

La crítica digital en la era poscinematográfica

Digital Criticism In The Postcinematographic Time

Horacio Muñoz Fernández (Universidad de Salamanca)

Artículo recibido: 28-06-2014 | Artículo aceptado: 20-10-2014

ABSTRACT: Lately, cinematographic criticism in Spain has been a subject of debate in several forums such as film festivals, special issues in magazines, social networks or university masters. One of the reasons for this growing interest in the study of criticism is the widespread perception that it undergoes both a crisis and a revitalization fostered by the rise of digital media, internet and social networking. In our opinion, the real crisis of criticism is related neither to the transition from an analogue paradigm to a digital one, nor to the rise of amateurism or social insecurity in traditional media. The problem with digital criticism is that it has stopped critically reviewing certain films and filmmakers that are far removed from Aristotle's Poetics. Our text delves into the consequences and the effects that the lack of evaluation of post-cinematographic and post-narrative works has in digital criticism.

RESUMEN: En los últimos tiempos, la crítica cinematográfica en España ha sido objeto de estudio y debate en diversos foros como festivales de cine, especiales de revista, redes sociales o másteres universitarios. Uno de los motivos que explican este creciente interés por el estudio de la crítica es la percepción generalizada de que ésta padece tanto una crisis como una revitalización favorecida por el auge de medios digitales, internet y las redes sociales. A nuestro entender, la verdadera crisis de la crítica no tiene ver con la transición de un paradigma analógico a otro digital ni con el auge del amateurismo ni la precariedad laboral en los medios tradicionales. El problema de la crítica digital es que ha dejado de ejercer su función crítica frente a determinadas obras y cineasta contemporáneos completamente alejados de las poéticas aristotélicas. Nuestro texto ahonda en las consecuencias y los efectos que tienen en la crítica digital la ausencia de la evaluación y la valoración de la obras poscinematográficas y posnarrativas.

KEYWORDS: digital criticism, cinema, evaluation, postnarrative, postcinematographic

PALABRAS CLAVE: crítica digital, cine, evaluación, posnarrativo, poscinematográfico

1. Estado de la cuestión. Ausencia del momento crítico evaluativo

¿Qué es la crítica? ¿Para qué sirve un crítico? A éstas y otras preguntas se intenta dar respuesta en los últimos tiempos en España en seminarios, festivales, especiales de revistas y másteres. Las respuestas difieren, aunque muchas parecen estar de acuerdo en un punto en común: la función del crítico es la de mediador entre la obra, la película y el público. El crítico entendido de esta manera sería el encargado de articular la conexión entre lo individual y lo social a la vez que actualiza la virtualidad autorreflexiva que define la esfera pública (burguesa) (Carillo, 2003: 330). El crítico se encargaría de analizar producciones culturales enjuiciándolas respecto a unos patrones ideales de carácter universal. La crítica, como bien señalaba José Jiménez, "tiene que ser un juicio valorativo, un análisis y una argumentación sobre las obras en tiempo presente, ya

sean estas contemporáneas o provengan del pasado (2014: 11). Es justamente la valoración lo que se echa en falta en demasiadas críticas de cine digitales sobre películas que no tienen nada que ver con los principios aristotélicos ni con la narratología clásica.

La verdadera crisis de la crítica de cine no es tanto de transición de un paradigma analógico a otro digital, sino apreciación estética. El problema de la crítica no es ni el amateurismo, ni la precariedad laboral, ni la disminución de espacios en la prensa tradicional, ni lo digital, sino que el crítico ha dejado de ejercer la función fundamental, criticar. El crítico ante la imposibilidad de valorar las películas con unos criterios firmes y la total ausencia de teoría del cine no puede ejercer el momento decisivo de la crítica: el momento evaluativo. Filiberto Menna (1997) distinguía tres momentos mediadores o funciones en el desarrollo de una crítica. Un momento histórico, un momento teórico, y un momento evaluativo. El primero consiste en contextualizar y situar la obra en una serie ordenada cronológicamente, explicitando sus conexiones e influencias para poder determinar el grado de desviación o novedad con respecto a las obras precedentes y contemporáneas. El momento teórico introduce en la serie de hechos y datos una hipótesis de definición de campo que junto al momento histórico “contribuye a delimitar un sistema general de referencia en el cual la obra se define por sus diferencias y semejanzas”. Es precisamente esta cuestión por la novedad la que lleva al momento evaluativo en donde se realiza “la función crítica en sentido estricto”. Según Menna se trata del momento más delicado y arriesgado ya que implica una declaración de valor y una formulación del juicio por parte del crítico. Este tercer y último momento contamina los otros dos al integrarlos en el campo de la experiencia. Sin embargo la atribución de valor “no remite únicamente a la serie de relaciones históricas que incluye la obra, ni tampoco a la definición teórica de campo” sino sobre todo a una hipótesis de futuro del arte a partir de un determinado contexto histórico pero que incluye el sentido y el valor que el arte puede tener en la configuración de un futuro relativo a una condición más general de la existencia” (1997: 115).

1.1. Crítica tradicional vs crítica digital

La crítica digital se ha transformado en una actividad que en demasiadas ocasiones se limita a la adoración y al agradecimiento. El crítico digital sólo escribe sobre lo que le gusta. Esto ha provocado que sea prácticamente imposible encontrar alguna crítica negativa sobre películas en las principales y más conocidas revistas digitales de cine. Éstas sólo se pueden leer en la prensa tradicional y están escritas por nombres de sobra conocidos. Muchos de estos críticos de prensa

basan sus críticas en juicios de valor de carácter tradicional. El cine que defienden es académico e institucional. Son férreos defensores de las poéticas aristotélicas. Se resisten a lo nuevo. La relación que buscan y establecen con la película es de placer basado en la repetición de estructuras de la ficción. El placer de la seguridad de lo clásico y el placer de la evasión. Por este motivo, el discurso de este tipo de críticos conecta bien con los gustos del espectador mayoritario. Como bien señalaba el crítico norteamericano Jonathan Rosebaum, el crítico tradicional les brindan cierto alivio a los espectadores asegurándoles que lo que está disponible en el mercado es lo que merece la pena ver (2007: 40). De manera que este crítico ordinario, como lo denomina Jacques Aumont, no es otra cosa que una parte esencial “del engranaje conformista cada vez más estrechamente sometido a las leyes del mercado” (2007: 116). Estos críticos no son contratados por su conocimiento sobre cine, sino por su capacidad para reflejar los gustos del público. En algunas ocasiones su intento de erigirse en el representante público de la opinión del espectador medio, adoptando un lenguaje directo e incluso soez, lo aproxima a la crítica kitsch que analizaba por Alberto Santamaría (2012) y que se ha vuelto frecuente en algunos blogs literarios.

La crítica joven, especializada o el cinéfilo 2.0 que asisten a los festivales de cine con asiduidad no realiza es tipo de juicios de valorativos y evaluativos a partir de criterios estéticos académicos, porque, como buen conocedor del cine contemporáneo y del mundo de los festivales, sabe que están obsoletos a la hora de analizar un cine que no tiene nada que ver con la narratología. Un cine que no es de personajes sino de cuerpos (Philippe Grandieux, Gus Van Sant); que no es de historias sino de espacios (Jia Zhangke); que no es de tramas sino de tiempo (Lav Diaz) y espera (Wang Bing); que no es narración sino de observación (Pedro Costa); que no busca la identificación sino la contemplación (Albert Serra); que no es intelectual sino de corporal (Apichapong Weerasethakul, Lucien Castaing-Taylor, Verena Paravel); que no narra lo extraordinario sino que muestra lo cotidiano (Kelly Reichart, Hou Hsiao Hsien, Liu Jiayin); que no es entretenido sino aburrido (Tsai Ming Liang, James Benning); que no es actual sino anacrónico (Ben Rivers, Manoel de Oliveira) y primitivo (Peter Hutton); que no es sencillo sino complejo (Raul Ruiz,); que no es lineal sino laberíntico (David Lynch,); que no es continuo sino postcontinuo o roto (Olivier Assayas, Harmony Korine), un cine que no es de causas sino de consecuencias. Un cine muchas veces híbrido, intersticial: entre el documental y la ficción; “entre la imagen y la realidad” (Quintana, 2011: 137); entre la sala de cine y el museo (Sharon Lockhart). Ante este cine, la crítica no busca (sólo) el placer sino que se ocupa del gusto. Esta crítica encuentre el placer en la novedad estética, en lo desconocido, lo desconcertante, lo

complejo. Es un placer anticlásico, tan intelectual como estético, que no tiene nada que ver con la repetición de las convenciones y la narrativa. Para esta nueva generación crítica todas las obras nuevas son a priori dignas de consideración, mientras que las obras del pasado tienden a convertirse en todas clásicas (Aumont, 2007: 94). Pero en lugar de ejercer su función crítica a través de la legitimación del juicio, el crítico de cine digital y el cinéfilo 2.0 ha preferido ponerse a interpretar, historizar e informar sin entrar mucho a valorar las películas. La potenciación- o la perversión- de cada una de estas funciones, que sin duda siempre han formado parte de la crítica, han dado como resultado a la delimitación de tres tipos de perfiles críticos que corresponden a tres disciplinas: el filósofo, el historiador y el periodista. Estos tres perfiles no tienen por qué ser exclusivos y habitualmente podemos encontrarlos combinados en un mismo crítico.

1.2. Perfiles críticos

El crítico filósofo se dedica a interpretar las obras intentado hacer aflorar un significado oculto debajo la superficie que sería invisible para el espectador. Dice ejercer un necesario papel mediador entre la obra y el público pero sus críticas suelen adolecer de cierto solipsismo. La efusiones interpretativas de este tipo de crítico eran para Susan Sontag las culpables de envenenar nuestra sensibilidad. Su “hipertrofia intelectual” se hace a expensas de la capacidad sensorial y la energía, decía. Para la escritora norteamericana interpretar era empobrecer el mundo para instaurar otro sombrío y plagado de múltiples significados. El crítico filósofo muchas veces traspasa el umbral de hermenéutico y se instala en la alegoría. En un texto, sin duda influenciado por las ideas sobre la alegoría de Craig Owens, Alberto Santamaría analizaba este tipo de crítico y escribía que el alegorista “desactivaba la posibilidad de ver las obras (él se refería a algunas series de televisión) como entretenimiento, haciendo de ella un producto maleable (un tercer lenguaje) inservible más allá de determinados juegos de malabares con los que pretende situar lo estudiado en su propio recinto de pensamiento” (2013: web). Gracias a la alegoría, el espectáculo mediático y los productos culturales se percibidos como “un conocimiento disfrazado de entretenimiento”. Este tipo de crítico, además, es el principal responsable de sostener uno de los mitos más afianzados en la Historia de Cine como es “la de director como contrabandistas”, y que el propio Martin Scorsese utilizaba como una categoría para dividir a sus cineastas favoritos en su viaje personal a través de películas norteamericanas

(A Personal Journey with Martin Scorsese Through American Movies, 1995). Eloy Fernández Porta decía que la extensión de este mito heroico del director que mete contenidos subversivos de tapadillo en las películas de Hollywood, “ha llevado a muchos a creer que todo el monte era orégano (2008:339). Tanto es así, que este tipo de críticos percibe ácidas denuncias al sistema en la mayor parte de las multimillonarias películas de Hollywood o series de televisión sin dudar ni siquiera un momento que este tipo de productos culturales podrían incluir esa patina antisistema o crítica como un elemento de consumo más.

El crítico historiador. Cuando el crítico de cine se hace el historiador se puede llegar a creer discípulo de Walter Benjamin y comenzar a cepillar la Historia del cine a contrapelo. En ocasiones este tipo de crítico intenta remediar las injusticias que la Historia oficial ha cometido con algunas películas o cineastas olvidados. Cree necesaria una contrahistoria del cine alejada de los discursos académicos, los premios o las taquillas. Este crítico historiador “propone modelos alternativos de historia, más allá de la oficial y autoritaria, y también modelos alternativos de escritura y comunicación, creyendo en la potencia material de las imágenes y la puesta en cuestión de la linealidad del texto histórico” (Hernández, 2012: 11). Por eso su modelo de referencia es *Histoires(s) du Cinema*, de Jean-Luc Godard. Su hipótesis de trabajo es que la historia del cine no existe como tal, “sino que debe verse a la manera de una narración que se ha hecho a sí misma, que ha sido objeto de posesión por parte de algunos demiurgos cuyo deseo ha acabado convirtiéndola en mito” (Losilla, 2010: 15). Para el crítico historiador el cine se construye en las asociaciones entre las imágenes “con las herramientas del divagar, acercándose y alejándose, buscando rimas inesperadas” (2010: 15). Al igual que para el cineasta francés, el cine no es una historia de las reglas, sino la de una manipulación que busca la propia historia. Este tipo de crítico historiador también quiere contar la historia del cine de manera no cronológica porque cree que el cine:

Ha ignorado su historicidad propia, las historias de cuya virtualidad sus imágenes eran portadoras. Y si las ha ignorado es porque ha ignorado la potencia propia de las imágenes [...] y las has sometido a las historias que proponían los guiones. (Rancière, 2005:197)

Intenta suspender el modelo historicista. Concibe la historia del cine de manera no lineal y el tiempo como abierto y presente. El modo de acceso a la historia, no es la objetividad, sino el sentimiento de pérdida (Molinuevo, 2001: 94). En lugar de a la historia apelan a la memoria porque la memoria tiene que ver con un pasado ausente que cuestiona la autoridad de lo fáctico. Su concepción de la historia del cine es política, ya que la conciben como injusta. Una

concepción de la historia benjaminiana que les puede hacer creer que están realizando una labor mesiánica de redención de la historia del cine. A veces de tanto cepillar la Historia del cine a contrapelo este crítico historiador no encuentra más que caspa. Por el contrario, cuando el historiador se hace crítico puede caer en el temido positivismo. Concibe la historia como una suma de datos. Se interesa por las fechas y los hechos. Cree que su saber se fundamenta en una verdad científica que puede explicar y compartir con cualquiera si éste se molesta en reparar en las explicaciones. También practica la justicia histórica, pero más por razones sociológicas e históricas que estéticas y políticas. Sobre este tipo conviene recordar que Gillo Dorfles señalaba que uno de los errores más frecuentes que se cometen es considerar al historiador como crítico y al crítico como historiador: “lo ideal sería que el historiador de arte dedicara sólo a la historia, y el crítico estuviera preparado en arte, no sólo de su tiempo, sino también del pasado, pero ocupándose únicamente de cuestiones de crítica” (citado en Bonet, 2003: 296).

El crítico periodista. Como buen conocedor de la actualidad cinematográfica, le gusta realizar entrevistas a cineastas y escribir crónicas de o desde los festivales a los que asiste con asiduidad y tuitear sus comentarios en caliente. Sus críticas en ocasiones se reducen a la paráfrasis o la mera descripción de la película. A veces acaba reduciendo la labor crítica a un papel meramente promocional de cineastas y festivales. Cuando realiza crónicas sobre la actualidad fílmica peca de lo que Erwing Panofsky denominaba como pseudomorfosis (la aparición accidental en distintos momentos de la historia del arte, de obras cuyas analogías formales falsifican el hecho de que su sentido es totalmente diferente), pero que nosotros preferimos calificar como *false friends*. Normalmente el apresuramiento y el excesivo afán por buscar interrelaciones entre películas y cineastas, conduce a establecer falsos vínculos estéticos a partir de similitudes iconográficas, tanto con películas y autores del pasado como contemporáneos. Este es sin duda uno de los errores más frecuentes en las crónicas y críticas de cine contemporáneo. Un ejemplo ilustrativo de *false friends* sería la relación que algunos de estos críticos establecieron entre *Cosmopolis* (2012), de David Cronenberg, y *Holly Motors* (2012) de Leos Carax, por el simple hecho de que en ambas películas sus personajes protagonista viajaban dentro de una limusina. A lo largo de toda la Historia del cine siempre ha habido y habrá cineastas y obras cuyas imágenes guarden similitudes de manera aislada. Sin embargo, como bien advertía el artista Sol LeWitt, a menos que se compare la obra entera no puede afirmarse que son la misma o que guardan algún tipo de vínculo. Este tipo de *false friend* ocurre, por ejemplo, cuando por ciertas similitudes aisladas, o resonancias, se compara y se relaciona a James Benning y Andy Warhol. Iconográficamente el último plano de *Rurh* (2009) guarda similitudes con *Empire* (1964); y

Twenty Cigarettes (2011) con los *Screen Text* (1964- 1966). Sin embargo, a poco que se conozca la obra y la personalidad de cada uno, estas resonancias tienen la misma consistencia o fundamento que la rumorología. La política (paisajista) de la obra de James Benning contrasta con la extrema superficialidad y el vacío de las imágenes de Warhol, el romanticismo (temporal) de Benning con el antirromanticismo estético de Warhol, el primitivismo de uno con el (pos)modernismo del otro, el idealismo con el cinismo...

2. Posiciones críticas ante la falta consenso estético

Como estamos comentando, el tiempo de la autonomía del juicio basado en el gusto crítico con pretensiones universalistas hace mucho tiempo que ha pasado. La primera posición adoptada por la crítica de cine digital ante la falta de convenciones ha sido el subjetivismo pluralista que ha dado como resultado una extrema atomización en las revistas de cine. Lo paradójico de la atomización es que a más número de revistas, textos o medios no ha traído ni mayor debate ni más opiniones diferentes ni más crítica. Hay un consenso cultural en la crítica de cine digital que se fundamente sobre la creencia de la arbitrariedad de criterios que estamos hablando. Catherine Millet decía que ante la ausencia de normas generalizables hemos aprendido a adoptar el automatismo de la tolerancia, incluso cuando no compartimos las ideas de una obra. “Cuando más se ejerce esta arbitrariedad, más se reduce la libertad de interpretación y también de juicio del espectador” (2003:320). Otra de las posturas adoptadas ha sido el esencialismo. El encanto de regresión primitiva o la defensa de las esencias modernas que defienden algunos críticos no es más que otro síntoma de lo que venimos hablando. Ante la falta de criterios estéticos generalizables el crítico se hace purista. El purismo siempre permite extrapolar de la austeridad formal unos criterios éticos y morales para confrontarlos a una época- la nuestra- de degradación y decadencia artística. Por este motivo normalmente se presenta en forma de oposición: Cine vs Audiovisual; Arte vs Cultura. El crítico purista intenta resistir las amenazas de disolución del cine en el magma audiovisual, el peligro de nivelación cultural y la ausencia de criterios estables volviendo a los orígenes lumierescos o a la pureza straubiana. Sin embargo, como bien explica Pedro A. Sánchez Cruz, toda afirmación de índole ontológica en torno al arte constituye hoy en día una “estrategia perversa”, y que seguir recurriendo a conceptos como esencia, identidad es en el “mejor de los casos ingenuo y en el peor reaccionario y fundamentalista” (2005:91). Según Sánchez Cruz, resulta imposible aseverar a estas alturas que “el arte es” porque éste ha perdido el límite ontológico de lo artístico que le permitía diferenciarse y definirse. “Lo que ha perdido el arte en el tránsito de la modernidad a la

posmodernidad es lo que nunca ha poseído ni ha querido poseer: su no-ser” (ibid: 97). El cine, como el arte en general, en nuestra era de la cultura visual e internet también ha perdido su estatuto ontológico. La siguiente postura podríamos denominarla utopía 2.0. Los blogs, las revistas de cine digitales y los foros de intercambio de archivos y las redes sociales sin duda han creado espacios alternativos a la crítica tradicional de la que hablábamos al inicio. Quizás no tanto por las formas como por las películas de las que se habla. Internet ha sido el medio encargado de oponerse al “verosímil crítico” que se practica en la prensa tradicional. La polémica entre nueva crítica y vieja crítica, que en 1966 habían tenido Roland Barthes y Raymond Picard, parece repetirse en la actualidad entre los medios tradicionales (analógicos) y las revistas y blogs digitales. Sin embargo esta idea de internet como espacio de crítica alternativo al tradicional ha cristalizado, al menos en el cine, en una idea que en boca de algunos críticos roza el mito arcádico. La denominada cinefilia 2.0 se ha creído que internet era la versión digital del pueblo Hicksville que aparecía en el comic de Dylan Horrocks. En su afán por construir una comunidad alternativa a los gustos de la crítica tradicional y la Historia oficial, la cinefilia 2.0 ha caído en la utopía digital versión subcultural. Recientemente el filósofo César Rendueles (2013) ha cuestionado la capacidad de la Red para crear algún tipo de intervención o modificación política en la vida real: Internet sería la utopía pospolítica por antonomasia. Según Rendueles, el medio digital proporciona una especie de muletas tecnológicas que dan un sucedáneo de estabilidad a nuestras preferencias esporádicas. Internet genera una ilusión de intersubjetividad que, sin embargo, no llega a comprometernos con normas, personas y valores (2013: 185).

La cinefilia 2.0 tiene, o debería tener así, algo de aventura, de alquimia, frente a la rigidez estatutaria, canónica, que caracteriza a estamentos académicos, prensa establecida, críticos profesionales. Podríamos equipararla a aquellos pioneros que empezaron a rodar en Hollywood para escapar a las patentes de Edison, alumbrando la ficción como forma de combate contra un orden de lo real. Para mí, lo interesante no es tanto la idea de criticar cine como de plantar una semilla, cuyos frutos quizás nunca lleguemos a ver y de los que no somos responsables. Como tampoco tales frutos deberán nada a las pepitas que alojarán en su interior como residuos fósiles. (Salgado et al, 2013).

Como podemos leer, la cinefilia 2.0 peca también de ciberutopismo. Ha creído que por compartir un gusto alternativo y tener acceso gratuito a todo el cine que los canales de distribución tradicionales censura o silencia se iba a producir algún tipo de emancipación estética en el público o algún cambio. Como en Hickville, internet ha permitido soñar a los

cinéfilos con una idea de comunidad política al margen de la oficial donde compartir sus gustos personales y preferencias. Gracias a las nuevas tecnologías, “los cinéfilos de los cinco continentes compartirían sus experiencias en una feliz comunidad virtual, que ha encontrado en el auge del cine documental el cine de autor asiático y los del cine del Tercer Mundo el caldo de cultivo ideal en el que mantener vivas sus ilusiones cinéfilas” (Pujol, 2007: 202). A este utopismo cinéfilo hay que sumarle el idealismo estético que defienden en muchas ocasiones. La estética idealista siempre es un intento de superar la desesperación epocal. Como el crítico no puede encontrar el sentido de la existencia humana ni en las relaciones vitales ni en las representaciones, debe crearse un ámbito social en el que puede producirse un sentido: el arte (Bürger, 1996: 40). El crítico de cine cinéfilo proyecta en el cine la esperanza de recobrar el sentido de la vida. El cine se percibe como el paradigma de la superación de las contradicciones reales. La división forma-contenido de la que hablan muchos críticos es idéntica a la de sujeto-objeto de la estética idealista. Lo mismo que la defensa de las estéticas sublimes, las ideas de contemplación, el romanticismo que encontramos en muchos laureados cineastas contemporáneos como Albert Serra, Lois Patiño, Pete Hutton, Terrence Malick. Pero también estamos asistiendo al auge del romanticismo en la crítica en el ámbito digital. La idea compartida por algunos críticos, y expresada perfectamente por Miguel Blanco, según la cual: “Un crítico no debe señalar únicamente qué películas son buenas y cuáles son malas, sino explicar cómo se construyen las películas y de qué distintas maneras se ha hecho el cine durante toda su historia” (2013: web), guarda bastante parecido con la visión romántica de la crítica de literaria expresada por Shlegel en *Sobre la esencia de la crítica*. El pequeño de los Shlegel afirmaba que “la crítica no era mero juicio sobre el arte que concluye en un veredicto. El verdadero procedimiento de crítico consistía en la capacidad de aprehender las leyes mediante las cuales se construyó la obra, para tratar de recorrer el camino que aquella haya recorrido” (Citado en D’Angelo, 1999: 212). Los principios románticos también resuenan en la postura adoptada por algunas revista digitales, y que adelantábamos al principio, hablar sólo de los que les gusta. Shlegel decía que el arte malo no se deja criticar y esa es la mejor prueba de su mediocridad. No obstante la crítica negativa es necesaria. Recientemente, el crítico literario Ignacio Echeverría decía que “las malas críticas, al dar testimonio de los contrastes, de los apasionamientos, de la visceralidad, contribuyen mucho mejor que los ripios de la publicidad y de la crítica siempre amable a llamar la atención y atraer el interés de los ciudadanos” (2014: web).

Pero la actitud más romántica de la crítica digital tiene que ver con la llamada escritura en imágenes. Los románticos creían que la poesía y la crítica tenían que ir juntos, y que la verdadera crítica debía ser en sí misma una obra de arte. La crítica digital gracias a las nuevas posibilidades que brindan internet y los programas de edición ha podido comenzar a desarrollar lo que algunos denominan como crítica audiovisual (Keathley, 2014). Esta crítica audiovisual se sustenta sobre una idea claramente romántica según la cual la mejor forma de criticar el cine es utilizando el propio cine. Sin duda la incorporación de imágenes a los textos, los collages y los videoensayos han ampliado las posibilidades críticas, así como facilitado la aparición de un pensamiento en imágenes. No obstante, conviene preguntarse algunas cosas: ¿Pueden las imágenes cinematográficas reflexionar sobre sí misma sin necesidad de texto? ¿Es posible una crítica puramente visual? Como señalaba Mitchell, las únicas imágenes que pueden reflexionar sobre sí misma son las metaimágenes: “las imágenes que se refieren a otra imagen, que se utilizan para mostrar qué es una imagen” (2009: 40). La dicotomía entre texto e imagen que han querido establecer en los medios digitales parte de un presupuesto falso: que el cine es un arte puramente visual. El cine siempre ha sido un medio mixto por más que algunos intenten purificarlo. Y la crítica de cine ha sido una actividad que daba cuenta de ese carácter mixto a través de la escritura. Los videoensayos que algunos defienden como críticas audiovisuales no son críticas, pero tampoco son sólo imágenes. En los ensayos visuales, como bien señalaba Josep M. Català, son *imagetext*: “En el ensayo visual o de cualquier tipo pero, muy especialmente en el ensayo visual fílmico, la forma íntima, el diálogo interior, está inscrito en la forma externa del texto” (2009: 122). La idea de crítica romántica audiovisual puede llegar a enriquecer la crítica textual ayudándola a salir de las limitaciones a las que se enfrenta el lenguaje frente las experiencias audiovisuales. Y la posición mantenida y defendida por algunos críticos y medio digitales puede ser entendida como un rechazo a la idea de la centralidad del lenguaje en la significación de las imágenes y su sentido. Sin embargo la fetichización de la imagen y el entusiasmo por el videoensayo o los collages podría también ser una forma de esquivar el cometido crítico y valorativo bajo el manto de la creatividad.

3. Conclusiones

El cineasta Pere Portabella señalaba que la condición post media y post-cine constituyen un interesante campo de reflexiones y también de dudas teóricas. Una de las principales tareas que competen a la crítica es comprender de qué hablamos cuando hablamos de cine (2011: 21).

Uno de los problemas a los que se enfrentó la crítica de arte mucho antes que la del cine fue esta situación de indefinición e indeterminación que hacía difícil establecer un juicio de valor. Son varias las voces que abogan por modificar la platónica pregunta formulada por André Bazin: ¿Qué es el cine? por otra de carácter topológico y geográfico ¿Dónde está? Hediger; 2012; Burgin, 2012). Victor Burgin por ejemplo señalaba que la famosa pregunta formulada por el crítico francés debería ser modificada. “Además de verse en el cine, o en casa en Dvd, una película puede encontrarse a través de los pósteres, propaganda, y otro tipo de publicidad, así como tráilers y clips vistos en televisión o internet, puede encontrarse a través de las reseñas de los periódicos, sinopsis y artículos teóricos” (2012: 93). Esta misma modificación ocurrió en el arte a partir de finales de los años 70. Nelson Goodman (1976) afirmaba, en su teoría de los símbolos, que en una época en la que los criterios de evaluación se debilitan, lo importante ya no es preguntarse ¿qué es el arte?, sino ¿cuándo hay arte? De esta manera el interrogante metafísico se remplazaba por una pregunta de tipo más pragmático.

Redefinir unas condiciones para el juicio en el cine seguramente sea más sencillo que en el arte. El cine no permanece igual que hace cincuenta años pero seguimos sabiendo que frente a lo que estamos es cine porque para que exista es necesario una serie de condicionantes previos. Puede que en arte se puede transformar casi cualquier cosa, pero el cine, a pesar de todas sus metamorfosis y cambios resulta identificable. Sin embargo, vivimos en una era poscinematográfica, lo que no quiere decir que, como opinan algunos, el cine haya muerto. Lo que ha muerto es una determinada concepción del cine. Como bien señalaba Miguel Marías, por mucho que les pese a algunos, “el cine contemporáneo agoniza con buena salud” y cualquier tiempo pasado no tiene necesariamente que ser mejor (2011: web).

La naturaleza de cierto cine contemporáneo es fronteriza e híbrida por eso a veces resulta difícil etiquetarlo. Como explica Ángel Quintana, los tipos híbridos son el resultado de un cruce de elementos de distinta naturaleza que generan una predisposición a realizar un proceso de mutación:

La naturaleza del cine contemporáneo parte de lo híbrido para llevar a cabo una mutación en que los viejos postulados de la historia cinematográfica, que privilegiaron la ficción como elemento esencial, han quedado desfasados ante un arte que no cesa de moverse entre lo real y lo representado, entre la imagen generada desde el documental y la alimentada, desde la vanguardia artística. (2012: 128)

Las fronteras entre el cine, el video, y el arte cada vez son más lábiles. Incluso algunos pronostican que el cine, o cierto tipo de cine, acabará, tarde o temprano, proyectado en los museos porque los canales de exhibición tradicionales no son los apropiados para unas propuestas que han, en muchas ocasiones, abandonado por completo el drama o la narración y buscan cada vez más producir en el espectador una experiencia de tipo contemplativa. Sin embargo, conviene precisar y remarcar que el rechazo a la narración, la oposición a las formas dominantes y las reglas de escritura clásica aristotélicas no garantizan de ninguna de las maneras que una película sea formidable. La renuncia a la ficción de muchos de los cineastas contemporáneos revela, como bien señala Antonio Weinrichter, una actitud sintomática de repliegue, a la defensiva, hacia fuera del mundo histórico (2007:72).

¿Qué debería hacer la crítica de cine para salir del callejón sin salida de la era poscinematográfica? ¿Es posible, como se preguntaba Marc Jimenez (2010), redefinir las condiciones de ejercicio del juicio estético? ¿Cómo juzgar la calidad de las obras si los criterios académicos no sirven para valorar muchas películas contemporáneas? ¿Tiene sentido criticar negativamente una película como aburrida si en ningún momento el cineasta pretendía entretener? ¿Podemos criticar a una película porque no cuenta una historia si el cineasta nunca buscó tal cosa? ¿La multiplicidad de las películas, fuera de las normas, no implica, una pluralidad y una diferenciación extrema de juicios basados en el gusto incompatibles? El problema de apreciación estética y de juicio no sucede con las películas que siguen adoptando unos parámetros clásicos y una poética aristotélica, sino con parte de ese cine contemporáneo poscinematográfico y posnarrativo del que hablamos. Decíamos, al inicio, que la crisis de la crítica no tiene que ver con la aparición de los medios digitales ni con la reducción en los medios tradicionales sino que es una crisis de apreciación estética. No es, por lo tanto, extraño que el escritor y ensayista Vicente Luis Mora señale que para superar sus problemas la crítica no tiene que inventar la pólvora de nuevo. Lo que tiene que hacer es volver a una disciplina que lleva siglos intentando resolver problemas de interpretación artística: la estética. En su lugar, como hemos visto, la crítica ha preferido pervertir sus funciones o adoptar ciertas posturas para intentar salir del callejón sin salida en el que le han metido ciertas propuestas cinematográficas a la hora de valorarlas. Sin embargo, conviene matizar las palabras de Mora. La estética como disciplina no se encarga de evaluar las obras. No tiene, como bien explica Román de la Calle, un carácter normativo y operativo ni tampoco aporta reglas de valoración al juicio (2012: 27). Sin embargo aunque la estética no esté destinada a la valoración sólo apoyándose en una Teoría del Conocimiento sensible puede el crítico evaluar unas obras que nada tienen que ver con la

narración. De esta forma la crítica podría recuperar cierta función mediadora que consistiría en superar las distancias históricas y geográficas que impiden que nuestro gusto sintonice con películas que no responden a nuestras expectativas y deseos.

Bibliografía

Aumont, Jacques (2007). *La estética hoy*. Madrid: Cátedra.

Benítez Andrés, Rosa (2013). "Para una estética de lo variable: poesía y crítica en red". Ed. Luis Bagué Quílez y Alberto Santamaría. *Malos tiempos para la épica: Última poesía española (2001-2012)*. Madrid: Visor. pp. 207-221.

Blanco, M.; Costa, J.; Adalia, R.; et al. (2013, 7 de junio). "La crítica de cine: qué es y para qué se utiliza." *S8 Cinema*. <<http://www.s8cinema.com/portal/en/2013/06/07/la-cr%C3%ADtica-de-cine-qu%C3%A9-es-y-para-qu%C3%A9-se-utiliza/>> (4-06-2014).

Burgin, Victor (2012). "Interactive Cinema and the Uncinematic." Ed. Gertrud Koch, Volker Pantenburg y Simon Rothöhler. *Screen Dynamics. Mapping the Borders of Cinema*. Austria: FilmmuseumSynemaPublikationen. pp. 93- 108.

Carillo, Jesús (2008). "Crítica de la crítica." Coord. Anna María Guasch. *La crítica de arte: Historia, teoría y praxis*. Barcelona: Ediciones del Serbal.

Català, Josep M. (2009). *Pasión y conocimiento. El nuevo realismo melodramático*. Madrid: Cátedra.

D'Angelo, Paolo (1999). *La estética del romanticismo*. Madrid: Balsa de la Medusa.

De la Calle, Roman (2012). *A propósito de la crítica de arte. teoría y práctica. cultura y política*. Valencia: Universitat de Valencia.

Echeverría, Ignacio (2014, 7 de mayo). "Críticas negativas". *El Cultural*. <http://www.elcultural.es/version_papel/OPINION/34251/Criticas_negativas> (11-06-2013).

Fernández Porta, Eloy (2008). *Homo Sampler: Tiempo y consumo en la Era Afterpop*. Barcelona: Anagrama

Goodman, Nelson (1976). *Los Lenguajes del arte. Los sistemas simbólicos del arte*. Barcelona: Seix Barral.

Hediger, Victor (2012). "Lost in Space and Found in a Fold. Cinema and the Irony of Media". Ed. Gertrud Koch, Volker Pantenburg y Simon Rothöhler. *Screen Dynamics. Mapping the Borders of Cinema*. Austria: FilmmuseumSynemaPublikationen. pp. 78-93.

Hernández Navarro, Miguel A. (2012). *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*. Murcia: Micromegas.

Jimenez, Marc (2010). *La querrela del arte contemporáneo*. Buenos Aires-Madrid: Amorrortu.

Kathley, Crhistian (2005). *Cinephilia and History, or The Wind in the Trees*. Indiana University Press

Keathley, Christian (2014, 28 de enero). "Crítica audiovisual y cinefilia". *Cine Transit*. <<http://cinentransit.com/critica-audiovisual-y-cinefilia/>> (3-06-2014).

Marias, Miguel (2011). "Un cine que agoniza con buena salud. Cualquier tiempo pasado no fue necesariamente mejor". *Transit* 10. <<http://www.cinentransit.com/text/miguel-maras/un-cineque-agoniza-con-buena-salud/240>> (3-06-14).

Losilla, Carlos (2010). *La invención de la modernidad. Historia y melancolía en el relato del cine*. Tesis no publicada. Universidad Pompeu Fabra: Barcelona.

Menna, Filiberto (1997). *Crítica de la crítica*. Valencia: Universidad de Valencia.

Millet, Catherine (2003). "La crítica contra la arbitrariedad". Coord. Anna María Guasch. *La crítica de arte: Historia, teoría y praxis*. Barcelona: Ediciones del Serbal.

Mitchell, W.J.T. (2009). *Teoría de la imagen. Ensayos sobre la representación verbal y visual*. Akal: Madrid.

Moliuevo, José Luis (2001). *Estéticas del naufragio y de la resistencia*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim.

Mora, Vicente Luis (2011). *El lectoespectador: deslizamientos entre literatura e imagen*. Barcelona: Seix Barral.

Perez Bowie, José Antonio (2008). *Leer el cine. Teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

Portabella, Pere (2010). "Prólogo". Coord. Jonathan Rosembaum y Adrian Martin. *Mutaciones del cine contemporáneo*. Barcelona: Errata Naturae. pp.7-25.

Pujol, Cristina (2007). "La cinefilia en la era digital". *Archivos de la Filmoteca* 55: pp. 202-204.

Quintana, Ángel (2011). *Después del cine: Imagen y realidad en la era digital*. Barcelona: Acantilado.

Ranciére, Jacques (2005). *La fábula cinematográfica*. Barcelona: Paidós.

Rendueles, César (2013). *Sociofobia. El cambio político en la era digital*. Madrid: Capitán Swing.

Romero Puelles, Luis (2011). *Mirar al que mira. Teoría estética y sujeto espectador*. Madrid: Abada.

Rosembaum, Jonathan (2008). *Las guerras del cine. Cómo Hollywood y los medios conspiran para limitar lo que podemos ver*. Chile: Uqbar Editores.

Sánchez Cruz, Pedro (2010). "El arte en su 'fase poscrítica': de la ontología a la cultura visual". Ed. José Luis Brea. *Estudios visuales: La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal.

Santamaría, Alberto (2012, 18 de febrero). "La crítica Kitsch (o el retorno de la crítica conservadora)". *Alberto Santamaría*. <<http://albertosantamaria.blogspot.com.es/2012/02/la-critica-kitsch-o-el-retorno-de-la.html>> (3-06-2014).

Santamaría, Alberto (2013, 2 de mayo). "Crítica en serie. La teoría de la doble h y el disfraz alegórico". *Alberto Santamaría*. <<http://albertosantamaria.blogspot.com.es/2013/05/critica-en-serie-la-teoria-de-la-doble.html>> (3-06-2014).

Este mismo artículo en la web

http://revistacaracteres.net/revista/vol3n2noviembre2014/critica-digital-poscinematografica
