del paratexto; Presentación del autor; Ficha técnica; Estilo y Síntesis.

En la primera parte: *la exposición* se encuentra el Título que suele resumir la obra o lo más significativo de ella en pocas palabras. Luego está la Ficha técnica, en la que se repasan todos los elementos formales de la obra, como el nombre del director, reparto de actores, fecha y lugar de estreno, descriptores temáticos, aspectos técnicos y premios y reconocimientos. Esta ficha ayuda al reconocimiento de la obra. Posteriormente, la Presentación del autor contribuye a que el lector conozca algunos detalles del realizador, ya que ayuda a comprender el movimiento en el que se inscribe la película, sus motivaciones y el contexto de la obra. La descripción del Paratexto hace referencia a todos aquellos elementos que favorecen la composición de la obra, pero que no son parte de ella en sí misma, por ejemplo, los títulos de las secuencias y capítulos o las escenas, las características y condiciones de la producción, cuestiones puntuales del director o actores. Estos elementos paratextuales pueden condicionar la recepción de la crítica y la obra.

La descripción del Texto es el último eslabón de la cadena de la exposición y básicamente resumen la obra sin contar el final para dejarle la sorpresa al espectador.

En segundo lugar se ubica el *Análisis* de la obra en sí. Es el espacio dedicado a desentramar todos los entresijos y mecanismos internos de la película. En este punto es en el que se establece el grado de verosimilitud y coherencia de la estructura del texto. Al igual que en la exposición, contempla ciertos elementos que sirven como punto de referencia para comprobar dicha coherencia. El Género o anti género ayuda a comprender los procedimientos narrativos de la obra, ya que es el punto clave en el que el autor y público se ponen de acuerdo para entenderse en el mismo lenguaje.

Luego están los Temas de la obra, que suelen responder a las inquietudes y constantes del realizador, conflictos, roles de personajes, espacios, etc. Las Referencias es otro de los elementos que siempre están presentes en las críticas de arte y son la marca clara del nivel cultural y de compromiso del crítico, ya que evidencian el conocimiento que posee acerca de otros textos, obras o autores. Las Referencias y la intertextualidad enriquecen la crítica y permiten que el espectador teja en su mente el entramado de ideas sobre la película, que le harán ir a verla, o no.

En el análisis también se interpretan los roles de los personajes y sobre todo de qué manera éstos perfilan los puntos de vista con sus posturas y posicionamientos. También los procedimientos narrativos se analizan en esta parte de la crítica y son los que definen el vínculo entre el autor y el espectador, según el modo en el que se abordan y registran los temas en la película y la forma en la que se produce la aproximación al espectador.

El estilo es analizado por el crítico para evidenciar los rasgos característicos de la obra y su autor que generalmente se ve reflejado en el guion, fotografía, música, montaje, puntos de vista, encuadres, etc. Por último, el tiempo y el espacio en el que se desarrolla la obra, sirve como indicio del ritmo del relato.

Finalmente, la síntesis es la última parte de la crítica y es la que contiene el veredicto con el juicio y la valoración final sobre la película. Este punto es, tal vez, el más esperado e importante de la crítica, ya que es donde se evidencian los aciertos y fallos de la obra y también se proporcionan las pistas al espectador para poder crear un punto de vista que lo induzca a ir o no a ver la película. Además, con la valoración y argumentación personal, el crítico ayuda al público a comprender mejor el significado del mensaje.

3.2.4 El crítico

Armañanzas (2010) advierte que por lo general el crítico especializado pertenece al mundo académico, especialista, frente a la tarea del periodista que por regla general se ocupa de la información generalista. Por ello, establece que cabe hablar de crítica publicada en prensa más que crítica del periodista.

El papel del crítico-periodista, sin embargo, ha ido cobrando importancia a medida que han ido creciendo los espacios dedicados a la cultura y dedicados a las artes. La tarea de ambos, como mediadores, es objeto de nuestra propuesta de análisis fílmico, en el entendido de que la crítica también forma parte del proceso al mediar entre el creador y el público.

Capítulo 4

El cine como práctica cultural

4.1. El cine como práctica cultural

El cine puede ser analizado según su relación con la cultura, con sus valores estéticos y por sus valores filosóficos. Rosenstone dijo una vez que el arte es el único espacio donde la democracia y un cierto grado de libertad de discurso tienen la oportunidad de expresarse. En este sentido, la representación no es la única curiosidad de la significación del cine dentro de los procesos culturales, artísticos y de pensamiento. El cine es testimonio de las corrientes intelectuales, estéticas y filosóficas de su época y es interesante observar las conductas que genera y su efecto o resonancia en el panorama general del contexto donde se da, dado que es un agente que provoca cambios siendo, a su vez, el vehículo de dichos cambios. Muestra representaciones estereotipadas o diferentes y es un instrumento de gran influencia ideológica en todos los niveles, incluso como contrapoder. Además de todo lo antes citado, el cine es básicamente una práctica creativa y como tal, forma parte de los momentos de ocio de la gente, con lo que ella es posible establecer a partir de él, otros estudios sobre el tipo de contenido que el público consume y cuánto consume.

En los años '70, el plano cine- cultura era entendido desde las escuelas norteamericanas con dos disyuntivas: por un lado que el cine heredaba las funciones narrativas clásicas y por otro, que les aportaba datos representando una realidad social a la que le imponía o agregaba información. Con el paso del tiempo las escuelas europeas, entre ellas el Estructuralismo, le fueron otorgando al cine un lugar más definido, con importancia e identidad propia; que lo distinguía de otros medios que no estaban capacitados para proporcionar más datos que los de la propia escena de la realidad.

Podría señalarse entonces, que el cine está ubicado a medio camino entre el arte popular y el arte de elite, produciendo un acercamiento entre ambos en la cultura de masas.

Resulta interesante analizar los dos universos en el cine, que plantea Leo Braudi: uno de ellos se refiere a un tipo de películas abiertas, en el que se recoge que la realidad preexiste a la obra, mientras que el film cerrado recoge una realidad concreta y construida.

Este autor asegura en su obra *The world in frame*, que el cine de género es cerrado y el experimental abierto. “El film abierto enfatiza la dimensión progresiva y sorprende en un personaje; el film cerrado considera que el personaje es solo un elemento más de la composición visual (Braudi, 1976: 219)

La industria cinematográfica tiene la capacidad de utilizar e intensificar ciertas particularidades expresivas de otras disciplinas, por ejemplo en la época en la que apareció el cine en el año 1895, la

pintura impresionista o naturalista se empeñaba en mostrar la realidad desde diferentes puntos de vista, de allí a la utilización de la luz y el movimiento para evidenciar distintas miradas y el paso del tiempo. Con la literatura, el cine comparte la distorsión temporal la extensión del presente y la mezcla de puntos de vista diferentes. Según Casetti “el dato de partida es la naturaleza didáctica de la narración. El relato parece inducir al lector o al espectador a un entañamiento del mundo, pero, de hecho, lo ayudan a hacerse una idea de sí y de lo que le rodea; a través de la construcción de un universo ficticio, le proporciona los datos que puede utilizar para el mundo real” (Casetti, 1994: 298)

Esa naturaleza didáctica de la narración es la aprovechada por el universo educativo, dado que la enorme cantidad de temas y conflictos que se exponen en el cine suministran un punto de partida para que los docentes haciendo un discurso esclarecedor, puedan aprovechar esa base en la orientación de la curiosidad de los alumnos hacia un universo de posibilidades y direcciones entrelazados. La clave recae entonces, en equilibrar la conexión entre el cine y la realidad para poder ubicarse en el mapa y leerlo del derecho, para crear una cultura nueva, sin perder las esencias de la anterior.

Por lo antes señalado y en la época de evolución tecnológica actual la tendencia a perder contacto con el pasado y sus preceptos psicológicos, sociales y emocionales, es cada vez mayor en la realidad cotidiana, por lo que el cine se convierte en una herramienta fundamental para estrechar un lazo con esa herencia cultural y configurar así el imaginario del presente.

Por otra parte, revisando los debates suscitados entre teóricos franceses, acerca de la configuración de la historia cultural y el papel del cine en la restitución de las ideas, obras y comportamientos sociales en el contexto en el que se dan, cabe asociar la historia cultural, a una historia de las mentalidades, según reseña Michel Lagny en su libro *Cine e historia (1997)*. A partir de esta asociación, la historia cultural indaga en el territorio de los afectos y los sentimientos, explorando las interacciones entre los textos y los contextos que se producen, tanto en el campo intelectual, asistió como científico y también en los distintos estratos sociales, desde lo culto a lo popular. Según Pierre Bourdieu (1998), los bienes simbólicos son los elementos a través de los cuales, se produce la relación y apropiación entre los diferentes grupos sociales y sus prácticas culturales.

Ahora bien, al hacer referencia a los diversos sectores sociales y sus manifestaciones culturales, reaparecen nuevamente las nociones de cultura popular y cultura de masas, anteriormente reseñados en el presente capítulo. Si por cultura popular se entiende aquella cultura que engloba las actividades prácticas culturales que ciertos sectores configuran y que los etnólogos y los estudiosos del folclor se encargan de perpetuar y por cultura de masas, aquella que implica la estandarización de los bienes, provocando la pérdida del aura y el embotamiento del consumo, tal como acusan los filósofos alemanes precursores de los estudios críticos de comunicación, Adorno y Horkheimer ¿Cuál es y en qué lugar se ubica la cultura hegemónica? ¿De qué se nutre? Evidentemente, de aquellas prácticas que tienen la fuerza de superponerse sobre otros, es decir, en contra de la cultura popular, podría decirse entonces que la cultura de elite se aprovecha de la cultura de masas para dispensar y afianzar una ideología dominante en el imaginario colectivo. Si analizamos dicho planteamiento, ¿cuál es el rol ideológico del cine y qué papel juega en las estrategias de poder? Esta cuestión no implica que en la presente investigación se deba analizar si en el cine existen patrones que permitan distinguir entre verdadero arte y la producción de masas. No obstante, teniendo en cuenta el contenido central del cuerpo fílmico estudiado en torno a la dictadura y sus consecuencias, resulta interesante plantearse estas cuestiones en torno a las obras, que si bien se constituyen como un producto de consumo masivo en un momento determinado, tienen origen en circunstancias netamente populares y están sujetas al modo institucional de circulación. Además, para poder establecer un juego de relación entre las películas y lo que narran, es pertinente estudiarlas previamente como textos en sí mismos, analizar sus funcionamientos para luego leerlos en el contexto y poder visualizar el juego intertextual que permite la aprehensión social.

El cine puede ser uno de los medios más eficaces, tal vez, para encarnar los grandes mitos, conflictos, dudas existenciales, problemas e inquietudes de la sociedad traducidos en historia, que pueden ayudar a la toma de conciencia sobre la realidad y a la vez a la evasión.

4.2 Tendencias cinematográficas

El siglo XX se ha caracterizado por ser un siglo de análisis y crítica, por lo que con el nacimiento de los nuevos medios de comunicación, entre ellos el cine, muchos teóricos se han dedicado a estudiar científicamente esta manifestación artística y desenmarcarla de ciertos fenómenos con los que se la asociaba, para definir así, su naturaleza. Entonces las tendencias, no son sino interpretaciones de investigaciones que tienen al cine como objeto de estudio científico.

Los primeros ensayos sobre el cine han intentado introducirlo dentro de la cultura moderna, constituirlo como un arte similar a las otras artes, dado que ejercía la misma función. Es decir, transformaba el caos y el sin sentido de la realidad en una estructura autónoma y en un ritmo.

4.2.1 La tendencia realista.

El cine deviene de la fotografía, por lo tanto las tendencias iniciales de este nuevo medio han operado en virtud de la fotografía. Lumière, uno de los exponentes más importantes en el desarrollo cinematográfico era un estricto realista, mientras que Méliès dio rienda suelta a su imaginación artística. La principal característica de esta corriente es la vocación por describir el movimiento en sí mismo, tanto de los actores como del objetivo de la cámara en escena y no sólo una fase del mismo, como es el caso de la fotografía que capta un momento determinado de las circunstancias. Es un punto clave también, en la tendencia realista, el hecho de la escenificación para aprehender la realidad, es decir la recomposición y reconstitución de todos los elementos que actúan en una circunstancia para poder captar todo el proceso y los movimientos. Lo que muchas veces sucede es que el hecho escenificado sorprenda más o cause mayor impresión en el espectador, que lo que pudo evocar o provocar el hecho real.

4.2.2 La tendencia formativa

La tendencia formativa trasciende el hecho de explorar la realidad física que tiene frente a la cámara y le ofrece al director una serie de facultades que superan las dimensiones perceptibles de la fotografía. Suele mezclar diferentes registros de la realidad, es decir incidentes de la vida cotidiana con secuencias de paisajes naturales.

Hay dos tipos de películas frecuentes en esta corriente: son las que tienen argumento y las que no. Las que carecen de hilo central de la historia, se subdividen en experimentales y documentales.

Durante las primeras dos décadas del siglo XX, muchos ensayistas ya diferenciaban las particularidades del cine y el teatro y aseguraban que el primero se debía al segundo, simplemente, por una cuestión económica, dado que se apostaba mucho más a la obra en el escenario que al cine. No obstante, mientras la poesía cinematográfica francesa tenía lugar en los cineclubs, en Alemania ya se estaban gestando las primeras manifestaciones del expresionismo, una corriente que se desprende de la tradición formativa en el estricto sentido de la tendencia ya que su objetivo era transformar la realidad. Entre las películas más famosas de este período se encuentran **El Gabinete del Doctor Caligary** (Robert Wieine, 1919) y **El Vampiro de Dusseldorf** (Fritz Lang, 1931)

Ya a mediados de 1925, el expresionismo alemán comenzó a decaer, al igual que la vanguardia francesa y la tradición formativa se trasladó a Rusia, donde la famosa Escuela Cinematográfica del Estado había comenzado a existir en la Unión Soviética en 1920. Sergei Eisentein, Dziga Vertov y Vsevolod Pudovkin son los nombres frecuentemente asociados a esta teoría.

Con la llegada del cine sonoro, una importante cantidad de ensayos académicos empezaron a hacerse populares y contrariamente a lo esperado, la tendencia formativa comenzó su declinación. Esta teoría tuvo dos períodos importantes de desarrollo. El primero de ellos, fue entre 1920 y 1935, intervalo en

el que los estudiosos comenzaron darse cuenta de la importancia del cine, no sólo del fenómeno sociológico, sino también de su increíble poder y forma artística, lo que le permitía apoderarse de los mismos derechos y responsabilidades que cualquier otra manifestación artística.

El segundo período de la teoría formativa comenzó en los años '60 y continúa hasta hoy. Se caracteriza por la dedicación al estudio académico del cine. Numerosas publicaciones que detallan la tendencia formativa responden a la gran demanda estudiantil de esta asignatura.

Según Dudley Andrew, “la teoría cinematográfica formativa es peligrosa por el mismo motivo por el que es atrayente: está centrada enteramente en la técnica del cine. Cuando este enfoque no está apoyado por la adecuada iluminación de las cuestiones pertinentes a la forma cinematográfica y al propósito, el resultado es una mera posdata a los usos posibles del medio en lugar de ser una teoría completa y consistente” (Dudley Andrew, 1993: 111).

La visibilidad y el dominio del lenguaje cinematográfico distancian a los estudiosos de esta materia, dado que en la tendencia formativa esta capacidad es la que selecciona a los mejores directores por sus habilidades.

El movimiento ruso formalista coincide con el auge de la corriente formativa en el cine y la provee de un amplio contexto filosófico. El formalismo ruso es ante todo una teoría sobre el lenguaje poético y se preocupa por todas las actividades humanas con todos sus aspectos, tanto estéticos como artísticos y sociales de la vida del hombre.

Por ello, los teóricos formativos consideran que el cine tiene una función simbólica, porque actúa en lugar de la realidad, la representa.

Aparentemente la segunda Guerra Mundial no parece ser un acontecimiento demasiado revelador en cuanto a las tendencias e inclinaciones temáticas cinematográficas de mediados de siglo, sin embargo, a partir de 1945, el eje de las teorías comienza a girar con mayor insistencia en torno a la dimensión realista, dado que el cine es uno de los instrumentos más utilizados a la hora de acercar los hechos a la sociedad, según sean las circunstancias y la continuidad en las que se produce el intercambio entre el **autor** y la **materia**, se verán materializadas las tendencias cinematográficas. El juego que se crea articula un doble beneficio, es decir el creador registra, moldea y se apodera de la realidad para devolverla luego a su naturaleza; y a su vez esta existencia se ve enriquecida por dicha articulación.

Según Casetti, las teorías “son fórmulas de elevado valor social, estrechamente conectadas con los perfiles intelectuales de quien realiza la investigación, con las motivaciones que impulsan el trabajo y con las instituciones en las que se lleva a cabo. Tales fórmulas, además, por estar radicadas en una sociedad, reflejan su desarrollo; de hecho, resaltan las elecciones que realiza una época, es decir, qué soluciones prefiere, qué procedimientos considera adecuados, qué grupo eleva a la categoría de protagonistas, qué espacios abre” (Casetti, 1994: 24)

A partir de 1945, han tenido lugar una serie de fenómenos que colaboran con el desarrollo de la identidad del cine, dado que anteriormente su escenario era bastante fragmentado, mientras que luego los canales de comunicación se tornaron más fluidos haciendo posible la agrupación de zonas geográficamente muy dispersas.

En primer lugar, se le ha otorgado a esta disciplina el reconocimiento de hecho cultural, que hasta ese período no estaba definido por completo y que a partir de ese momento se valoró la capacidad de ser testimonio de una época.

En segundo término, se ha aceptado la especialización en el cine como en otra disciplina más, por lo que se le reconocen competencias específicas, una separación entre el lenguaje común y el teórico y una extensión de los estudios y el debate hacia el exterior.

Christian Metz, es tal vez el principal exponente de la lista de teóricos a partir de los años 50, que observaban el cine más allá de una visión meramente anecdótica. Por ello, Casetti recoge de él la idea de que hay dos tipos de aproximación al fenómeno cinematográfico: por un lado desde dentro, donde

es posible vislumbrar la vinculación de éste con el arte, y por otro lado existe un acercamiento al cine desde afuera; es decir considerándolo como un hecho objetivo.

Más tarde, aparece en el escenario de teóricos del cine, Dudley Andrews, que también es reseñado por Casetti, dado que plantea una nueva división de estudios. Según él, el cine puede ser entendido y estudiado como un conjunto de ejemplos en los cuales se puede aplicar la teoría; y por otro lado hay tendencias que consideran al cine como un espacio complejo en el cual establecer interrogantes.

En síntesis, la dicotomía sobre las teorías del cine no se aleja del establecimiento de dos corrientes concretas, con sus posteriores variantes y agregados. Por un lado las tendencias que consideran al hecho cinematográfico como un discurso estético y las corrientes que piensan en el discurso como científico, en el cual se espera encontrar respuestas.

La aproximación analítica y metódica es la que se ha impuesto en muchas investigaciones y procede de sondeos, prospecciones y utiliza la observación como técnica para recolectar datos. Aspira a construir un cuadro exhaustivo de la realidad observada.

Entre tanto, la aproximación interpretativa, que procede de la mezcla entre el objeto de estudio y el estudioso. La influencia del entorno en el campo de estudio es importante y las preguntas que pueden formularse son inagotables.

4.3 Espacios del discurso

4.3.1 *Discurso Estético/ discurso científico*

Por otra parte Francesco Casetti enumera tres tipos de paradigmas para estudiar el cine. Para ello recurre a la **teoría ontológica** desarrollada por André Bazin, quien asevera que la pregunta que caracteriza a esta corriente es *¿Qué es el cine?* Para responder a este cuestionamiento es preciso definir ciertas premisas iniciales que fundamentan la investigación y también es necesario establecer una valoración de los supuestos conceptuales de la teoría, lo que Bazin interpreta como *componente metafísico*.

El principio básico de este estudio es la concentración en la esencia del fenómeno investigado, por lo que hay que descubrir los elementos que caracterizan a dicho fenómeno. Según afirma Casetti, “la teoría ontológica expresa una tácita sintonía entre presupuestos y logros, capaz de imponerse con una especie de inmediatez; trabaja, pues, sobre un conocimiento, por así decir, global (o englobante) del fenómeno” (Casetti, 1994: 23)

El segundo modelo es el de la **teoría metodológica**, en la que la pregunta clave es *¿Desde qué punto de vista se observa el cine y como se capta esa perspectiva?*

El acento se pone en el método de investigación y se valoran los *componentes semánticos* de la teoría.

Este paradigma asume todas las disciplinas que abordan el cine, ya sea la psicología, la sociología, antropología, historia, etc.

La atención se centra en el análisis para buscar pruebas que verifiquen la hipótesis, unidades de medida para encontrar un acierto.

Por último, el tercer modelo que rescata Casetti es el de la **teoría de campo**, que se pregunta *¿Qué problemas plantea el cine, cómo abordarlos y cuáles son los efectos que produce?* Propone el diálogo entre el investigador y el objeto de estudio y analiza la dimensión fenoménica de la teoría e intenta determinar la problemática, para lo que observa y utiliza como método la inducción.

Finalmente los teóricos y estudiosos del cine han recorrido caminos muy variados, según el interés que tengan. En este libro proponemos el acercamiento a esta disciplina desde los modos de representación y también nos preguntaremos sobre el efecto en el espectador, la dimensión social de este fenómeno que convoca masas, o de qué forma colabora en la construcción del imaginario social, la valoración y el contenido político que tiene implícito, etcétera.

4.3.2 *La historia*

4.3.2.1 La Historia recreada en imágenes

Desde el inicio de la humanidad el arte ha sido una de las formas más claras de reflejar el acontecer de la historia. Sus diversas disciplinas como las artes plásticas, la danza, el teatro, la pintura, la literatura y el cine proporcionan al ser humano la posibilidad de expresarse, relacionarse y sobre todo conservar la memoria.

No es necesario rebuscar tanto en el pasado y ni buscar ejemplos complejos para advertir que muchos acontecimientos que hoy son tratados y debatidos de forma natural en los libros de historia escolar, han sido recogidos y preservados gracias al arte. Es decir, que a través de la materialización de ciertos hechos en obras artísticas como sucedió en la pintura y la escultura, fue posible recuperar y hacer perdurar en el tiempo el acontecer de la evolución social y del hombre. Esto justifica y sostiene la gran importancia que tienen las fuentes visuales como prueba histórica, sin con ello olvidar las redes subjetivas a la que está sujeto el relato histórico.

Al respecto, en los siglos XVI y XVII, se vislumbraba un cierto escepticismo sobre la fiabilidad de la historia escrita, y se producía un mayor reconocimiento a las fuentes figurativas e icónicas, como la historia muda.

En las últimas décadas, los medios audiovisuales como el cine, la televisión e Internet, se han convertido en los elementos fundamentales de la construcción de lo social, ya que definen pautas de comportamiento estereotipadas sumamente intensas que colaboran con el desarrollo del fenómeno de la globalización. Esta situación permite que el cine, a través de su difusión, posibilite que todas y cada una de las diferentes civilizaciones y pueblos tengan acceso y puedan establecer relación con el resto de entramado de culturas que existen en el planeta. Desde los lugares más recónditos hasta las ciudades más cosmopolitas. No obstante, este hecho contribuye a intensificar la diferencia entre inforricos³ e infopobres de la sociedad.

Al margen de estas circunstancias, se dan otra serie de consideraciones en el ámbito educativo, en el que también resulta necesario detenerse a reflexionar acerca del poder de lo audiovisual, sobre todo cuando se trata de una generación de personas que se encuentran totalmente habituadas a la imagen, y en donde el precio de la tecnología necesaria para ver cine puede ser afrontado por las instituciones escolares. Además, existe en el mercado actual una amplia gama de películas y cortos que son utilizados como herramientas de apoyo a la enseñanza y recurso didáctico.

Sin embargo, pedagogos e historiadores continúan cuestionando el uso del cine en el aula por la falta de rigurosidad en los hechos y discursos audiovisuales, no la es considerada apropiada porque aseguran que los hechos que se muestran en los films son falsificados, o porque afirman que la TV o el cine no pueden reflejar exactamente los hechos de la realidad. Lo que la pantalla muestra es siempre una mirada recortada y seleccionada de la realidad y juega un papel muy importante en la reconstrucción histórica de un momento determinado, dado el gran poder de persuasión y penetración que atrae a millones de personas en todo el mundo y que las convence de la veracidad de los hechos. Aún así, no todo lo que muestra es del todo inexacto, por lo que bien enfocado es una herramienta sumamente eficaz para explicar hechos que muchas veces se tornan muy abstractos e inaccesibles para el imaginario de muchos.

³ **Inforricos:** (neologismo) es una categoría utilizada para designar a aquellas personas que tienen acceso a un gran caudal de información, según la división establecida por autores de habla hispana, respecto a los efectos producidos por la brecha digital (digital divide). Por el contrario, **Infopobres** es la categoría que designa a aquellas personas que permanecen marginadas del acceso a un gran caudal de información, según la división establecida, respecto a los efectos producidos por la brecha digital.

Esta dicotomía que se plantea en torno a la posibilidad o no de plasmar la historia o los hechos reales en imágenes, es un debate bastante trabajado por diferentes especialistas de la relación historia y cine. Entre ellos se destaca Robert Rosenstone quien reconoce como un hecho diario que los historiadores profesionales rechacen estas representaciones, “las tachan de simples, distorsionadas e inexactas”, dada la ignorancia que manifiestan sobre las características específicas del discurso audiovisual (Rosenstone, 1995: 38). Asimismo, la mayoría de los espectadores espera que las películas transmitan la misma información que los libros, sin advertir que éstos también están recortados por la visión de su autor. Lo que sí comparten estos dos medios, el escrito y el audiovisual es el hecho de que el pasado que cuentan es susceptible de ser condensado y contado en una narración.

Al respecto, Marc Ferro se pregunta en su libro *Cine e historia*, si no será el film “un acontecimiento, una anécdota, una ficción, unas informaciones censuradas, una actualidad que sitúa a igual nivel la moda de invierno y los muertos del verano” (Ferro, 1980: 25). Igualmente, sugiere este autor que como decía Jean-Luc Godard, el cine podría haberse inventado para camuflar la realidad de las masas, al mismo tiempo que cuestiona la realidad de la que el cine es auténtica imagen. Por siguiente, es evidente que referirse a la legitimidad de lo que se denomina cine histórico, resulta ambiguo, si se contempla el efecto de desestructuración institucional que tiene el cine, al revelar el funcionamiento de la otra cara de la sociedad y sus estructuras. “El film no vale sólo por aquello que atestigua, sino por la aproximación socio- histórica que autoriza”. (op cit, 1980: 27).

Existen varias formas de leer la historia en el cine y la más común es aquella que intenta verificar en las películas los detalles reconstituidos de la realidad, controlar su semejanza y otorgarle crédito o no, según su grado de exactitud. También existe otro tipo de lectura y es la que intenta identificar o descubrir la línea ideológica del film y corroborar la versión de la historia que se presenta. Igualmente sea cual fuere la forma de leer una obra cinematográfica, lo importante es tener en cuenta que al transcribir la historia a través de la ficción, se realiza una aproximación histórica y que la trama del relato no pertenece al universo cinematográfico, por lo que es necesario crear un imaginario histórico que suele constituirse sobre la base de asociaciones de planos, que crean una estructura histórica.

El cine dramático inventa datos, crea personajes y circunstancias para lograr más realismo en su producción, pero que esos personajes no existan en la realidad no significa que se transgreda la verdadera historia, ya que el objetivo de tal invento puede ser evocar determinadas sensaciones ajustadas a los hechos reales- Lo importante en este aspecto no es la diferencia entre realidad y ficción sino como manifiesta Rosenstone que “la invención sea adecuada” o sea de una “invención inadecuada” (1997: 38). En resumen, no es el conjunto de hechos en sí, sino el significado emocional, visual y dramático que el film ofrece de manera global.

Existen dos tipos de aproximaciones al cine histórico que luego se podrán analizar o comprobar en las películas seleccionadas a modo de ejemplo en este libro. Por un lado aquellas que intentan reconstruir el contexto social partiendo de una historia puntual falsa o anecdótica como por ejemplo **Bohemian Rhapsody** (Bryan Singer, 2018) en la que a través de la biografía del vocalista de Queen, se recrea una época de destape o de liberación de la sexualidad particular, que fue decisivo para la sociedad.

Por otra parte, hay otra clase de versión fílmica que entiende el relato de los hechos como un libro, en el que el argumento, los datos, los personajes y la verificabilidad deben ser evidentes en la lógica escrita. Esto implica que en las versiones literarias de la historia debe existir siempre una lógica verificable, como la verdad frente a un espejo, algo que resulta imposible.

El cine histórico puede abordarse desde diferentes ópticas según el objetivo que este persiga. Si se habla de la historia como un drama, que es la forma más antigua y común de cine histórico, los personajes, los hechos y los acontecimientos estarán respaldados por una amplia y consistente documentación. También se dan casos de producciones fílmicas en las que, aunque la historia narrada y sus personajes son ficticios, el escenario histórico es real y adecuado al argumento.

En definitiva, es la ficción el elemento fundamental del cine histórico convencional por recrea un mundo en la pantalla en el que el espectador se siente muy cómodo y puede por tanto, participar en esa experiencia de recreación y representación que ofrece el cine.

El drama utiliza, por su parte, las motivaciones sentimentales, las acciones y los enfrentamientos para conquistar al espectador, pero se encuentra limitado en cuanto a la cantidad de información que incluye, ya que precisa de otro tipo de entramados sentimentales para lograr su objetivo y eso requiere mucho tiempo real de una película. Sin embargo todo depende del objetivo del film y la manera en la que se configure dicho entramado.

Tanto los largometrajes históricos como los documentales, más modernos proponen personajes o figuras individuales con quienes identificarse y desde allí dibujan la historia. Generalmente construyen una narración más o menos completa en términos de relato y relativamente cerrada en la que se puede dar un proceso de relaciones que incluyen diferentes aspectos sociales como temas relativos a la raza, clase social, género, pasado, futuro arquitectura social, etc., elementos que en la historia escrita se encuentran disociados, dada la estructura lineal en la que se organizan los hechos. Por ello, se considera a esta intencionalidad histórica como un trabajo artístico y creativo de sí mismo.

El cine dramatiza la historia para reconstruirla, le agrega emociones, personalizaciones y sentimientos, como una forma de acercarse a ella. Sin embargo es esa reformulación del ambiente la que hace difícil el hecho de advertir la influencia que ejerce sobre las concepciones históricas ya asumidas en la mente del público.

Por otra parte existen otro tipo de producciones cinematográficas que también hacen alusión al pasado, pero al ser estas piezas, a veces, obras experimentales o de arte y ensayo, no están sujetas el realismo y veracidad que los otros films históricos requieren para existir. Estas obras pueden evitar la evidencia histórica y por eso ofrecen miradas originales y complejas de la realidad, que en numerosas ocasiones, se tornan casi incomprensibles para los que esperan realismo. Sin embargo, muchas de sus técnicas e innovaciones en la forma de narrar son asumidas por el modelo tradicional del cine comercial.

Tanto un género como otro requieren de la condensación y la ficción para presentar la historia en la pantalla, ya que a diferencia de la historia escrita, esta ofrece una visión más global del tema tratado. Una imagen evoca sensaciones, hechos, momentos, sentimientos, evolución y progreso; circunstancias imposibles de ser llevadas a cabo de manera literal. Lo acontecido sí es literal, pero no la forma de contarlo, en tanto el resumen, la generalización y simbolización son necesarias en cualquier forma de recolección y reconstrucción del pasado.

El fondo de la cuestión para llevar la historia al cine será entonces, por un lado aceptar que la historia tiene muchas maneras de ser relatada y por otro, diferenciar la invención pertinente frente a aquella que no lo es y para ello se deben aplicar los criterios, que respondan al objetivo concreto del film.

Retomando entonces la proposición inicial de este apartado acerca de la posibilidad, o no, de plasmar en imágenes los hechos históricos y las variadas corrientes políticas y sociales que determinan los paisajes de la realidad, resulta imprescindible revisar algunas de las ideas y argumentos ya estudiados, con el objetivo de presentar un panorama más o menos amplio de las distintas posturas, existentes que permitirán luego al lector su construcción personal sobre la realidad.

Al respecto Sigfried Kracauer asegura en *Teoría del Cine*, que lo que la pantalla muestra no es el pasado sino una imitación de ello, algo en parte acertado, que legitima a las palabras como las herramientas más eficaces para narrar ese pasado (1996:61). Mientras tanto, el historiador R. J Raack considera que la linealidad y rectitud de la historia escrita hace prácticamente imposible el uso de ella para mostrar una realidad tan compleja como la de los seres humanos. Las películas son, continúa Raack, el medio más apropiado para reconstruir sentimientos, motivaciones, ideas, hechos, distracciones, preocupaciones y demás aspectos de la vida. Al mismo tiempo concibe a la historia como un canal

adecuado para aumentar los conocimientos de la gente, acerca de una época o acontecimiento determinado (1953).

El filósofo Ian Jarvie expresa sin embargo, su oposición frontal a este planteamiento, afirmando en su obra *El cine como crítica social*, que las imágenes tienen poca información y son meramente descriptivas de los sucesos, por ello la historia no puede ser recreada en el cine, dado que se carece de la posibilidad de explayar significados y diferentes puntos de vista sobre un mismo hecho. Además, la velocidad a la que se pasan las imágenes, apunta Jarvie, no es posible reflexionar sobre lo que se ha visto, y por tanto, no se da oportunidad a la deliberación. Por ello las imágenes aunque resultan atractivas e interesantes, son incompletas. (Jarvie, 1979:201)

Luego de este razonamiento cabe la pregunta acerca de la noción que se tiene de “Información”, ya que una imagen proporciona muchos detalles y concreciones en cada fotograma, por consiguiente lo que hay que pensar y definir sería entonces si ese tipo de información, que ocuparía muchas páginas en la versión escrita, es válida como conocimiento de la historia. Además la limitación de la cantidad de información no implica que el cine no sea un medio adecuado para plasmar las imágenes del pasado, todo depende del objetivo que se persigue, si sólo es la contemplación de paisajes o la identificación del público con conflictos de tipo individual y colectivo.

El cine no desestima el poder de la palabra para reconstruir la realidad, simplemente se ha convertido en un medio paralelo y muy útil, en sus diversos géneros.

Finalmente resulta pertinente agregar la concreta y extensa reflexión de Robert Rosenstone acerca de “La historia filmada:

- a) Ni la gente ni las naciones viven relatos históricos; las narraciones, es decir tramas coherentes con un inicio y un final, son elaboradas por los historiadores con un intento de dar sentido al pasado;
- b) Los relatos de los historiadores, son de hecho, ficciones narrativas; la historia escrita es una recreación del pasado, no el pasado en sí;
- c) La realidad histórica, en el discurso narrativo, está condicionada por las convenciones de género y el punto de vista (como ocurre con las novelas de ficción) que el historiador haya escogido –irónico, trágico, heroico o romántico-;
- d) El lenguaje nunca es aséptico, en consecuencia no puede reflejar el pasado tal y como fue; todo lo contrario, el lenguaje crea, estructura la historia y la imbuye de un significado” (Rosenstone, 1997:40).

4.3.2.2 *Espacio y tiempo de la historia*

Dentro del marco de interés por el texto cinematográfico y sus dinámicas de creación, resulta interesante señalar el papel que cumple la *enunciación* para realizar un discurso, previo al análisis del tiempo y el espacio en el que ocurre. La enunciación es el conjunto de operaciones que se realizan para darle forma y existencia a un texto, es decir a una película. Los realizadores utilizan todos los elementos y posibilidades del lenguaje cinematográfico para construir una obra. Por consiguiente, dicha producción responde a su creador y está contextualizada en un momento y un lugar determinado. Su público también está definido al igual que la premisa o postulado que pretende establecer.

Antes de comenzar a definir el *espacio y tiempo de la historia* y de analizar sus dimensiones, es importante diferenciarlos del *espacio y tiempo del discurso*. El espacio y tiempo de la historia es aquel en el que se desarrolla la diégesis, es decir la trama de la película. La dimensión de la existencia de la historia es el espacio y la dimensión de los sucesos de dicha historia, es el tiempo.

Por otra parte, existe el espacio en el que se representa la historia (lugar) y el tiempo (momento) en el que se la relata, lo que se denomina tiempo del discurso.

Por eso, el espacio explícito en las películas está delimitado por la pantalla y lo que vemos dentro de ella, mientras que el espacio implícito de esa historia es lo que ocurre fuera de la pantalla; entre los

agentes que participan en la construcción de la misma, los hechos que se producen, etc. y sólo dichos agentes son los que tienen acceso a ello.

El tiempo contiene sucesos y no son espaciales, pero ocurren en un espacio, y el espacio de la historia contiene **existentes**, que son el *escenario* y los *personajes*.

Es el escenario en donde queda claro que los personajes y los sucesos existen, se mueven y se relacionan de manera abstracta, es decir, escapan a la pantalla y pueden ser anteriores al nivel narrativo o a cualquier tipo de materialización.

Una de las funciones más destacadas del escenario es la de dar forma y tono a la narración, es decir, contribuir al desarrollo del contexto donde suceden los hechos en la película.

Francesco Casetti, utiliza el término ambiente, en su libro *Cómo analizar un film*, para referirse a lo que hasta ahora Seymour Chatman ha llamado escenario. Lo define mediante “el conjunto de elementos que pueblan la trama y que contribuyen a su trasfondo”, es decir lo que llena la escena, más allá de la presencia de los personajes. El ambiente implica dos espacios diferentes; por un lado el entorno físico y el decorado que ‘amueblan’ la escena y por otro, la situación o la circunstancia en la que se sitúan los personajes se relacionan e interactúan (Casetti, 1998:173)

Frente a esto Chatman considera que “El escenario hace resaltar al personaje en el sentido figurativo normal de la expresión; es el lugar y colección de objetos frente a los cuales van apareciendo adecuadamente sus acciones y pasiones” (Chatman, 1990:148)

No resulta complicado diferenciar el escenario de los personajes, ya que se le atribuye al ambiente ser el conjunto de seres inanimados, es decir los objetos, mientras que los personajes son -muchas veces- los seres vivos. No obstante, parecen confundirse cuanto se trata de captar sus caracteres y sus funciones narrativas. Asimismo, Casetti asegura que existen algunos criterios que ayudan a diferenciarlos. Entre ellos, el autor destaca los siguientes criterios:

- **Criterio anagráfico:** descubre la identidad definida de los personajes, que tienen un nombre concreto; mientras que el ambiente, no suele estar siempre aclarado o identificado.
- **Criterio de relevancia,** apunta al peso que tiene el elemento en la narración, dado que según la importancia que posea, conseguirá mayor solidez y peso el personaje, que el ambiente. No obstante existen películas en las que el ambiente es el eje de atención, por ejemplo las catástroficas, como **Tornado** (Jan de Bont, 1996) y **Volcán** (Mick Jackson, 1997).
- **Criterio de focalización,** que se refiere a la atención que se dedican a determinados elementos de la narración, ya sea con una mayor duración en escena, o con mayor cantidad de primeros planos del personaje, que lo hacen indispensable para concretar el hilo de la historia.

La clave para elaborar los detalles de esta división está entonces, en definir cuáles son los criterios para distinguir entre los personajes importantes de los secundarios, o las simples figuras del escenario, y resulta que, según la importancia para la trama de la historia, se decidirá la relevancia o no del personaje, de acuerdo con su intervención en una acción significativa, o no. En definitiva: cómo afecta a la trama.

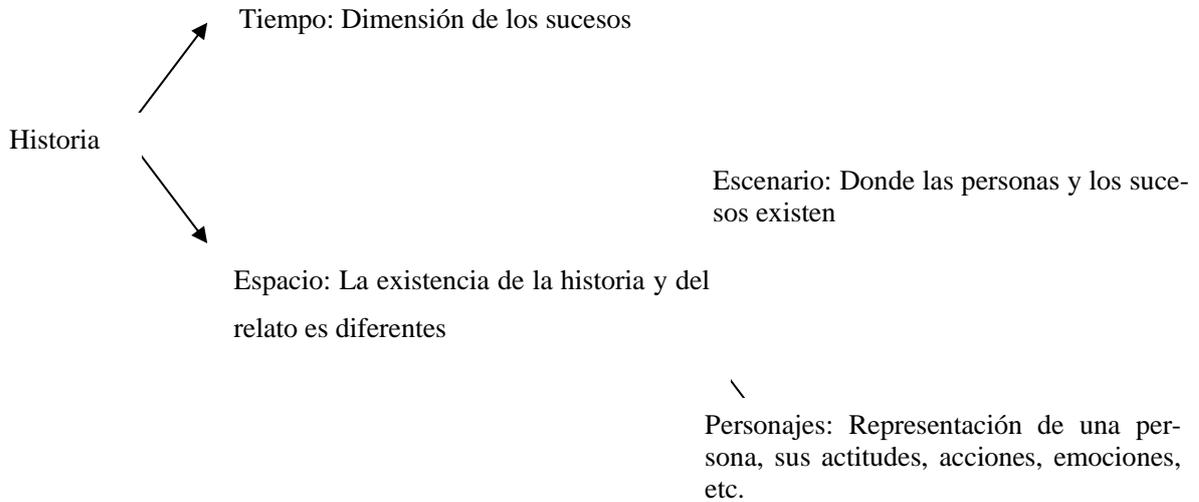
Por otra parte, hay diferentes maneras de categorizar el tipo de relaciones que se producen entre el escenario, la trama y los personajes. Para Robert Liddel, un estudioso inglés y autor de “A treatise on the Novel”, según las citas de Chatman (op. Cit. :149), centrándose en el escenario natural pueden distinguirse cinco tipos de relaciones: la primera o utilitaria es sencilla, con el contenido apenas necesario para la acción y, en general, insensible a la emoción. La segunda o simbólica insiste en una estrecha relación con la acción; aquí el escenario no es neutral sino *semejante* a la acción. Acontecimientos tempestuosos tienen lugar en escenarios tempestuosos, como el naufragio del famoso barco **Titanic** (James Cameron, 1997).

El tercer tipo de relación que rescata Liddel se refiere al paisaje, y dice que es irrelevante, pues los personajes no se fijan en él.

El cuarto, es el de “países de la mente”, los paisajes interiores de los personajes, su imaginación.

El último se refiere a los flujos del mundo exterior y el imaginario. Aquí entra en juego la noción de verosimilitud con la realidad, de la cual se realizarán algunas consideraciones más adelante.

El siguiente esquema resume los diferentes elementos que constituyen la historia y el lugar que ocupa cada uno:



4.3.3 El espacio del discurso

4.3.3.1 El espacio del discurso

Para comprender el espacio del discurso hay que diferenciarlo, como se ha anticipado, del espacio de la historia, que en la narrativa cinematográfica es análogo al de la realidad, es decir los objetos y las relaciones son literales, mientras que en la narrativa verbal, el espacio es mucho más abstracto y precisa de la reconstrucción mental de los hechos y los contextos. Por ello, este apartado tratará del “espacio de la historia en la narrativa cinematográfica”, título que Seymour Chatman, autor que merece ser abordado en este epígrafe, utiliza para examinar los diversos parámetros espaciales que comunican la historia con el cine.

La diferencia, entonces, entre el espacio de la historia y del discurso está dado por varios factores y entre ellos se destacan: *la escala o tamaño* de los existentes y el ejemplo de Chatman resulta muy ilustrativo para explicitarlos “una lagartija de dos pulgadas, filmada en primer plano, lanzará miradas furiosas como un dinosaurio, cuando sea superpuesta en la pantalla, sobre otra imagen de los rasca-cielos de Tokio” (Op. Cit., 1990:104)

Contorno y densidad, posición: cada existente está situado en la dimensión vertical y horizontal de la imagen y en relación con los otros existentes dentro de la imagen. Además, asegura el citado estudioso que,

“Los límites entre el espacio de la historia y el espacio del discurso no son tan fáciles de establecer como los que hay entre el tiempo de la historia y el del discurso. A diferencia de la secuencia temporal, la colocación o disposición física no tiene una lógica natural en el mundo real. El tiempo pasa para todos nosotros en la misma dirección del reloj (si no hay una velocidad psicológica), pero la disposición espacial de un objeto está en relación a otros objetos y a la propia posición del espectador en el espacio” (op. cit., 1990:110)

Por su parte en las películas -que son mucho más que el conjunto de imágenes individuales- los existentes están en continuo desplazamiento y en muchas y combinadas direcciones, que incluso pueden

estar dispuestas por el montaje, esa movilidad hace que el espacio de la historia sea muy flexible, sin destruir la ilusión de que está en la película.

Entre tanto, “El espacio del discurso como propiedad general, puede definirse como foco de atención espacial. Es la zona enmarcada hacia la que el discurso dirige la atención del público implícito, esa porción del espacio total de la historia que se comenta o en la que nos centramos, según los requisitos del medio, a través de un narrador o del objetivo de una cámara; literalmente, como en el cine, o figurativamente, como en la narrativa verbal”. (Op. Cit., 1990:110)

Por otra parte, las narraciones verbales producen imágenes en el espacio de la historia utilizando, por ejemplo, parámetros estandarizados por definición, es decir, que llevan su propio calificativo como instancia se puede citar: igloo, casa terrera, autobús etc.; o también el uso de comparaciones con esos estándares, ‘*tan grande como una montaña*’.

También debe considerarse desde dónde, quién y cómo representa ese espacio, es decir desde qué punto de vista se lo aborda. Y aquí otra vez un agente fundamental, el realizador, que luego se desarrollará con más detalle; pero en principio el personaje, como existente dentro del espacio de la historia y del discurso, es el elemento al que ahora se le dedica un espacio.

4.3.4 Los Personajes en la historia

Como se expresó al principio del capítulo, los personajes son existentes de la historia, al igual que el escenario. Por ello, elaborar un concepto de personaje, resulta útil para comprender luego, el lugar que tienen dentro de las películas que se analizan en esta tesis, su psicología, el aporte para la trama y el compromiso de éste con el espectador para lograr algún estímulo en el receptor del film que lo conduzca a modificar su conducta en el aspecto emocional, tras ver la película.

La caracterización es la representación clara de una persona, sus acciones, emociones, actitudes, su forma de pensar, sus miedos, hábitos y proyectos. Es decir, aquello que constituye el hecho de ser un ser humano.

Retrocediendo un poco en la historia resulta que ya Aristóteles había realizado algunas consideraciones en torno a lo que se entiende por personaje y para él, la clave está en las acciones que éste ejecute. La acción de alguien es lo que lleva luego a imitarlo, y quién las realiza va en segundo lugar. Pero dichas acciones marcan entonces, ciertos rasgos que se mantienen en el desarrollo de la acción y a partir de este punto (la acción), es desde donde se podría hablar de una teoría del personaje.

Entre tanto, para lograr una mayor objetividad, es conveniente entender al personaje y las acciones con una importancia equivalente para la trama. Desde esta perspectiva, es posible definir dos tipos de caracteres bien diferenciados y que permiten organizar el flujo de relaciones citadas anteriormente entre el escenario y los personajes, como existentes de la historia. Por un lado están los personajes *unidimensionales*, que poseen un solo rasgo o cualidad evidente, lo que los convierte en previsibles, simples y fácilmente reconocibles, con respecto a otros modelos tipificados del mundo ficticio o real.

Por otro, los personajes en *relieve o multidimensionales*, que ruedan en diversas direcciones y ofrecen diferentes posibilidades de articulación, no se mueven dentro de una estructura tipificada ni evidente, tampoco lo hacen en un modelo estático. Además, cuentan con numerosos rasgos, incluso diferentes y contradictorios entre sí. Son imprevisibles, capaces de cambiar su conducta y se los puede recordar como amigos o enemigos, se involucran en la vida emocional del espectador y son inagotables.

Desde el punto de vista formalista y estructuralista existen, por otra parte, otras concepciones sobre la teoría del personaje. Ambas teorías afirman que los mismos, son resultado de las historias donde lo importante es la posición que ocupan y desde donde construyen sus participaciones, por ello se habla de *actantes* y no de personajes. Sin embargo, los estudiosos de estas corrientes difieren de Aristóteles, en el punto en que analizan sólo lo que éstos hacen en la historia y no lo que son, para lo que utilizan parámetros estructurados dentro de un sistema moral externo ya estipulado. Además, manifiestan los estudiosos estructuralistas, que los personajes son medios y no fines de la historia.

En definitiva, los personajes y sus acciones son sumamente importantes para el desarrollo lógico de la narrativa, que es donde recae realmente el interés y el predominio de uno sobre otro, no resulta demasiado significativo según el análisis que realiza esta tesis. Las historias sólo existen cuando los hechos

sucedan y les sucedan a alguien, y existen siempre que haya escenarios y personajes, aunque muchas veces se encuentran escenarios sin sucesos. A esto, no se lo llamará narración, sino descripción.

Retomando ahora las consideraciones de Chatman, a quien se le atribuyen muchas de las ideas aquí expuestas, se recoge de Bremond, Todorov y Greimas, reconocidos investigadores de semántica y lenguaje, que la definición de un personaje se da “por su participación en una esfera de acciones, siendo tales esferas típicas y estando limitadas en número y sujetas a clasificación, y que los problemas de tal formulación (incapacidad de hacer frente a un gran número de narraciones, dificultad en explicar la gran cantidad de actos partícipes en cuanto se empieza a analizarlos en función de perspectivas, y fragmentación del sistema de personajes) pueden solucionarse con bastante rapidez” (Op. Cit., 1990:123).

Igualmente, si se habla de una teoría abierta del personaje y se lo considera como un ser autónomo y no como una simple función del argumento de la película, resulta necesario examinar la cualidad de unicidad y persistencia a través de los cambios que éste sufre, en virtud de las distinciones de rasgos que implica dicha autonomía. Al respecto, es importante aclarar una serie de términos que conforman las diferentes partes del *Yo Personaje*:

Por un lado, existe la totalidad que es una construcción teórica utópica e inalcanzable por el grado de homogeneidad y compatibilidad perfectas, que supone de los *yo* del personaje.

Por otro, Chatman señala que los *rasgos*: son las diferentes maneras, en las que los individuos se diferencian notablemente unos de otros, dado que todos juntos componen un sistema de hábitos independientes. Si estos se manifestaran solos y aislados, no servirían como prueba de la existencia de dichos rasgos. Asimismo, puede señalarse que son un adjetivo común que definen cualidades específicas de un personaje, cuando se desarrollan en parte o durante toda una historia.

La capacidad de reconocer los hábitos como indicadores de rasgos, es útil para la teoría narrativa, porque aunque se olviden, la sensación de unicidad no se pierde. Por ejemplo, si una persona pasa varias horas de su vida recogiendo y ordenando los papeles y documentos de su despacho, que ya ha organizado el día anterior, el público lo define o lo lee probablemente como una persona obsesiva. Rasgo que comparten aquellos personajes que necesitan ubicar todos los objetos de manera horizontal y vertical, desechando las diagonales o las asimetrías en el orden de las cosas. Esta última característica sirve para resaltar el flujo recíproco entre la narración y el público, que identifica al personaje con los rasgos de su código del mundo real.

Por otra parte, Casetti considera que dados los puntos de contacto entre el escenario y los personajes, es pertinente no proporcionar una noción cerrada y unívoca de lo que se entiende por personaje, por lo que aboga por abordar este componente de la narración desde tres miradas diferentes. En primer lugar reflexiona sobre el personaje como *persona*, luego como *rol* y finalmente como *actante*.

Meditar sobre el personaje como *persona* lleva implícito la necesidad de proporcionarle una identidad determinada, una capacidad intelectual, actitudinal y emotiva que lo perfilen en sus acciones y formas de proceder. También se les puede proporcionar elementos más específicos como el carácter (forma de ser) y el gesto (forma de hacer). Casetti asegura que, desde esta óptica se pueden diferenciar distinciones como estas:

- -Personaje *raso* y personaje *esférico*: simple y unidimensional el primero; complejo y variado el segundo.
- -Personaje *lineal* y personaje *contrastado*: uniforme y bien calibrado el primero; inestable y contradictorio el segundo.
- -Personaje *estático* y personaje *dinámico*: estable y constante el primero; en constante evolución el segundo. (Casetti, 1998:173 – 184)

La segunda categoría que plantea Casetti reflexiona sobre el personaje como *rol*, centra la atención en las acciones y actitudes del componente, por lo que deja de ser un individuo único y comienza a ser elemental para el desarrollo del tejido narrativo. Asimismo, existen algunos rasgos concretos que perfilan las particularidades de los roles y se pueden manifestar por medio de oposiciones tradicionales, como las denomina Casetti:

- “Personaje *activo* y *pasivo*: el primero es un personaje que se sitúa como fuente directa de la acción y que opera, por así decirlo, en primera persona: el segundo es un personaje objeto de las iniciativas de otros, y que se presenta más como terminal de la acción que como fuente.
- Personaje *influyente* y personaje *autónomo*: en el interior de los personajes activos los hay quienes se dedican a provocar acciones sucesivas, y otros que operan directamente, sin causas y sin mediaciones.
- Personaje *modificador* y personaje *conservador*: los que operan activamente en la narración pueden actuar como motores o, por el contrario, como punto de resistencia; en el primer caso tendremos un personaje que trabaja para cambiar las situaciones, en sentido positivo o negativo según los casos (y entonces sería mejorador o degradador) en el segundo caso, por el contrario, tendremos a un personaje cuya función será la conservación del equilibrio de las situaciones o la restauración del orden amenazado (y entonces será protector o frustrador).
- Personaje *protagonista* y personaje *antagonista*: ambos son fuentes tanto del ‘hacer hacer’ como del ‘hacer’ pero según dos lógicas contrapuestas y fundamentalmente incompatibles. El primero sostiene la orientación del relato, mientras que el segundo manifiesta la posibilidad de una orientación exactamente inversa”. (1998:173 – 184)

Estas figuras descritas no son impermeables, es decir, en la narración se pueden encontrar distintas tendencias combinadas en un mismo personaje. Las fronteras entre una y otra son a veces difusas e imperceptibles. Para definir los roles narrativos es necesario tener en cuenta los caracteres, los modos de hacer y el sistema de valores que tiene el personaje. El perfil de cada rol surge, tanto de las funciones que tiene, como de la combinación de determinados rasgos y estas dinámicas pueden transitar entre dos polos concretos que Casetti denomina *official hero*; como aquel rol que expresa los valores reconocidos y legitimados por la sociedad y el *out low* que por el contrario, expresa las necesidades, deseos y exigencias del individuo. Por lo tanto, los diferentes sistemas de valores y los modelos de comportamiento se configuran a partir de la conjugación entre estos dos grandes roles y la relación de concesiones entre uno y otro. No obstante, los relatos cinematográficos combinan tendencias y actitudes diversas, no dejando a estas figuras ser el centro de la dinámica narrativa.

El análisis del personaje como actante implica efectuar un estudio más abstracto que los anteriores definidos, dado que la atención se centra en la relación del componente con los demás elementos y unidades estructurales de la narración, no importando demasiado el aparato actitudinal, el carácter ni la actuación. Un actante es válido por su lugar en el tejido narrativo y por la función que cumple, para que el hilo de la historia se desarrolle. Casetti afirma que se articula en este caso una doble función, por un lado la posición dentro del entramado y la operación que lleva a cabo.

Desde esta perspectiva, el actante se sitúa más allá del personaje y de su rol, que luego se puede ver ubicado en un animal, un concepto o una persona, etc., por lo que es preciso establecer la diferencia entre sujeto y objeto. El sujeto se dirige hacia el objeto para conquistarlo y para actuar sobre él. Esta doble articulación lo lleva a pasar por cuatro etapas diferentes: en primer término dicha actuación para conquistarlo y actuar sobre él implica que alguien lo ha invitado porque responde a un *mandato*. Asimismo, para tender hacia el objeto e intervenir sobre él, es preciso que el sujeto tenga capacidad de saber hacer, querer hacer y deber hacer, por lo tanto, está dotado de una *competencia*.

En tercer lugar, el sujeto activa una *performance*, lo que implica que se mueve hacia el sujeto para actuar sobre él y sobre todo lo que se le presente delante, pruebas, decisiones y cambios.

Por el contrario, el objeto materializa el camino del sujeto hacia él (dimensión del deseo), es decir, es lo que debe ser modificado o sobre lo que hay que operar, (dimensión de la manipulación) (Op. Cit., 1998: 173 – 184)

Por último, como consecuencia de su actuación, el sujeto recibe una *sanción* (premio o castigo) que definen los resultados obtenidos.

Por otra parte, en relación al binomio sujeto – objeto, se articulan otros ejes auxiliares, que según Casetti, conforman el enmarque y contorno de la situación. Destinador- destinatario, se corresponden con sujeto- objeto y conforman el canal de comunicación entre ambos elementos y propician el desplazamiento de uno a otro enmarcando los movimientos de los actantes.

Otro binomio importante dentro del modelo actancial es el de adyuvante contra el aparente: el primero ayuda al sujeto a conseguir el objeto deseado y el antisujeto (oponente) le dificulta la tarea. De ambos elementos, depende el ritmo de los movimientos desarrollados por los actantes.

Finalmente, en el modelo actancial lo importante son las posiciones que tienen los elementos y las competencias para desarrollar la narración. Dentro de este esquema, los actantes también pueden definirse según rasgos tales como ‘de estado o de acción’ (unión o transformación) de las r6, .5elaciones entre el resto de actantes ‘pragmático o cognitivo’ según la forma de materialización de la acción y por último ‘orientador o no orientador’ según la perspectiva de la tarea narrativa.

4.4 La representación de la realidad

Toda sociedad reflexiona sobre las causas profundas de sus conflictos, y el cine, desde sus inicios, tuvo vocación popular. Su penetración en el entramado social es mayor que el que pueda lograr una obra literaria o teatral, ya que por un lado estas últimas no tienen el mismo alcance de difusión y por otro, no forman parte de la cultura visual. Por ello, el cine al conjugar lo icónico y lo lingüístico, (imagen y sonido) es uno de los medios más utilizados a la hora mostrar al mundo una visión sobre la realidad y también es el preferido para la reconstrucción de la realidad; como ejercicio para mantener y solidificar la identidad. Esto se da en un proceso en el que reconoce al pueblo y a sus múltiples formas de expresión como los componentes esenciales y a la vez protagonistas y fines últimos de la liberación de las ideas. Esta liberación de las necesidades de una nación, implica también la emancipación y expansión de la cultura popular. La cultura nacional -en el sentido de nación- se define entonces por los valores, costumbres y las prácticas de un pueblo. Así se cimentan los procesos de identidad, autoconocimiento y memoria, así como su voluntad de progresar y transitar hacia el futuro.

A través del relato de los acontecimientos del pasado, almacenados en la memoria, el cine tiene la facultad de hacerlos presentes. Contar la historia es hacerse responsable de los hechos a través del discurso y la enunciación histórica de los acontecimientos es independiente de su verdad objetiva.

Con respecto a la representación, quien se hace cargo de narrar un hecho, primero lo elige, lo ordena, lo jerarquiza, mira desde un punto y se adelanta; se atrasa o simplemente se detiene y así se efectúa la inversión de pensamiento ajeno a la obra.

Las diferencias básicas entre lo histórico y lo ficcional no están en la forma de organizar el texto sino en el referente, es decir en la realidad del hecho frente a la realidad de la ficción.

Si se considera a la verdad histórica como una conjugación entre lo dicho en la narración y los hechos ocurridos, una gran parte de la verdad va a perderse entre los puntos de la realidad.

El narrador busca un modelo o paradigma al cual referirse formalmente y a partir de allí ajusta los acontecimientos ocurridos en diferentes contextos para lograr el efecto de realidad en el discurso.

En cuanto a la reconstrucción de la realidad, la cinematografía argentina de los últimos 30 años se caracteriza por otorgarle importancia a la revisión del pasado histórico, por ello se promueve una tendencia revisionista en la que se reconstruye el pasado histórico. Para desarrollar dicha revisión se recurre a la imitación o analogía con los hechos ocurridos en la realidad, pero son los hechos en sí los que se repiten, sino que se recrean. Por ello, lo que se intenta indicar, en este trabajo, cuando se cita la idea de que la historia se repite, la referencia se hace en relación con los hechos explícitamente, con los principios y con los movimientos generales, pero nunca respecto de los acontecimientos.

Por otra parte, dentro de lo que la representación de la realidad abarca, como generalidad, aparece la noción de realismo y alrededor de este concepto, se ha generado un interesante debate que desmenuza

diversas dicotomías sobre la realidad y la ficción. Al mismo tiempo es un término poco flexible que soporta una carga semántica compleja desde la época de los filósofos griegos, dado que se lo consideraba sólo con una función mimética, como copia de la realidad. Luego en el siglo XIX se le dio una mirada más pragmática en las artes narrativas y figurativas dedicados a la observación y representación del mundo. Bill Nichols considera en su obra, *La representación de la realidad*, que “el realismo ofrece un acceso exento de problemas al mundo, a través de la representación física tradicional y de la transferencia fluida de estados psicológicos del personaje al espectador” (Nichols, 1997:94)

Entre las tendencias alrededor del debate del realismo, como ha sucedido casi siempre en las corrientes artísticas, la escuela y algunos autores intentan llevar a cabo la representación de manera innovadora, es decir rompiendo con los cánones precedentes y esto también se da en el realismo cinematográfico, tanto desde el punto de vista estilístico, como los ataques al romanticismo, o social como en el caso del neorrealismo que pretendió mostrar la cruda realidad de la Italia de la posguerra. De éste último movimiento cinematográfico se rescatarán algunas consideraciones.

De las visiones que consideraban al cine como esencialmente realista, es que surge el cuestionamiento semiótico del tema del realismo cinematográfico y con respecto a esto Jean- Louis Comolli y Jean Narboni, defendieron en *Cine- Ideología y Crítica*, *Screen Reader I*, desde un marco althusseriano, que: “Lo que la cámara registra es el mundo vago, no formulado, no teorizado, no meditado, de la ideología dominante [...] mediante la reproducción de las cosas no como realmente son sino como aparecen cuando son refractadas a través de la ideología. Esto incluye cada fase en el proceso de producción: sujeto, estilos, formas, significados, tradiciones narrativas; todas subrayan el discurso ideológico general (Comolli y Narboni, 1969: 4-5)

Desde la concepción semiótica, el cine se ve también reforzado por una serie de convenciones necesarias a la hora de la construcción del relato, convenciones que en el cine clásico no aparecían, pero no por su inexistencia, sino por el intento de borrar todo tipo de huellas que demarcaran que aquello no era natural, por lo que no se teorizaba el sentido común de la ideología dominante. Sin embargo esta circunstancia ejercía una influencia persuasiva en el espectador, mucho mayor, dado que al borrar los elementos indicadores de producción, las representaciones construidas eran simulaciones transparentes de lo real.

Comolli y Narboni propusieron diversas categorías sobre las posibles relaciones entre una película y la ideología dominante, esbozadas en la siguiente tabla:

Tabla 2. Vínculos

Relación entre películas e ideología dominante						
Películas imbuidas en la ideología dominante	Películas de resistencia, atacan a la ideología dominante por sus significados	Películas que practican subversión indirecta, pero no son claramente políticas	Películas que pertenecen superficialmente al cine dominante, pero que la crítica interna produce una ruptura	Películas con crítica política explícita	Películas que describen críticamente los hechos sociales sin desafiar el método directo condicionado ideológicamente	Películas que cuestionan la representación tradicional

Desde la perspectiva semiótica, una película cinematográfica y utilizando conceptos bajtinianos, no significa la representación de la vida real, sino la de los conflictos, las coincidencias y las oposiciones de las lenguas y los discursos; que pueden ser análogos, contradictorios, interrelacionados unos con otros y complementarse mutuamente. Sin embargo, todos los conflictos están sujetos a las lecturas que los espectadores hagan de ellos, como agentes situados en un contexto y tiempo determinado.

Estas lecturas se realizan según la posición de poder en la que el receptor se encuentre, es decir que hay maneras dominantes de leer una película, en las que se acepta la ideología sin cuestionar la subjetividad; lecturas de consenso que surgen tras una negociación y de la posibilidad abierta a la existencia de críticas locales. Y finalmente las de oposición ideológica.

Si se retoma la noción de realismo, que negocia el pacto establecido entre el texto y el referente histórico, abarcando una serie de convenciones y normas para la representación visual, sea a través de la adopción, modificación o confrontación, es posible afirmar que dicho realismo se apoya en el plano racional, más que en el estético, como asegura Nichols, en *La Representación de la realidad*

“El realismo sostiene una visión lógica del mundo, una visión en la que una perspectiva razonada parece subordinar y movilizar la pasión con objetivos propios en vez de orquestar los sentimientos para abordar o resolver contradicciones que siguen siendo espinosas para la razón o que se siguen de patrones de organización social (jerarquía, dominio, represión, control, rebelión, etc.)” (Nichols, 1997: 219)

El realismo se puede enfocar desde otras ópticas, no siempre tan históricas, sino en función de diversas similitudes miméticas, como el **realismo empírico**, que según Nichols se puede considerar como el apoyo del naturalismo “pero sus usos potenciales van más allá de un estilo dedicado a la acumulación de detalles expositivos y de la colocación adecuada de personajes y objetos dentro de ambientes específicos”. (op. cit., 1997: 223). En segundo término: el **realismo psicológico** transmite una sensación creíble, y exacta de la emoción y percepción humana, pero para ello, es necesario un conocimiento muy profundo de los personajes y las situaciones. De esta manera el realismo promueve la empatía y la identificación que trascienden la construcción y fabricación de la historia, aunque a veces pueda desviarse de una imitación de la percepción normal, para transmitir estados o sentimientos inusuales.

El realismo despierta curiosidad acerca de los objetos que sólo pueden conocerse a través de los ojos del realizador y de las pulgadas de la pantalla, por lo que se emparenta con la **epistefilia**, es decir, con el placer por el conocimiento, alimentado por la fuerza persuasiva de los argumentos sobre el mundo en que se vive, lo que indica también una forma de compromiso social, y amplía la demanda de documentales.

4.4.1 El cine como construcción de la realidad

La recuperación del esplendor y de la autenticidad de la realidad, es lo que conduce al cine a ser el centro del debate, esperándose de él, el rol de ser una ventana abierta al mundo o reflejo de éste. Si bien la constante realista en sus diferentes versiones, con matices y circunstancias, ha caracterizado a la cinematografía mundial, el interés se focalizaba en lo *formativo* mientras a instancias del neorealismo italiano, surgieron otras corrientes de pensamiento que debatían el vínculo entre cine y realidad. Esta circunstancia de medición del cine con la realidad, comienza mediados de los años '40 y varios son los teóricos que han indagado en esta cuestión, sin embargo, resulta útil apelar a las interpretaciones que autores como Rosenstone, Nichols, Chatman y Casetti tienen para aportar, dado que sus apreciaciones implican un análisis pertinente y adecuado a los efectos y necesidades teóricas de esta tesis. No obstante, para la elaboración de este apartado, además de las consideraciones citadas por estos autores, se ha procedido a la consulta y estudio de las fuentes originales. Por su parte, Casetti ha recogido de la revista “Cahiers du Cinéma”, una frase pertinente del famoso crítico cinematográfico Jean Luc Godard, quien ha manifestado que “Una imagen resulta hermosa no porque lo sea en sí... sino porque es el esplendor de lo auténtico” (Casetti, 1994,: 31).

La vinculación del cine con la realidad tiene una base natural, por su capacidad fotográfica, que le permite convertirse en testigo omnisciente de lo que sucede. A partir de esta idea, es que durante mucho tiempo –sobre todo durante el período de entreguerras- el debate teórico giraba en torno a si este medio podía o no considerarse arte, dado que sólo se lo entendía como mero reproductor y registro de los acontecimientos, que no tenía ningún componente estético, sino más bien mecánico. Sin embargo, frente a esta apreciación inicial, los estudiosos de la época se referían siempre a la figura del

realizador, como que actúa como mediador entre la realidad y la película, además de que cada visión varía de un creador a otro (op. cit., 1994:33) Ya a finales de la década del 40, los estudiosos italianos adoptaron una nueva postura, respaldada por el reconocimiento que recibían las películas en el exterior y por la implicación real en la lucha política.

Las guerras, las luchas por la liberación y los movimientos sociales han sido, por otra parte, algunos de los factores que han contribuido con la valoración de la realidad y la actualidad. Dichos factores han exigido el acercamiento del espectáculo a la vida, hasta el punto de hacerlos coincidir de forma paralela e intrínseca. La necesidad de esta cercanía, surgió de la necesidad moral de los hombres, de conocerse y relacionarse para vincularse y formar grupos afines, solidarizarse, etc. Y qué mejor que la utilización del cine como herramienta de conocimiento, propaganda bélica y de cohesión, dado que ningún otro medio tenía la capacidad original de retratar los eventos importantes y difundirlos en todos los lugares posibles.

Como asegura Casetti, este proceso de aproximación se fue dando de forma paulatina. Al principio se introducían elementos auténticos dentro de la ficción y se recreaban historias lo más parecidas posible a la realidad, hasta recuperar acontecimientos concretos y hacer verdadero el relato, reconstruirlo y no sólo perseguirlo. Posteriormente, la reconquista de la realidad no fue suficiente y se torna necesario trascender la verdad aparente de los hechos y se introdujeron conscientemente elementos expresivos psicológicos y espirituales con el fin de ir más allá de la simple descripción del ambiente. Estos elementos creativos disponían de una poética, es decir de la conjugación del diseño, la estética, las emociones y los hechos de tal forma que lograron penetrar en el interior del receptor provocando una movilización emocional.

Capítulo 5

La crítica y el análisis

5.1. La crítica de cine... desde una insistencia necesaria

Una mirada detenida sobre las investigaciones y las reflexiones acerca de la crítica cinematográfica, ha puesto el asunto del cine y de su crítica en un lugar latente en las últimas décadas, frente a anteriores épocas en las que su presencia era más que profusa: respetada como cultura de élites y de acción intelectual. Estamos con Navarrete (2013) en el propósito de contribuir a aclarar que los cambios y las variables en el proceso de la esfera pública, así como en nuestra memoria, no han podido desvanecer las utilidades del cine y de su crítica. Entendemos, así, que sea necesario explicar las transformaciones y no quedarnos únicamente en los cambios en sí, motivados por las posibilidades tecnológicas digitales que tanto han ocupado, por su difusión en blogs, páginas webs, bases de datos, prensa y revistas de cine. Al contrario, ha quedado de manifiesto que, tras la superabundancia del entorno digital, existía la tarea de la crítica cinematográfica, como tarea intelectual.

Buscar los extremos de lo que es la crítica exige la explicación de sus modificaciones, y por ende, la reflexión sobre la utilidad y funcionalidad de esos cambios. Cambios que, en nuestro entender, solo se han establecido en una disminución de las críticas en los contextos convencionales, en favor de unas críticas en formatos digitales, y transformados en modelos adecuados a los formatos de ese entorno.

Además, como también se ha observado en todas las disquisiciones planteadas hasta el momento en nuestro discurso, delimitar el ámbito de la crítica cinematográfica como texto formal, obliga a plantear la distinción con otro tipo de texto que es el análisis filmico. Más allá de los puntos de encuentro de ambas estructuras, cabe plantearse algunas fronteras que benefician la comprensión de ambos géneros, como compromiso desde el texto académico que abordamos. No obstante, entendemos con Gómez Tarín (2009) la necesidad de complementarse y de buscar un territorio común. En la idea de que estas dos prácticas pueden tener un territorio común se trabajan los análisis críticos a partir del modelo que abarca dentro del análisis el análisis de la crítica cinematográfica, pues, insistimos, el análisis crítico como sistema para analizar una película, resulta apropiado para ubicar la obra a medio camino entre

el cuerpo creador y el público y así descubrir el significado que subyace y que por consecuencia se transmite (Delponti, 2007).

Aunque, para establecer ese fin de encuentro, también es clara la necesidad de “[...] contextualización imprescindible: ¿a qué nos referimos cuando hablamos de crítica (cinematográfica, en este caso)? Porque, si el marco de referencia que utilizamos es dispar, difícilmente podremos avanzar en los aspectos más polémicos a que debemos enfrentarnos”. (Gómez Tarín, 2009, 2).

Algo ha ocurrido con el cine y su crítica, pues el recorrido bibliográfico sobre el asunto no hace sino añorar los viejos tiempos. Algo fue ocurriendo con los críticos durante la etapa de los cambios de paradigmas de la comunicación, que se encuentran en la dicotomía de dirimir entre los géneros y, en especial, entre la superabundancia de textos que no responden a la función esencial de dar significación a un contenido fílmico. Al decir de muchos estudiosos, la crítica se encuentra encajada entre un pasado y un presente difíciles de reconciliar, en el que ha intervenido el cambio de paradigma propiciado por un valor fundamentalmente comercial y convertido en un bien de consumo. Porque, la crítica cinematográfica, como le ocurre a la mayoría de los géneros discursivos de la sociedad de conocimiento, en un entorno en el que la forma pone dificultades para dirimir entre críticos profesionales o críticos amateurs, cuando no se complica la situación e impide que se distinga entre un género valorativo e interpretativo con uno meramente promocional.

Nuestra propuesta se encuentra en poder contribuir al menos en distinguir entre la crítica y el análisis, pues son formas con las que nos comprometemos desde la Universidad para el fomento de la práctica crítica, ya sea en contextos de periodismo especializado, en los docentes o en los investigadores. Saber qué no es una crítica cinematográfica no es desdeñable. Tampoco lo es apuntalar el valor de sus funciones. Con Gómez Tarín (2009) estamos en que dar por supuesto que se da con una crítica cuando nos encontramos ante un texto en un ejemplar periódico no es suficiente.

La reflexión a partir de un texto audiovisual que suponga hallar elementos que construyan significación e incluso teorías, es escasa. “Lo que hoy día sí está en uso –y abuso– es una sistemática elaboración de argumentaciones más o menos brillantes a partir de un punto de vista prefijado hacia el que toda obra audiovisual es constreñida y reelaborada para hacerle decir aquello que de ninguna manera dice (o, en el mejor de los casos, lejanamente). Con ello se pierden todas y cada una de las funciones que tal crítica debería cumplir, y, desde luego, su capacidad pedagógica” (Gómez-Tarín, 2009, 4).

5.1.1 Crítica de cine y consumo: la apertura de un debate

Se hace más que probable que el mismo fin que demoniza en la actualidad a las críticas haya pueda ser considerado como el que supuso uno de sus principales baluartes. Promover el consumo ha adquirido en los últimos tiempos una connotación negativa que, en términos absolutos no tendrían que estar en juego en lo que supone el campo de la cultura y de los productos culturales. Y eso es así, muy a pesar de la sombra que acompaña al consumo por el consumo, apoyado en especial por el camuflaje de los géneros y la sustitución de las funcionalidades y fines de los mismos. El consumo, promoverlo con el objetivo de los fines de edificar una teoría fílmica, como se hizo durante las décadas de los cincuenta al ochenta del pasado siglo, en especial en las instituciones docentes, no se realizaba sin estar al cabo de alguna función de promoción consumista de las culturas. No se nos escapa que ha sido lo exacerbado y lo intencionado del consumo lo que ha propiciado esa lejanía entre lo que supone una labor formativo-crítica que fortaleció las funciones de la crítica, que, como se ha mencionado, actualmente se añoran. En esencia, que, a partir del significado del film, se formalice la tarea del crítico en interpretarlo: análisis del significante (labor investigadora); explicación o descripción de cómo se ha producido el sentido (labor pedagógica), y, comentarlo con la argumentación y reflexión (labor teórica).

No sin una estrategia más de *marketing*, si se profundiza en las intenciones claramente analistas de sus páginas la provocativa y autoconsciente pregunta que, en octubre de 2008 lanzaba la prestigiosa revista británica *Sight and Sound*: “¿Quién necesita a los críticos?”. Texto que ha dado lugar al resurgimiento de análisis sobre la crítica cinematográfica, bajo el amparo de ese interrogante.

Interrogante que determina lo que se ha venido relatando y que se resume en reducidos espacios en los medios generalistas; anulación de los criterios de jerarquías y valores culturales; infinidad de mutaciones contextuales y textuales y tecnológicas, por lo que es más que ajustado preguntarse por el papel de la crítica en la esfera pública y en la cultural (Herederó, 2011, 16).

5.1.2. La crítica de cine: de las imprecisiones a las señas de identidad

Las disquisiciones temáticas de nuestras reflexiones han estado acompañadas de la vulnerabilidad que produce en la teoría de la Comunicación las dificultades de tipificación de los géneros. Máxime en los interpretativos, y cuando son utilizados en materias de especialización de primer nivel, como corresponde a las críticas cinematográficas de profundidad y con la exigencia de un método. Más allá de la discusión sobre la pureza de los géneros o textos y de su autoría, esa idea concurre en la apreciación de Zumalde (2011) acerca del carácter polisémico, equívoco y desencadenante de equívocos del término. A su modo de ver, se llama crítico de cine a quien enuncia juicios mediáticos de las películas, pero también a quienes se centran, con tiempo, a escrutar los vericuetos temáticos-formales de los textos filmicos.

Según esto, la crítica es algo pegado a la actualidad, que posee una labor muy precisa que tiene el fin de señalar y valorar con argumentos los filmes que el espectador debería ver: “expone un juicio de valor más o menos razonado sobre la calidad estética o artística, pero también moral o ética, de determinada película” (Zumalde, 2011, 18). Y, en definitiva, expone el mismo estudioso, que existe fragilidad en cuanto a los instrumentos de medición de la calidad, ya que tan solo podrá basarse la credibilidad de esos mensajes en la del propio firmante, en razón de los veredictos precedentes, y en la consideración que estos juicios le han señalado como crítico de buen gusto.

5.1.3 Otro análisis de la crítica

Tabla 3. Modelo de ficha de análisis

Análisis de la crítica de	Medio:	Fecha de publicación:	Autor:
Exposición y Análisis:			
Título	Ficha técnica	Presentación del autor	Referencias
Veredicto			
Veredicto	Interpretación semántico textual	Interpretación sintáctico-semántica	

(Delponti, 2007: 223)

5.2 El concepto de análisis filmico

Una forma distinta de protocolo, centrado en el mismo objeto, la película, es para Zumalde (2011) una de las grandes distinciones entre la crítica y el análisis que, por consiguiente, no emite juicio o veredicto sobre la valía estética de una película, sino que la desmenuza con el fin de esclarecer cómo dice lo que dice.

La opinión personal queda fuera del análisis, para centrarse en los elementos semióticos que aporta el film, acorde con un rigor metodológico e instrumental exploratorio preciso.

Sea cual sea la perspectiva desde la que se aborde el análisis fílmico, se plantea una doble tarea: descomponer el film en sus elementos constituyentes (deconstruir, describir) y en segundo lugar, establecer las relaciones entre esos elementos para comprender y explicar los mecanismos que les permiten constituir un “todo significante” (reconstruir, interpretar).

Siguiendo a Zunzunegui (2007), cabe hacer una reflexión sobre las diferencias de los efectos del cine en la actualidad, en el sentido de que no constituye, como podría establecerse en el espacio clásico, un lugar central en la actualidad ni en la constitución de los imaginarios de los espectadores. Esto es, es un elemento más.

El fundamento principal de los análisis fílmicos está en el ámbito de la enseñanza, en la línea de contribuir en el avance del mismo, aporta Zunzunegui (2007) claves sobre algunas tendencias que se han instaurado en esa tarea como el fetichismo del dato empírico, el del contexto y el del biografismo, que han colmado los análisis de las películas alejándolos, de alguna manera, del objeto singular de interés. En ese sentido, propone retornar a explicar el cómo dicen las películas lo que dicen: “[...] el punto de vista analítico no consiste en interpretar la obra, sino en poner en evidencia los elementos que esa obra pone en funcionamiento para producir el sentido que tiene” (Zunzunegui, 2007, 57).

Y continúa:

“A veces se piensa que los analistas son gente que se dedica a buscar sentidos ocultos en las obras. En el cine todo está a la vista –y al oído–, por eso hay que reivindicar los análisis superficiales. [...] Por tanto, al final se trata de construir lo que algún autor ha llamado “sentido plausible” que no es más que un sentido que pueda ser puesto a debate, que pueda ser asumido por los oyentes o los lectores en la medida que parezca razonable”. (Zunzunegui, 2007, 57).

El análisis obliga a la reflexión y a la revisión, como se ha visto. Delponti (2007) determina que también forma parte de un producto de las sociedades industriales en las que se mezclan el placer y el trabajo de forma constante.

En la dicotomía entre crítica y análisis, Delponti (2007) señala la importancia de desvincularlo del concepto de crítica. Además, incide en: “los temas de una película, sus condiciones de creación y la interpretación de sus normas y valores no son parte del análisis específico, aunque estos elementos colaboren con su comprensión y contextualización y sean parte de la crítica” (Delponti, 2007, 5)

El análisis y la crítica mantienen una ambigua relación con la estética, relación que casi siempre se niega o inhibe, aunque aparece sistemáticamente en la elección del objeto. - Uno y otra, en fin, han encontrado actualmente su sitio en la institución educativa, y más concretamente en las universidades e instituto de investigación. Ciertamente no existe, a pesar de lo que se ha dicho en muchas ocasiones, un método universal de análisis de films” (Aumont, 1990: 23).

Bajo estas premisas, pues, es común la construcción de herramientas propias de análisis o modelo, útil para un determinado film, y que podrá ser adaptable a cada necesidad teórica.

5.2.1 Análisis crítico como propuesta

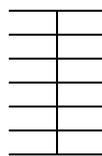
La descripción y el análisis temático serán claves también en este nuevo modelo de estudio al que se podría denominar: análisis crítico, en el que se vuelven todos los aspectos necesarios para ubicar a la película a medio camino entre el cuerpo creador y el público, pero acompañado del aparato estético y político-social de la crítica periodística, género principal del periodismo cultural. Para comenzar el análisis resulta interesante partir desde el punto de ignición, que a partir de ahora se considerará de esta manera al sitio exacto en donde el texto ilumina al espectador, donde la verdad apunta; es la luz en la oscuridad para identificar el tejido de todo el discurso. Dicho discurso se teje en torno a ese punto de ignición y todos los elementos que componen el film parten y giran en torno al mismo, como por

ejemplo, el montaje, la iluminación, el guion, la banda sonora y hasta incluso los elementos denominados extracinematográficos como por ejemplo la crítica en los medios de comunicación, que no pertenecen al universo del film, pero lo condicionan otorgándole o restándole crédito. Todos ellos están abocados o predeterminados por el punto de ignición; que no siempre es evidente a simple vista, ya que muchas veces no está expreso, pero sí inscrito en el texto de forma inconsciente, indecible y simbólica.

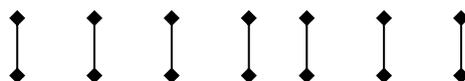
Una vez definido el punto de ignición y aclarado bien el terreno en el que se desarrollan los hechos, a lo que se denomina Hecho fílmico, se le agrega otra confrontación de conceptos necesarios y lo son el hecho discursivo (contenido) y el hecho estético (forma), donde se acota bien el espacio de la forma, donde no importan tanto los significantes, sino la relación entre ellos y la manera en la cual surgen, es decir, la importancia recae ahora no por el resultado que ellos producen, sino en la esencia del proceso. Aparece, entonces, en el escenario fílmico la noción de estética, que no es una ciencia y que busca un concepto en el interior de la materia.

El siguiente paso, luego de definir el punto de ignición, puede ser la descomposición lineal de la historia en unidades narrativas, que luego se analizarán de manera transversal, en bloques de contenidos y secciones temáticas, donde las secuencias cobran un papel fundamental. A posteriori se enumerarán los segmentos antes definidos, según el orden de pertinencia alrededor de un eje temático central, o punto de ignición, dejando de lado la cronología del film y priorizando el flujo de situaciones y vínculos que confluyen en dicho eje. Por otra parte, profundizando ya en el análisis fílmico propiamente dicho, es importante la confección de la ficha técnica en la que se recogen los datos sobre la fecha de rodaje y de estreno, los actores, directores y demás personal técnico que forman parte de la producción, como así también se efectúa un desglose de los personajes con una breve descripción psicológica, además de una contextualización temporal y espacial, para situar al lector en el escenario histórico de la película. Posteriormente un escueto resumen del argumento completa la ficha para continuar el análisis desde la perspectiva cualitativa. Finalmente se explicitan y organizan las cuestiones técnicas de implicación simbólica y semiótica en relación con el punto de ignición y con el mensaje de la obra. Al respecto, resulta importante aclarar que el grado de profundidad y exhaustividad vinculado al estudio de los aspectos estéticos, varía y guarda proporcional relación con el género al que pertenezca la obra en cuestión, así como también con el objetivo y punto de vista del creador y el mensaje que éste intenta dejar en el espectador. Es decir, en un musical las cuestiones vinculadas al contenido artístico y poético resultan más jugosas que en otro tipo de films, por ejemplo. Para una mayor comprensión de lo expresado, a continuación se esboza un gráfico indicativo de los pasos del tipo de análisis propuesto y que luego se emplea en el estudio de la Noche de los Lápices y en La República perdida.

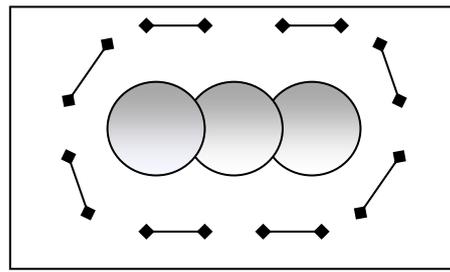
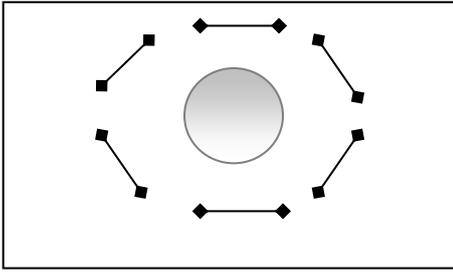
- Punto de ignición
- Descomposición lineal: unidades temáticas narrativas



- Estratificación: Espesor de las unidades temáticas narrativas



- Enumeración y orden: Mapa descriptivo en torno al eje:



- Análisis de Forma y Contenido (cuestiones técnicas) - Personajes: (relación de implicación entre unos y otros) - Ubicación: tiempo- espacio - Síntesis argumental

- Ficha técnica: año, género, productora, realizador, montaje, fotografía, sonido, fecha y sala de estreno, distribuidora, intérpretes, premios, distribuidora, etc.

Capítulo 6

Acercamiento al cine argentino

6.1. Contexto histórico 1974-1983: El país en caos

En 1973 los candidatos peronistas Héctor Cámpora y Vicente Solano Lima llegaron al poder con el 49% de los votos. Este nuevo peronismo asumió luego de 18 años de ostracismo político con grupos juveniles de izquierda y el estudiantado universitario, que durante los años 50 habían sido vigorosos opositores de Perón. (Cabe recordar que el ex presidente se encontraba exiliado y preparando su regreso a la Argentina).

A los pocos meses se les ordenó renunciar. Mientras tanto, sangrientos atentados se sucedían sin fin. Nuevas elecciones consagrarían la fórmula Perón-Perón (Juan Domingo y su esposa) y pronto se propagó la idea de que el viejo líder lograría pacificar a los grupos guerrilleros pero esta ilusión se desvaneció rápidamente.

Tras la muerte del General Perón el 1 de julio de 1974 y sumergido el país en una nube de confusión, asume su esposa el mando. María Estela Martínez de Perón (Isabelita) había ocupado el cargo de vicepresidente. Durante su gobierno se desarrolló una feroz lucha entre los grupos del movimiento político para apropiarse del poder.

No pudo controlar el desorden institucional y mientras las cifras de inflación superaban récords históricos, la violencia se multiplicaba. El 24 de marzo de 1976, fue detenida por oficiales de la fuerza aérea y mantenida en su casa bajo arresto por cinco años.

Según la definición de Robert Potash, reproducida en *Diario íntimo de un país*, en 1974 “un tenebroso escuadrón de la muerte dirigido secretamente por el secretario privado de la señora de Perón, José López Rega, y que se hacía llamar Alianza Anticomunista Argentina (Triple AAA), se dedicó a asesinar a dirigentes de izquierda y personajes del campo popular, vinculados incluso al mismísimo justicialismo, partido de gobierno”. (La Nación, 1997)

No obstante, una nueva instancia de la ola de violencia creciente se registró cuando las fuerzas guerrilleras que operaban en el país, intentaron apoderarse de la provincia de Tucumán para declararla territorio libre.

La réplica del gobierno no se hizo esperar y en febrero de 1975, el ejército ordenó “aniquilar la acción guerrillera”, de acuerdo con la definición del presidente provisional del Senado, Ítalo A. Lúder. A partir de ese momento y golpe de Estado mediante, en marzo de 1976 por parte de las fuerzas armadas, comenzó lo que llegó a denominarse el holocausto argentino.

Se dijo que el objetivo principal del llamado *Proceso de Reorganización Nacional* era derrotar a la subversión y sanear la economía. El gobierno militar elaboró su propio sustento jurídico con cinco documentos institucionales, en los que se enumeraban los objetivos y el papel que las fuerzas armadas tomarían en la administración del Estado. Los sindicatos fueron ocupados y se suspendió la actividad de los partidos políticos.

Casi todos sucumbieron a la represión más sangrienta de la que se tenga memoria en el país y otras partes del mundo. ‘Culpables e inocentes’ poblaron las cárceles a lo largo y a lo ancho del territorio nacional. Los desaparecidos por ‘causas políticas’ sumaron 30.000 durante los siete años de dictadura y el secuestro de los hijos de las víctimas fue una constante durante todo el período, hechos de los que aún se sufren consecuencias tanto para los secuestrados como para los familiares y padres adoptivos. En este período la Argentina ganó por primera vez el Campeonato Mundial de Fútbol; Buenos Aires conoció las autopistas y el tenista Guillermo Vilas era el ídolo de la juventud. Poco se conocía o se sabía, en el país, sobre esta situación de terror y la censura impuesta impedía cualquier aproximación a la denuncia. Las expresiones artísticas estaban reducidas al pasatiempo y los más audaces sobrevivían en el *underground*.

El cine giraba alrededor de la figura de Palito Ortega, con producciones que contaban con el beneplácito de los comandantes de las tres fuerzas que asolaban al país, Armada, Fuerza Aérea y Ejército; pues la temática recurrente apuntaba desde un dudoso humor, a resaltar las virtudes institucionales de quienes se habían apoderado del destino de la Argentina.

También el erotismo humorístico de Jorge Porcel y Alberto Olmedo se hizo presente con el histrionismo de la pareja de cómicos y desnudos más insinuados que reales, en las que ascendentes vedettes de la época exponían sus redondeces. A esto había que sumarle producciones por el estilo a cargo de Enrique Carreras y otras en las que las estrellas centrales eran cantantes como Sandro o Cacho Castaña. Sin embargo, el drama y el grotesco también aparecen a partir de 1977 con obras como *¿Qué es el otoño?* (David José Kohon, 1977); *Allá lejos y hace tiempo* (Manuel Antín, 1978); *El fantástico mundo de María Montiel* (Zuhair Juri, 1978), *La nona*, realizada el mismo año y por Héctor Olivera, y por supuesto, la cortina del régimen *La fiesta de todos* (Sergio Renán, 1978)

Atrás había quedado el furor de principios de la década allá por 1974, año en el que el cine argentino alumbró producciones de la calidad de *Boquitas Pintadas* (Leopoldo Torres Nilson, 1974), *La Patagonia rebelde* (Héctor Olivera, 1974) (Ricardo Wullicher, 1975) o la consagrada *La tregua* (Sergio Renán, 1974), por solo nombrar algunas que en definitiva fueron las que mayor consideración obtuvieron de la crítica y del público, tal vez por tratarse de producciones comprometidas con un claro mensaje de denuncia.

Sin embargo, durante el ocaso del régimen, ante una asfixiante precariedad y a pesar de las listas negras más el consecuente aumento de los exilios de actores, actrices y directores, no se ha impedido que se produjeran denuncias disfrazadas y salieran a luz obras de importancia significativa como *La isla* (1979), *Los miedos* (1980) ambas de Alejandro Doria, o *Tiempo de revancha* (Adolfo Aristarain, 1981), que para Claudio España “el más llamativo y elocuente de estos productos de protesta contenida, que representa la denuncia a partir del grito ahogado y sangriento” (Cine argentino en democracia, 1994 : 16).

6.2 El cine del proceso

Aunque desde 1976 y hasta 1980 la industria tuvo que reducir sus posibilidades de producción, porque aparecieron las complicaciones económicas y financieras que surgieron del gran impacto inflacionario que implicó el estallido del plan económico del gobierno de las fuerzas armadas; además de la censura, desaparición y exilio de autores, actores y directores, la producción de largometrajes fue amplia. El centro creativo del cine varió y marcó el fin de una etapa iniciada en los 60. Los filmes realizados fueron aproximadamente 150, en los que se abordaron temáticas heterogéneas, géneros diversos, obras oscuras y taquilleras, expresiones de años distintos, directores de prestigio y de segunda línea, con el fin de detectar conexiones, continuidades y cercanías tal vez insospechadas en el modo de construir

como señalaría el crítico Sergio Wolf al hablar de la indiferenciación entre el espacio de ficción y el espacio real, inexistente.

El orden y la medida se instauraron como norma durante estos años oscuros. La pantalla se convirtió en un objetivo al alcance de todos. El punto central se remitió a realizar comedias para la familia: se salvaguardaron los valores familiares en *Vivir con alegría* (1979) y *Que linda es mi familia* (1980) ambas de Palito Ortega; o el compañerismo masculino en *Amigos para la aventura* (1980) realizada por el mismo director. También se efectuó, en estas películas, una suerte de espejo ampliado de la vida hogareña, se cantan la vida y las anécdotas dentro de las Fuerzas Armadas: *Dos locos en el aire* (Palito Ortega, 1976). Tampoco faltan las intrépidas aventuras de brigadas de defensa civil, con muchos disparos y despliegues al estilo de las redadas parapoliciales de Emilio Vieira como *Comandos azules* (1980). Otra sana alternativa es la que proponen los títulos con cantantes de moda: *Tú me enloqueces* actuada y dirigida por Sandro, *La carpa del amor* (Julio Porter, 1979), *Subí que te llevo* (Rubén Cavallotti, 1980).

María Valdez, especialista en cinematografía y coautora de la publicación de los Cien años de cine del periódico *La Nación*, asegura que en el prolijo mapa también aparecen el tratamiento dualista del drama *Comedia rota*, (Oscar Barney Finn, 1978) el único universo fantástico como escape *El fantástico mundo de María Montiel* (Zuhar Jury, 1978), el grotesco y la corrupción familiar como elipsis metafóricas de fuerte referencialidad: *La nona* (Héctor Olivera, 1978); *Plata dulce* (Fernando Ayala, 1972) o la ahogada voluntad por refrendar la marca autoral en *¿Qué es el otoño?*, (David Kohon, 1977); *Allá lejos y hace tiempo* (Manuel Antín, 1978). Múltiples voces que contando lo que se puede o colando entre sus intersticios pistas sugerentes, dan cuenta de la imposibilidad de la palabra que rige por doquier”. (Valdez, 1995, 385)

Por su parte, Sergio Wolf manifiesta en la compilación sobre los cien años del cine, que no es necesario que cada película se refiera al discurso del gobierno de turno, para que se lo considere un cine de régimen. Es suficiente, asegura este autor, conque una parte de la producción lo haga y muestre como se gesta. (Wolf, 1995, 38).

6.3. Estética y Política: Antecedentes de las producciones de denuncia

Quizás con la impaciencia de recuperar un pasado público o privado, tormentoso o dramático, la política y el devenir social – e incluso la historia propiamente dicha – jugaron un papel importante tanto en las artes narrativas en general como en el cine. Dado que en una película se encuentra, el espacio privilegiado para reflejar la acción física y para reconstruir concretamente un acontecer.

La herencia cultural y las diversas maneras en que se articula, se desarrolla, se modifica o se deforma en este siglo, así como la evolución de los estados de ánimo sociales y la forma en que se configura la perpetua interrogación de la condición humana en la realidad presente, tienen un testigo privilegiado en el cine. Para Lacolla (1998), dicha dimensión testimonial y de permanente reconfiguración de la realidad de acuerdo con la manera en que el individuo la recepta, es la atribución más importante del juego del arte. Juego que, huelga decirlo, es extremadamente serio.

Antes de abordar de lleno el significado y el contexto en el que se desarrollaban las producciones cinematográficas argentinas de denuncia, es necesario interpretar la función de lo estético en el desarrollo social y como se relacionan dos conceptos básicos que son el punto de partida para explicar el fenómeno de denuncia abocado en nuestro cine. Para ello abordando los planteos desarrollados por Sigfried Schmidt, con respecto a lo estético y lo político, se puede decir que: Lo que en este siglo es y debería ser el arte, el papel que desempeña dentro de la sociedad, se ha convertido en un problema crónicamente no resuelto de las sociedades civilizadas en el mundo entero. Desde esta situación una tentativa procurará mantenerse siempre que pueda al margen de todo criterio ideológico. La relación entre el arte y la sociedad solo podría explicarse una vez delimitados, los niveles de indagación, habiéndose aclarado con exactitud los conceptos fundamentales para no caer en el peligro de subordinar uno de estas labores al otro, o de suponer simplemente una especie de confusión entre ambos.

Para estudiar el planteamiento de arte-sociedad, existen, cuatro aspectos a tener en cuenta:

- a. Continente y contenido en su acondicionamiento socioeconómico.
- b. Forma y estructura en dependencia de las estructuras sociales.
- c. Procedencia social del autor, posición social que ocupa el arte como institución social.
- d. Análisis del público y eficiencia social de las obras de arte.

Por otra parte cabe aclarar que estos aspectos están sujetos al modelo de realidad de una sociedad determinada, es decir, la estructura subyacente a los sistemas interpretativos determina los elementos interpretables.

Estos son los tres factores que marcan la interdependencia estructural entre arte-artista y sociedad.

La sustancia política explícita en lo estético:

Según sea la estructura estética del texto, será el enfoque creador y productivo que el receptor realice. Primero lo analizará de manera completa en su estructura y luego lo interpretará de acuerdo a lo que le signifique.

Abordando al mismo autor puede expresarse que: “teniendo lugar un proceso receptivo adecuado, el texto estético aparece como un espacio de realidades posibles, de significados posibles”, (Schmidt, 1971, 45)

En la comunicación estética el consumidor vivirá como algo formalizado que de él depende, como la magnitud corregible e influenciable cuya historicidad demuestra paradigmáticamente hasta qué punto cabe variar la realidad; así es como experimenta el acondicionamiento de cada sentido, de cada significado, la comunicación - estética; de esta forma se convierte en el modelo de una comunicación abierta, predispuesta al desarrollo y no sometida a autoridad alguna. El receptor se hace cargo de su libertad productiva y constituyente de sentidos y realidades”.

La primera tesis general que formula Schmidt, con respecto a la relación existente entre el arte estético y la sociedad, se manifestaría de la siguiente manera: el receptor experimenta su libertad en la comunicación estética, y desarrolla una conciencia crítica emancipadora para la constitución y modificabilidad de significados, instituciones y ‘realidad’.

De esta manera se revela el contenido político implícito en la esencia de la producción y la comunicación de manera independiente en un amplio sentido del temario y en las intenciones ideológicas. También se denota una profunda unión entre el arte y la sociedad, al margen de todo proyecto político o teórico. Este núcleo puede pasar por inadvertido, pero no cabe negarlo.

Retomando el tema al que se alude en este trabajo reflexionando sobre el espacio fílmico, se puede afirmar que la realidad no se produce mecánicamente en el cine, en tanto que se selecciona y se reinventa según el crecimiento dramático. De ahí que la articulación de una *toma* con otra anterior y otra posterior, le facilite al realizador del film organizar dos clases de cuestiones: por un lado, "quebrar" el espacio donde se desarrolla la acción fílmica; esto es: le permite pasar de un espacio a otro según lo requiera el guion. Entre tanto, el segundo término está dado por otra ‘ruptura’ la de la noción del tiempo. El montaje permite el desarrollo de acciones simultáneas en espacio diferentes o el pasaje a momentos anteriores o posteriores al tiempo presente, en el relato cinematográfico.

Este y otros elementos forman parte de las razones que justifican a la imagen fílmica como un análogo perfecto de la realidad. En el cine, en su aspecto más primario e inmediato, percibimos una imagen que se nos muestra como un "simulacro del mundo exterior" (Solanas, 1973, 64); esto es: una particular imagen que tiene la figura, la impresión minuciosa de aquel, pero que como dijo el teórico y crítico de arte, Osvaldo Quiroga en una disertación académica, la imagen constituye un universo paralelo cuya estructura está afirmada por nuestra contemplación desde el ámbito de las salas oscuras. Es así como entonces esa ‘realidad’ se autonomiza, es decir: asume una vida propia independiente de toda carga ideológica que esta ‘otra realidad’ le quiere imponer.

6.4. Las industrias culturales en Argentina

Para llevar a cabo una aproximación a la situación de las industrias culturales en la Argentina durante el período en el que se enmarcan las películas que proponemos como ejemplo para aplicar el análisis crítico, es preciso reconocer la especificidad de cada una de ellas y paralelamente reflexionar acerca de las interrelaciones que se producen entre diversos aspectos como el económico, técnico, financiero y tecnológico, todos ellos intervinientes en dicho flujo.

Las industrias culturales están vertebradas por una columna que las sostiene como proceso y les permite subsistir. Tales pilares son el *autor* o *creador* de la obra, el *productor* que da forma a esa materia prima creativa, para que luego el *industrial* la reproduzca, mediante el uso de diversos recursos tecnológicos y de capital. El *distribuidor*, por su parte, promueve las obras en los diferentes mercados, los *comerciantes* se relacionan con los públicos y la demanda de productos o servicios y el *usuario* o *consumidor*, es el eslabón final indispensable en la cadena para la existencia de la industria cultural. Según Octavio Getino es posible realizar diversos agrupamientos de las industrias culturales bajo diferentes clasificaciones según el modo de fabricación, donde la creación es susceptible de una considerable reproducción, como es el caso del libro, las obras de arte, la música, etc. También el modo de utilización, ya sea personalizado o masivo, y de forma permanente o discontinua, pueden implicar un conjunto industrial de peso. Además, otra forma de clasificación es la manera en la que se difunden los productos culturales industriales, ya sea a través de la oferta de servicios (en espacios cerrados) como el cine, la TV y la radio (en espacios abiertos) o a través de la compra-venta de libros, CD's de música y películas en vídeo o DVD.

Por otra parte y según el modo de financiación, también se producen agrupamientos de las diferentes industrias culturales. Getino reflexiona sobre aquellos que dependen de la publicidad, tal es el caso de la TV, la prensa, la radio y la venta de libros, CD's, etc., al mismo tiempo que otros servicios cuentan con ingresos provenientes de la exhibición, como el cine o el alquiler de vídeo. Finalmente, hace referencia al modo de percepción, como otra forma de organizar la industria cultural en tres grandes complejos: el audiovisual, el sonoro y el editorial.

Además de estas líneas de organización de las industrias culturales, es importante recalcar el elemento común a todas ellas caracterizadas por el proceso de serialización y estandarización de la producción. El siguiente panorama acerca de las industrias culturales en la Argentina ha sido, en gran parte, reseñado a partir de diversos estudios efectuados por Getino, quien asegura que dichas industrias están, casi totalmente, en manos privadas y las variables por las que se rige, tanto *la actividad comercial e industrial del libro*, son similares a las condiciones de otras industrias; como por ejemplo la situación económica global, el poder adquisitivo de la población, los precios de la maquinaria y la tecnología, los precios de la competencia, la importación de materias primas extranjeras, etc. Sin embargo, los factores más influyentes en la inestabilidad de la industria es la inestabilidad económica del país, sumada a la reducción del poder adquisitivo de la gente, aunque resulta imposible no prestar importancia al daño ocasionado por la reproducción ilegal (fotocopias), presente también en otras industrias culturales.

Un escenario diferente es el que existía en torno a las publicaciones periódicas, dado que los diversos cambios ocurridos en la economía, no han disminuido el consumo de publicaciones, pero sí, esta actividad ha sufrido modificaciones relacionadas con la tecnología y la organización. Aún así, ha continuado manteniendo su fuente de financiación en base a la inserción publicitaria, hasta ocupar el 60% del espacio impreso.

Por otra parte, al incrementarse en la última década del siglo una tendencia consumista, este hábito se ha acentuado en las clases medias y altas, por lo que la industria de las publicaciones periódicas han concentrado gran parte de sus esfuerzos en dirigir sus contenidos a estos segmentos socioculturales, mediante la aparición de nuevas revistas con géneros, temáticas, fotografías y calidad diferentes.

En relación a la industria musical, esta actividad forma parte de un circuito altamente vinculado a los espectáculos, recitales, difusión musical, cine, grabaciones y locales bailables, que promueven a diversos intérpretes y estilos musicales. La radio es el medio a través del cual se promueve la mayor cantidad de música del mercado. En la década de los ochenta, no se han llevado a cabo estadísticas muy especializadas en cuanto a los géneros y estilos de mayor producción, pero algunas tendencias han marcado una importante acogida del rock, tanto nacional como extranjero, por parte de un público

juvenil proveniente de diversos estratos socioculturales. En la lista sigue el tango y luego el folklore como los estilos con mayor aceptación en el mercado.

La facilidad de llegada de la radio a los lugares y públicos más recónditos del país, gracias a que no requiere grandes despliegues de distribución, servicios eléctricos en los hogares o una población alfabetizada, se ha convertido en el medio de comunicación más recibido en la Argentina. Es el medio más eficaz para promover la integración y cooperación cultural para el desarrollo, así como también para incidir en la formación de la infancia y la juventud, además del mantenimiento y fortalecimiento de lazos con los países vecinos que comparten la programación.

El funcionamiento básico de las radioemisoras en Argentina, está regulado por el Estado, a través del Comfer, que es el organismo que concede licencias a empresas que a su vez son propietarias o copropietarias de emisoras radiofónicas. A partir de esta licencia se establecen las relaciones necesarias con las empresas tecnológicas, productoras, agencias de publicidad, editoras de fonogramas, comerciales, etc.

Una característica peculiar del medio radiofónico que lo limita económicamente es la poca capacidad de exportación que tiene de los productos que genera, a diferencia de las revistas informativas o de entretenimiento de la TV, que la programación radiofónica está íntimamente vinculada a las informaciones, estilos musicales y de opinión de los espacios locales.

Otro aspecto negativo en la balanza comercial de la radio es que la inversión tecnológica se realiza en aparatos importados de otros países, con sus correlativos costos y precios, tal es el caso de los transmisores, mezcladores de sonido, antenas, micrófonos, cintas, etc.

En cuanto a puntos fuertes, la radio cuenta con un elevado número de receptores y cuenta con una gran oferta informativa, no así educativa y cultural, aunque los profesionales que trabajan en el sector están bien preparados en el rubro de la producción.

La TV en Argentina se ha constituido, poco a poco conjuntamente con la radio, en el medio de mayor influencia en la cultura, la información, la educación y el entretenimiento. Es el más adecuado para acentuar las nuevas tendencias de consumo imperante en las últimas dos décadas como también el más utilizado para dinamizar las estructuras sociales, políticas y de entretenimiento en la comunidad, dado que es el más consumido durante el tiempo libre de la población.

En los últimos años la TV ha dejado de ocuparse exclusivamente de la transmisión de señales de canales abiertos para dar paso a las nuevas tecnologías e incorporar servicios de TV por cable, vía satélite, Internet, servicio telefónico y de teletexto. Estos cambios de carácter tecnológico han afectado considerablemente al campo de la cultura, tanto en la producción como en la recepción de productos y servicios culturales, lo que ha contribuido con la disminución de la lectura, la venta de literatura, se ha reducido el número de espectadores en el cine, al mismo tiempo que se difunden más obras a más público y se promueve la difusión musical sin fronteras. El tipo de circuito de distribución y el flujo o movimiento cultural es el que se ha visto modificado., con la innovación tecnológica.

En relación con el aspecto comercial, la TV se nutre de los ingresos provenientes de la publicidad, que según el volumen y tipo de audiencia, varía el precio de los espacios. Otra fuente de ingresos importante de la TV es la producción y comercialización de programas de diversa índole, ya sean informativos, programas culturales, de ficción y entretenimiento. En este punto, cabe destacar la posición de Argentina entre los primeros países de Latinoamérica, en cuanto a la exportación de productos audiovisuales, especialmente telenovelas o culebrones, programas de humor y *shows*.

Entre los géneros más consumidos se encuentran las telenovelas, los largometrajes, en su mayoría provenientes de EEUU o en coproducción con Europa alcanzando el número de 2400 películas anuales, también se consumen informativos, programas para la mujer y miniseries; pero lo que ocupa mayor porcentaje de la programación total de la televisión argentina son los anuncios publicitarios, con un 16% del total del tiempo de emisión. Entre tanto, es importante destacar la tendencia de consumo de productos de origen argentino, antes que los extranjeros, tal es el caso de la película (Luis Puenzo, 1983), que alcanzó un récord de espectadores logrando ser vista por casi 3, 2 millones de personas en un solo día (tres veces más que en el cine durante un año).

Una nueva era en la comunicación humana, que también tuvo repercusión en Argentina, fue la implementación de la televisión vía satélite, que, si bien revolucionó el mundo tecnológico y borró las fronteras de la información, en Argentina tuvo que esperar para introducirse a pleno, a raíz de la inestabilidad de las políticas públicas en materia de nuevas tecnologías.

En materia legal, la TV Argentina, al igual que otros medios de comunicación, está regulada por el derecho recogido en la Constitución, para difundir las ideas sin censura previa. Al respecto, cabe señalar el trabajo realizado por los diversos gremios vinculados a la radio y TV, para consolidar un espacio audiovisual abierto estatal, no gubernamental. Además, entre otras reivindicaciones, durante el Gobierno de Menem, se ha intentado garantizar la existencia de una red de emisoras que cubriesen todas las localidades del interior del país, a través de radios en institutos educativos, centros universitarios, entidades estatales, aunque sin posibilidad de emisión de publicidad, dado que esto sólo estaba permitido al sector privado

Otra industria cultural que ha causado numerosos y sustanciales cambios en los hábitos de consumo audiovisual y cinematográfico y que se ha convertido en una de las actividades industriales más dinámicas del período estudiado, ha sido la expansión de la industria videográfica, dado que ha permitido una gran apertura y actualización de los diversos campos del desarrollo humano como la educación, la capacitación, la promoción institucional, la difusión de valores, las artes y de la cultura en general.

Según los datos, cerca de 5 millones de hogares argentinos contaban a principios de los noventa con un reproductor de vídeo, constituyendo esta cifra dos tercios de la población total del país en esta época. Entre los agentes intervinientes en el proceso industrial, se encuentran las empresas distribuidoras que representan a las empresas cinematográficas mundiales, también están las editoras que se encargan de comercializar y promover tanto los títulos como los derechos de las obras, en función de los intereses y demandas del mercado. Un aspecto destacado de las editoras es la instalación de fábricas de videocasetes y centrales de copiado en diferentes provincias del país, con el fin de evitar el pago del IVA, acogiéndose a la exención del pago de dichos impuestos. En igual lugar de importancia se ubican las empresas productoras que realizan y distribuyen productos para el circuito de vídeo hogareño, con temas de divulgación científica, gimnasia, gastronomía, etc. Sin embargo, la producción de vídeos en el país resulta mínima y no sorprende si se observa que no existe ninguna entidad gremial que represente al sector videográfico, sólo algunas asociaciones que personalizan la producción. Los videoclubes con su gradual especialización en géneros y temáticas al igual que las librerías y las empresas de servicios (que prestan y alquilan los equipos) conjuntamente con las empresas dedicadas a la fabricación e importación de insumos tecnológicos, cierran la cadena de los sectores relacionados con la industria videográfica.

Hacia finales de los noventa, se evaluaba la existencia de unos siete mil videoclubes en todo el país, siendo las provincias de Buenos Aires, Córdoba y Santa Fe las que concentraban la mayor parte de locales, sin contar con aquellos de funcionamiento irregular, una práctica común en la época tratada. Este sobredimensionamiento de la actividad videográfica, fue el motivo de su declive en el mercado, ya que la aparición de la televisión por cable, contratada por la mayor parte de la clase media alta, disminuyó la práctica del alquiler cotidiano.

Al igual que las tendencias de consumo vistas en las salas de cine, el drama, la acción y la comedia lideraban los géneros más demandados en los videoclubes.

La industria cinematográfica se vio afectada de forma considerable, con la aparición de la TV en los cincuenta y tanto EEUU, como Europa se vieron obligadas a redefinir la actividad, mediante diversas medidas económicas basadas en el apoyo económico de manos privadas en el primer caso y la ayuda del Estado en el segundo. Por el contrario, tanto en Argentina, como en el resto de los países latinoamericanos, la situación fue considerablemente diferente, a pesar de que se recurrió a diferentes tipos de políticas públicas proteccionistas que intentaron salvaguardar la industria, las subvenciones y ayudas no fueron suficientes para paliar la situación crítica del sector. Esta situación se agravó más en los años ochenta, dado que las innovaciones tecnológicas (televisión por cable y por satélite) fueron por delante de las regulaciones y estrategias del gobierno y el empresariado. Los únicos proyectos que sobrevivieron a estas circunstancias aquellos que contaron con el apoyo total del Estado, como es el

caso de Cuba, o bien de forma selectiva como México, Colombia, Venezuela, Perú y Argentina, países en los que se aplicaron medidas proteccionistas. Estas disposiciones de preservación responden a que la industria cinematográfica está directamente ligada a la construcción de la identidad cultural de una comunidad, de la cual se nutre, dado que las imágenes que constituyen la película requieren ser efectuadas en paisajes, contextos y con lenguajes particulares que pertenecen a dicha comunidad local.

Esta relación entre imagen y desarrollo cultural es la que configura la implementación de políticas públicas que defienden la industria, porque en ella se afirma para promover el intercambio cultural y afianzar la identidad en el marco internacional.

Datos del funcionamiento y financiamiento de la industria: El Fondo de Fomento Cinematográfico se nutre de la recaudación que lleva a cabo el Instituto Nacional de Cinematografía (INC), organismo autárquico dentro de la Secretaría de Cultura de la Nación, del 10% del valor de todas las entradas vendidas en las salas de cine. Con este fondo el INC otorga créditos de diversa índole para apoyar los diferentes sectores de la industria cinematográfica, también coopera con subsidios a las productoras, una vez que las obras están en comercialización.

Las empresas productoras, por su parte, están constituidas en su mayoría, por directores-productores independientes, aunque también existen algunos empresarios nuevos en el sector, que suelen desaparecer del mercado tras algún fracaso. Las empresas distribuidoras actúan como intermediarias entre los productores y las compañías de exhibición. Compran los derechos para su comercialización, tanto en Argentina como en otros países o también para pasarlas a circuitos de video hogareño y televisión por cable. Las empresas exhibidoras son las encargadas de lanzar las películas al público, por lo que deciden fechas y salas para efectuar los estrenos.

Entre todos los agentes de la industria cinematográfica citados, también están presentes las compañías de servicios, como los laboratorios y empresas de tecnología, de alquiler de equipos de grabación y sonido, además de los técnicos y profesionales especializados en los diversos rubros del sector.

En relación con la dimensión productiva, Argentina ha registrado momentos de gran desarrollo cinematográfico, al mismo tiempo que otras industrias culturales se encontraban también en un buen momento y se aumentó a partir de los 90.

Durante la dictadura se privilegiaron las producciones superficiales, basadas en temas cotidianos y costumbristas con un toque de humor. Luego, con la restitución de la democracia, la revisión crítica del pasado colmó las pantallas grandes sin demasiado éxito económico, para pasar más tarde al gran recorte presupuestario en la producción, como consecuencia de la profunda crisis económica de finales de la década. Esta situación obligó al INC a efectuar considerables restricciones en los subsidios, sin alcanzar lo dispuesto por la Ley de Emergencia Económica.

Para sobrellevar esta circunstancia, se incorporó la cooperación de fuentes externas (coproducciones con otros países) que financiaron gran parte de lo que se denominó cine de la democracia, con la promoción de diversidad de enfoques y estilos a partir de 1984.

La mayor parte del apoyo extranjero provino de Canadá y Europa, en especial de España, a través de TVE (Televisión Española) que ha prestado bastante atención a la industria cinematográfica latinoamericana y argentina. Según datos proporcionados por Getino en su libro *Las industrias culturales en la Argentina*, los aportes de TVE al cine latinoamericano en la década, oscila entre los treinta y cuarenta millones de dólares, teniendo en cuenta también, que tales inversiones resultaron, en su mayoría, rentables tanto para las cadenas europeas, como para las locales.

Con respecto a la relación entre la industria cinematográfica y el circuito de TV por cable, cabe destacar que cada circuito ha llegado a pagar entre dos y tres mil dólares por la compra de los derechos de una película para pasarla dos veces en tres años, mientras que el sector videográfico ha sido también importante para la industria cinematográfica, editando películas que cuentan con una demanda mayor a las 1500 copias vendidas por cada título.

Como es posible visualizar, el cine argentino como industria no se ha visto enriquecido ni significativamente apartado por la TV o el video hogareño, como sucede en otros países, en los que hasta el 50% de los ingresos colaterales provienen de ambos sectores. No obstante, lo que sí resulta novedoso en la última década es el interés en aumento de algunos productores de TV que, utilizando técnicas, estéticas y estilos cinematográficos, producen miniseries o programas para TV. Como resultado de este nuevo vínculo entre cine y TV, se ve reforzada la primera industria con el respaldo financiero y los ingresos regulares provistos por los grandes canales de señal abierta. Una última y nueva forma de financia-

miento cinematográfico es, en menor importancia, la introducción de publicidad indirecta en la narración de la película, tal es el caso de productos como refrescos, cigarrillos, alcohol, medios de transporte, lugares de entretenimiento, hoteles, etc.

6. 5. La Historia en el cine

Desde los orígenes del cine argentino los temas históricos fueron de mucho interés para el público y por ello encontramos interesante ofrecer un panorama acerca de las diferentes perspectivas abordadas por el cine de ese país durante la democracia, porque la historia en el cine hizo siempre historia. Así lo demuestran varias producciones argentinas como *El fusilamiento de Dorrego* (Mario Gallo, 1908), que abre una etapa en la que el cine adhiere y contribuye a la consolidación del ideario nacional y los festejos del centenario.

Luego con la aparición del cine sonoro; las películas que narran hechos históricos se convierten en superproducciones. Tal es el caso de *Nuestra tierra de paz* (Arturo Mon, 1939) y *La guerra gaucha* (Lucas Demare, 1942). También surgió el fenómeno de llevar a la pantalla grande las biografías de los próceres y muchos filmes se hicieron en torno a Domingo Faustino Sarmiento como *Su mejor alumno* (Demare, 1944).

En las películas que se plantean ambientaciones históricas, los sujetos heroicos son aquellos que propician un nacionalismo a ultranza. Los sujetos negativos, objeto de exterminio son en cambio los indiferentes a los valores patrios (indígenas, gauchos, españoles).

Por otra parte, dentro de las producciones de denuncia, encontramos dos conjuntos de filmes bien definidos y de líneas de enfoque completamente diferentes.

El primer conjunto de filmes se caracteriza por desarrollar temas fundacionales básicos; la conquista del suelo americano por los europeos, la inmigración en sus diferentes etapas y el destino marginal de los primigenios habitantes de la Patagonia.

La campaña del desierto llevada a cabo a mediados del siglo XX por Julio A. Roca, fijaría límites inviolables y sumiría a los pueblos indígenas en la indiferencia y la pobreza.

En esos parajes desolados de la Patagonia, se contextúan *La película del Rey* (Carlos Sorín, 1985) y *Gerónima* (Raúl Toso 1985) que expresan una visión bastante desafortunada de los acontecimientos y emiten juicios sobre la primera etapa de la primera conquista y luego el destino y espíritu de supervivencia de los indígenas. Dos filmes anteriores, *Pampa bárbara* (Lucas Demare, 1945) y *El último perro* del mismo autor (1956), presentan una visión diferente. En ambos casos los indígenas se desempeñan como sujetos negativos que diezman poblados y se oponen a la organización del país criollo.

La historia basada en el personaje de Gerónima, adquiere credibilidad al incorporar reportajes verídicos efectuados por una junta consultiva de médicos a la verdadera Gerónima, una indígena habitante de aquel pueblo (General Roca) que en los tiempos de Julio Roca fue el epicentro de la campaña del desierto.

El segundo conjunto de filmes evoca hechos históricos puntuales que, al conmover y agitar la opinión pública, indican la necesidad de llevar a cabo una enérgica lectura crítica de los gobiernos que los instrumentaron. Tal es el caso de *Camila* (María Luisa Bemberg, 1984) y *Asesinato en el senado de la nación* (Juan José Jusid, 1984)

En *Malvinas, historia de traiciones* (Jorge Denti, 1983), *La Rosales* (Javier Lipszyc 1984), *Los chicos de la Guerra* (Bebe Kamín, 1984) y *Pobre Mariposa* (Raúl de la Torre, 1985), emerge de nuevo y de forma temeraria la idea de que el sector político irrumpe en la comunidad civil para desterrar sus derechos privados y civiles, pero las primeras manifestaciones de compromiso político se dieron a partir del primer mandato de Perón, y no como popularmente se cree, en la era de los años 60. Dentro

de este conjunto *Asesinato en el Senado de la Nación* y *La Rosales* se destacan por profundizar el ejercicio de la crítica política, con el objetivo de marcar la decadencia de los poderes ejecutivos y judicial.

Dentro de nuestro pasado político existen algunas películas que revisan todos los movimientos populares y su significación. Este tipo de cine tiene como antecedente más directo en América Latina, la escuela documental cubana y en Argentina el grupo 'Cine Liberación'.

Es posible reconocer en estas producciones elementos propios del neorrealismo en la idea de concebir al cine como una ventana por la cual se ve al mundo con la menor manipulación posible, en tanto que a la vez, es posible rescatar elementos de la corriente estética rusa, en la que se adopta el montaje como principio constructivo para transmitir significados de los que el enunciado se hace cargo.

La obra más destacada del Cine Liberación fue *La hora de los hornos* (Fernando Solanas y Octavio Getino, 1968). Este ensayo cinematográfico rodado de forma clandestina desde 1966 y acabado dos años después fue filmado primero en 16 mm y luego convertido en 35mm. Está organizado en tres partes, cada una de las cuales constituye una unidad por separado. La primera de ellas denominada *Neocolonialismo y Violencia*, documenta, desde un punto de vista comprometido, el pasado y el presente argentino como una consecuencia de dependencias cambiantes, analiza las formas y los métodos de dominación del neocolonialismo y hace un llamado a la revolución.

En la segunda parte, *Acto para la liberación*, los autores se dedican a la argumentación ideológica. A lo largo de diez notas se analizan la *Crónica del Peronismo*, la historia del primer gobierno de Perón y la del movimiento obrero peronista y asumen la defensa de este movimiento ante las acusaciones de fascismo. Luego sigue la cronología de los hechos y muestran en *Crónicas de la resistencia* la movilización de masas después de la caída de Perón, la organización de los obreros en la clandestinidad y las actividades de estudiantes militantes entre 1955 y 1966.

En la última parte *Violencia y liberación* que se trata de un panfleto sobre la violencia y el presente basado en testimonios, cartas y reportajes, se hace un llamado a la praxis revolucionaria para la transformación de las estructuras capitalistas en los países latinoamericanos y la erradicación del neocolonialismo. Esta última parte fue muy cuestionada, dado que el final es un plano de cuatro minutos que muestra el cadáver de Ernesto "Che" Guevara y el conflicto se produjo a partir del corte de dicho plano y el agregado de las imágenes de otros líderes latinoamericanos como Salvador Allende y Juan Domingo Perón, por lo que este final fue tachado de oportunista.

En el cine político argentino existen elementos que proporcionan una personalidad muy especial. En primer lugar; la narración basada en el montaje del material filmico, documental, publicitario, ficcional. *La República perdida II* (Miguel Pérez, 1983) es un claro ejemplo de esto ya que intenta mediante la mezcla de imágenes que responden a distintos registros como noticieros, publicidades y testimonios, plantear un sólido concepto político: oposición democracia- dictadura.

En segundo lugar aparece la explicitación del compromiso político del enunciado. En *Memorias y olvidos* (Simón Feldman, 1987) este punto es lo central del relato ya que se les encarga a dos periodistas la confección de documentales que ilustren el porqué de la situación desfavorable en que se encuentra el país.

Esta forma de narrar combate la concepción de objetividad que generalmente connota al género documental.

En síntesis, Clara Kriger sugiere en Cine argentino en democracia, que la ruptura del concepto de objetividad en el género documental, a partir de una propuesta política del enunciador, y la importancia del montaje como principio constructivo de la narración fue lo que motivó la calurosa acogida de varias producciones de denuncia, (Claudio España, 1994, 54 – 67)

Otro film comprometido y realizado con vibrantes imágenes y hondo dramatismo fue *La Patagonia rebelde* (Héctor Olivera, 1974). La película sintetizando con rigor expresivo la investigación de Osvaldo Bayer, sufrió presiones para estrenar en 1974 porque fue rodada en momentos de gran tensión política. Con el golpe militar de marzo del 76 la productora Aries la retiró de circulación para estrenarla en 1983.

La historia transcurre en los años 20. Los obreros patagónicos reunidos en torno a sociedades sindicales organizan una huelga exigiendo mejores condiciones de vida y laborales. La cacería de hombres que quieren justicia y la sangre derramada por encargo de los poderosos hacen que la Patagonia viva los hechos más trágicos de la lucha social en la Argentina.

Héctor Olivera ha sido capaz de narrar una historia compleja y lograr un film verdaderamente entretenido con ahorro de imágenes superfluas.

La crónica es ágil y a veces muy dialogada, además de las numerosas secuencias de acción y el prodigioso trabajo de los actores que impiden que los personajes se conviertan en meros portavoces.

La última imagen del teniente pidiendo 4 tiros con la mano, los gauchos disparando contra un tren cargado de soldados y el final lleno de ironía, está entre los mejores momentos, que llevan al público a una reflexión sobre el futuro político del país augurado en la obra.

Para finalizar esta revisión, se puede rescatar el hecho de que ha cambiado la funcionalidad de estas producciones ya que no perfilan objetivos didácticos, de forma de militancia política tamizadas a través de la cámara, sino que lo evidente es la contradicción que se presenta al abordar la actuación de estos movimientos antes descritos. Así, los filmes se convirtieron en un estímulo que provocan la reflexión y la discusión de los temas que se tratan.

Pero lo más importante y el objeto trascendente es qué aportan al hoy, la memoria de los proyectos populares del pasado.

6.6. Ideas e intenciones frente a las limitaciones económicas

Recuperar el entusiasmo del nuevo cine argentino gestado en los '60 fue complicado en los años siguientes a la dictadura. No muchos directores asumieron el desafío con valentía económica, ética y estética, de recrear lo sucedido durante el oscurantismo. Según David Oubiña, reconocido ensayista y crítico, “la mayoría de la producción cinematográfica de la post dictadura se dirigió a la buena conciencia de los espectadores, resultando adocenada, oportunista y finalmente, amnésica” (David Oubiña, 1999-2000)

Según este especialista “entre realizadores aferrados burocráticamente a viejas fórmulas y realizadores lanzados hacia una búsqueda estilísticas, la disyuntiva es tan elemental como clara: por un lado, un cine de productores, impersonal, tramposo, que supuestamente ofrece al público lo que el público quiere ver, y apoyado en la convocatoria de sus reconocidas estrellas televisivas; por otro lado, un cine independiente, con propuestas renovadoras, que asume riesgos formales y casi siempre de bajo presupuesto” (op. cit).

Entonces, la clave de los proyectos para evitar caer en la producción comercial, que traslada al cine estrategias televisivas, reside en la gestión y optimización que se haga del presupuesto para la realización cinematográfica. Pese a las limitaciones económicas, algunas producciones, han demostrado en ciertas ocasiones, que es posible llevar a cabo proyectos con cuerpo, según la riqueza de los diálogos en el guión, la solidez de los personajes y la creatividad manifiesta en las puestas en escena.

No obstante, en la industria cultural, el objetivo capitalista se sintetiza en realizar un producto destinado al consumo, en el marco de un proceso guiado por el lucro en el que la reproducción del bien se da en serie y proporcionalmente se amplía la inversión inicial. La ideología concibe al hombre como ‘espectador- consumidor’, es decir, no como fin a cuyo desarrollo y mejoramiento hay que condicionar la actividad productiva, sino como objeto y materia de uso, para mejoramiento y desarrollo del capital. Este es el punto en el cual muchos autores que han escrito sobre el cine argentino, señalan que algunas de las producciones que se filmaron en torno al **proceso y sus desaparecidos** no fueron realizadas con el solo deseo de denuncia y difusión de los hechos ocurridos, al margen de los objetivos económicos, dado el éxito que aseguraban lograr estas películas gestadas en un presupuesto mediano, pero sí de un contenido fuerte y profundo. También hay que tener en cuenta, que en el transcurso de este siglo el modelo capitalista basado en el reino de las multinacionales ha fomentado cierto tipo de inversiones que, aunque sólo fueron empleadas en industrias complementarias con sus intereses (automotores,

textiles, manufacturas, etc.) dejaron en los espacios geográficos nacionales una base de instalaciones maquinarias y tecnología.

Pese a las deformaciones y condicionamientos que implica este proceso, el modelo capitalista no existe ni existió nunca en el terreno de la industria cinematográfica; pero la producción nacional, ni siquiera en los mejores momentos de su historia, pudo extraer demasiado beneficio de los ingresos de las salas de cine.

La Argentina fue y sigue siendo un espacio receptor que invierte sólo volúmenes insignificantes en **capital fijo** (medios técnicos de filmación, cámaras, lentes, equipos, instalaciones, etc.) o **circulante** (fabricación de emulsiones fotográficas, magnéticas, etc.); siempre complementario y dependiente a su vez del complejo industrial transnacional.

Los distribuidores por lo general alquilan oficinas- locales, y envían desde los Estados Unidos el material ya procesado: copias, afiches de propaganda.

En el caso argentino, sólo las distribuidoras locales procesan sus copias en los laboratorios del país, situación que no ha logrado imponerse totalmente aun a quienes dominan el grueso de la distribución extranjera: las empresas norteamericanas.

Durante la “edad de oro” de nuestro cine, allá por los ’30 y ’40, la Argentina controlaba los más importantes mercados de habla hispana del continente y llegó a producir más de 50 largometrajes al año. Con respecto a esto Nubila recuerda en su libro *Historia del cine argentino*

”John B. Nathan, director de Paramount en Buenos Aires, había informado en Estados Unidos que la popularidad de los filmes argentinos torna dificultoso para las compañías norteamericanas el mercado de exhibición sudamericano. Y como el público de América Latina de ese modo estaba librado en buena medida a la influencia del cine de su propia lengua, Washington quiso que las películas en castellano fueran producidas por un país amigo. Temió que las argentinas pudieran eventualmente ser vehículos para la filtración de propaganda enemiga en América Latina. Y prefirió no correr riesgos. Además de apoyar a México, envió equipos y película virgen a Chile.”

La historia del cine argentino probó más de una vez que, apenas se modificaba la política de relaciones con las naciones dominantes, en pos de un desarrollo autónomo, ello repercutía directamente en un crecimiento industrial cinematográfico. (Di Núbila, 1998, 53)

No es casual, en suma, que las crisis de nuestro cine hayan ocurrido a partir de la derrota de los proyectos políticos de desarrollo autónomo, caracterizados por un incremento de la intervención estatal en la política cinematográfica.

Las empresas productoras y distribuidoras norteamericanas son quienes fijan la agenda en cuanto a mucho de lo que los argentinos vamos a ver en las salas de cine, por ello la exhibición actúa en la práctica como agente local de esos intereses, del núcleo dominante o monopolio que no teme en aplicar, también, las leyes despiadadas sobre los pequeños empresarios o exhibidores que no tuvieron hasta la actualidad, la posibilidad del desarrollo independiente.

Otro factor determinante a la hora de producir películas fue la ausencia de la potestad legislativa del Estado y la carencia de Políticas Nacionales de Comunicación, en un momento de crisis económica y con el auge de las nuevas tecnologías audiovisuales, que fomentaron la expansión del sector de la comercialización en perjuicio de la producción estética y de contenidos.

Las diferentes medidas económicas impuestas por el sistema capitalista hicieron que las ideas e intenciones de algunos realizadores se vieran limitadas o recortadas en gran medida a la hora de concretarse. Este fenómeno merece ser tenido en cuenta para comprender las causas de que muchas gotas quedaran en el tintero de los proyectos.

Filmar largometrajes es una experiencia difícil y desgastante cuando los realizadores no saben al ordenar la primera toma si podrán finalizar su obra, ingresando en una loca carrera entre el arte y la dura crisis económica nacional.

Si se tiene en cuenta que los precios estimados de las entradas a las salas, oscilaba entre los 3 y los 3,50 US\$, deduciendo el 10% del impuesto para el Instituto, el 50% para el exhibidor y el 20% para el distribuidor; el productor, no cobraba más de 1,26 dólar por cada entrada vendida, lo que obligaba a convocar un mínimo de 300.000 espectadores para amortizar la inversión en la producción, que rondaba los 350.000 y los 400.000 dólares. En definitiva, si no existiesen las ayudas de fomento industrial, la producción nacional sería prácticamente imposible, pese a las interesantes ideas e intenciones.

Asimismo, un detalle importante que destaca Getino en este caso, es el hecho de que entre 1980 y 1990, el Instituto Nacional de Cine había distribuido la mayor parte de las subvenciones entre cuatro empresas tradicionales: Aries Cinematográfica, que recibió casi 9 millones de dólares; Cinematográfica Victoria, Argentina Sono Film y Chango Producciones, que obtuvieron en conjunto un total de 6 millones de dólares; y otras 20 empresas, recibieron menos del 50% de las ayudas globales, aunque fueron las que pagaron en término al INC, dado el éxito de taquilla que tuvieron sus películas (Getino, 1998 : 182).

La recaudación de la venta las entradas y los fondos provistos por el Gobierno fueron los recursos con los que se fomentaba la producción filmica en la Argentina de la década del '80 y hasta mediados de 1994, año en el que se sancionó la nueva legislación. El INC estableció que al 10% recaudado por el gravamen, se le agregaría el reembolso natural de los préstamos y los fondos proporcionados por el Tesoro Nacional, lo que constituía un total de casi 10 millones de dólares anuales como presupuesto oficial.

La nueva normativa en materia cinematográfica, si bien fue creada en un período que escapa al intervalo temporal que analiza esta tesis, resulta interesante conocer las particularidades que se han generado a partir de esta, para poder efectuar una proyección hacia lo que derivó la evolución de la producción cinematográfica en Argentina. El panorama se modificó en gran parte con la creación del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), que reemplazó al INC; al igual que la Ley N° 24.377, sustituyó a las leyes 17.741 y 20.170, estableciendo que los beneficios comprendidos en la misma, sólo alcanzan a las “películas nacionales producidas por personas físicas con domicilio real en la República o de existencia ideal argentinas, cuando reúnan las siguientes condiciones: ser habladas en idioma castellano; ser realizadas por equipos artísticos y técnicos integrados por personas de nacionalidad argentina o extranjeros domiciliados en el país; haberse rodado y procesado en el país: no contener publicidad comercial.”

En cuanto a ayudas y subvenciones, serán favorecidas –según la nueva legislación- aquellas producciones que el INCAA considere que “contribuyen al desarrollo de la cinematografía nacional en lo cultural, artístico, técnico e industrial, con exclusión, en especial, de aquellas que, apoyándose en temas o situaciones aberrantes relacionadas con el sexo o la droga no atiendan a un objetivo de gravitación positiva para la comunidad” (Artículo 30)

Una de las formas, tal vez más interesantes, de hacer y fomentar el cine argentino fue la aparición de las cooperativas de trabajo. Un sistema novedoso y solidario producto de las verdaderas intenciones de vencer las limitaciones económicas para crear y difundir proyectos. Este esquema de trabajo en equipo se desarrolló en diversos ámbitos laborales y sociales con considerable éxito y en el caso del cine, los resultados obtenidos fueron provechosos y aglutinadores.

Consiste, según explica la especialista Gabriela Fabbro, en un procedimiento muy particular en el que todos los miembros del proyecto, ya sean actores, productores o guionistas, participan y comparten todo lo que implica el proceso de realización, como también las pérdidas y las ganancias, favoreciendo de esta forma, la producción de películas que tal vez nunca serían factibles de realizarse bajo las normas industriales. Al respecto, Fabbro asegura que era gracias a “las cooperativas que muchos directores lograron concretar su primer largometraje, de este modo se fomenta también la ampliación de los niveles de ocupación de los técnicos y actores de la industria. Una de las mayores ventajas de este sistema de producción es la ausencia de relación de dependencia entre los intervinientes, ayudados por no tener fines de lucro” (España, 1994: 288)

En 1986, reseña Fabbro, se puso en marcha este sistema y la primera película realizada bajo este esquema fue *Los amores de Laurita* (Antonio Ottone, 1986), una producción enmarcada dentro de lo que se llamó Unión de Cineastas Argentinos Cooperativa de Trabajo Limitada, cuyo presidente fue el mismo realizador. En esta cooperativa, la organización fue la asamblea societaria y podía ser convocada por cualquiera de los socios. Además de este proyecto existió la Cooperativa de Producción del Instituto de Arte Cinematográfico de Avellaneda y ya en 1987 todas las cooperativas de trabajo, estaban reunidas bajo la Federación Argentina de Cooperativas de Trabajo de Cine (FACTRAC).

Algunas de las cooperativas se asociaron con productoras extranjeras, lo que facilitó la realización de películas más elaboradas, gracias al sistema mixto. Otras se dedicaron a apoyar el cine del interior del país, integrando a los recursos humanos de cada región en proyectos locales, que nunca hubiesen sido posibles sin este sistema.

6.7. El modelo de análisis crítico: fórmula integradora

El modelo propuesto como análisis crítico para las dos películas argentinas, valora descripción y análisis temático (Delponti, 2007). En esta idea, que consideramos integradora, la película se sitúa a medio camino entre el cuerpo creador y el público, pero se ve acompañado del aparato estético y político-social de la crítica periodística, género principal del periodismo cultural.

Se plantea como una idea, cada analista debe abarcar su propia idea entre el sinfín de modelos existentes, de abarcar todas las manifestaciones comunicativas que guardan relación con el film; con la idea de no desasociar, ni despreciar algunas de las manifestaciones acerca de las películas, como señas que contribuyen al mejor conocimiento de las mismas y que enriquecen el discurso acerca de las mismas. Este análisis adquiere valor en cualquiera de los ámbitos en que se aplique, pero, en especial, en los ámbitos académicos de las Ciencias de la Comunicación, al aunar múltiples tareas de sus áreas y ámbitos.

Se parte del punto de ignición, que viene a ser el lugar exacto en donde el texto indica al espectador, donde la verdad apunta; lo que identifica el qué de todo el discurso. Todos los elementos de la película se tejen en torno a ese punto de ignición, desde el montaje como a elementos externos, como, por ejemplo, la crítica en los medios de comunicación. Ese punto de ignición no siempre es evidente a simple vista, puede no estar expreso, aunque siempre está inscrito de forma inconsciente, indecible o de manera simbólica.

Posteriormente, interesa lo que se denomina Hecho fílmico, se le agrega otra confrontación de conceptos necesarios y lo son el hecho discursivo (contenido) y el hecho estético (forma), donde se acota bien el espacio de la forma, donde no importan tanto los significantes, sino la relación entre ellos y la manera en la cual surgen, es decir, la importancia recae en la esencia del proceso. Aparece, entonces, en el escenario fílmico la noción de estética, que no es una ciencia y que busca un concepto en el interior de la materia. Se ha de plantear la descomposición lineal de la historia en unidades narrativas, que luego se analizarán de manera transversal, en bloques de contenidos y secciones temáticas. A posteriori se enumerarán los segmentos definidos, según el orden de pertinencia alrededor de un eje temático central, o punto de ignición, dejando de lado la cronología del film y priorizando el flujo de situaciones y vínculos que confluyen en dicho eje. Es necesario explicitar las cuestiones técnicas de implicación simbólica y semiótica en relación con el punto de ignición y con el mensaje de la obra. Es importante aclarar que el grado de profundidad y exhaustividad vinculado al estudio de los aspectos estéticos, varía y guarda proporcional relación con el género al que pertenezca la obra en cuestión, así como también con el objetivo y punto de vista del creador y el mensaje que éste intenta dejar en el espectador. Se aplica el modelo a dos películas, una de cine testimonial “*La noche de los Lápices*” y la segunda de carácter de documental “*La pérdida de la república*”

6.8. El cine testimonial *La noche de los lápices*

6.8.1. Punto de ignición

El eje en torno al cual giran todos los elementos que componen esta película es la dramatización del testimonio de Pablo Díaz, único sobreviviente de “*La noche de los lápices*”, llevada a cabo el 16 de septiembre de 1976, en La Plata. Los secuestros, torturas y posterior desaparición de un grupo de adolescentes secundarios es el tema central que nutre la trama. El film describe la vida cotidiana de sus protagonistas, los inicios en la lucha gremial y las actividades estudiantiles, mientras que lentamente comienza a pronunciar la violencia ocurrida durante la dictadura, hasta mostrar frontalmente y sin ahorrar ninguna crudeza, los detalles más sangrientos y terribles de las torturas que terminaron con la vida de estos jóvenes, sobreviviendo solamente Pablo para contarlo.

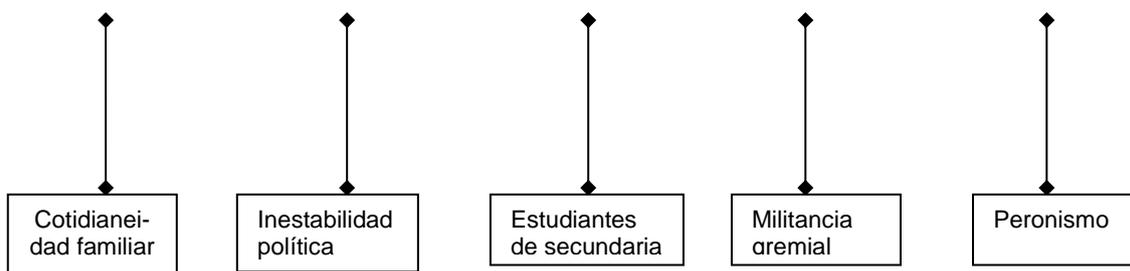
Descomposición lineal: Esta película podría estructurarse en dos grandes unidades narrativas: la que presenta a los personajes y otra que registra todos los momentos dramáticos de la trama; aunque para poder efectuar un análisis de forma y contenido más profundo, se distinguirán cuatro unidades temáticas narrativas, según el significado central de cada una, que de manera conjunta conforman todo el discurso testimonial del film.

La primera de ellas describe la vida cotidiana de sus protagonistas, su entorno familiar, la militancia gremial y los antecedentes políticos y económicos, las actividades estudiantiles y los hobbies; a través de pantallazos y breves escenas de las rutinas juveniles, los puntos de encuentro y los intereses de cada uno.

Luego, sin demasiado rodeo, la historia comienza a evidenciar la violencia desatada en los momentos previos al golpe de Estado de 1976 y la represión manifiesta contra la expresión popular, entre la que se encuentra la marcha y lucha estudiantil por la reducción del boleto de colectivo⁴ secundario.

Una vez explícita la situación política se producen los secuestros de los adolescentes que encabezaron la protesta, todos juntos y la misma noche del 16 de septiembre. Se muestran todas las torturas y violaciones a los derechos humanos producidas en los calabozos militares, hasta desatarse el final en la última unidad temática narrativa que relata, mediante la salida de Pablo y los textos al final de la película, el destino que siguieron el resto de compañeros y cómo se sucedieron los hechos a posteriori de la fatídica etapa militar.

Estratificación: La vida cotidiana en La Plata, la primera unidad temática narrativa se detiene en la descripción, ágil pero concreta, de la realidad familiar y cotidiana de los seis protagonistas de la historia. Se presentan las tendencias políticas de los padres de algunos, la situación económica de otros, pero, sobre todo, se intenta recrear un ambiente de normalidad social ajeno, en parte, a lo que se estaba gestando en relación al golpe militar contra el gobierno peronista de Isabel Perón. Los chicos dejan entrever, a través de sus conversaciones y comentarios generales, la inocencia que tienen frente a algunas cuestiones históricas y los temas que les preocupan desde el punto de vista social y en torno al peronismo auténtico.



6.8.2. La lucha por la reducción del Boleto Estudiantil Secundario (BES)

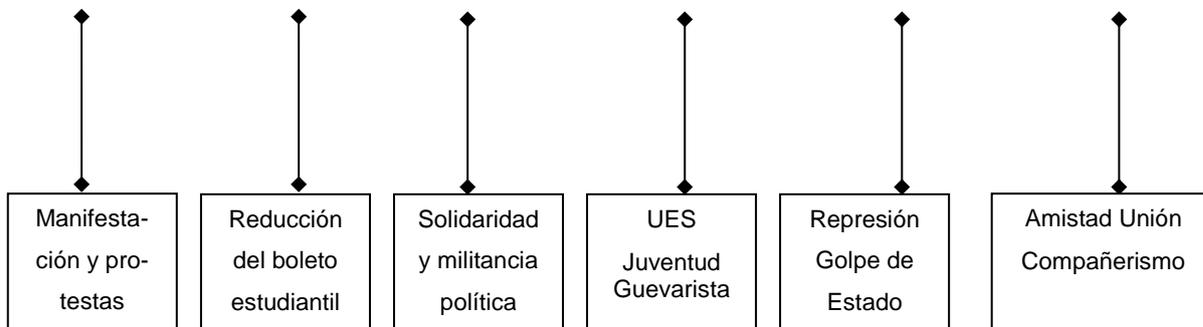
En esta segunda unidad temática narrativa, la obra penetra un poco más en el costado humano de los personajes, para lo que se aproxima a ellos sin afán melodramático en busca de rasgos comunes, que los definen como adolescentes parecidos a tantos otros y con intereses similares.

La atención se concentra en el incremento de tensión a través de acontecimientos que van acumulando dramatismo, comenzando por las asambleas estudiantiles en las que están presentes delegados de la Coordinadora de Unión de Estudiantes Secundarios (UES), la Juventud Guevarista, y algunos simpatizantes de la izquierda peronista. También es esencial en esta unidad temática, la discusión por los procedimientos y pasos a seguir para lograr los objetivos, la manifestación pública de sus propuestas, hasta que el relato pasa fluidamente al retrato individual, quedando manifiesta las posturas de los seis estudiantes secuestrados.

Entre tanto, se alternan escenas que muestran las actividades que los chicos llevaban a cabo en su tiempo libre, como la difusión y propaganda de los movimientos políticos con los que simpatizaban y la organización de actividades solidarias en las villas miserias, como establece la línea peronista más

estricta.

Lentamente se van endureciendo las secuencias a través del anuncio del golpe de Estado, el autoritarismo de los discursos en los colegios, la irrupción de las fuerzas del orden en el baile estudiantil hasta arribar a la trágica noche de los secuestros.



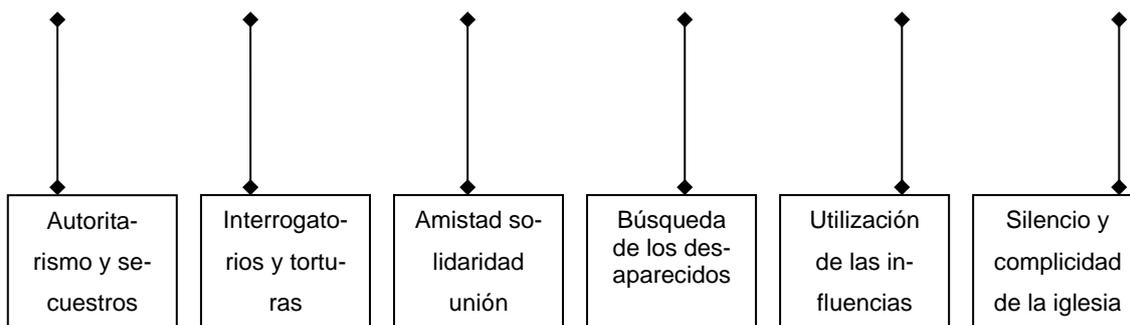
6.8.3. III Las torturas y sus huellas

Esta tercera unidad temática narrativa es la que concentra todo el contenido más dramático, tanto desde el punto de vista estético, como humano, político e histórico. Se destaca en ella la utilización de un lenguaje distanciado y la exposición de los acontecimientos con una deliberada frialdad, que podría relacionarse con el intento de imparcialidad de un documental.

Una vez concretados los secuestros, de los que se muestra todo el proceso llevado en cada casa de familia, se incide en los diversos interrogatorios a los que fueron sometidos los adolescentes, bajo el sufrimiento de terribles torturas a base de golpes, shocks eléctricos en los genitales, violaciones, etc., etc. Entre las preguntas que formulaban los mandos militares de mayor jerarquía, era de interés conocer el tipo de libros leídos por los jóvenes, en qué grupos militaban, quién los coordinaba en los diversos movimientos en los que participaban, cuáles eran los objetivos y por sobre todo insistían en la denuncia de otras personas que pudieran ser interrogadas.

De forma paralela al calvario experimentado por “los perejiles”, como los denominaban los militares de forma despectiva, esta unidad temática también dedica algunas secuencias para mostrar la búsqueda llevada a cabo por los padres de los chicos, el uso de las influencias para obtener información y la pérdida de la fuerza, pero no de las esperanzas, a medida que cada institución a la que visitaban, les cerraba las puertas. Al respecto, *La noche de los lápices*, hace evidente la postura clara sobre el comportamiento cómplice del obispado de La Plata y la iglesia, como también el de la policía, los centros educativos y la justicia para con la dictadura militar y el proceso de reorganización nacional.

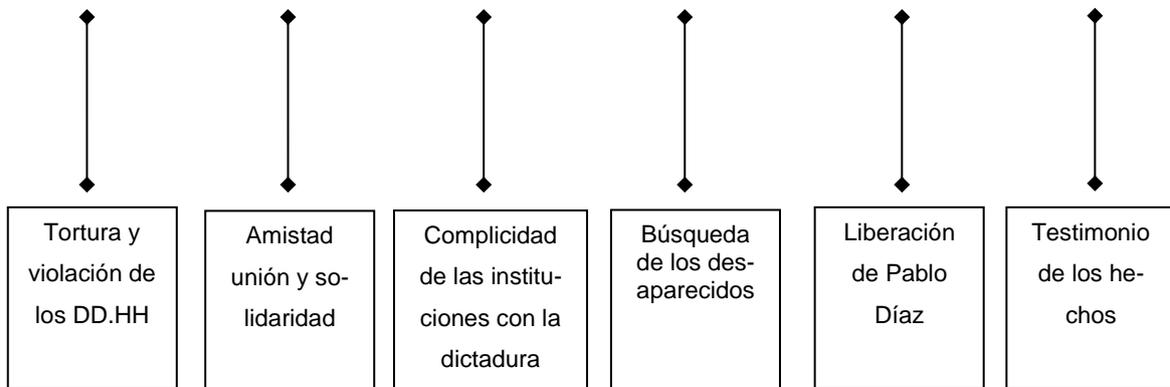
Por otra parte, a pesar del horror de los acontecimientos, la obra deja espacio para breves, pero importantes, momentos de distensión, a través de las manifestaciones de cariño, unidad, inocencia y amistad, que los jóvenes mantenían mientras compartían el pabellón, no así los calabozos, en el depósito donde se encontraban. Entre algunas de dichas manifestaciones, se destacan los momentos para rezar, hacer ejercicio, cantar y calmar la angustia.



6.8.4. IV Los desaparecidos y el testimonio de Pablo

En medio de escenas de tortura e incertidumbre, mezcladas con el acostumbramiento a lo que les toca vivir, la última unidad temática narrativa expone el desenlace de la historia. Se acerca la navidad y el balance de los casi más de tres meses que los jóvenes llevan presos, tiempo en el que numerosas y terribles anécdotas han compartido, al mismo tiempo que han aprendido a conocerse a sí mismos en momentos extremos.

Mientras ellos estaban presos, las madres continuaban la búsqueda hasta que se les da a entender que no volverían a ver a sus hijos. Mientras tanto, sin explicación alguna o referencia indirecta, Pablo pasa a ser un preso legal y lo sacan de donde está, para ponerlo a disposición del Poder Ejecutivo Nacional donde, según las notas al final de la película, permanece preso si proceso judicial casi cuatro hasta que recupera la libertad. Una vez que sale, narra todo lo acontecido y se desconoce el paradero del resto de sus compañeros. En la ciudad de La Plata, continúa vigente durante la democracia la reducción del boleto estudiantil secundario.



6.8.5. Enumeración y orden

La película intenta, a través de la dramatización del testimonio de Pablo Díaz, reconstruir los acontecimientos acaecidos en la ciudad de La Plata e insistir en la memoria del calvario sufrido por los jóvenes en manos de los militares. Asimismo, es interés de esta obra, lograr que el espectador no pueda permanecer indiferente al impacto emocional que la revelación de los hechos ocurridos provoca.



6.8.6. Forma y Contenido

Como casi todas las películas de género testimonial *La noche de los lápices* intenta objetivar los hechos ocurridos durante la última dictadura militar y para ello utiliza un tipo de puesta en escena distanciada y la narración omnisciente que construye su verosímil e intenta borrar toda marca que señale la puesta en práctica de una escritura fílmica. Mediante esta técnica, el espectador se convierte en testigo de este testimonio desgarrador, a través del uso de los primeros planos que permiten apreciar la transparencia y frescura de los jóvenes protagonistas en los diversos momentos narrativos de la película. Los planos generales se dedican a la descripción y ubicación de las locaciones, como plazas, instituciones, monumentos emblemáticos y aquellos lugares destinados al secuestro y tortura de los desaparecidos. Se destacan también los planos picados y contrapicados cuando el objetivo es magnificar (en el caso de la iglesia) o empequeñecer (los chicos en el calabozo) el significado semántico del objeto filmado.

Otro recurso utilizado es el movimiento profílmico ágil con *travellings* que siguen a los personajes en los momentos de tensión como la huida de los protagonistas y en el instante de los secuestros. La cámara sigue con oscilaciones ágiles el desplazamiento de los jóvenes tanto en las plazas cuando festejan la aprobación de la reducción del boleto estudiantil secundario, como cuando se encuentran presos en los calabozos y reconocen el lugar con los ojos vendados. Los planos recorridos generales también son comunes para describir el escenario donde se realizan las torturas y se muestran todos los objetos utilizados con detalles.

Este film transcurre en la ciudad de La Plata durante el intervalo que va desde finales de invierno hasta la época de Año Nuevo, por tanto, los paisajes exteriores y la iconicidad responden a días nublados y fríos, por lo que los diversos personajes aparecen con la ropa adecuada a la estación mencionada. Asimismo, y en relación a los códigos iconográficos, los protagonistas se destacan por el uso de ropa moderna, alternativa y con insignias religiosas durante las primeras dos unidades temáticas narrativas, para pasar, en la tercera, a encontrarse sucios, semidesnudos y con los ojos vendados y marcas de cuerdas en los brazos y cuellos. Por su parte, los personajes que representan a los torturadores y militares utilizan gafas de sol en todo momento, aunque se trate de una acción de noche o en interiores. También llevan ropa oscura cuando no llevan el uniforme, se desplazan en coches de la marca Ford Falcon y Peugeot 504 para llevar a cabo los operativos de vigilancia y los secuestros. Dichos vehículos son los típicos utilizados en esa época, especialmente por los militares, lo que ha creado una especie de convención simbólica tácita de que son los *vehículos de la represión*.

En relación a la fotografía, la perspectiva y los márgenes desde los cuales se delimitan los cuadros suelen ser personales e íntimos en aquellas secuencias en las que se trata la vida y cotidianidad de los jóvenes secuestrados, mientras que las imágenes que muestran las acciones de los miembros del ejército son distantes. Cabe destacar que la mayoría de las imágenes relacionadas con la movilización estudiantil, la lucha por la reducción del boleto y las reuniones de planificación se realizan de día con luz neutra, mientras que las escenas que muestran la persecución y la censura son de noche y con luz focal, aunque en el caso de las secuencias de torturas e interrogatorio la luz es intradiegetica focal en tonos azules o amarillos y por momentos subrayada cuando los chicos conversan y cantan entre calabozo y calabozo.

La noche de los lápices es una obra en la que están presentes los textos y títulos didascálicos para señalar los espacios temporales y para explicar el desenlace de los hechos y el destino de los personajes al final de la película: “En La Plata sigue vigente el boleto estudiantil secundario” y sobre la imagen silenciosa de la sombra de unas rejas, el texto que revela que “El 28 de diciembre de 1976 Pablo Díaz fue puesto a disposición del Poder Ejecutivo Nacional bajo la acusación de haber sido descubierto ese mismo día, distribuyendo panfletos subversivos. Estuvo detenido casi 4 años sin proceso judicial hasta que el 19 de noviembre de 1980 fue puesto en libertad”.

Por otra parte, se utilizan en la película otros paratextos contenidos en las pancartas, pasacalles y panfletos que los personajes distribuyen a lo largo de las manifestaciones y en sus misiones propagandísticas. Entre ellos se destacan los que señalan el movimiento y sindicato al que pertenecen como el de Unión de Estudiantes Secundarios o la juventud guevarista que piden “liberación o dependencia”, “No a la dictadura de los docentes”, “Reintegración de los docentes cesantes”, “No a la suspensión del boleto estudiantil”, etc.

En cuanto a los códigos sonoros, esta película contiene tres elementos básicos que conforman el cuerpo central de la narración. En primer lugar, la *música* y melodía en *over* utilizada para acompañar diversas secuencias como las que revelan la actividad de protesta estudiantil y también aquellas que relatan los secuestros y momentos de tristeza dentro de la prisión. En segundo término es importante destacar la presencia de dos de las canciones más profundas de *Sui Géneris*: “Rasguña las piedras” que retrata las penurias de los desaparecidos y que se convirtió en un hito de la época y “Canción para mi muerte” que rememora los tiempos de libertad y la memoria sobre el destino. Ambos temas musicales aparecen en reiteradas ocasiones de manera intradiegetica y cantados por los propios protagonistas en diversas circunstancias, pero con mayor intensidad y emoción, mientras se encuentran detenidos en los calabozos. En este caso, la música funciona como elemento aglutinador y contenedor de sentimientos, dado que es lo único que mantiene vivo el espíritu de los jóvenes para seguir soportando las torturas.

En tercer lugar, es importante destacar la utilización de *sonidos in* para contextualizar y completar el escenario de terror y persecución. A lo largo del film y en las escenas de persecución se escuchan numerosas sirenas de policías, sonidos de rotura de cristales, bullicio, gritos, llantos y ladridos de perros. Además, las campanadas de la iglesia y la explosión de los fuegos artificiales sitúan al espectador en el espacio temporal de las fiestas de navidad.

Entre tanto, los sonidos más oídos durante el período en el que los jóvenes se encuentran presos son los gritos mientras los torturan, pese a que los detentores suben la música de la radio para tapar los alaridos de dolor y sufrimiento. Asimismo, el sonido que se desprende de la acción de abrir y cerrar puertas de metal, rejas y candados son también los más comunes y desgarradores de las secuencias relacionadas con los meses en la prisión.

En cuanto a la disposición temporal del discurso, esta no alterna diversos ritmos narrativos, sino que se apresura a presentar el conflicto, se detiene en él generando un ritmo nervioso e irritante para luego cerrar la obra con un breve y conciso desenlace. La perspectiva de la obra oscila entre la focalización interna y de grado cero.

Dentro de los códigos sintácticos y la organización de los signos, la utilización de la asociación de imágenes por proximidad y transitividad es la más recurrente, dado que se presentan los hechos en una primera imagen y luego continúan el desarrollo de los mismos en las siguientes. Asimismo, el plano-secuencia es también un recurso muy eficaz para describir y evocar la intensidad de los instantes del secuestro a los seis estudiantes, que se realiza de manera contigua y paralela para reunirlos a todos, a posteriori, en un solo encuadre final que conforma el giro narrativo de la trama y que presenta la nueva fase del desarrollo de la historia.

La coherencia narrativa en este film es clara y sencilla, dado que una vez que se presenta a los personajes con el mínimo de información, se pasa a la unidad narrativa del secuestro y de forma paralela se muestra la lucha llevada a cabo por los familiares, especialmente las madres, en la búsqueda de sus hijos. Cabe señalar que los datos que se proporciona acerca de las inquietudes de los adolescentes secuestrados, se reduce a los intereses y deseos elementales, pero no se profundiza en los antecedentes políticos ni en las bases ideológicas que resultarían necesarias para una mayor comprensión de los hechos acontecidos.

En relación al contenido dramático de *La noche de los lápices*, casi todas las secuencias resultan ser trágicas y conmovedoras, pero tal vez lo más prominente sea la deliberada frialdad en las escenas de tortura, los interrogatorios y especialmente la intervención del falso cura que intenta aprovecharse de la fe de los secuestrados para obtener información. También es destacable la insensible actitud del obispo, al negarse a recibir a las madres desesperadas por desconocer el paradero de sus hijos.

Por otra parte, dentro de la historia se puede rescatar como material auditivo profílmico, parte del discurso pronunciado en Radio Nacional acerca del Proceso de Reorganización Nacional que se establecería a partir del 24 de marzo de 1976. Asimismo, se reproducen, con semejanza a los originales, los discursos declamados por los directivos, en los colegios y centros educativos, acerca de las nuevas normativas que regirían sobre el uso de las aulas y el comportamiento de los alumnos en los establecimientos, a partir de la implementación del nuevo sistema.

En cuanto a la vivencia experimentada del punto de ignición, por cada grupo o bloque de actantes, se puede inferir que los jóvenes secuestrados denominados “perejiles”, se destacan por la inocencia en relación al grado de profundidad de la crisis política que se producía antes del golpe de Estado y la ignorancia acerca de la acción de los militares en torno al conflicto. Los adolescentes no creían que a ellos les pudiese suceder algo, aunque conocían los riesgos que corrían con las actividades gremiales que realizaban, tras los antecedentes de otros desaparecidos y los consejos de los familiares. Casi todos ellos participaban, de una forma u otra, en diversas movilizaciones populares cercanas al partido justicialista, hecho por el cual fueron secuestrados y torturados para denunciar actos y personas relacionadas con la rebeldía contra el sistema imperante.

En otra línea de actuación y con un mayor grado de madurez, se encuentran los familiares de los adolescentes, que conociendo los riesgos que corren encabezando las protestas, intentan persuadirlos para que se calmen y comprendan los peligros que conllevan las acciones que están llevando a cabo y en el momento en que lo hacen. No obstante, no ejercen presión para evitar que continúen con su lucha porque, en el fondo, la comparten y tampoco son demasiado conscientes de lo que puede ocurrir. Una vez que secuestran a los jóvenes, las madres recorren todas las instituciones y aprovechan todas las influencias que puedan tener, para conseguir información sobre sus hijos, a los que no se resignan a perder, ni permiten que se mencione esa posibilidad.

En tercer lugar, se ubican los soldados, los mandos y demás personajes que responden al ejército y al gobierno militar que llevan a cabo todas las tareas de censura, represión, castigo y torturas a los retenidos. Asimismo, se puede agrupar también, a todos aquellos actantes que aceptan e implementan el sistema de reorganización nacional establecido por el poder ejecutivo, como por ejemplo los miembros de la iglesia, algunos docentes y directivos de centros escolares.

Por último, el entorno político y social del universo diegético coincide con lo vivido durante los meses previos al golpe de Estado de 1976, tiempo en el que la represión, la censura y la persecución instauraron un período de caos social y político que desembocó en la desaparición de 30.000 personas a lo largo de toda la dictadura. Entre los operativos llevados a cabo por las juntas militares, esta película desarrolla el denominado “La noche de los lápices” que relata el secuestro de 6 estudiantes en la ciudad de La Plata, tras las manifestaciones de protesta realizadas en torno al conflicto suscitado a partir de la solicitud de reducción del boleto de transporte público estudiantil, que desencadenó otros acontecimientos de revelación social.

Finalmente, entre los diversos tipos de sintagmas e insertos utilizados en esta obra, se repiten los planos secuencias cuando se siguen los secuestros y las torturas, además de los sintagmas entre paréntesis, que ordenan y evidencian el paso del tiempo mostrando el desarrollo de la vida fuera de la prisión, mientras las madres acuden a todas las instituciones buscando respuestas sobre el paradero de sus hijos. También se aprecian los sintagmas descriptivos con planos que describen el lugar y la coherencia espacial/cronológica, de las secuencias de la manifestación de los jóvenes por el boleto estudiantil. En último lugar, es posible advertir la secuencia ordinaria en el tratamiento elíptico de la historia de los secuestros, incluyendo elementos narrativos continuos y lineales, evitando detalles sin importancia, pero mostrando todo lo necesario para evocar el horror sufrido por los estudiantes.

6.8.7 Síntesis argumental

El drama, basado en un hecho real, es uno de los films más emblemáticos del cine testimonial argentino sobre los crímenes de la sangrienta dictadura que gobernó el país desde 1976 hasta 1983. El film relata estos sucesos desde la voz y presencia de su único sobreviviente: Pablo Díaz.

La historia relata la dura experiencia vivida por siete adolescentes de la ciudad de La Plata que, enmarcados en diversos grupos sindicales relacionados con el peronismo, llevan a cabo numerosas campañas de protestas por el aumento del boleto de transporte público estudiantil en los primeros meses del gobierno militar.

Los jóvenes se embarcan en diferentes estrategias de resistencia antes de que se produzca el golpe, mientras son vigilados y reprimidos por miembros de las fuerzas militares en las marchas y manifes-

taciones callejeras. Al mismo tiempo, llevan a cabo labores de beneficencia como la recogida y distribución de alimentos entre los habitantes más pobres de la ciudad, a los que también ayudan ofreciendo clases escolares para los niños.

A lo largo de la trama, dos de los protagonistas (Claudia y Pablo) se enamoran, pero no llegan a concretar una relación a raíz de la desaparición de ella. El resto de los chicos establecen un lazo de amistad y unión que es lo único, junto con las canciones que cantan de Sui Géneris, lo que los ayuda a mantener vivo el espíritu durante el tiempo que permanecen detenidos.

El 16 de septiembre, los siete estudiantes son raptados de sus casas y en medio de una gran confusión son trasladados a una cárcel militar en las afueras de la ciudad, donde permanecen al menos 4 meses, durante los cuales son sometidos a todo tipo de tortura y castigo físico, además de los interrogatorios para denunciar hechos y personas a las que los militares llaman “subversivos”.

La historia alterna secuencias de dolor y tragedia en los calabozos con la desesperada búsqueda que emprenden sus familiares y la pasiva actitud que manifiestan las instituciones más importantes de un Estado, como lo son la justicia, la policía y la iglesia.

Finalmente, la película describe la evolución de los hechos que termina con la desaparición de 6 de los chicos y la liberación de Pablo Díaz. El único superviviente que narra lo sucedido. Una vez que sale de la cárcel donde fue puesto a disposición del Poder Ejecutivo Nacional, sin ser juzgado y acusado de haber realizado actividades subversivas.

Tiempo- Espacio: ciudad de La Plata (capital de la Provincia de Buenos Aires) durante el año 1976.

6.8.8 *La noche de los lápices*

Año: 1986

Género: Drama / Testimonial

Productora: Aries Cinematográfica Argentina.

Productor: Fernando Ayala / Productor asociado: Alejandro Sessa.

Realizador: Héctor Olivera

Asistente de realización: Lizzie Otero

Guión: Daniel Kon y Héctor Olivera, sobre el ensayo histórico-periodístico homónimo, de María Seoane, Héctor

Ruiz Núñez. Asesor Testimonial: Pablo Díaz.

Fotografía: Leonardo Rodríguez Solís

Cámara: Marcelo Pais

Escenografía: María Julia Bertotto

Vestuario: María Julia Bertotto

Música: José Luis Castiñeira de Dios

Montaje: Miguel López

Sonido: Norberto Castronuovo

Distribuidora : Aries Cinematográfica Argentina

Duración Original: 102 min

Fecha y Sala de estreno: 04/09/1986, Broadway

Intérpretes: Alejo García Pintos / Vita Escardó / Pablo Novarro / Leonardo Sbaraglia / José María Monje Berdel/ Pablo Machado / Adriana Salonia / Tina Serrano / Héctor Bidonde / Juan Manuel Tenuta / Alfonso De Grazia / Lorenzo Quinteros

Notas: Premio del Público, mención.

Descriptorios temáticos: Política / Represión / Tortura / Desaparecidos / Proceso de Reorganización Nacional Premios esenciales:

Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano

Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano

Festival de Cine Iberoamericano.

Tabla 4: Resumen del análisis fílmico

Películas	Huellas del Género al que pertenece	Marcas de la enunciación	Descriptores temáticos – temas recurrentes	Mirada política	Premios y aplausos	Características del contenido estético	Espectadores	Película de co-producción extranjera
La noche de los lápices	Drama - testimonial: desde la ficción se evocan hechos reales y un pensamiento histórico y social del período. Exposición de la realidad sin mensajes en clave.	Mezcla elementos testimoniales con la vida cotidiana de los personajes. Se relatan los hechos tenso con crudeza y sin ahorrar emociones.	Desaparecidos, dictadura militar, torturas, denuncia, represión, peronismo, estudiantes, protestas y manifestaciones.	Casi todos los personajes denotan un compromiso claro con el peronismo de la época y la defensa de los derechos sociales, mientras que desde la iglesia y la institución militar se repudia la tendencia justicialista.	2 premios internacionales y mucha repercusión en la crítica nacional.	En los momentos dramáticos el lenguaje es distante y las escenas evocan frialdad. La iluminación tenue y los días nublados evocan tristeza. La música completa las escenas de unión. No aparecen marcas de la escritura fílmica. En esta película, el punto de vista del que guía el texto, autor implícito, es inferior al del narrador y Narratorio, describiendo y testimoniando los hechos.	670.042 (1986)	—
<p>En La noche de los lápices, la referencia hacia la Institución en general es permanente, pero el mensaje evidencia la distancia existente entre la ciudadanía y dicha institución, por ejemplo la iglesia y el obispado, que dejan de estar al lado del pueblo en el difícil momento de dictadura para colaborar con la represión y la censura. Por otra parte, se conforman grupos de resistencia, que también se convierten en instituciones importantes y como punto de referencia: Madres de Plaza de Mayo, grupos de oposición política, etc. Esta película tiene lugar en la ciudad de La Plata, capital de Buenos Aires, y la acción se circunscribe exclusivamente a esta zona, no habiendo necesidad alguna de mostrar referencia al interior del país.</p>								

Tabla 5 Análisis de la crítica de La noche de los lápices

Análisis de la crítica de La noche de los lápices		Medio: Nueva Presencia	Fecha de publicación: 5 de septiembre de 1986	Autor: Alejandro Margulis
Exposición y Análisis				
Título	Ficha técnica	Presentación del autor	Referencias	
“La noche de los lápices, un desafío a la falta de memoria”, título que refuerza el papel de la película en la construcción de la memoria colectiva argentina, respecto de la dictadura.	La crítica tiene un recuadro específico para la ficha técnica.	El autor es presentado ligeramente, sin detalle de su estilo ni referencias a otras obras. No obstante, se hace especial hincapié en la autoría del guion del libro que dio origen a la película.	La crítica hace especial referencia al libro que dio origen y nombre a esta película, dedicando un 50% del espacio del texto a explicar los aciertos y detalles de la obra literaria de María Seoane y Héctor Ruiz Núñez y la retroalimentación entre ambas prácticas culturales Cine – literatura.	
Veredicto				
Veredicto	Interpretación semántico textual	Interpretación sintáctico-semántica		
El veredicto es claro y se manifiesta desde las primeras líneas, señalando que es una “película necesaria para los argentinos”.	La crítica comienza valorando positivamente la obra en su conjunto, para luego intercalar entre argumento, detalles de la trama y aspectos técnicos, la opinión personal del crítico que adhiere a la ideología subyacente en la película, atribuyéndole la responsabilidad de contribuir a la construcción colectiva de la memoria sobre lo ocurrido durante la dictadura. Se valora positivamente la labor actoral, como también los aspectos técnicos y estéticos de la película.	La evaluación de la obra y la interpretación sintáctico – semántica se ve explicitada a través de la descripción de anécdotas argumentales que explican la estructura narrativa de los hechos y de la conformación de una postura política clara, a la que el crítico adhiere. Incluso se concentra en un breve, pero contundente apéndice, la función/obligación que tiene el cine, como práctica cultural, de despertar la conciencia del público, respecto de lo acontecido en la realidad argentina de los años oscuros.		

Tabla 6 Análisis de la crítica de La noche de los lápices

Análisis de la crítica de La Noche de los lápices		Medio: La Nación	Fecha de publicación: 5 de septiembre de 1986	Autor: Fernando López
Exposición y Análisis				
Título	Ficha técnica	Presentación del autor	Referencias	
“Vigor testimonial en <i>La noche de los lápices</i> ”. Título informativo, sin detalles ni opinión al respecto. Hace referencia explícita al género de la película.	La crítica comienza con una exhaustiva ficha técnica.	López hace los mínimos comentarios para presentar al realizador, apelando sólo a constantes estéticas e ideológicas en su filmografía.	No se encuentran referencias de ningún tipo en particular.	
Veredicto				
Veredicto	Interpretación semántico textual	Interpretación sintáctico-semántica		

La didáctica de esta crítica hace que el lector, una vez la lea sea capaz de decidir si ver o no la película, pero no se compromete a promoverla.	La crítica se debate entre la interpretación del mensaje de la obra, el argumento y valoraciones específicas y positivas a la coherencia y estructura narrativa, labor actoral, aspectos técnicos y sobre todo de lenguaje cinematográfico. Los juicios de valor son estrictamente relacionados con los diferentes aspectos de la película como obra cinematográfica y rebeladora de hechos dramáticos, vividos durante la dictadura militar.	Los enunciados de la crítica describen pedagógicamente detalles tanto anecdóticos de la trama, como aspectos importantes de la estructura narrativa para entender el mensaje que subyace en la película, al que no se hace referencia explícita, ni se adhiere o rechaza. No hay opinión acerca de la postura ideológica promovida por la obra, sino breves acotaciones acerca de los hechos que guardan relación con la realidad.
---	---	--

Tabla 7 Análisis de la crítica de La noche de los lápices

Análisis de la crítica de La noche de los lápices		Medio: Tiempo argentino	Fecha de publicación: 5 de septiembre de 1986	Autor: Jorge Abel Martín
Exposición y Análisis				
Título	Ficha técnica	Presentación del autor		Referencias
“El dolor y la ternura en un notable film de Héctor Olivera”, el título anticipa el contenido emotivo que evoca el film, alagando la obra y su autor en su conjunto.	Posee una extensa ficha técnica al principio del texto.	El director es presentado en las primeras líneas, en las que se valora positivamente su labor como director. Sus aciertos como realizador están intercalados en toda la crítica.		Se hace referencia a diversas obras del mismo realizador, en las que el compromiso político y la denuncia social están presentes.
Veredicto				
Veredicto	Interpretación semántico textual		Interpretación sintáctico-semántica	
El veredicto es claro y promueve la visión de la obra desde el principio de la crítica, al afirmar que es una obra “de visión obligatoria”.	La crítica otorga un importante peso a la narración del argumento, a través del cual ofrece pistas para leer el film y entender sus mecanismos de construcción del mensaje. Se valora positivamente los aspectos narrativos, técnicos, estéticos, actorales, técnicos y de lenguaje cinematográfico.		La ideología de esta crítica coincide con la propuesta en el film de Olivera, dado que adhiere a los valores de reconstrucción de la memoria y compromiso político y social que plantea La noche de los lápices , a través de la descripción de momentos concretos de la trama y de la revelación del final de la historia.	

Tabla 8 Análisis de la crítica de La noche de los lápices

Análisis de la crítica de La noche de los lápices		Medio: La Razón	Fecha de publicación: 5 de septiembre de 1986	Autor: Daniel López
Exposición y Análisis				
Título	Ficha técnica	Presentación del autor		Referencias
“Excepcional registro de Olivera de un dramático hecho auténtico” El título valora la obra y recomienda el hecho de verla.	Posee una completa ficha al principio de la crítica.	El autor es presentado a través de la valoración de su obra y referencias al compromiso ideológico presente en la película.		Se hacen referencias al guion original, escrito por dos periodistas y a otras dos películas que al igual que ésta, implican un posicionamiento ideológico claro.
Veredicto				

Veredicto	Interpretación semántico textual	Interpretación sintáctico-semántica
Impulsa a ver la obra y sugiere al espectador poner pasión en la lectura de la película.	La crítica intercala entre el argumento y las pistas para leer la película, opinión explícita acerca del compromiso ideológico del autor de la misma. Comienza con el argumento y luego despliega explicaciones para comprender el mensaje y no perderse detalles significativos. Adelanta antecedentes del film y lo que aporta la película a la reconstrucción de un pasado. Valora positiva y detalladamente los aspectos técnicos y la labor actoral, a la que analiza con detenimiento.	A lo largo de la crítica describe la obra, sus mecanismos narrativos e ideológicos, creando una opinión final que lleva al espectador a valorar positivamente la película de Olivera.

6.9. El documental *La República Perdida II*

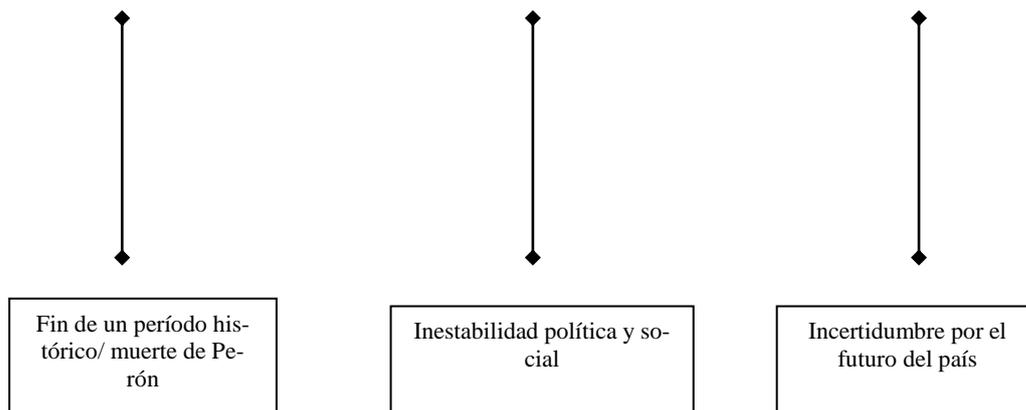
6.9.1. Punto de ignición

El punto de ignición de esta película descansa sobre el conjunto de acontecimientos sucedidos en el orden político, social, económico y cultural de la Argentina durante los años que duró la dictadura militar. A través de la sucesión de hechos relatados con imágenes de archivo y bajo la narración de dos voces en off, se reconstruye lo ocurrido en el país, desde la muerte de Perón, hasta el restablecimiento de la democracia en 1983.

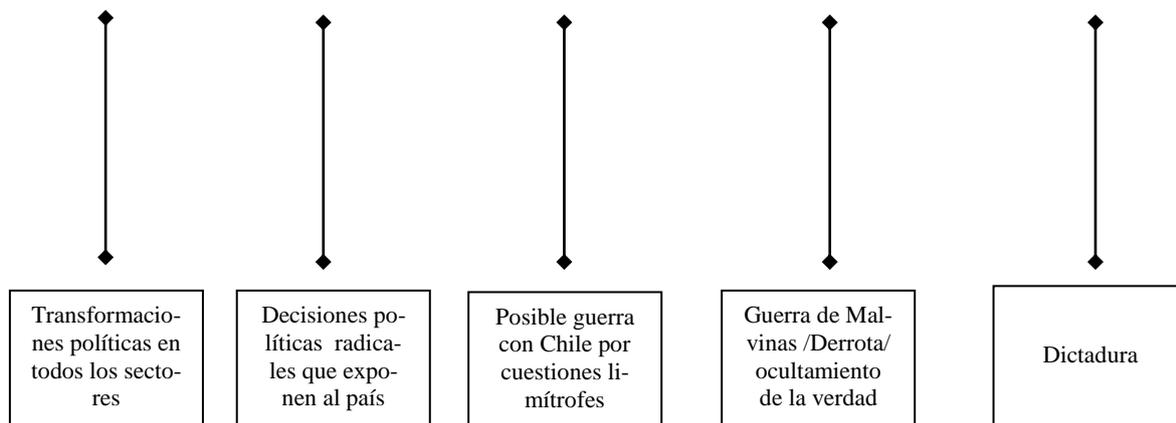
La descomposición lineal: la descomposición lineal de esta película puede efectuarse separando las cinco líneas de acontecimientos que atraviesan la obra y conforman el argumento. Así, se construye el significado de la película. En primer término, *La República perdida II* contextualiza los hechos que va a narrar, marcando los diferentes referentes y antecedentes históricos que precedieron el Golpe de Estado. Luego, a partir de la toma del poder por parte de los militares, el documental se adentra en describir y narrar los diferentes cambios y decisiones que el grupo golpista empezó a desarrollar en el campo de la política. Además, se relatan las diversas transformaciones que se llevaron a cabo en materia económica, social y militar y que costaron el deterioro general del país. La opinión está presente de principio a fin en todo el reportaje que es relatado cronológicamente, año por año.

Estratificación: Según la estructura narrativa mencionada anteriormente, esta obra condensa, en cada unidad temática narrativa, los diferentes aspectos y conflictos que suceden y tienen continuidad a lo largo del período que abarca el documental, detallado año por año.

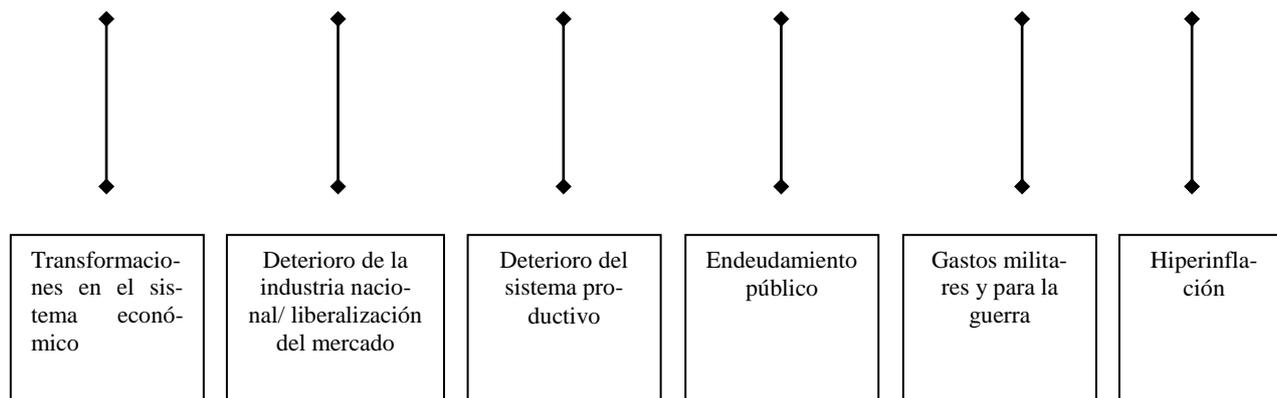
La primer unidad temática narrativa hace referencia a la puesta en contexto histórico de cómo se encontraba el país, desde el punto de vista político y social en el momento en el que muere Perón. Brevemente se efectúa un repaso sobre el decaimiento y la pérdida de poder de su esposa Isabel, quien termina siendo derrocada por los militares que asumen la presidencia, tras el Golpe de Estado. Una vez descrito el contexto, comienza el documental y la consigna en esta unidad temática narrativa es “a todos nos amenaza la borrasca de un futuro indeciso”.



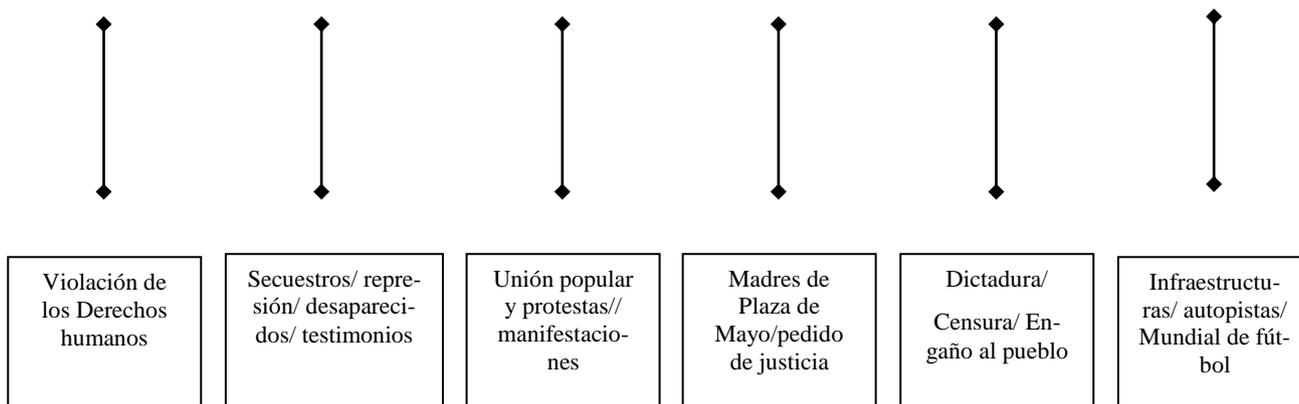
La segunda unidad temática narrativa se constituye a partir del relato cronológico de los diversos acontecimientos políticos decisivos de importancia, acuerdos, pactos, reformas políticas, decisiones legislativas y persecución de la subversión o de las opiniones diferentes al régimen militar. Para reconstruir las diversas etapas del gobierno, se recurren a imágenes de archivo periodístico emitidos durante los programas informativos, así como también a recortes de periódicos y revistas de la época y propagandas televisivas.



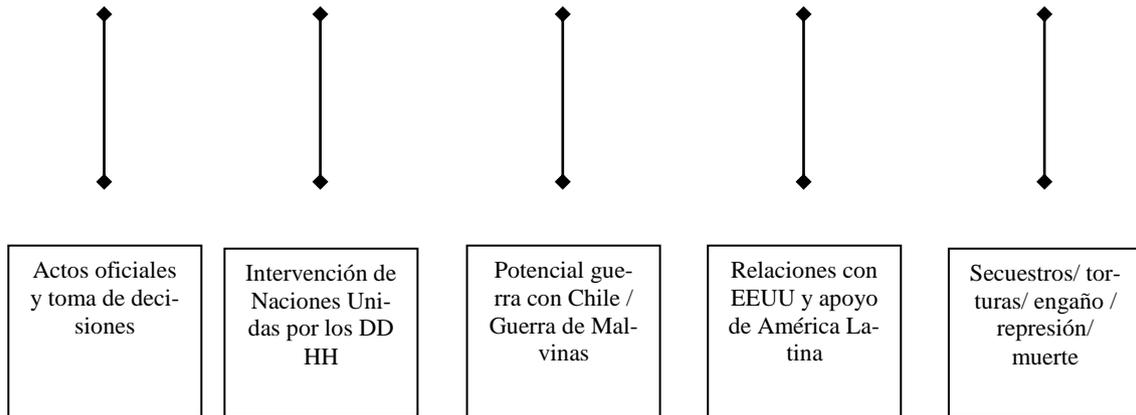
Bajo el mismo formato narrativo de la unidad temática dedicada al relato de los hechos políticos, se lleva a cabo la narración de las cuestiones económicas que llevaron al país, poco a poco, a la miseria y pobreza heredada en las décadas posteriores. El documental organiza la información económica sobre los hechos y desmenuza año por año todas las medidas adoptadas en cuanto a la inflación, ajuste económico, importación de productos extranjeros, ventas y endeudamiento público, entre algunas de las peripecias. El uso del tono irónico en esta unidad temática es llamativo y oportuno, dado que permite hacer accesible al espectador, determinadas cuestiones que de otra manera serían complicadas de entender.



En tercer lugar, se ubica la unidad temática narrativa dedicada a mostrar las consecuencias y costos sociales que tuvieron cada una de las acciones y medidas adoptadas por el gobierno, como por ejemplo el deterioro de la situación económica, el desempleo, la inmigración y la censura política y cultural. Además, también se muestran los cambios en la construcción de estadios para el mundial de fútbol, infraestructuras, autopistas, etc. Sin embargo, toda la atención se concentra en la expresión y relato de los secuestros, represión, desapariciones, censura, privación de libertad, etc. Para esta muestra, Pérez recurre a la exhibición de imágenes de TV de manifestaciones, declaraciones públicas de militares y entrevistas de familiares de desaparecidos.

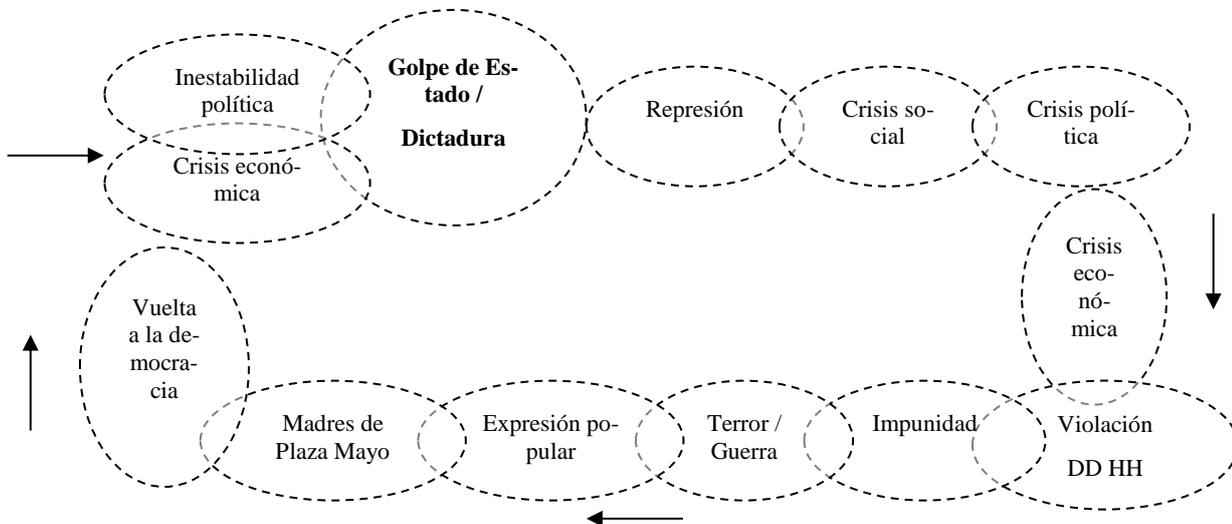


Finalmente, la unidad temática narrativa que relata los aspectos vinculados al funcionamiento del régimen militar, rescata diversos momentos claves en la toma de decisiones, declaraciones públicas y discursos en los que los dirigentes justifican todas las medidas adoptadas por el gobierno, incluso la inexistencia de diálogo, la represión y la desaparición de personas. Están muy presente en toda la película, diferentes símbolos que caracterizan la presencia militar en la sociedad, como por ejemplo los sonidos de sirenas, imágenes de coches Ford Falcón y carteles propagandísticos que alaban el régimen, entre otros iconos.



6.9.2. Enumeración y Orden

En el siguiente diagrama, se intenta reflejar la evolución del período narrado en el documental y cómo los diferentes acontecimientos y puntos clave en la narración, que se suceden unos a otros, vuelven a llevar a la Argentina al punto de partida en cuanto a la crisis social, política y económica, desde la cual parte la película, haciendo hincapié en todos los hechos que, en realidad, agudizaron la situación de deterioro de los diferentes estamentos del Estado.



6.9.3. Forma y contenido

Los recursos técnicos y el tipo de imágenes utilizadas en esta película responden al género del documental, con lo que casi todo el material es profilmico. Los fragmentos empleados pertenecen a secuencias de diferentes grabaciones para los programas informativos de la televisión de la época, así como también grabaciones de desfiles militares, actos políticos, manifestaciones públicas, entrevistas, etc.

El documental está estructurado con una coherencia narrativa cronológica, que describe año por año desde 1976 hasta 1983, los diferentes cambios y transformaciones que sufrió el país durante la dictadura militar. El relato comienza con el Golpe de Estado y a partir de este momento histórico se detallan en orden todos los acontecimientos políticos, económicos, sociales y militares, año por año y destacando un hecho fundamental en cada etapa, que marca el paso del tiempo y la dirección que va tomando el país.

Por el contenido mismo del documental y para darle una dimensión apelativa al espectador, con el fin de que se involucre en la perspectiva ideológica que subyace en la película acerca de tomar conciencia y recordar lo ocurrido, casi todas las imágenes están propuestas desde planos generales y vistas panorámicas que muestran la multitud de personas que fueron afectadas por la represión. No obstante, los primeros planos y planos medios están presentes en las entrevistas y testimonios de testigos, víctimas y personajes relevantes para el tema tratado.

Casi todo el documental muestra imágenes rodadas en exteriores o en emplazamientos amplios y luminosos, salvo aquellas escenas específicas que representan la parte oscura de la violación de los Derechos Humanos. La iluminación es neutra y subrayada en los primeros planos que muestran las noticias y artículos periodísticos y luz neutra diegética en los exteriores, mientras que para los momentos de tensión se emplean agregados de luz amarilla a la grabación.

Por otra parte, dentro de los denominados códigos tecnológicos cabe resaltar los importantes deslizamientos de cámara efectuados en la mayoría de las escenas, recurso que al seguir a los personajes en sus movimientos, le otorga a las secuencias más dinamismo y naturalidad. Además, Pérez utiliza imágenes personales y subjetivas para los testimonios, mientras que las objetivas y descriptivas siguen con la cámara el movimiento de las personas que están presentes en los diversos eventos públicos y manifestaciones en la calle que se exponen con ligeros travellings, que permiten al espectador dimensionar los hechos que ve.

Toda la tensión que se pretende evocar, se crea a partir de bruscos desplazamientos de cámara y movimientos efectivos en los diversos primeros planos de artículos de prensa, dedicados a la denuncia de desaparecidos.

La utilización de textos, títulos y otras escrituras en el documental es casi nula, pero la presencia de paratextos como fotos, imágenes de prensa, propagandas de TV y radio, carteles en las paredes de las calles y dibujos animados, son fundamentales como marcadores temporales y contextuales, además de que dan ritmo y dinamismo al documental, lo que evita convertirlo en un listado informativo de acontecimientos.

Otro elemento a subrayar en este análisis es el empleo de los diferentes códigos sonoros naturales, que se alternan con el uso de música extradiegética y de silencio para crear determinadas atmósferas de tensión, dramatismo y reflexión. *La República Perdida II* posee música instrumental alusiva a las circunstancias que se exhiben. Asimismo, se usan *sonidos over* de sirenas, disparos, gritos, etc. En algunos momentos se destaca el silencio que permite la reflexión.

Desde el punto de vista sintáctico, *La República Perdida II* organiza las secuencias de manera cronológica pero alternando los saltos por temática (economía, política, aspectos sociales) y la evolución de los diferentes apartados por separado.

Aunque esta producción presenta una estética narrativa fragmentada por años, la lógica interna del relato resulta coherente y clara, lo que permite al espectador comprender el sentido y significado de lo que ve.

La mayor parte de las asociaciones de imágenes se dan por transitividad de los acontecimientos, así como también por contraste para explicar las contradicciones suscitadas en el gobierno militar y en sus acciones. No se aprecian, sin embargo, asociación de imágenes por proximidad.

Finalmente, en este documental, muchos de los episodios se presentan en un solo plano (plano autónomo) y se articulan los sintagmas paralelos para mostrar todas las derivaciones factuales que se producen a lo largo del desarrollo de la historia. Al respecto, cabe destacar que la narración en off es muy clara y explica toda la coherencia del argumento.

6.9.4. Síntesis argumental

Se trata de un documental de montaje que registra los hechos políticos y sociales sucedidos en la Argentina, durante el llamado “Proceso de Reorganización Nacional”, hasta avanzada la reinstalación de la democracia (1976 – 1983). Se trata de la continuación de *La República Perdida I*, otro documental del mismo autor que fue estrenado, con gran éxito comercial, en 1983, pocos meses después del retorno a la democracia.

6.9.5. Personajes

Al tratarse de un documental, los personajes no son propios del film, sino los protagonistas de la historia que se narra. No obstante, se pueden consignar algunos personajes como los claves en toda la película. Los diversos presidentes militares, ministros de Economía y de Asuntos Exteriores, los entrevistados y las víctimas de la represión. Las voces en off que relatan lo ocurrido, también pueden considerarse personajes fundamentales en el desarrollo de la obra, dado el énfasis y sentimiento que ponen en el relato.

6.9.6. Tiempo – Espacio

Casi todas las acciones de la película tienen lugar en Buenos Aires, a excepción de algunas secuencias que se muestran al final del documental, en las que se retrata la vida y la pobreza de las provincias del interior del país, que quedaron devastadas por las medidas económicas asumidas por el régimen militar.

El tiempo en el que se desarrollan los acontecimientos se enmarcan entre 1976 y 1983, mientras que el tiempo del relato es claramente posterior a la recuperación de la democracia.

6.9.7. La República perdida II

Fecha y sala de estreno: [1 de enero](#) de [1986](#), Normandie

Año: 1985

Género: Documental

Productora: Noran Films

Productor: Enrique Vanoli

Dirección: Miguel Pérez

Guión: Miguel Pérez y Textos: María Elena Walsh

Fotografía: Andrés Silbar y Rodolfo Denevi

Música: Luis María Serra

Montaje: Luis Mutti y Miguel Pérez

Asistente de Dirección: Fabián Bielinsky

Sonido: Abelardo Kuschnir

Distribuidora: Noran Films

Duración Original: 140 min.

Notas: Segunda parte del film del mismo título y del mismo director, estrenado en 1983.

Investigación histórico - documental: Ana María Mónaco y Carlos Miglioranza.

Montaje: Luis Mutti/ Miguel Pérez

Voz en Off: Aldo Barbero / Rita Cortese

Colaboración de textos: Luis Lázaro y Analía Payro.

Descriptores temáticos: Política/ Historia/ Dictadura/ Proceso de Reorganización Nacional/ Fuerzas Armadas.

Tabla 9 Resumen del análisis fílmico

Películas	Huellas del Género al que pertenece	Marcas de la enunciación	Descriptores temáticos – temas recurrentes	Mirada política	Premios y aplausos	Características del contenido estético	Espectadores	Película de co-producción extranjera
La República perdida	Documental: casi todo el material es profílmico y es tomado de filmaciones para programas periodísticos. También hay planos de artículos de prensa, propagandas reales emitidas en la televisión de la época tratada y viñetas de historietas de la época.	Tanto en esta segunda parte, como en la primera, Pérez deja clara su postura ideológica respecto a lo que piensa acerca de lo ocurrido. Además, la opinión de Walsh está bien definida en frases como: “Estamos dialogando”, dice un militar “pero las urnas están bien guardadas, que les vayan pasando el plumero que las llenaremos de votos”, sentencia la voz en off.	Golpe de Estado, Dictadura, Proceso de Reorganización Nacional, desaparecidos, crisis, guerra, represión	La república perdida II deja bien claro desde el principio, su perspectiva antimilitarista y reivindicativa. Es un film de estricta denuncia de los hechos ocurridos durante la dictadura y marcadamente parcial, en contra del régimen militar	No se consiguen datos.	Este documental se caracteriza por la coherencia narrativa interna de la obra. Se emplean registros audiovisuales de la época, propagandas, artículos e insertos de historietas. La música varía en función de la información y emoción que proponen las secuencias. Desde el punto de vista icónico, se caracteriza por el uso de imágenes en movimiento, ligeros travellings y planos generales. El lenguaje es claro, informativo, irónico y directo.	902.533 (1983)	_____

Tabla 10 Análisis de la crítica de La República Perdida II

Análisis de la crítica de La República perdida II	Medio: Clarín	Fecha de publicación: Enero de 1986	Autor: Jorge Halperín
Exposición y Análisis			
Título	Ficha técnica	Presentación del autor	Referencias
“Como una visita al reino de las tinieblas” es un título sugerente del enfoque y contenido duro de la obra. Tal vez este título más que expectación sobre la película, genere rechazo a verla.	Posee una breve ficha técnica delimitada en un recuadro entre el texto de la crítica.	Tanto el director de la obra como la guionista son reseñados por su legitimidad como profesionales y por la calidad de sus trabajos en esta obra, pero no se ofrecen datos de la trayectoria de ambos.	Halperín hace referencia a las reflexiones de sociólogos e historiadores sobre lo sucedido durante la dictadura, pero no sobre lo reflejado en la película.
Veredicto			
Veredicto	Interpretación semántico textual	Interpretación sintáctico-semántica	
El veredicto es muy claro y apela a que el espectador vea la película. El crítico afirma que la obra “invita a acercarse a ella sin una concepción panfletaria”.	La estructura semántico textual es un tanto dispersa, dado que mezcla la opinión, un tanto moralizante, sobre lo ocurrido en la realidad argentina y cómo estos hechos son narrados en la película. Se describen cronológicamente algunos de los acontecimientos reseñados en la obra, así como también los puntos de vista políticos abordados. También se valora positivamente la coherencia narrativa y el punto de vista desde el cual se aborda la película y el guión. Además, se otorgan al lector pistas de la estructura y relato del documental para así facilitar la comprensión del mensaje.	Desde el punto de vista sintáctico semántico, esta crítica organiza los enunciados de una forma transactiva no relacional, dado que toma los diferentes aspectos a los que valora de la película como unidades separadas, mientras que los primeros párrafos de la crítica están unidos por un hilo conductor que descansa en la puesta en contexto de la obra, los hechos ocurridos y el papel de los ciudadanos frente a los hechos narrados.	

Tabla 11 Análisis de la crítica de La República Perdida II

Análisis de la crítica de La República perdida II	Medio: Sin consignar	Fecha de publicación: Sin consignar	Autor: Sin consignar
Exposición y Análisis			
Título	Ficha técnica	Presentación del autor	Referencias
“La República comercial y oportunista”, es un título explícitamente en contra de la película que critica el contenido y el objetivo de la misma. El veredicto de la crítica se presenta en el título.	No posee ni se detallan los datos a lo largo del texto.	Los autores (director y guionista) son presentados a través de la dura crítica negativa a la obra y la labor realizada por ambos. Se les acusa de tener “mala memoria” y falta de credibilidad.	La única referencia que reseña esta crítica es la primera versión de <i>La República perdida</i> , obra a la que valora positivamente en contraste con la crítica negativa hacia la segunda parte.
Veredicto			
Veredicto	Interpretación semántico textual	Interpretación sintáctico-semántica	
El juicio negativo acerca de esta película se ve reflejado en cada párrafo de la crítica, desde el título hasta la última línea, desaconsejando su visionado en todo momento.	La interpretación semántico textual de esta crítica está estructurada en analizar cada parte de la obra, pero siempre bajo el hilo conductor de desacreditar todo el contenido y enfoque en todos los aspectos. Se la acusa de “panfletaria” en su contenido, “comercial” en sus intenciones políticas, “prescindible” como película, además de la valoración negativa de los aspectos técnicos, de guión y punto de ignición, al cual no hace sino breves referencias acerca del contenido y temas tratados por el documental.	Los enunciados sintáctico semánticos de esta crítica se encadenan entre sí para conformar un bloque de opinión negativa acerca de la obra y todo su contenido y elementos estéticos y narrativos. No obstante, el crítico advierte que el hecho de no valorar la obra de forma positiva, no implica estar de acuerdo con los “tristes” acontecimientos narrados en la misma, sino que no considera que sea una buena obra, bajo ningún punto de vista, independientemente del tema tratado.	

Tabla 12 Análisis de la crítica de La República Perdida II

Análisis de la crítica de La República perdida II	Medio: La Razón	Fecha de publicación: Enero de 1986	Autor: Luciano Monteagudo
Exposición y Análisis			
Título	Ficha técnica	Presentación del autor	Referencias
“Un documento de visión ineludible”, es un título que presenta el veredicto de la crítica y que apela moralmente a la visión de esta película, como documento histórico.	Posee una breve ficha técnica al principio del texto.	Los autores (director y guionista) son presentados mediante la valoración positiva de la labor realizada para la obra. No se consignan datos de sus trayectorias profesionales, pero sí se los aciertos y calidad de sus trabajos en esta película.	Se hacen referencias a los diferentes autores de historietas y viñetas que aparecen en la película.
Veredicto			
Veredicto	Interpretación semántico textual		Interpretación sintáctico-semántica
El veredicto es claro en el título y al final de la crítica en el último párrafo, en el que afirma que “es un documento necesario, quizá discutible y polémico – la objetividad en cine no existe- pero de visión imprescindible”.	El esquema semántico textual de esta crítica es de carácter clásico, dado que a todos los aspectos que contempla les dedica un espacio y peso argumental similar y los ordena según las tendencias de escritura clásica de críticas de cine. Contextualiza la producción de la obra y las dificultades para conseguir el material periodístico en imágenes, al tiempo que detalla todos los temas y contenidos narrados en el documental. También analiza y valora positivamente la coherencia del relato el montaje visual, así como el punto de vista y los aspectos estéticos de la obra. La opinión es tanto para valorar positivamente algunos detalles, como también para citar los desaciertos técnicos o de punto de vista que aparecen en la obra, pero con respeto y sin calificativos innecesarios.		Al ser la estructura de esta crítica de corte clásico los enunciados sintáctico semánticos se vinculan unos con otros de forma transactiva relacional. El hilo conductor de la crítica descansa en la valoración del contenido y el mensaje ‘útil’ de esta obra, desde el punto de vista pedagógico más que cinematográfico. Además, puede leerse cierta adhesión de Monteagudo al enfoque ideológico subyacente en la película.

Tabla 13 Análisis de la crítica de La República Perdida II

Análisis de la crítica de La República perdida II		Medio: Sin consignar	Fecha de publicación: Sin consignar	Autor: Mariano Vera
Exposición y Análisis				
Título	Ficha técnica	Presentación del autor	Referencias	
“El país del desconcierto” Es un título un tanto ambiguo, pero que conjuntamente con la imagen que ilustra la crítica expresa el contenido de la película.	Posee una escueta ficha técnica al principio del cuerpo de la crítica.	La presentación del director y la guionista de la obra se realiza mediante la explicación de cómo efectuaron el trabajo de documentación y la redacción del texto. Además, se los compara con los autores de la primera versión de La República perdida I , marcando las diferencias entre unos y otros.	Las únicas referencias que hay en la crítica giran en torno al contenido de la obra, en cuanto a hechos históricos.	
Veredicto				
Veredicto	Interpretación semántico textual	Interpretación sintáctico-semántica		
El veredicto se hace manifiesto en el último párrafo de la crítica, pero se intuye desde el principio, por la forma de valorar positivamente y describir los aciertos de la obra. Vera afirma que “debería ser vista por Tirios y Troyanos”.	La estructura semántico textual de esta crítica es clásica y se destina espacio para detallar tanto el contexto político que abarca la película, como los temas relatados en el contenido, los aspectos técnicos, documentales y de guión. Asimismo, se valora positivamente la estructura del relato y la coherencia narrativa para lo que se valora el esfuerzo realizado en la recuperación de documentos y archivos que fueron destruidos. Además de las valoraciones positivas en cuanto a los recursos cinematográficos empleados, se hace explícita la intención ideológica de la obra.	A lo largo de los enunciados sintáctico semánticos se explicita la intención ideológica de los autores de La República perdida II , al tiempo que se justifican ciertas polaridades partidistas en cuanto al enfoque abordado. Si bien Vera advierte de estas intenciones y perspectivas parciales, se hace evidente cierta adhesión a las mismas.		

Tabla 14 Análisis de la crítica de La República Perdida II

Análisis de la crítica de La República perdida II	Medio: Sin consignar	Fecha de publicación: Sin consignar	Autor: Sin consignar
Exposición y Análisis			
Título	Ficha técnica	Presentación del autor	Referencias
Sin consignar	Posee una escueta ficha técnica al principio del texto.	Los autores son presentados solamente como director y guionista del documental, pero no se presentan datos de su trayectoria ni análisis de estilo.	No se realizan referencias de ningún tipo.
Veredicto			
Veredicto	Interpretación semántico textual	Interpretación sintáctico-semántica	
El veredicto se deja claro en el primer párrafo de la crítica, al afirmarse que “la visión (de este documental) se torna obligatoria”. Además, impulsa a verlo por el contenido y la forma en que está presentado.	Desde el punto de vista semántico textual, la crítica concentra casi todo el argumento en narrar el contenido y los hechos históricos que relata el film, así como también interpreta lo ocurrido. Además, el crítico valora positivamente la narración y analiza la perspectiva política desde la cual se aborda la temática.	Una interpretación sintáctico semántica de los enunciados de esta crítica descubre que el crítico adhiere a la forma en la que Pérez narra los hechos en el documental, dado que valora positivamente el hecho de que en la obra se “evite el panfleto partidista” y se proporcione el mismo tiempo a los dos partidos políticos mayoritarios en el país.	

Tabla 15 Análisis de la crítica de La República Perdida II

Análisis de la crítica de La República perdida II	Medio: Sin consignar	Fecha de publicación: Sin consignar	Autor: Sin consignar
Exposición y Análisis			
Título	Ficha técnica	Presentación del autor	Referencias
Sin consignar	Se presenta una ficha técnica completa en un recuadro aparte del cuerpo de texto de la crítica, acompañado del cartel del documental.	Los autores son presentados desde el principio de la crítica y se los posiciona como los que legitiman la calidad del documental al destacarse la profesionalidad y valía de ambos para encarar este film.	No se realizan referencias especiales, pero se remite a la primera versión de la obra, como antecedente en este tipo de documentales de denuncia.
Veredicto			
Veredicto	Interpretación semántico textual	Interpretación sintáctico-semántica	
El veredicto no se explicita concretamente en el cuerpo de la crítica, pero se deduce que es favorable a la visión del documental, debido a las buenas valoraciones de los diversos aspectos que componen el film.	La estructura semántico textual deja todo su peso en explicar el argumento, los hechos que narra el documental, como también el enfoque desde el cual Pérez lo aborda. Además se describen acontecimientos históricos, para ofrecerle al espectador pistas de lo que verá en el documental. Se valora positivamente a los autores (director y guionista) y la opinión respecto al film en su conjunto es expresada a través de la cita de una valoración al respecto, realizada por otro crítico reconocido. (Claudio España).	De forma muy sutil, los enunciados sintáctico-semánticos dejan entrever que el crítico adhiere al enfoque y forma de abordar la temática, por parte de los autores de la obra. Por consiguiente, adhiere a la ideología que subyace en la misma.	

Tabla 16 Análisis de la crítica de La República Perdida II

Análisis de la crítica de La República perdida II		Medio: La Nación	Fecha de publicación: Sin consignar	Autor: Claudio España
Exposición y Análisis				
Título	Ficha técnica	Presentación del autor	Referencias	
Sin consignar.	Posee una completa ficha técnica al principio del texto.	La presentación de los autores es escueta, pero valorando positivamente el trabajo de ambos, pero con especial atención a los textos de Walsh.	La referencia principal que expone España es la de la primera versión de La República Perdida , a la que dedica gran parte de la crítica y considera mejor que la segunda.	
Veredicto				
Veredicto	Interpretación semántico textual	Interpretación sintáctico-semántica		
El veredicto no es muy claro, dado que en muchas ocasiones se advierte al lector de la crudeza del formato y contenido del film, aunque al final de la crítica deja un mensaje alentador sobre el mismo y su importancia como producto cultural e histórico.	España dedica gran parte del espacio de su crítica a explicar el contenido y el enfoque del tema en el film, la coherencia del relato, el mensaje y el objetivo del mismo. No obstante, concentra su crítica en advertir al espectador acerca de la crudeza de las imágenes y de la falta de tiempo de reflexión para mostrar los hechos que relata la obra y cómo esa carencia de tiempo de maduración hace que la obra se remita a enumerar los hechos sin análisis. En cuanto al lenguaje, montaje y coherencia, el crítico valora positivamente el documental.	Los enunciados sintáctico semánticos son descriptivos y conforman una opinión final sobre el mensaje y significado del film, al cual adhiere España, en cuanto y en tanto La República perdida II está a favor de la democracia. Asimismo, valora que la película se incline a los dos partidos mayoritarios, pero considera que ideológicamente carece de algunas perspectivas y por tanto, no adhiere al momento temporal en el cual se presenta este documental. Considera que para este tipo de obras de reconstrucción del pasado, es esencial dejar pasar un tiempo para reflexionar y permitir así, la maduración histórico social.		

6.10. Hacia otros cometidos en el entorno digital

Entendemos mostrado el propósito de acercar en un único formato valorativo a la crítica periodística y el análisis fílmico para el cine convencional. De igual forma, sabemos que, sentar bases que se nutren de ambas maneras de afrontar los textos críticos, debe servir a un mayor desarrollo, y orientarse a nuevos cometidos entre los que destacan las formas del cine en el entorno digital.

De esa manera, el análisis crítico desarrollado podrá participar de ser una de las fórmulas superadoras del anclaje en el que, al decir de muchos estudiosos del cine, se encuentran los críticos por los cambios de paradigmas de la comunicación. Y es que la crítica es objeto de la influencia de todos estos cambios que la industria periodística y de la información están experimentando en la sociedad del conocimiento, gracias también a la expansión generalizada de la banda ancha, que permite un mayor aprovechamiento de la bidireccionalidad e interactividad, dando un mayor espacio a la audiencia para participar en la conversación comunicacional. Por ello decimos que sumar análisis a la crítica contribuye

a enfrentar el doble desafío que en la actualidad, ésta, tiene delante: sortear el agotamiento del modelo de negocio de los medios tradicionales y su consumo y la crisis económica, bajo la cual se amparan o se justifican ciertas transformaciones estructurales en las formas de hacer periodismo especializado, reduciendo la calidad del contenido en pos de la promoción.

El entorno digital en el que se muestran los formatos de registro cultural, así como la superabundancia y la velocidad de transmisión, han hecho mella en los textos críticos, en especial por la dificultad de avistar la distinción entre los que provienen de críticos profesionales o críticos amateurs, e incluso para poder establecer si los textos son valorativos e interpretativo, y no solo promocionales. Todos estos vaivenes devienen, además, en la articulación de nuevos usos, herramientas y funciones de la comunicación, tanto general como especializada. Así, las categorías del análisis crítico integrador han de validarse en los nuevos textos, a partir de que las categorías pormenorizadas de sus contenidos están orientadas a conseguir distinguir también lo meramente comercial o promocional, de una auténtica crítica. El propio método de análisis lo permite.

De alguna manera, si como hemos reflejado, incluso en el ámbito académico la tipificación de los géneros ha situado a la crítica en los géneros de opinión, sin siquiera hacer mucho desarrollo dentro de los géneros de la mediación especializada, entendemos que el análisis crítico que la integra como un paso más del proceso resalta su valor, un valor que se hace esencial en todo el conjunto de fusiones de textos y de discursos que Internet ahora aporta. Y, como medio, el entorno digital contribuye a la nueva concepción de difusión de cultura que exige ser estudiada con análisis y técnicas validados.

Capítulo 8

Bibliografía

Allen, R.C y Gomery, D, (1995). *Teoría y práctica de la historia del cine*. Paidós: Barcelona.

Altman, R., (2000). *Los géneros cinematográficos*, Paidós, Barcelona.

Ander Egg, E. (1992). *Desarrollo y política cultural*. Buenos Aires: Ciccus.

Armañanzas, E. (2013). *Suplementos culturales*. Bilbao: Servicio Publicaciones Universidad País Vasco. (Comunicación; 23).

Aumont, J., Bergala , Michel, M. & Vernet, M. (1989). *Estética del cine, espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Paidós: Barcelona.

Aumont, Jacques, Bergala Alain, Marie Michel y Vernet Marc, 1989: *Estética del cine, espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Barcelona: Paidós.

Bajtin, Mijail, 1986: *Estética de la creación verbal*, México: Siglo XXI.

Barei, S. (1998). *Teoría de la crítica*. Córdoba: Alción

- (2000): *Estética, comunicación y estudios de la cultura - Apuntes para una teoría crítica*. *Revista Latina de Comunicación Social*, 35. [extra "La comunicación social en Argentina"], La Laguna (Tenerife).

Barthes, R (1986). *Lo obvio y lo obtuso, imágenes, gestos y voces*, Paidós Buenos Aires, México. -(1970). *Retórica de la imagen*, Paris- Buenos Aires: Recherces Semiologiques, Communications. 4: *Tiempo contemporáneo*. (2003) *El sistema de la moda y otros escritos*. Barcelona: Paidós.

- Bazín, A. (1966). *Qu'est que le cinéma?*, Paris- Madrid: Rialp.
- Benjamin, W. (1989): La obra de arte en la época de su reproductividad técnica, *Discursos ininterrumpidos I*, Taurus, Madrid.
- Berganza Conde, M.R. (2005). *Periodismo especializado*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias, Umelia textos.
- Bisbal, M (2001). El encuentro de la cultura y la comunicación en el consumo cultural – una perspectiva de comprensión–. Cátedra UNESCO de Comunicación.
- Bourdieu, P. (1988). *Cosas dichas*. Barcelona: Gedisa. · (1990). *Sociología y cultura*. México: Grijalbo. · (1998). *La distinción, Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Brandi (1976).
- Calvo Hernando, M. (1997). *Manual de periodismo científico*. Barcelona: Bosch.
- Casals Carro, M.J. (2004). La opinión en la prensa: retrato de España en el primer año del siglo XXI. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 10. 9-66.
- Casetti, F. & Chio, F. (1998): *Cómo analizar un film*. Paidós, Barcelona. (1994): *Teorías del cine 1945-1990*, Cátedra, Madrid.
- Casetti, F. (1994). *Teorías del cine 1945-1990*. Madrid: Cátedra.
- Castells, M. (2009). *Comunicación y poder*. Madrid: Alianza Editorial -(2001) *La era de la información - El poder de la identidad*. Vol. II. Buenos Aires: S.XXI editores.
- Chatman, S. (1990): *Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y en el cine*. Taurus, Madrid.
- De Ramón Carrión, M. (1997). *10 Lecciones de periodismo especializado*. Madrid: Fragua.
- Delponti, P. (2007). Cómo analizar una película: a propósito de La Historia Oficial. *Área Abierta*, 18, 1-15.
- Dudley, A. (1993). *Las principales teorías cinematográficas*. Madrid: Ediciones Mialp. S.A.
- Fernández del Moral & Esteve Martínez, F. (1993). *Fundamentos de la Información Periodística Especializada*. Madrid: Síntesis.
- Ferro, Marc, 1980: *Cine e historia*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Fuentefría, D. (2018). Periodismo cinematográfico en el Aula de Cine de la ULL. *De la innovación imaginada a los procesos de cambio*. 103-111.
- Fusté-Forné, F. & Masip, P. (2018). Descifrando la información periodística especializada: la gastronomía en la prensa diaria española. *Observatorio (OBS*) Journal*, 108-121.

García Armas, K.E. & Martí Rivero, A.F. (2018). Comprensión de la tipología textual: retos en la nueva universidad. *Revista Atlante. Cuadernos de Educación y Desarrollo*, 21

García Canclini, N. (1989). *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.

García Canclini, N. (2006). *La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu*. Biblioteca virtual, Acervo UDG Virtual.

Getino, O. (1995). *Industrias culturales en la Argentina, Dimensión económica y políticas públicas*. Buenos Aires: Ediciones Colihue S.R.L.

Gómez Tarín, F.J. (2009). *Crítica vs. Análisis: los límites de la interpretación*. *Cahiers du Cinema*, 26, 74-75.

Gutiérrez Palacio, J. (1984): *Periodismo de opinión*. Madrid: Paraninfo.

Herederó, C.F. (2011). Espacios de libertad, vigencia, defensa y necesidad de la crítica. *El ejercicio crítico en el cine español*. 13-29. Málaga.

Horkheimer, M. & Adorno, T. (1969). *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires: Sur.

Horkheimer, M. & Theodor, A., (2004): *Dialéctica de la Ilustración: fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta

Houser, A. (1992). *Historia social de la literatura y del arte*, Barcelona: Labor.

Iglesias, E. (2011). *Crítica y análisis del film. Un acercamiento académico. El ejercicio crítico en el cine español*. 57-67. Málaga.

Jarvie, Ian, 1974: *Sociología del cine*. Madrid: Guadarrama.

Lacolla, E. (1998): *El oficio de ver*. Córdoba Argentina: Editorial Universidad Nacional de Córdoba.

Lagny, M., (1997): *Cine e historia*. Barcelona: Bosch Casa Editorial.

Martín-Barbero, J. (2010) *Comunicación y cultura mundo: nuevas dinámicas globales de la cultura*. *Signo y Pensamiento*, XXIX (57). (2002) *La globalización en la clave cultural: una mirada latinoamericana*. Montreal: Bogue.

Sánchez, J. F., & López-Pan, F. (1998). *Tipologías de géneros periodísticos en España. Hacia un nuevo paradigma*.

Lozano Hernández, Jorge. (2013) *El discurso periodístico: entre el discurso histórico y la fiction. Hacia una semiótica del acontecimiento*. *Estudios del mensaje periodístico*. . Vol 19. N°1

Metz, C. (1973): *Lenguaje y cine*. Barcelona: Gustavo Gilli. - (1979). *El significante imaginario*. Barcelona: Gustavo Gilli.

Monroe, B. & Hospers, J. (1990). *Estética, historia y fundamentos*. Madrid: Cátedra.

- Morin, E. (1995). *Sociología*. Madrid: Tecnos. – (2001). *El cine o El hombre imaginario*. Barcelona: Paidós.
- Navarrete Cardero, L. (2013). *¿Qué es la crítica de cine?* Madrid: Síntesis.
- Nieto Ferrando, J. (2009). *Cine en papel. Cultura y crítica cinematográfica en España (1939-1962)*. Valencia: ediciones de la filmoteca de Valencia.
- Noguera, M. (2012). *El arte de la buena crítica de cine*. Perspectivas del mundo de la comunicación, 72, 6.
- Pecourt Gracia, J. & Rius-Ulldemolins, J. (2018). *La digitalización del campo cultural y los intermediarios culturales: una crítica social del utopismo digital*. Revista Española de Investigaciones Sociológicas, 162. 73-90.
- Rosenstone, Robert, 1997: *El pasado en imágenes*. Barcelona: Ariel
- Resch, C. & Steinert, H. (2011). *Industria cultural: conflictos en torno a los medios de producción de la clase culta*. Constelaciones. Revista de Teoría Crítica, 3.24-60.
- Rodríguez Pastoriza, F. (2006). *Periodismo cultural*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Rodríguez-Wangüemert, C. (2003). *Tendencias de los títulos en el periodismo-interpretativo*. Español Actual, 79. Arco Libros. 245-257.
- Ruiz San Miguel, F.J. & Ruiz Blanco, S. (2011). *La crítica cinematográfica ante la crisis del periodismo y los nuevos medios sociales*. El ejercicio crítico en el cine español. 29-56. Málaga.
- Santamaría, L. (1990). *El comentario periodístico. Los géneros persuasivos*. Madrid: Paraninfo.
- Schmidt, S. (1971). *Lo estético y lo político: la función de lo estético en el desarrollo social*. Revista Humboldt año XII, 45.
- Seijas Candelas, L. (2003). *Estructura y Fundamentos del Periodismo Especializado*. Madrid: Editorial Universitas, S.A.
- Sennet, R. (2006). *La cultura del nuevo capitalismo*. Barcelona: Anagrama.
- Sight and Sound (2008) *Who needs the critics?* Sight and Sound, 18 (10): pp16-18.
- Tuñón, A. (2000). *Periodismo especializado y cultura de la información*. Barcelona: Universitat i Periodisme. Autònoma de Barcelona.
- Tylor, E. B., (198). *Antropología: introducción al estudio del hombre y de la civilización*. Barcelona: Editorial Alta Fulla.
- Valdez, M. (2016). *El abuso de las palabras. La crisis de la crítica cinematográfica en Argentina. Kamchatka*. Revista de análisis cultural, 7. 363-387.

Vallejo Mejía, M. L. (1993). *La crítica literaria como género periodístico*. Navarra: Ediciones Universidad de Navarra S. A (EUNSA).

Vallina, C., Gómez, L., Bugin, M & Bellina, (2016). *El periodismo y la crítica en la cultura*. La Plata (argentina): Cuadernos de Cátedra.

Verdú, V. (2005). *Yo y tú, objetos de lujo. El personismo: la primera revolución cultural del siglo XXI*. Barcelona: Debate.

Villa, M. J. (1998). *El Periodismo Cultural: reflexiones y aproximaciones*. *Revista Latina de Comunicación Social*, 6.

Zumalde, I. (2011). *La experiencia fílmica. Cine, pensamiento y emoción*. Madrid: Cátedra.

Zunzunegui, S. (2007). *Acerca del análisis fílmico: el estado de las cosas*. *Comunicar*, 29, v. XV, 2007, *Revista Científica de Comunicación y Educación*