

número actual

editorial

secciones y artículos

entrevistas

recorridos

bibliográficas

búsqueda

ir

Contacto
Comentarios
Suscripción

Sobre historia y teoría de la crítica II

n° 11
nov.2014
semestral

Secciones y artículos [2. Dossier: Crítica de cine en los sesenta]

La configuración de la reseña crítica
cinematográfica en la prensa diaria
argentina (1956-1966)

Adriana Marcela Callegaro

abstract
texto integral
notas al pie
autor
bibliografía
comentarios



Abstract

El despuntar de los años sesenta se encuentra con movimientos renovadores en el arte, y el cine no es ajeno a este clima. La movilización en el campo de la producción es paralela a la que se observa en la teoría y en la crítica. En Argentina, tiene lugar un fuerte impulso al cine que se entiende como *arte*. Este se expresa en diferentes espacios: se afianzan las revistas especializadas y los cine-clubes, surgen las salas de cine-arte, y los medios no especializados comienzan a otorgar al cine un lugar privilegiado en las áreas dedicadas al *consumo cultural*. El dossier intenta dar cuenta de las líneas críticas que se destacan en algunos medios que se ha considerado poner más en evidencia las nuevas lecturas que recibe el cine.

Palabras clave

Años sesenta. Cine. Crítica. Metacrítica

Abstract en inglés

The rise of the sixties meets with reformist movements in Art. Cinema is not external to this atmosphere. The mobilization in the field of production is parallel to the one that takes place in the theoretic and critical fields. In Argentina, there is a strong impulse to the cinema understood as *art*. This takes place in different spaces: the specialized magazines and the cinema clubs hold onto the new scenario, the art-cinema theaters emerge, and the not specialized media begin to give cinema a privileged space in the areas assigned to *cultural consumption*. This dossier intends to encompass critical lines that stand out in some media which has been considered to evidence more clearly the new lectures received by cinema.

Palabras clave

Sixties. Cinema. Criticism. Meta-criticism



Texto integral

1. Introducción

1 La reseña crítica de films evidencia un importante desarrollo en la prensa argentina en los años 1956-1966, hasta configurar un dispositivo que, si bien es moldeado por la institución y las estructuras sociales, da forma, a la vez, a lo social, construye los objetos de los que habla y los sujetos de la interacción. *La Prensa* y *La Nación*, fueron los dos grandes diarios que otorgaron mayor espacio y atención al género de la crítica de espectáculos.

2 Estos textos de crítica cinematográfica estuvieron fuertemente determinados por las nuevas propuestas acerca del lenguaje cinematográfico que venían manifestándose en las producciones cinematográficas en la Argentina y en el mundo. Las experimentaciones y reflexiones que se dan en esos años en el campo de las retóricas cinematográficas inauguran un debate acerca de la especificidad de este lenguaje, que incide, además, en la transformación de la cinematografía nacional. En la Argentina, el año 1956 constituye el inicio de un período transicional entre una cinematografía habituada al canon clásico proveniente del cine de estudios, de concepción industrial y de larga procedencia "hollywoodense" y un "cine de autor" cuyos films traían innovaciones respecto de la concepción del lenguaje cinematográfico, de tradición europea. Por otra parte, las políticas vigentes en materia cultural y cinematográfica, en particular, diseñaron condiciones específicas para la aparición de una producción particular en cuanto a retórica y temática cinematográficas de la que el discurso crítico será representación.

2. La reseña crítica cinematográfica en *La Prensa* y *La Nación*

3 El periodismo argentino, en los comienzos del cine, fue indiferente respecto de este nuevo invento. Los grandes diarios, como *La Nación* y *La Prensa*, incluían anuncios más informativos que críticos, que favorecían la publicidad del film. Sin embargo, el desarrollo progresivo de este nuevo lenguaje y la aparición de salas de exhibición en numerosos barrios lo convirtieron en un entretenimiento y en una actividad del tiempo libre, tanto de las clases populares como de las clases acomodadas. Paralelamente, los diarios y las revistas de interés general fueron incorporando comentarios respecto de la oferta cinematográfica que permitieron una verdadera *tematización* del cine, que iría ocupando cada vez más espacio en las publicaciones periódicas.

4 El crecimiento de dicho género en los diarios *La Nación* y *La Prensa* instaló el debate y orientó la interpretación, no sólo acerca de los films sino también acerca del lenguaje filmico. Contaron en su staff de redactores a críticos de renombre dentro del ámbito cultural. A partir de 1956, la Sección de Espectáculos del diario *La Nación* se amplió a dos páginas destinadas al cine y el ocio. En 1957, la página se enriqueció con el ingreso de Ernesto Schoo, que escribió también colaboraciones y críticas para revistas como *Primera Plana*, *Platea* y *Panorama*, y colaboró, como crítico especializado en cine, en la Revista *Tiempo de Cine*, órgano del Cine Club Núcleo, que circuló entre 1960 y 1968. Tomás Eloy Martínez, que colaboraba con un suplemento cultural de un diario de Tucumán, fue invitado a hacer críticas de cine en el diario *La Nación*. Se inició el 16 de julio de 1957, como crítico en *La Nación*, con una reseña del film francés "El mundo silencioso", dirigida por Louis Malle. Su formación de grado en Letras (Universidad Nacional de Tucumán) y de posgrado en Literatura (Maestría en Literatura de la Universidad de Paris), lo avalaban como poseedor de una vasta cultura literaria. Junto a Ernesto Schóo, Rolando Fustiñana (Roland) y Ricardo Rivière^[1] crearon un nuevo estilo de crítica, distanciada de los intereses de las distribuidoras. *La Nación* había iniciado y desarrollado un importante

proceso de difusión cultural a través de sus páginas que ya no se interrumpiría. Andrés José Rolando Fustiñana (Roland) fundó, dirigió y escribió en la Revista *Gente de cine*, órgano difusor fundamental de la actividad del cineclub del mismo nombre, que estaba dirigida al público cinéfilo asistente a dichas exhibiciones. Enseguida, el diario *La Prensa* incorporó a su sección *Teatro, Música y Cine* la firma de escritores como Carlos Alberto Burone (que escribía también para la revista *Tiempo de cine*), Jorge H. Silveti y Jaime Potenze (que escribía críticas de cine en la revista católica *Criterio*).

3. Nuevo régimen enunciativo: el film como objeto de conocimiento

5 Los procesos socio-culturales que tienen lugar en el período analizado, contribuyeron a la transformación del cine de "efectos previsibles" vinculado a la industria norteamericana, y a la incorporación de nuevos parámetros de valoración acerca de los films.

6 El enunciativo de la reseña crítica de films, aun cuando su legitimidad provenía, como se ha dicho, del contexto extra discursivo, comenzó a erigirse en crítico pero, en tanto espectador que compartía con el lector del diario sus vivencias frente al espectáculo cinematográfico. Así, los críticos buscaron construir su credibilidad mediante la alusión a saberes acerca de la especificidad lingüística del cine y de la filmografía e historia del cine en general. A medida que avanzaba la década, el enunciativo, devenido en crítico de cine, introducía un vocabulario y un enfoque más especializado, coincidentemente con la aparición de nuevos paradigmas teóricos y de un nuevo cine a nivel nacional e internacional. Los críticos recurrieron, entonces, a dos cuerpos de conocimientos acerca del cine, que se presentaban como derivados de su habitualidad como espectadores, y que contribuyeron a la configuración de un nuevo *ethos* del crítico.

7 Por un lado, el conocimiento acerca de los géneros cinematográficos que permite clasificar la oferta en función de los efectos asociados a la fórmula genérica y a los actores/actrices de fama adquirida y probada en dicha fórmula. El uso del *nosotros inclusivo* o de las formas impersonales con *se*, con las que se constituye en paralelo al lector-espectador, evidencian un tipo de *enunciador /espectador* (Charaudeau, 1988)[2], que comparte experiencias con el receptor previsto por el diario. En todo caso, su precedencia respecto del conocimiento del film, como periodista, lo habilita para la emisión de juicios. El destinatario de la crítica es construido en espejo con el emisor, cuya cinefilia lo prevé como potencial espectador. Sin embargo, su gusto por el cine se relacionaba, aún, con el disfrute del tiempo libre. De manera que la reseña debía precisar aquello que el lector, futuro asistente a la sala de cine, esperaba encontrar: emociones que lo entretuvieran, identificación con los ídolos creados por la industria cinematográfica. Los valores del film se apoyaban en el consenso acerca de los efectos probados por las fórmulas genéricas y los actores vinculados a las mismas.

8 Por otra parte, con el ingreso al país de producciones cinematográficas provenientes de Europa y Asia, cuyas propuestas filmicas trajeron nuevas narrativas y nuevos modos de composición de las imágenes, el crítico debió fundar su *ethos* sobre otros conocimientos y otros parámetros de evaluación. Aparece, entonces, un enunciativo que ha adquirido ese saber y que se erige en guía del lector-espectador, a quien le anticipa significados implícitos o bien puede develar los propósitos del autor, subyacentes a la trama cinematográfica. La relación intersubjetiva se entabla, ahora, sobre la disparidad de saberes, sobre la modalidad pedagógica. Inclusive, el discurso de la crítica suele volverse sobre sí mismo, o sobre el discurso de otros críticos y otros diarios, instalando un escenario de discusión entre expertos, del que el lector del diario parece estar excluido. De ahí, el uso más frecuente de un *nosotros exclusivo*, que reúne a los críticos de cine o de la forma impersonal *se*, con el objeto de instruir al lector acerca de lo que *se debe* ver, valorar o entender, en el film.

9 Una película japonesa, *El arpa birmana* de 1959, da lugar a que el crítico de *La Prensa* afirme y advierta:

"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 aclarar 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 contemplan esos aspectos es un problema que no nos toca dilucidar aquí y ahora, pero 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 (La Prensa, "El arpa birmana", 30-10-59).

10 Con respecto a la construcción del objeto de la crítica, los diarios *La Nación* y *La Prensa* construyen la oferta cinematográfica como una actividad ligada al tiempo libre y asociada a la vida privada y familiar. El predominio en el señalamiento de la experiencia emocional que el lector conseguirá al momento de su consumo es reforzado por la mención de los adelantos técnicos de pantalla, color y sonido que se incorporan en la ficha "técnica" inicial en el diario *La Nación* y/o en la breve "bajada" con la que introduce la reseña el diario *La Prensa*[3].

11 A partir de 1958 la reseña de cine comienza a construir el film como un objeto de conocimiento, más allá de sus efectos y su finalidad de entretener. De igual modo que en los textos especializados, predomina la mirada diacrónica acerca de la producción de un autor. A la relación entre género y efectos, que constituía la categoría primordial de clasificación de la oferta cinematográfica, se incorporará la relación entre los contenidos y la forma de expresión, en función de una nueva concepción del film, como dispositivo artístico bajo el cual subyacen propósitos interpretativos de la realidad. Dicho pasaje, de la representación del film de objeto de entretenimiento y de lectura distendida a objeto de conocimiento y debate intelectual, es paralelo a la jerarquía artística que alcanzan los productos fílmicos y al lugar que pasan a ocupar dentro de la producción cultural, como lo evidencia, además, el espacio gráfico que comparten dentro del diario, junto a espectáculos teatrales, de ballet y de música.

4. La reseña crítica cinematográfica en el periodismo masivo

12 Al tiempo que los textos de crítica cinematográfica fueron adquiriendo especificidad en la sección que los diarios destinan a la difusión de productos culturales, los críticos fueron profesionalizándose y se convirtieron en formadores del gusto.

13 En el caso del cine, la intención del crítico es la de revelar el significado del film, ofrecer una interpretación de su contenido y asignar un valor al film como mercancía de consumo. En todos los casos, los argumentos utilizados como sustentos de opinión y valoración de los films se encuadran dentro de ciertos marcos de los que la institución periodística es tributaria.

14 En primer lugar, dado que el cine superó su inicial jerarquía tecnológica hasta consolidarse como lenguaje artístico, la valoración de sus productos es tributaria de las concepciones acerca del arte vigente en cada época. En el caso del período 1956-1966, puede verse la persistencia de dos aspectos provenientes de la preceptiva clásica:

a-la exigencia de verosimilitud

b-el efecto cathártico atribuido a la obra de arte.

15 Por un lado, la representación artística debe mostrarse lo más "analógica" posible, debe "parecerse" a la realidad que refiere, pues el reconocimiento de dicha realidad por parte del destinatario es pre condición necesaria para acceder al sentido del mundo actualizado por la obra.

16 Por otra parte, el lenguaje del cine de materialidad mixta compuesta de imágenes, música y palabras, posee una eficacia expresiva particular que ejerce efectos directos sobre las emociones, dado que la música y la imagen preceden a la formación de conceptos y a toda posibilidad de racionalización. La naturaleza pathémica de los signos que constituyen el lenguaje cinematográfico, al igual que el lenguaje teatral, imponen parámetros de valoración en el crítico ligados a la identificación de recursos formales que suscitan sentimientos asociados a esas formas.

17 Así, en el mismo film japonés del que se habló en el apartado anterior, el crítico califica la película como *extraña* y *violenta*, pero se encarga de corregirlo enseguida, mediante una interpretación acerca de su extrañeza que permita circunscribirla dentro de los parámetros mencionados y aceptados, como la "sinceridad", el "realismo", la "universalidad" del tema:

"Los productores y el realizador de esta película *extraña y violenta* exhiben un sentido *plástico* de la imagen y ha de señalarse que esa *preocupación visible y preponderante no afecta la sinceridad* de los intérpretes, cuya presencia traduce con *realidad* la fuerte inquietud o el arrebato de sus ánimos ante el drama vivido. Su tema es *universal*, pero el procedimiento y la visión general del film es *exótica, propia de su origen*".

18 De igual modo, advierte acerca de la belleza plástica y la emoción asociada a esa estética que caracterizan el lenguaje del cine:

"[...] 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 [...]".

Notas al pie

[1] 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.

[2] Charaudeau, P., 1988, "La critique cinématographique: faire voir et faire parler", en *La Presse écrite*, Coll. Langages, Discours et Sociétés, París, Didier Erudition.

[3] Téngase en cuenta que algunos de los más importantes avances técnicos en materia de pantalla (Panavision, Cinerama, Technirama), en color (Ferranicolor y Agfacolor), datan de los años 1957 y 1959.

Bibliografía

- AA.VV., 1993, *Decorados*, Bs.As., Manuel Suarez Editor
 Abric, J.C. et al, (1994), *Pratiques sociales et représentations*, París, PUF
 Adam, J.M., (1991), *Les textes: types et prototypes*, París, Nathan
 Amossy, R., (2010), *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*, París, PUF
 Barthes, R., 1998 (1971), *Crítica y verdad*, México, Siglo XXI
 Charaudeau, P., (1988), "La critique cinématographique: faire voir et faire parler", en *La presse écrite*, Coll. Langages, Discours et Sociétés, París, Didier Erudition
 - 2003 (1997), *El discurso de la información*, Barcelona, Gedisa
 Chateau, D., (1995), *A propos de "la critique"*, París, L'Harmattan
 España, C., (2001), *Cine argentino 1957-1983: el ingreso en la modernidad y después*, Bs.As., FNA
 Feldman, S., (1990), *Cine argentino. La generación del 60*, Bs.As., Legasa
 Tassara, M., (2001), *El castillo de Borgonio. La producción de sentido en el cine*, Bs.As., Atuel
 Verón, E., (1985), "El análisis del contrato de lectura: un nuevo método para los estudios de posicionamiento en los soportes de los media", en *Les médias: expériences, recherches actuelles, applications*, París, IREP

Autor/es

Adriana Marcela Callegaro. Es Profesora Adjunta en las cátedras de Semiótica I y II en la Carrera de Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Matanza, en las que lleva a cabo un trabajo de indagación en Semiótica Discursiva de discursos verbales y audiovisuales. Es Magíster en Análisis del Discurso en la UBA, título que obtuvo con su tesis acerca de la reseña crítica cinematográfica en *La Nación* y *La Prensa* durante los años 1956 a 1966.

<http://www.revistafiguraciones.com.ar>

Instituto Universitario Nacional de Arte - IUNA Crítica de Artes

Yatay 843 (C1184ADO) Ciudad Autónoma de Buenos Aires 54 011 4861.0324



Realizar comentario

Comentario

Nombre y apellido

E-mail

Referencias personales (opcional)

Enviar