

La constitución del objeto en la reseña crítica cinematográfica

ADRIANA MARCELA CALLEGARO
Universidad de Buenos Aires (Argentina)

Abstract

A constitutive part of both communication and culture is the possibility to act in a free and unrestricted way, without being censored. Censorship, the act of censoring a text — be it a literary text, a newspaper or a movie —, is a large topic and its discussion necessarily has to include political, sociological and economic aspects in addition to the analysis of the actual changes of the text. As a matter of fact, even if confined to censoring films, it is too large a topic to be discussed in a short contribution. Accordingly, the paper will deal only with one small and very special subject that — though it might be considered marginal to the overall problem — sheds light on the view on censorship from within the medium: The paper will give some examples of how the issue is presented in movies and thus focus on the discussion of self-referential filmic modes of discourse and not on the analysis of censorship as such. In order to deal with the variety of manifestations, ‘censorship’ will be used here in the widest sense, covering the range from selfregulation, that is forms of self-imposed control, to actual direct state censorship (in advance as well as on the finished product) or to its milder contemporary form of a rating system. The agents will be both official censors, working on a large scale for an entire country, and local authorities, like the representatives of the Church, who simply ordered the local exhibitors to cut certain scenes, otherwise the population of the village would hear the strong disapproval of the movie during Sunday morning services. Apart from these stories about controlling the filmic text, a second group of examples will include the rare cases of an actual and deliberate onscreen presentation both visual or verbal of censorial practices

1. INTRODUCCIÓN

En el período comprendido entre 1956-1966, el periodismo argentino, que había estado vinculado a fomentar y a acompañar las actividades políticas y las decisiones de Estado, renovó sus procedimientos y fue alcanzando profesionalismo, lo que contribuyó a la información y a la formación del ciudadano independiente. La incorporación de textos críticos acerca de la producción cultural, favoreció y alimentó esta transformación. La crítica cinematográfica, dentro de la prensa masiva, colaboró con la transformación del cine como objeto de entretenimiento en objeto de conocimiento, ligado a una práctica social en la que intervino modificándola y nutriéndose de ella.

El objetivo de esta comunicación es relevar los procedimientos discursivos con los que la reseña crítica cinematográfica en la prensa diaria argentina colaboró en la formación de **representaciones sociales** acerca del cine, en la década mencionada, período en que se asistía, además, a la transformación de una cinematografía de origen industrial basada en el género a otra que instalaba la preeminencia del autor y la afirmación del cine como un hecho cultural y artístico.

En el ámbito internacional, en el año 1956, se conocían con importante adhesión de público cinéfilo las películas francesas de la «nouvelle vague», retórica cinematográfica que ejercerá, en el cine argentino, particular influencia en la renovación de las formas y promoverá la aparición de directores jóvenes conocidos como «Generación del sesenta», cuyos films manifestaron consistencia temática y estilística («auterismo» o cine de autor).

El año elegido como término, 1966, está relacionado con la paulatina decadencia de la actividad cinematográfica de los llamados directores de la generación sesentista argentina, que habían aportado a la producción cinematográfica argentina las experiencias de la modernidad. En ese año, el golpe militar que puso en el poder a Onganía, se ensañó contra todas las manifestaciones culturales de vanguardia^[1].

El corpus textual crítico que se utilizó para el análisis, consiste en una selección de 220 reseñas críticas cinematográficas provenientes de dos diarios argentinos de larga tradición, *La Nación* y *La Prensa*, ya que en ellos se observa un crecimiento del género, en los años señalados. Estos periódicos, dirigidos a un sector más intelectualizado de la población, instalaron el debate y orientaron la interpretación, no sólo acerca de los films sino también acerca de su lenguaje. Complementariamente a la producción teórico-crítica que venían desarrollando las revistas especializadas (*Tiempo de cine* y *Cine crítica*^[2]), colaboraron en la configuración de representaciones sociales acerca del cine y en su posicionamiento dentro de la industria cultural.

[1] La política de control sobre la libertad de expresión llevada a cabo por la dictadura recibió, no obstante, algunas respuestas, aunque aisladas, muy contundentes, como la aparición del cine político, cuando «*La hora de los hornos*» (1967), de Solanas y Gettino, empezó a proyectarse en universidades, clubes, fábricas y sindicatos, en funciones fragmentadas y clandestinas. (N.de la A.)

[2] Ambas publicaciones dominaron algunos de los años de la década y estuvieron focalizadas en la promoción del cine nuevo, especialmente europeo y latinoamericano. Cinecrítica estaba dirigida por Oscar Kantor y contaba entre sus colaboradores a directores de cine como Lautaro Murúa, Fernando Birri y a periodistas como Bernardo Verbitsky. *Tiempo de cine*, editada por el Cine Club Núcleo, contaba con importantes críticos como José Agustín Mahieu, Salvador Sammaritano y otros que escribieron en los diarios tomados en el presente corpus como Carlos Burone (en *La Prensa*).

2. MARCO TEÓRICO

Se ha abordado el corpus textual elegido desde el concepto de «**formación discursiva**» aportado por Foucault (1970), cuyo enfoque entiende el campo del discurso como un conjunto de estrategias y reglas que organizan las posibilidades enunciativas que cada contexto histórico-social delimita. Foucault define la «**formación discursiva**» en relación con un grupo de enunciados en los que se puede delimitar (a) un *contexto referencial* común, (b) una *red teórica*, (c) un *desfasaje enunciativo* y (d) un *campo de posibilidades estratégicas*. En este caso, los films que constituyen la oferta cinematográfica, se transforman en los *referentes* de esta serie de discursos que van definiendo *nociones teóricas de abordaje*, cambiantes y circunstanciales, al objeto artístico en cuestión. La pluralidad de miradas y de discursos acerca del cine, en constante transformación, es unificada bajo un *régimen de enunciación centrado en la voz del crítico*, que recurre a una serie de *estrategias discursivas* con las que somete su opinión al saber compartido acerca del cine, a la vez, que se diferencia y autolegitima como portador del saber necesario para la emisión de juicios.

Así, los discursos construyen los objetos, conceptos y fenómenos de los que hablan en el marco de ciertas restricciones institucionales. Foucault propone indagar, localizar y describir tres instancias posibles de formación de los objetos del discurso:

a.- las *superficies de emergencia*, definidas como los espacios institucionales bajo cuyas normas aparece el objeto en tanto lo nombran y lo describen.

b.- las *instancias de delimitación*, que son aquellas a las que las sociedades les reconocen el saber acerca de ese objeto y la legitimación para designarlo, nombrarlo e instaurarlo.

c.- las *rejillas de especificación*, que son sistemas cuyos elementos permiten agrupar, clasificar y establecer diferencias entre objetos de la misma clase.

De manera que, no importan las palabras en su relación con las cosas sino las reglas que rigen su combinación de acuerdo a cada situación discursiva y que permiten identificar el modo como una sociedad concibe esas cosas de las que las palabras son su representación.

Esas reglas son las responsables del régimen que los objetos adquieren en cada período y en cada sociedad. Así, el objeto del discurso es construido de acuerdo con los pre-construidos en el interdiscurso de los que el enunciador se apropia para re-crearlos mediante operaciones intradiscursivas, con la intención de incidir en la opinión, el comportamiento, la actitud de su destinatario. De modo que la construcción de *objetos discursivos* está en relación con la *dimensión argumentativa* del discurso.

En este aspecto, la Lógica del razonamiento (Grize, 1984; 1990) plantea que los objetos son creados en el discurso mediante expresiones que reproducen estructuras de pensamiento, con la intención de servir a los fines argumentativos del enunciador. Para ello, el enunciador «selecciona» aquellos aspectos del espacio sociocultural que sirven de base y anclaje de todo pensamiento y que luego «combina», acomodando dichos saberes compartidos a la intención de su decir. El concepto de *esquemización* es, en este sentido, clave para entender la argumentación, puesto que todo enunciador debe proponer un «esquema» acerca de aquello sobre lo que espera producir un efecto en el destinatario, sobre la base de certezas compartidas. El esquema metodológico de Grize contempla el análisis de operaciones lógico-discursivas que

permiten construir, en forma orientada, *esquematisaciones* acerca de los objetos, con las que operar sobre lo construido e incidir sobre el destinatario.

3. ANÁLISIS DEL CORPUS

3.a. La superficie de emergencia

En cuanto a la superficie de emergencia destinada por cada diario a la crítica de cine, se ha considerado las características estructurales que presenta la aparición del texto crítico dentro del espacio material del diario, los elementos paratextuales y la organización del contenido.

Ambos diarios dedican una sección del diario a la crítica de cine, la que comparte el espacio gráfico con las notas acerca del teatro, la música, el ballet, la televisión, es decir, con textos que promocionan productos artísticos cuyo consumo está ligado al uso del tiempo libre. La dimensión valorativa de las críticas comulga con los fines de propaganda y de ubicación del producto filmico dentro del mercado de bienes espectaculares.

Los días de aparición de las reseñas críticas, priorizados en ambos diarios, son los viernes y los domingos. Dicha ubicación en la agenda periodística concede tanto a la concepción del cine como oferta de entretenimiento cuyo consumo está vinculado al uso del tiempo libre (viernes), como a la reflexión acerca de su naturaleza artística y cultural (domingos), actividad cinematográfica o meta-cinematográfica del lector asociada a los días no laborables del fin de semana^[3].

Por otra parte, el título, frecuentemente funciona como elemento de «*atracción*», en la medida en que suele estar acompañado de algún lexema de valoración que anticipa, no la opinión del crítico sino su «*impresión*» acerca del film, la que se prevé como equivalente a los efectos en el lector-espectador.

En el diario *La Prensa*, títulos como *Una amable comedia de fino humorismo*^[4] o *Una comedia musical vulgar se vio ayer*^[5], o, en *La Nación*, títulos como *Vehemente y bella producción japonesa*^[6] o *Disparate cómico de efectiva hilaridad*^[7], ponen el énfasis tanto en la adscripción al género como en los efectos asociados a él. Esta presentación del film es correlativa con la necesidad de «etiquetar» la oferta cinematográfica, de manera que «*género y efecto*» corresponden a la «marca» con que el film será comercializado para su consumo.

Esta característica va a ser sustituida hacia 1960 en que los críticos de ambos periódicos se alinean con la nueva cinematografía europea y con la consiguiente reformulación de la función crítica. El parámetro genérico es sustituido por el de autoría. La crítica, entonces,

[3] Inclusive, la disposición de esta sección del diario que comparte el espacio gráfico con las notas vinculadas con la promoción de bienes y servicios para el hogar, la mujer, el niño, la vida doméstica y familiar, refuerzan dicho imaginario y dicha práctica.

[4] Crítica referida al film *El mundo de la mujer*, publicada el 25 de mayo de 1956, dirigida por Jean Negulesco, e interpretada por June Allyson, Lauren Bacall, entre otros

[5] Crítica referida al film *Escándalo en París*, publicada el 25 de mayo de 1956, dirigida por Richard Sale

[6] Crítica referida al film *La puerta del infierno*, publicada el 10 de mayo de 1957.

[7] Crítica referida al film *Papá soy yo*, publicada el 20 de marzo de 1959, dirigida por Frak Tashlin

comenzará recogiendo la memoria acerca del director y su trayectoria, de manera que la «etiqueta» provendrá de los **estilemas y temas** propios de cada director. Por otra parte, los títulos, también darán cuenta de un reposicionamiento de la crítica, que procura responder acerca de los «*propósitos*» del director, develados por el crítico a partir de la síntesis del «tema» o la «intención» escondida tras la trama novelesca del film. Sobre esta función compone los títulos de las reseñas críticas el diario *La Nación*, según puede verse en los siguientes ejemplos correspondientes al año 1960:

Desconocidos propósitos de Philip Dunne^[8].

La búsqueda de una verdad en Antonioni^[9].

La estructuración del contenido sigue en ambos diarios una distribución similar, la que colabora con la promoción publicitaria del producto filmico.

1- Presentación de datos técnicos (estudio productor, formato, color, sonido, salas de exhibición, intérpretes, director)

2- Introducción: mención de los efectos de tipo sensorial (predominantemente visuales), o valoración del film asociada a otros productos filmicos conocidos del mismo director, actor o tema. El reconocimiento de los rasgos estilístico-temáticos del director (autor del film), aparece a medida que la clasificación genérica va entrando en crisis.

3- Cuerpo de la reseña: combinación de resumen narrativo y comentario valorativo en dos tramos claramente diferenciados, tributarios de los objetivos periodísticos: información y captación.

En la crítica cinematográfica, la aparente transcodificación de la materia iconocinética al lenguaje verbal escrito está subordinada al «resumen» (Traversa, 1984), el que, tras la intención «informativa», proporciona sólo aquellos aspectos de la trama seleccionados por el crítico (resumen indicativo) a los efectos de fundamentar su valoración acerca del film. Enseguida, dicho tramo textual de carácter narrativo, será completado por la puesta en valor del film, haciendo hincapié en los aspectos espectaculares del film, como la fotografía, el libro, la música, los escenarios, el tono general.

Traversa (1984) reconoce tres componentes: el resumen, la puesta en valor, y un componente de carácter conclusivo que responde al «por qué» debe verse el film, es decir, qué emociones moviliza que justifican la experiencia escópica. Este fragmento aparece priorizado en los primeros años de la década analizada, encabezando la crítica y los motivos expuestos se relacionan con la experiencia sensorial y emotiva que provoca el film, de acuerdo a la propia experiencia del crítico.

[8] *La Nación*, 1-6-60, sobre el film *Los adolescentes*, de Philip Dunne.

[9] *La Nación*, 1-6-60, sobre el film *La aventura*, de M. Antonioni

3.b. Campo discursivo

La conformación de un espacio discursivo propio para la oferta cinematográfica se halla vinculada al uso de un vocabulario técnico y de parámetros de evaluación específicamente cinematográficos. Aún cuando la valoración se centra en la experiencia individual y subjetiva del crítico, su palabra es investida de valor general por el discurso de la reseña.

Uno de los procedimientos con los que el enunciador va construyendo su legitimidad como crítico es la alusión a la filmografía anterior, ya sea de la actriz o actor —en el caso de un film de género—, o del director —en el caso de la nueva retórica cinematográfica europea.

Así, en *La Nación*, una crítica refiere un film en cuyo rol protagónico aparece Grace Kelly:

Después del premio de la Academia de Hollywood por su interpretación en «La que volvió por su amor», y cuando no hace mucho se la vio en la película «Para atrapar a un ladrón», vuelve Grace Kelly, hoy princesa de Mónaco...^[10]

En cambio, en el mismo diario, cuando el crítico debe reseñar un film italiano o francés, construye su *ethos* discursivo, mencionando algunos títulos de la filmografía del director. De uno u otro modo, se constituye en espectador habitual de cine e instala al lector de la crítica en complicidad con dicha cinefilia:

Michelangelo Antonioni es un realizador italiano de ejemplar probidad: sus películas —las principales, «Las amigas» y «El grito»— son escasas y poseedoras de una singularidad que, cuales quieran fueran los reparos que puedan formularseles, las distingue con un sello particular^[11].

Lo mismo ocurre con la crítica en el diario *La Prensa* que se menciona a continuación, referida a una producción francesa:

Claude Autant-Lara alcanzó notoriedad mundial en la década del 40, en particular con «El diablo y la dama» (Le diable au corp) y, recientemente, dio nueva expresión de aptitudes con «La travesía de París», fina sátira no carente de hondura. Ahora, en esta adaptación del relato de Georges Simenon «En cas de malheur», se muestra desparejo, en ritmo, en tono...^[12]

El crítico funda su credibilidad en la asiduidad como espectador que, en todo caso, ha «visto» más cine que el lector. La mención de otros films constituye una operación lógico-discursiva de apropiación por parte del crítico, a los efectos de contribuir a la irrefutabilidad de

[10] Crítica titulada *Tiene encanto y fino carácter «El cisne»*, publicada el viernes 30 de noviembre de 1956, acerca del film «El cisne», producido por MGM y dirigida por Charles Vidor.

[11] Crítica titulada *La búsqueda de una verdad en Antonioni*, publicada el miércoles 1 de junio de 1960, acerca del film «La aventura».

[12] Crítica titulada *Amante prohibido*, correspondiente al título del film, publicada el viernes 28 de octubre de 1960 y firmada por J.H.S., (Jorge H. Silveti)

su juicio acerca del film y a la validación de sí mismo como crítico. Del mismo modo, utilizará la mención a otros productos artísticos legitimados, como las obras literarias de las que los films son transposición. Por un lado, estos mecanismos de remisión a otras manifestaciones artísticas permiten al crítico presentarse como poseedor de una enciclopedia que comprende todas las manifestaciones de cultura y, por otro, dan cuenta de la inclusión de los productos cinematográficos dentro de la esfera del arte, y de la recurrencia a categorías de análisis probadas en otros lenguajes artísticos, como la literatura y el teatro:

William Inge es un autor de éxito en Broadway y, según lo habitual en los Estados Unidos, sus obras han sido requeridas por los productores cinematográficos, dispuestos a prolongar y universalizar el aplauso. Al cine fue llevada «Come back, Little Sheeba», y ahora le tocó el turno a «The dark at the top of the stairs». De la adaptación se ha encargado Harriet Frank Jr. E Irving Ravetch, quienes trataron de «desteatralizar» la pieza ampliando su escenario y algunos episodios. ^[13]

.....

Feliz, desde todo punto de vista, ha sido la idea de llevar a la pantalla la novela de «The roman spring of Mrs. Stone». A pesar de haber sido escrita en 1950, es decir, cinco años después del estreno triunfal de «El Zoo de cristal» y cuando ya la obra de Williams daba signos inequívocos de aproximación a un estilo patético y sobrecogedor (no siempre provisto de igual hondura y autenticidad), no se aferra a ningún tipo de truculencias, a ningún exceso de expresión. Se trata, por el contrario, de un relato simple y lineal, sorprendentemente veraz y de ágil desenvoltura. ^[14]

La literatura opera, muchas veces, como preconstruido cultural sobre el que diferenciar los alcances del lenguaje del cine. La remisión a la literatura refuerza la legitimación de los críticos, quienes, en su mayoría, provenían o se habían iniciado en la literatura antes de ingresar a la crítica de cine (Tomás Eloy Martínez^[15], Ernesto Schoo^[16], Rolando Rivière^[17]).

[13] Crítica titulada *Un éxito de Broadway en la pantalla*, acerca del film «La oscuridad al final de la escalera», publicada el 14 de marzo de 1961. Es interesante mencionar que el nombre del director, Delbert Mann, y la evaluación de su labor recién aparece al final de la crítica.

[14] Crítica titulada *Tema de T. Williams en excelente versión*, acerca del film «Primavera romana», publicada el 31 de mayo de 1962.

[15] Tomás Eloy Martínez se había graduado en Letras en la Universidad Nacional de Tucumán y obtuvo su Maestría en Literatura en la Universidad de París en 1970.

[16] Ernesto Schoo es crítico teatral, periodista cultural, escritor, traductor. Se inició en *La gaceta*, en 1950, y sigue ligado a ella a través de sus colaboraciones en *La gaceta Literaria*. Fue Jefe de Artes y Espectáculos de numerosas publicaciones como *Primera Plana*, *Panorama*, *La Opinión*. Algunos de sus libros son *Cuadernos de la sombra*, *Pasiones recobradas*, *El Baile de los guerreros* y *Ciudad sin noche*. Entre otras distinciones, fue nombrado Caballero de la Orden y de las Artes y las Letras del Ministerio de Cultura de Francia y Oficial de la Orden al Mérito de la República de Italia.

[17] Ricardo Rivière, nacido en 1930, ingresó en *La Nación* en 1956. A poco se convirtió en un extraordinario crítico cinematográfico y esa disciplina lo marcó indeleblemente. Participó, a comienzos de los sesenta, de la conducción de la Asociación de Cronistas Cinematográficos. Fue cuentista en su juventud, y amante de la literatura policial. Escribió algunos artículos memorables como «Las diez mejores» (1960, hablando de películas); «La selva enjaulada» (1965) y «Cartas de Moscú» (1987).

Sin embargo, el crítico de cine intentará fundar la especificidad del lenguaje cinematográfico sobre las posibilidades de la imagen para recrear el «tono», el «interés», la «atmósfera» del relato literario, con las que demostrar los beneficios de la transcodificación cinematográfica sobre el texto verbal de base. De modo que el valor de una trasposición se rige por el imperativo efectista que del dispositivo cinematográfico se espera:

*Los temas nostálgicos y brumosos de Rodenbach, su propensión literaria a los motivos de la tristeza, envueltos siempre en una **atmósfera** poética cuya melancolía tradujo un estado permanente del simbolista, tuvieron en «Brujas, la Muerte», su representación más perdurable. Y en estos **climas** de silencio, tan propios del poeta y novelista belga, la sugestión de la ciudad vetusta penetra en su libro con la gravitación de un personaje más entrañablemente unido a los sentimientos del drama.* ^[18]

*Como en el interesante libro de Adolfo Jaime, el film aborda primero la descripción como una expresión costumbrista para tornarse policial y áspero con intensidad dramática que afronta audazmente las notas duras y recias que la habilidad directiva hace encuadrar en el **tono** del relato.* ^[19]

En el período estudiado, debe destacarse, sin embargo, una inflexión que se manifiesta hacia el año 1959 y que se consolida en 1960. La crítica comienza a juzgar los films de acuerdo con una concepción estética más rigurosa, que supone una moral, una visión del mundo. La perspectiva descriptiva presentada por el film, conlleva un sistema valorativo de lo real, que el crítico se propone develar. La aparición de la firma, mediante iniciales^[20], que permite identificar al crítico, también colabora con un aparente acercamiento de la crítica periodística a los textos de crítica especializada:

*[...] puede pensarse que Georg Tressler **ha querido contar**, en «El barco de la muerte», una especie de **odisea kafkiana** a propósito del hombre «que sigue aguantando porque piensa y tiene esperanza.»*^[21]

No obstante, esta intención de leer «bajo la superficie», no trasunta más allá del contenido de la anécdota o argumento, sin abordar el aspecto formal propio del lenguaje cinematográfico:

[18] crítica titulada *Noble calidad tiene «Más allá del olvido»*, publicada el viernes 15 de junio de 1956, en el diario *La Nación*.

[19] Crítica titulada *Lograda película en «Los tallos amargos»*, publicada el viernes 22 de junio de 1956, en el diario *La Nación*.

[20] El diario *La Nación*, incorpora la firma con iniciales en agosto de 1960 y se suspende en enero de 1961, mientras que en el diario *La Prensa*, ya aparecen en 1959 y se mantiene a lo largo de la década.

[21] Crítica firmada por TEM (Tomás Eloy Martínez), titulada «Los dos temas de *El barco de la muerte*», publicada el 30-6-60 en el diario *La Nación*. Nótese el paralelo con la literatura de Kafka, como recurso legitimador del saber del crítico y como saber presupuesto en el lector.

Si es que el propósito era hacer un drama sobre la «elección» humana, sobre la culpa del hombre que elige, lo que queda de eso es muy poco: en la superficie hay una anécdota policial, una débil anécdota, que hace desaparecer todo lo demás. [22]

3.c. Especificidad de la crítica

Las características temáticas con las que cada diario clasifica la oferta cinematográfica, y selecciona rasgos con los que ponderar y diferenciar los films escogidos, constituyen la especificidad de la crítica. La selección de elementos temáticos da cuenta de los saberes preconstruidos con los que opera y de los que se apropia a los efectos de asegurar la credibilidad de la esquematización acerca del cine. Grize deslinda cinco operaciones de las que se tendrán en cuenta sólo dos: las *operaciones constitutivas del objeto*, mediante las cuales el crítico de cine hace surgir la clase-objeto, es decir, el film en cuestión e introduce aspectos con los que lo especifica y determina, y las *operaciones de apropiación*, que aseguran la credibilidad de la esquematización presentando las determinaciones del objeto cine como irrefutables[23].

La reseña crítica de films va incorporando, en la prensa periódica argentina, la evaluación de elementos que, si bien se originan en las expectativas que el espectáculo cinematográfico satisfará o no en el público, se reconducirán, hacia el final de la década, al análisis de recursos expresivos propios del lenguaje cinematográfico.

En este sentido, los discursos teórico-críticos que venían circulando a nivel internacional, dan cuenta de una reflexión acerca de la especificidad del lenguaje del cine, cuya ontología[24] se halla asociada a la exigencia de realismo (Bazin, 1945; Kracauer, 1947), a su posibilidad de simbolización (Morin, 1956) o a su capacidad comunicativa relacionada con su dimensión lingüística (Della Volpe, 1945).

La narración cinematográfica es percibida, al igual que la obra de arte en general, como un dispositivo simbólico que reelabora signos preexistentes dotándolos de sentido:

*Lo que sí merece objeciones, y serias, es que no se haya logrado concretar mejor la **recreación artística de esa realidad**, en una transmisión más sutil de sus elementos, menos obvia y primaria de lo que aparece, [...] Que correspondan o no a la realidad más estricta es otro problema, porque **toda obra de creación está siempre más allá de toda realidad.*** [25]

[22] Crítica titulada «Desparejos valores en ‘Culpalbe’», dirigida por Hugo del Carril, publicada el 3-6-60 en el diario *La Nación*.

[23] Grize (1982) menciona tres tipos de operaciones más que no serán contempladas en este trabajo. Ellas son: las *operaciones de composición*, que relacionan entre sí las partes de un texto, asegurando coherencia a la esquematización, por ejemplo mediante la recurrencia, repetición de las referencias a lo largo del discurso; las *operaciones de localización temporal y espacial*, que sitúan a los actores y a los acontecimientos en el espacio y tiempo y las *operaciones de proyección valorativa* por medio de las cuales se asigna valores mediante enunciados axiológicos o evaluativos al objeto construido. GRIZE, J.P., 1982, *De la logique à l'argumentation*, Ginebra, L.Droz.

[24] André Bazin (1945) sostuvo dicha dimensión realista esencial del dispositivo fotográfico en *Ontología de la imagen fotográfica*. Dicha posibilidad de registro derivada de la contigüidad de la cámara con su referente que comparte con el dispositivo cinematográfico, exige al cine retomar dicha capacidad de registro en oposición al cine producido en estudios.

[25] Crítica de *La Prensa (CAB)*, acerca de la película argentina *El Candidato*, de Fernando de Ayala, aparecida el 25-9-59

Para ello, se empieza a hacer especial hincapié en la «comunicatividad» del lenguaje cinematográfico, a partir del análisis de recursos que se identifican como específicamente cinematográficos. La referencia al uso y logro expresivos de *encuadres*, *primeros planos*, *montaje* e *iluminación* ponen de manifiesto la progresiva especialización de la crítica en la lectura del cine como lenguaje:

Igualmente grave es que Ayala someta su dirección a ese tono del libreto, confiando demasiado en el presumible impacto de la historia,[...] pero sin utilizar imaginativamente los muchos recursos que brinda el lenguaje cinematográfico. (idem crítica anterior).

De igual modo, se menciona el uso de la iluminación, de la música, de la cámara y la actuación de los personajes, pero no se explican sino a partir de lexemas valorativos inespecíficos como *iluminación tan tradicional*, *música de dudoso gusto*, o de comparaciones con otros títulos del director:

- a- ...insistencia con un recurso de montaje **que** «El jefe» repetía también (¿?)^[26]
- b- ...música **menos** admirable **que** las compuestas para «La casa del ángel» y «El secuestrador»^[27].

Se percibe la preponderancia de la imagen como vehículo comunicativo (mediante la descripción de una imagen/escena como ejemplo del acierto o el desacierto) o de la música, por su impacto sensorio-emocional:

*Hay sobre todo una **habilidad formal** que imprime modernidad al relato, mediante el uso de una **cámara sumamente móvil**, de un **cinemascope bien aprovechado** y sin ángulos vacíos, de un **ritmo** que es siempre el **exacto** y que corrobora la seguridad con que Tinayre maneja el tiempo fílmico. Acaso el **mejor momento** de la obra —en el orden formal— sea aquel que describe la lucha de Ignacio y María, en el invernadero, a través de una **aproximación**, primero, y después, de un **brusco cambio** de ambiente, describiendo la escena **desde afuera**, mientras los relámpagos **iluminan** alternadamente los vidrios del ventanal.^[28]*

La búsqueda de la reseña crítica cinematográfica por hallar su forma y su función dentro del periodismo masivo, se manifiesta en una actitud metacrítica, es decir, en una reflexión acerca del quehacer mismo del crítico. Al respecto, en una crítica acerca de un film japonés (*El arpa birmana*), publicada por el diario *La Prensa*, el 30-10-59, el crítico (C.A.B.)^[29] apela

[26] Ibidem

[27] Crítica de *La Nación*, sobre *La caída*, película argentina de Leopoldo Torre Nilsson, aparecida el 27-2-59

[28] «Un ponderable film de Daniel Tinayre», en *La Nación*, 5-6-59, acerca de *En la ardiente oscuridad*, film argentino, sobre drama homónimo de Antonio Buero Vallejo.

[29] Carlos Alberto Burone.

a un lector-espectador distanciado de la oferta comercial y efectista, redefiniendo el objeto y la función de la crítica de cine:

«El arpa birmana» es un film japonés y, además, difícil. Dos cualidades que tienen que ver escasamente con las urgencias de entretenimiento que se suelen buscar en el cine. Por eso conviene aclararlo previamente y evitar una confusión muy extendida que identifica lo bueno con lo divertido y comprensible. Que el cine deba dedicarse a las películas que contemplen esos aspectos es un problema que no nos toca dilucidar aquí y ahora, pero en una crónica diaria que debe atender a los valores de un film, independientemente de los gustos del público, y al mismo tiempo servir de guía a ese público, creemos necesario anticipar un distingo que producciones de este tipo plantearán todavía durante algún tiempo. Y lo que precede no es un cargo para el espectador enfrentado a un lenguaje y a un mundo que le son totalmente extraños, [...]el problema reside en advertirle que detrás de esa compleja serie de imágenes y situaciones hay un grado de belleza y una dosis de sentimientos que quizá le convenga descubrir, aunque sea en parte, aunque le cueste un pequeño esfuerzo.

A continuación el crítico se presenta como intérprete del significado implícito del film, quien «lee» tras la novedosa retórica del cine japonés:

[...] la comprobación es más asombrosa cuando después de haber presenciado el film se piensa en los medios con que se ha logrado transmitir un contenido semejante, donde los términos que se juegan están referidos a un auténtico mensaje de humanidad, donde se invita a una valedera reflexión sobre el dolor, la guerra, el amor al prójimo. [...]

Del mismo modo, otro crítico del diario *La Prensa*, en una reseña acerca del film «Cuando huye el día» de Ingmar Bergman, publicada el 13-10-60, declara en la mitad del texto:

No corresponde narrar los hechos que se presentan, porque su valor no está en ellos mismos sino en la forma como se los detalla. Hay encuadres notables, como el «racconto» de la nuera con sugerentes bellezas formales.

4. CONCLUSIONES

Hemos partido de la premisa foucaultiana de que los discursos son los que forman los objetos de los que hablan y que son condiciones históricas las que determinan la emergencia de esos objetos para que pueda decirse algo de ellos y se inscriban en relación a otros. El hecho de que el cine apareciera como objeto cultural y artístico y, sobre todo, que ganara el espacio gráfico del diario y cristalizara en textos críticos específicos, se debió a la existencia de condiciones derivadas de una red compleja de relaciones. El crecimiento de los diarios, que se manifestó en una renovación generacional y mayor preparación periodística; el regreso de muchos cineastas exiliados que volvieron hacia 1957 y comenzaron a participar de revistas especializadas tra-

yendo un nuevo concepto acerca del lugar del intelectual y del quehacer cinematográfico, en particular; el Decreto Ley 62/57 con el que se buscó fomentar el cine argentino y se creó el Instituto Nacional de Cinematografía; los numerosos avances técnicos en materia de pantalla (Panavision, Cinerama, Technirama en 1959), color (Ferraniacolor y Agfacolor, en 1957) y sonido; la aparición de cineclubs con amplia concurrencia de público (*Gente de cine*, dirigido por Rolando Fustiñana), son algunas de las relaciones que, como señala Foucault (1969), se establecen entre «*instituciones, procesos económicos y sociales, formas de comportamiento, sistemas de normas, técnicas, tipos de clasificaciones y modos de caracterizaciones propios del ámbito específico del objeto en cuestión*».

Sin embargo, las formaciones discursivas que compiten en la década analizada construyen el objeto «cine» de acuerdo a la significación que reviste el cine para los sujetos involucrados en la escena comunicacional del periódico. Así, los críticos recurren a un determinado «repertorio» (Apothéloz, 1984), perteneciente a saberes preconstruidos (Grize, 1990) que acomodan a su juicio de valor acerca del film y les permiten orientar la acción de sus lectores. De ese modo, construyen verbalmente una «esquemmatización» acerca del film que se impone en la memoria de una sociedad pues ocupa un lugar en el periódico cuyos rasgos sistemáticos de emergencia instalan hábitos de lectura y promocionan los productos culturales para su consumo de acuerdo a ciertas expectativas compartidas.

La prensa periódica argentina, representada en este estudio por los diarios *La Nación* y *La Prensa* en los años 1956-1966, construye la oferta cinematográfica como una actividad ligada al tiempo libre y por lo tanto asociada a la vida privada y familiar, entretenimiento cuya naturaleza espectacular favorece la participación ilusoria en una historia ficcional. Por lo tanto, la crítica se orienta a publicitar los films en función de los efectos y la experiencia sensorial con la que el lector se verá favorecido. La insistencia sobre el género y sus efectos, sobre los datos técnicos del film y su inserción en el sintagma de la página junto a otros paratextos asociados a la vida familiar, lo confirman. Dicha argumentación se halla relacionada con la tradición cinematográfica de Hollywood cuyos productos, cada vez más sofisticados desde el punto de vista audiovisual, inundan el mercado nacional e internacional y suponen una recepción entretenida y relajada en función de una producción standardizada y previsible.

Hacia el año 1960, la crítica en los diarios manifiesta una nueva «acomodación»: los discursos acerca del cine que circulan profusamente en revistas especializadas (*Tiempo de cine*, *Cine Crítica*, *Cinema 64*) y la publicación en la Editorial Losange de una serie de estudios sobre cine de autores extranjeros^[30], proveen de un nuevo repertorio de atributos acerca del

[30] La edición estuvo a cargo de Fernando L. Sabsay y la dirección editorial en manos del crítico Edmundo E. Eichelbaum, uno de los pilares en la asunción intelectual, desde el periodismo, de la *Generación del 60*. Esa colección fue popular e hizo escuela desde el segundo lustro de los cincuenta. La colección *Estudios Cinematográficos* de Ed. Losange, en ediciones rústicas muy livianas, incluyó algunos títulos con los que se formaron aquellos hombres, a fines de la década de 1950: *El lenguaje del cine*, de Renato May; *Gramática del cine*, de Roger Spottiswoode; *Vittorio de Sica*, de Henri Agel; *Tiempo y cine*, de Jean Leirens; *El cine en el problema del arte*, de Luigi Chiarini; *La forma en el cine*, de Sergei Eisenstein; *Cine italiano*, de Mario Gromo; *El actor en el film*, de Pudovkin; los dos tomos, por primera vez editados en español, de la *Historia del cine* (universal), de Georges Sadoul, y la recopilación de artículos periodísticos sobre los grandes de la pantalla de los Estados Unidos, *Los monstruos sagrados de Hollywood*, del crítico Raimundo Calcagno, Calki.

cine que conforman la enciclopedia con la que los críticos abordan la lectura y valoración del film. En los textos especializados, predomina la mirada diacrónica acerca de la producción de un autor, y el reconocimiento a su trayectoria filmográfica. Así, el director del film será equiparado al autor literario, lo que se manifiesta en la jerarquización que adquieren, para la crítica, los films que presentan trasposiciones literarias, frente a las cuales el crítico se erige en intérprete y juez de dicho pasaje. De esa manera, la lectura y análisis del film se apropia de los procedimientos de la crítica literaria y comienza a aparecer en las reseñas la búsqueda de propósitos, intencionalidad de sentido, a partir de la correlación entre forma y contenido.

El análisis de los recursos específicamente cinematográficos (encuadre, plano, montaje, música, iluminación, etc) de impacto sensorial, son resignificados ya no solamente en función de efectos emocionales, sino como un modo de leer lo implícito, de revelar la finalidad comunicativa del film, más allá de la superficie fílmica.

Otro de los hechos artísticos que resulta relevante mencionar en relación al mundo del cine en la Argentina, fue la inauguración del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata en 1959. La Argentina, por primera vez anfitriona de la producción cinematográfica mundial, recibió a figuras internacionales de la crítica y la teoría del cine. El Festival continuó celebrándose sin interrupciones hasta 1970^[31]. Además, debe mencionarse la aparición de los llamados cines «L» (Lorraine, Losange, Loire) diseminados por la calle Corrientes, y dedicados a una programación de ciclos internacionales que recuperaban para su exhibición, lo que favoreció la formación de un público cinéfilo joven que tuvo la oportunidad de ver películas de décadas pasadas. Inclusive el Lorraine, funcionó como sala de exhibición de la gente del Cineclub, *Gente de Cine*, mencionado anteriormente.

De manera que todos estos acontecimientos, inciden en el modo como los textos críticos van elaborando clasificaciones y, en el período mencionado, contribuyeron a modificar la representación acerca del cine en el imaginario social argentino. Del mismo modo, el enunciador crítico desplazará su posición dentro de la escenografía de la crítica desde un lugar de portavoz de las vivencias del espectador común, hacia la de un enunciador didáctico que, portador de saberes más especializados, educará al lector – espectador en cuanto a lo que debe ser visto y valorado en el film.

El cine, a partir de su configuración discursiva dentro de la crítica, es investido de una dimensión artística que supera el mero entretenimiento y obliga al receptor a una lectura activa, pues no se entrega cómodamente al receptor sino que constituye un *enigma*^[32] al borde de su inteligibilidad. En este proceso de constitución del género de la reseña crítica periodística, ella ha acompañado la renovación que se venía dando en los modos de producción y en el lenguaje cinematográficos, en la década estudiada, interpelando al lector del diario ya sea mediante el énfasis de los aspectos argumentales y sus implicancias de sentido, como mediante la atención a los rasgos formales constitutivos de un nuevo lenguaje que debe ser evaluado en cuanto a sus posibilidades expresivas y comunicativas.

[31] Fue reinstalado en 1996 por Julio Mahárbiz, por entonces director del INCAA

[32] El concepto pertenece a Adorno, (1969).

BIBLIOGRAFÍA UTILIZADA

- Adorno, 1969 (2004): *Teoría estética*, Madrid, Akal.
- Apothéloz, Denis (1984): «Logique naturelle, des objets de discours: propriétés-rélations d'appartenance», en Grize, J.B., *Sémiologie du raisonnement*, Berna, Peter Lang.
- Arnoux, E.N.de (2006): *Análisis del discurso. Modos de abordar materiales de archivo*, Bs.As., Santiago Arcos.
- (2008): «En torno a los objetos discursivos», en *Los discursos sobre la nación y el lenguaje en la formación del Estado (Chile, 1942-1862). Estudio glotopolítico*, Bs.As., Santiago Arcos.
- Bazin, André (1945): «Ontología de la imagen fotográfica», en *Qu'est-ce que le cinéma*, Paris, Du Cerf.
- Bordwell, D. (1995): *El significado del filme. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*, Buenos Aires, Paidós.
- Charaudeau, Patrick (1984): «La critique cinématographique: faire voir et fair parler», en *La Presse écrite*, Coll. Langages, Discours et Sociétés, Paris, Didier Erudition.
- Della Volpe, Galvano (1945): *Lo verosímil filmico*, Madrid, Ciencia Nueva .
- España, Claudio (2005): *Cine Argentino 1957-1983*, Vol. 2 , Bs.As., FNA.
- Foucault, M. (1970): *La arqueología del saber*, Siglo XXI, Madrid.
- Grize, Jean-Blaise (1982): *De la logique à l'argumentation*, Ginebra, L.Droz.
- (1984): *Sémiologie du raisonnement*, Berna, Peter Lang.
- (1990): *Logique et langage*, Ophrys (en [www.esnips.com.web/Lalia](http://www.esnips.com/web/Lalia)).
- Kracauer, Sigfried (1961): *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, Barcelona, Paidós.
- Morin, Edgar 1972 (1956): *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona, Seix Barral.
- Ulanovsky, Carlos (2005): *Parén las rotativas. Diarios, revistas y periodistas (1920-1969)*, Bs.As., Emecé.