

ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE LA CRÍTICA CINEMATOGRAFICA EN UN MUNDO DIGITAL

Reflections on film criticism in a digital world.

Juan David Cárdenas Maldonado

ORCID: 0000-0001-8840-1412

Profesor de Medios Audiovisuales del Politécnico Grancolombiano

Resumen

Este texto se propone ofrecer un barrido histórico muy general por las distintas formas en que la crítica cinematográfica ha encontrado su lugar en el mundo social asociado al cine. Desde las prácticas promocionales de prensa, hasta las formas de escritura más académica, la crítica podría ser entendida como un oficio cinematográfico más. En el contexto de las tecnologías digitales actuales, la labor del crítico se ha democratizado tanto como profanado. En ese contexto, la reflexión sobre el cine se arroja tanto a nuevas posibilidades como a nuevos peligros de los que trataremos de ocuparnos.

Palabras clave:

Cine, Crítica cinematográfica, digital, escritura, ensayo audiovisual

Abstract

This text aims to offer a very general historical overview of the different ways in which film criticism has found its place in the social world associated with cinema. From press promotional practices to the most academic forms of writing, criticism could be understood as another cinematographic craft. In the context of current digital technologies, the critic's work has been democratized and desecrated. In this context, the reflection on cinema is thrown into both new possibilities and new dangers that we will try to deal with.

Keywords:

Cinema, Film Criticism, Digital, Writing, Visual Essay

Recepción: 2 de julio de 2024

Aceptación: 10 de septiembre de 2024

Cite este artículo como: Cárdenas, J. D. (2024). "Algunas consideraciones sobre la crítica cinematográfica en un mundo digital", en *Posibilidades*, 5 (1), 42-50.



La crítica como praxis

Quisiera empezar reparando en el título de este texto. Como bien lo sugiere la expresión “algunas consideraciones”, se trata de un aporte fragmentario y sin aspiraciones de sistematicidad. Pero, lejos de tratarse de un defecto, este carácter inacabado y parcial es expresivo, más bien, de una cierta honestidad teórica. La tradición científica moderna nos ha acostumbrado a la idea de que pensar es sistematizar y que, en consecuencia, donde no se alcanza un sistema teórico integral, el pensamiento naufraga. De manera muy distinta a este sentir, por respeto a la diversidad en devenir de los fenómenos, un texto como este entiende la parcialidad y la fragmentariedad de sus consideraciones como la mejor manera de estar a la altura del objeto que se propone abordar. Para decirlo en términos más ajustados, la crítica es un fenómeno variado, de límites cambiantes y con sentidos y prácticas diversas. Si bien hay ejemplos icónicos que sirven de referencia estabilizada, las prácticas de la crítica cinematográfica, vistas con cuidadosa atención, aparecen como variadas e incluso, en ocasiones, contradictorias. En esa medida, me reusaré a plantear una definición de la crítica cinematográfica que opere como modelo en virtud del cual se delimiten la crítica genuina y la torpe copia, la buena y la mala crítica. Más bien, apuntaré a recorrer modalidades diversas de la crítica cinematográfica con el ánimo de pensar sus posibilidades actuales en un contexto digital.



Quiero reparar en otro término que he empezado a usar. El de práctica. Me interesa entender la crítica cinematográfica menos como un saber acabado con un objeto claramente delimitado y una metodología *a priori*, y más bien como una práctica social que depende de un conjunto de instituciones concretas, de procedimientos circunstanciales y de agentes reconocibles como lo son el mercado de la prensa, de la radio, los cineclubes y demás instancias concretas de este tipo. Dicho en términos más técnicos, me interesa la crítica cinematográfica como práctica social en cuanto es producida y consumida en condiciones sociales y materiales concretas. La historia de la crítica es, al menos parcialmente, también la historia de la institucionalidad cinematográfica, del mercado de las películas y del consumo de sus espectadores (Jullier, 2002, 16). Comprender las formas en que la crítica se ha producido y consumido obliga a ubicarla en cada caso como ocupando un lugar dentro del mercado cinematográfico. Las películas son mercancías tanto como lo es la crítica con sus especialistas asalariados y sus medios financiados por la pauta y sus lectores por suscripción. Por eso, lejos de buscar ofrecer una definición de la crítica, recorreré modalidades diversas en que ella ha sido producida y consumida para abordar la pregunta por algunas de sus posibilidades en un mundo digital. En pocas palabras, no ofreceré una teoría sistemática, ni mucho menos abstracta de la crítica cinematográfica. Lo que me propongo es hacer un rodeo, trazar un sobrevuelo materialista, desde lo concreto, sobre la crítica cinematográfica en cuanto práctica social concreta y variante. Todo esto con el ánimo de pensar algunas de sus potencias y de sus peligros en la actualidad. O mejor, todo esto con el ánimo de hacer una invitación sobre las posibilidades de la crítica cinematográfica en la era digital.

Formas históricas de la crítica

No son pocos los historiadores y teóricos del cine de los primeros años que aseguran el desprecio generalizado de la prensa por las nuevas imágenes en movimiento. Cuando el cine era todavía un negocio artesanal, preindustrial, a finales del siglo XIX e inicios del XX, tanto la prensa como los teóricos del arte europeos y norteamericanos hacían caso omiso a ese entretenimiento de clases bajas y de inmigrantes (Burch, 1995, 129). Son bien conocidos los vínculos entre la prensa y las clases acomodadas a lo largo de la modernidad industrial.

Por ello, una diversión originalmente de obreros no podría recibir más que el repudio o el silencio.

Si se escribía sobre el cine en los periódicos o se hablaba de él en la radio, sería en la sección judicial para denunciar los crímenes y peligros que se asociaban a ese vicio de bárbaros. Como señala Noël Burch (1995), la prensa insistía en la inseguridad de las proyecciones de feria, en el peligro de incendio e, incluso, en los riesgos para la salud que suponía ver la pantalla por más de un par de minutos (130). En resumidas cuentas, antes de su industrialización, era imposible que el cine fuera objeto



de estudios teóricos o críticos. Se trataba de un asunto, entre otros factores, de clase.

Sería solo hasta la consolidación del cine como séptimo arte que la prensa ocuparía sus ilustres páginas culturales para referirse a las películas. Una mirada cuidadosa a la historia del cine debe reconocer que justo en el mismo periodo en el que el cine se consolida como industria, empieza a ser reconocido como arte. Solo cuando el cine hereda la producción según el modelo de la fábrica de acuerdo con momentos de producción claramente diferenciados y en virtud de oficios divididos y especializados, es posible garantizar un sistema de producción de largometrajes de calidad narrativa y estética, igualmente diferenciados según géneros y estrellas cinematográficas (Belton, 2021, 78). Esto significa que el cine, lejos de oponer la fría producción

industrial de mercancías a la genuina creatividad artística, las vinculó. Contra todo romanticismo, el genio de los primeros productores de Hollywood fue integrar la obra de arte y la mercancía, no oponerlas. A finales de la segunda década del siglo pasado ya existía todo un emporio industrial fundamentado en la calidad artística de sus mercancías. Sería allí cuando la prensa reorientaría la mirada. Son conocidas las negociaciones de los grandes productores de la época con los medios informativos para incluir secciones de análisis cinematográfico. Además, durante la misma época, las productoras generaron sus propios sistemas de difusión informativa tales como revistas y publicaciones periódicas. *Photoplay*, surgida en 1911, fue tal vez la más icónica con sus páginas llenas de fotografías de los famosos y repletas de cartas de la masa de seguidores de las

estrellas (Hansen, 1994, 207). Con ello se abre un espacio para el comentario de las películas y para el fortalecimiento de una cinefilia norteamericana y prontamente global (muchos países seguirían este modelo). Así, habría que incluir al comentarista de prensa como un trabajador más en el mercado laboral de los oficios del cine. Para ese momento, podríamos hablar de una suerte de crítica cinematográfica con funciones publicitarias y de propaganda comercial. Se crea con ello toda una serie de dispositivos mediáticos, comerciales y sociales orientados a redundar en las virtudes artísticas de las nuevas mercancías. Parte del perfeccionamiento de las películas como mercancías tiene que ver con la construcción de una preocupación normalizada, institucionalizada y de circulación regular por sus cualidades estéticas. En esta rutina, la crítica cinematográfica

profesionalizada encuentra, al menos en parte, sus condiciones materiales de posibilidad.

La idea de la crítica cinematográfica como un cuerpo más científico o, por lo menos, como un saber académico, al modo en que mayoritariamente la entendemos hoy, emerge fundamentalmente en la Francia de la posguerra. Una generación formada en la emblemática cinemateca parisina a manos de Henri Langlois que operó como la escuela para una cinefilia cosmopolita sumada a un Estado benefactor que desde los años 40 se dedicó a apoyar un cine nacional, servirían como caldo de cultivo para la emergencia de una crítica cinematográfica con expectativas de autonomía y rigurosidad conceptual. Vale la pena recordar que para finales de los años 50 la democratización universitaria hacía parte de la agenda de una Europa en reconstrucción. Esto posiciona a las juventudes, por un lado, y a los saberes académicos, por el otro, en el centro de la vida social. En este contexto, instituciones como las cinematecas nacionales, las cátedras universitarias, los estudios “científicos” sobre el cine, los festivales cinematográficos alternativos con agendas multiculturales y el cineclubismo servirán como condiciones institucionales para la emergencia y aceptación de una nueva práctica discursiva en torno al cine. La imagen del crítico académico y de la crítica de corte más “científico” se cristalizan en figuras hasta hoy afamadas, por sobradas razones, tales como André Bazin y *Cahiers du cinema* (Jullier y Leveratto, 2012, 189). Para los jóvenes escritores de la revista, entre los que se encuentran autores como Godard, Rohmer o Truffaut, las reflexiones cinematográficas no se agotan en consideraciones sobre el argumento narrativo como representación de la realidad, sino que deben avanzar hacia un estudio de la imagen en tanto que imagen. Esta nueva crítica cinematográfica, erudita, académica y volcada al detalle formal (ya no a la generalidad del argumento), entiende el cine como algo más allá de un simple asunto de representación y narrativa. Se trata de una crítica que va a la imagen y no solo al relato, y al volcarse sobre ella, la desmenuza en sus detalles cuidadosamente a través de la palabra (Rivette, Deleuze-Bazin). Debe surgir, así, un saber específico

sobre la imagen y la revista especializada será el objeto que recogerá toda esta sensibilidad. El crítico es ahora un erudito y un experto, y el lector de esta crítica gozará de la distinción del iniciado. A la profunda rigurosidad de esta nueva crítica le acompaña el peligro del elitismo y del mesianismo académico. Esta ambigüedad es la misma que históricamente ha recaído sobre el llamado cine de autor que se ubica a medio camino entre la emancipación de la mirada y la distinción de las mercancías de lujo.

Ahora bien, quisiera detenerme en el lugar excepcional que ocupa la escritura, y en consecuencia la revista especializada, en este escenario. Siguiendo el modelo de científicidad heredado del enciclopedismo ilustrado, la crítica académica asumió la publicación escrita como su principal plataforma de producción de pensamiento. Como lo sugieren Jullier y Leveratto (2012), la escritura sobre cine sigue el modelo del texto académico en una clara deuda con los procedimientos típicos de la universidad. La crítica moderna es hija de la universidad. “En efecto, esta hace entrar al filme en el orden del discurso, es decir, valoriza la capacidad de hablar bien, y no solamente de hablar del cine, capacidad cuya piedra de toque es la escritura” (137). Podría decirse que la crítica escrita aspira a una cierta autonomía como texto, a un valor literario en sí mismo. En esto radica parte de su magia. De este modo, medios como la radio y la naciente televisión, se mantendrían a la sombra en cuanto espacios de segundo orden. Ellos, a lo sumo, cumplirían funciones divulgativas e introductorias. Ya la crítica de los primeros años del cine industrial se había volcado a la prensa escrita pero, por un lado, se trataba de una escritura bastante más informativa que académica y, por otro, convivía con las funciones igualmente informativas de la radio.

La crítica en la era digital

Demos un salto. En el contexto digital del siglo XXI, las condiciones tecnológicas de producción y consumo cinematográfico se han transformado tanto como las condiciones materiales de posibilidad de la crítica misma. Ya a finales del siglo pasado, el cine vivió transformaciones técnicas y sociales estructurales: la aparición del formato Beta, luego del VHS y finalmente del DVD, supusieron cambios tanto al nivel de la oferta como al nivel de las formas de consumo. Incluso, la legalidad misma se tuvo que reacomodar ante el peligro inminente que supone la piratería. Por un lado, la oferta se multiplicó,

las videotiendas se volvieron escenarios de convivencia de cinematografías diversas en los que era posible encontrar desde el mainstream norteamericano hasta la pornografía *amateur* de Europa del este. Siguiendo este modelo diversificado, las clásicas salas de cine se convirtieron en coloridos multiplex y los festivales canónicos se vieron obligados a abrir secciones paralelas para recibir el cine alternativo del mundo que no encajaba con sus estrechas selecciones oficiales. Sundance y Rotterdam son, tal vez, festivales icónicos en lo que a esto respecta (De Valck, 2007, 33). Por otro lado, las condiciones de visualización fílmica sufrieron un vuelco irreversible. En consonancia con la teología del individuo y la singularidad característica del capitalismo tardío, la exhibición cinematográfica se domesticó, se «domiciliarizó».



*

El consumo en casa y por demanda reemplazó al espacio de encuentro social que significaron antaño la sala de cine y el cineclub. El ritual social de visualización colectiva se transformó en consumo privado. Con ello, la función social que cumplía la cinemateca con su programación selectiva ha sido reemplazada por el coleccionismo pirata del cinéfilo conectado a la red. Ahora parte de la pericia del cinéfilo tiene que ver con ubicar la película entre bases de datos y motores de búsqueda. De esta manera, las películas se volvieron objetos de apropiación que se guardan en casetes, discos y archivos digitales (Márquez, 2015, 110).

Estas transformaciones fueron simultáneas a las que experimentó la crítica. Como primera medida, la erudición biográfica, filmográfica, de cifras, de fechas y de nombres del experto erudito se transformó en una

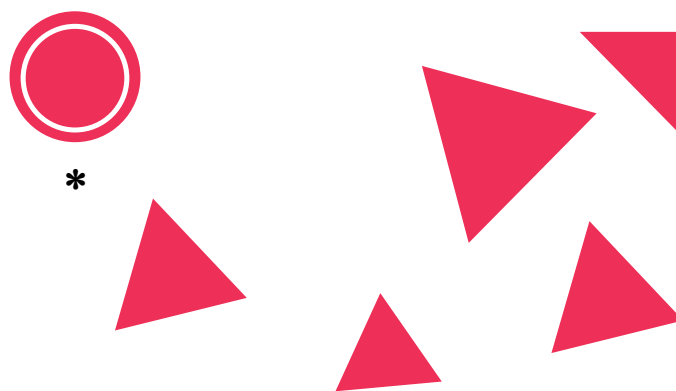
habilidad de búsqueda en línea. Basta con ingresar gratuitamente al perfil en IMDB (Internet Movie Data Base) de un filme o de un director para contar con datos que antaño tomarían tiempo de rastreo y adquisición. A esta rápida circulación de los datos, le acompaña la generación de comunidades de intercambio de opiniones críticas sobre las películas. Tras el deceso del cineclub, llegó el cine foro en línea con sus comunidades virtuales y sus espacios de discusión orientados más por la pasión genuina que por el academicismo de experto. Estos foros de discusión han llegado a coexistir con el respeto que se siente por los grandes críticos y las revistas especializadas. No se trata de un reemplazo de la crítica erudita a manos del comentario en los foros de discusión, sino más bien de una convivencia (Jullier, 2002, 89). Esto, naturalmente, ha supuesto

una multiplicación de las formas de escritura. En Internet conviven las opiniones con las reseñas periodísticas y las críticas especializadas. Si el cine multiplicó su oferta, la escritura crítica también. Ahora bien, no pocos encuentran en estas comunidades digitales el comentario personal infundado y la escritura burda y mal argumentada como la constante. Uno de los mayores peligros de la democracia es el de igualar por lo bajo. No obstante, hay casos interesantes; algunos críticos académicos han sabido entender la transformación mediática y han extraído lo mejor de esta horizontalidad digital. Como sea, hay algo que es crucial en este nuevo escenario, a saber, que la crítica cinematográfica está arrojada a un nuevo placer, el del intercambio, el de la circulación abierta generadora de diálogo. Claro, no podemos ser ingenuos entusiastas cuando

el diálogo digital que han normalizado las redes sociales no es otro que el de la transacción narcisista de la exhibición y la búsqueda de aprobación; es decir, el de la competencia.

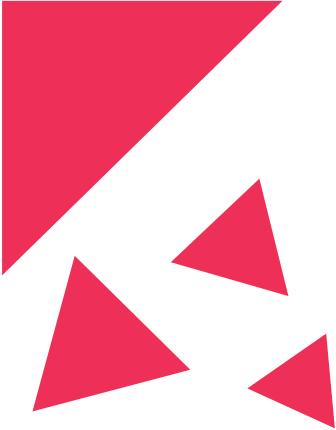
Quisiera detenerme en una transformación de la escritura aún más profunda. Un computador conectado a Internet no es simplemente una máquina de escribir con aditamentos. Las imágenes, sonidos e hipertextos no son recursos auxiliares de la escritura. Las tecnologías digitales entrañan un nuevo medio a cabalidad y con ello traen consigo una nueva epistemología (Machado, 2015, 182). Para efectos de esta presentación, me detendré en

el carácter multimedia de esta renovación. Desde hace décadas venimos acostumbrándonos a la integración entre texto, oralidad, sonido e imagen en un solo documento, de tal forma que estos distintos medios se superponen haciendo unidad. Con ello, la centralidad de la palabra es desplazada por una suerte de transversalidad multimedia. El logocentrismo, como lo llamó Jacques Derrida, es puesto en entredicho por estas nuevas tecnologías, al grado que las gráficas y los modelos digitales se integran hoy día a los textos científicos, tanto como los videos y registros sonoros lo hacen a la práctica periodística.



Se trata de un ejercicio de pensamiento en el que imagen, sonido y palabra se imbrican como unidad. Estas nuevas formas de inscripción multimedia nos obligan a redimensionar lo que entendemos por escritura. Como lo sugiere Arlindo Machado (2015), nos acostumbramos en el pasado a llamar escritura lo que se reduce al modelo del texto escrito lineal usado por la tradición cristiana desde el siglo IV para garantizar la oficialidad de los textos bíblicos y que fue institucionalizado tras la invención de la imprenta en el siglo XV. Vista desde esta perspectiva, la nueva epistemología multimedia nos obliga a entender por texto cualquier dispositivo de inscripción en el que se graban, fijan, memorizan y conservan conocimientos orales, sonoros, visuales y textuales. Me asalta entonces la pregunta: ¿Cómo puede comportarse al menos un sector de la crítica cinematográfica tras la notificación de la profundidad que entraña esta transformación?

Pienso inmediatamente en la obra tardía de Jean-Luc Godard quien sirviéndose de material cinematográfico de archivo y un sistema de edición integra textos en off, imágenes fijas y en movimiento, sonidos y palabras escritas en una misma obra para producir desde la imagen un saber sobre la imagen misma. Una obra como *Historia(s) del cine* (1988-1998) puede ser leída perfectamente como un documento de crítica cinematográfica hecho con imágenes. Claro, debemos recordar que los problemas de derechos de autor que enfrentó por apropiarse de imágenes icónicas de la historia del cine comercial hicieron muy difícil la circulación de este proyecto. En el contexto colombiano pienso inmediatamente en obras de Luis Ospina y Carlos Mayolo como *Agarrando pueblo* y *Oiga vea* en las que el registro documental es un motivo para pensar las imágenes de un modo cercano al que lo hace el crítico. En la primera, es claro cómo la imagen cinematográfica piensa sus propios circuitos de romantización de la miseria. La segunda, usa la imagen para problematizar la imagen misma en cuanto emblema del oficialismo y la exclusión. Pienso también en la obra entera de Harun Farocki, quien con sus ensayos audiovisuales contruidos con la rigurosidad de un científico produce todo un corpus de conocimiento crítico de las imágenes en tanto que armas de destrucción masiva.



Se trata de realizadores que, sin dejar de hacer imágenes, hicieron a la vez una especie de revisión crítica de ellas. Sin ser críticos en sentido canónico, obraron como críticos. Dentro de una epistemología en la que las imágenes y el pensamiento escrito se integran, estos autores trocaron los lugares de cada uno de estos medios al integrarlos y producir conocimiento reflexivo desde las imágenes y los sonidos, y ya no exclusivamente desde la palabra escrita. Sin embargo, estos ejemplos no coinciden con la era digital. Todos ellos pertenecen a un mundo aún análogo y, sin embargo, anticiparon el digital.




En un contexto de normalización digital como el actual, tal vez la crítica cinematográfica tenga mucho que aprender de prácticas sociales tan difundidas como los memes. En este caso, se trata de **apropiarse** de imágenes, de integrarlas a textos y a otros recursos mediales con el ánimo de construir un dispositivo comunicativo. Con los memes, no se trata de la producción de realizadores reconocidos, sino más bien de procedimientos populares ampliamente diseminados. La red permite que cualquiera se apropie de las imágenes como antaño la hacían de manera exclusiva Godard o Farocki. No pretendo hacer del meme un modelo ni mucho menos.

Él no posee las expectativas de rigor que se le reclama, justificadamente, a la crítica cinematográfica. Ella se orienta en un sentido muy distinto y se integra en un mundo social diferente. Sin embargo, prácticas tan difundidas en los actuales ambientes multimedia pueden llegar, al menos, a inspirar posibilidades expresivas y de producción de pensamiento. Por ejemplo, la actual explosión del *Ensayo audiovisual*, del *Documental con material de archivo* y del llamado *Documental de escritorio* son ejemplos de cómo la palabra escrita y las imágenes audiovisuales se integran en dispositivos capaces de producir conocimiento desde la imagen sobre la imagen misma.



Los actuales dispositivos multimedia funden la figura del crítico y la del realizador audiovisual en una sola, haciendo posible la revisión crítica de las imágenes más allá de la palabra escrita. Arlindo Machado (2015) contrasta la riqueza de la transmisión del conocimiento en la Edad Media con la rigurosa linealidad del saber científico escrito para ofrecer una invitación sugestiva al productor de contenido digital.




 Durante toda la antigüedad y la Edad Media, la transmisión de conocimientos estuvo ligada a la actividad de oradores y del juglar, que escenificaban verdaderos espectáculos para acompañar los relatos, en los cuales no podían faltar, evidentemente, la música, el teatro, la mímica, la visualización de imágenes, etc. Incluso los libros medievales son impensables sin las impresiones multicolor y todo el sistema de iluminación que los transformaban en verdaderos espectáculos visuales. Toda esta radiante alegría del conocimiento se pierde con la imprenta y su repetición monótona de tipos uniformados, con su fría e implacable abolición de la música, de las imágenes y de los colores, a tal punto que un contemporáneo de Gutenberg, Heinrich Seuse, afirmó que el libro impreso se dirigía apenas a los corazones resacos y sin pasión: en él, las ideas parecen nacer muertas» (179).

Cierro con esta pregunta a modo de invitación: ¿Cómo podría la crítica cinematográfica, sin perder su lucidez, servirse de esta transformación multimedia para lograr un plus de vitalidad, la vitalidad de la que gozan en cada caso el meme y el juglar?

Referencias:

- Belton, J. *American Cinema, American Culture*. Nueva York: McGraw-Hill
 Burch, N. (1995). *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra.
 De Valck, M. (2007). *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Ámsterdam: Amsterdam University Press.
 Hansen, M. (1994). *Babel & Babylon*. Boston: Harvard University Press.
 Jullier, L. (2002). *¿Qué es una buena película?* Barcelona: Paidós.
 Jullier, L. & Leveratto, (2012). *Cinéfilos y cinefilias*. Buenos Aires: La marca.
 Machado, A. (2015). *Pre-cine y Post-cine*. Buenos Aires: La marca.
 Márquez, I. (2015). *Una genealogía de la pantalla*. Madrid: Cátedra.