



Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Universidad del Perú. Decana de América

Facultad de Letras y Ciencias Humanas

Escuela Profesional de Comunicación Social

**La crítica cinematográfica en los medios impresos
diarios del Perú. Un análisis de El Comercio y La
República (año 2015)**

TESIS

Para optar el Título Profesional de Licenciado en Comunicación
Social

AUTOR

Leonardo Daniel MANCILLA SILVA

ASESOR

Carolina Leonor ALBORNOZ FALCÓN

Lima, Perú

2019



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Mancilla, L. (2019). *La crítica cinematográfica en los medios impresos diarios del Perú. Un análisis de El Comercio y La República (año 2015)*. Tesis para optar el título de Licenciado en Comunicación Social. Escuela Profesional de Comunicación Social, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú.

1. Código ORCID del Autor: 0000-0002-4575-5664
2. Código ORCID del Asesor: 0000-0001-7366-8210
3. DNI del autor: 42958341
4. Grupo de Investigación: Investigación individual.
5. Institución que Financia la Investigación: Fondos personales.
6. Ubicación Geográfica (Incluir Localidad y Coord. Geográficas): Lima, Perú.
7. Año o rango de Años que abarcó la investigación: 2015.

ESCUELA PROFESIONAL DE COMUNICACIÓN SOCIAL

"Año de La Lucha Contra la Corrupción y la Impunidad"

ACTA DE SUSTENTACIÓN CON TESIS

En el Salón de Grados de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas a los diecisiete días del mes de julio de dos mil diecinueve, siendo las 11:00 horas, con la Presidencia del Mg. José Ernesto Ventocilla Maestre, los miembros del Jurado: la Mg. Thelmy María del Carmen Mendoza Michilot, el Lic. Raúl Fernando Zevallos Ortiz y su asesora, la Dra. Carolina Leonor Albornoz Falcón, se reunieron con la finalidad de escuchar la Sustentación de Tesis titulada: "LA CRÍTICA CINEMATOGRAFICA EN LOS MEDIOS IMPRESOS DIARIOS DEL PERÚ. UN ANÁLISIS DE EL COMERCIO Y LA REPÚBLICA (AÑO 2015)", que el bachiller **MANCILLA SILVA, LEONARDO DANIEL**, ha presentado a consideración de la Escuela, para obtener el Título Profesional de Licenciado en Comunicación Social. El Presidente del Jurado invitó al bachiller a exponer su Tesis. Concluida la exposición el bachiller absolvió las preguntas que le formularon los miembros del jurado.

Terminada la sustentación se procedió a la calificación, resultando aprobado como **Muy Bueno** con la calificación de **Diecisiete (17)**.

El Presidente manifestó que, habiéndose aprobado la sustentación, la Facultad de Letras y Ciencias Humanas recomienda a la Universidad Nacional Mayor de San Marcos el otorgamiento del Título de Licenciado en Comunicación Social al bachiller **MANCILLA SILVA, LEONARDO DANIEL**.

Siendo las 13:00 horas concluyó el acto de sustentación, por lo cual los miembros del Jurado, dando fe de lo actuado, firman la presente Acta de Sustentación por quintuplicado.

Mg. Thelmy María del Carmen Mendoza Michilot

Jurado Informante

Mg. José Ernesto Ventocilla Maestre

Jurado Informante/ Presidente

Lic. Raúl Fernando Zevallos Ortiz

Miembro

Dra. Carolina Leonor Albornoz Falcón

Asesora

ÍNDICE DE CONTENIDO

| | |
|---|----|
| Resumen | 6 |
| Introducción | 7 |
| Capítulo 1: Planteamiento del problema | 12 |
| 1.1. Descripción del problema | 12 |
| 1.2. Formulación del problema | 14 |
| 1.2.1. Problema general | 14 |
| 1.2.2. Problemas específicos | 14 |
| 1.3. Objetivos de la investigación | 14 |
| 1.3.1. Objetivo general | 14 |
| 1.3.2. Objetivos específicos | 14 |
| 1.4. Hipótesis de la investigación | 15 |
| 1.4.1. Hipótesis general | 15 |
| 1.4.2. Hipótesis específicas | 15 |
| 1.5. Justificación de la investigación | 16 |
| 1.6. Límites de la investigación | 17 |
| 1.7. Estado de la cuestión | 18 |
| Capítulo 2: Las disciplinas artísticas, objeto periodístico | 23 |
| 2.1. Cultura y arte | 23 |
| 2.1.1. El concepto de cultura en la historia | 24 |
| 2.1.2. Relación entre cultura y arte | 26 |
| 2.2. El cine como expresión artística | 29 |
| 2.2.1. El cine se convierte en arte | 29 |
| 2.2.2. La narración cinematográfica | 30 |
| 2.2.3. La verosimilitud narrativa | 32 |
| 2.2.4. Los géneros cinematográficos | 34 |
| 2.2.5. Modos de narración | 38 |
| 2.2.6. El espectador | 43 |
| Capítulo 3: La crítica cinematográfica, subgénero periodístico | 48 |
| 3.1. Periodismo cultural | 48 |
| 3.2. Crítica de arte | 53 |
| 3.2.1. El crítico de arte | 55 |
| 3.2.2. La crítica como proceso comunicativo | 57 |
| 3.2.3. La crítica como fenómeno histórico | 59 |
| 3.2.4. El arte sin interpretación | 63 |
| 3.3. La crítica como subgénero periodístico | 65 |
| 3.3.1. La crítica fuera de los medios convencionales | 69 |
| 3.3.2. Características periodísticas de la crítica | 71 |
| 3.4. Tratamiento periodístico de la crítica | 72 |

| | |
|---|-----|
| 3.5. Estilo de redacción para un espacio crítico | 74 |
| 3.5.1. Partes de una crítica | 75 |
| 3.5.2. Juicios de valor en una crítica | 77 |
| 3.5.3. Tipo de lenguaje para una crítica | 81 |
| 3.5.4. Las expresiones lingüísticas y la crítica | 82 |
| 3.5.5. La información visual | 87 |
| Capítulo 4: Metodología de la investigación | 92 |
| 4.1. Tipo de investigación | 92 |
| 4.2. Población y corpus | 93 |
| 4.2.1. Población | 93 |
| 4.2.2. Corpus de análisis | 96 |
| 4.2.2.1. Emisor | 98 |
| 4.2.2.2. Mensaje | 98 |
| 4.3 Variables de investigación | 99 |
| 4.4. Técnicas de investigación | 100 |
| 4.4.1. Análisis de contenido | 100 |
| 4.4.2. Ficha de análisis de contenido | 102 |
| Capítulo 5: Análisis de resultados | 103 |
| 5.1. La crítica cinematográfica en el diario <i>El Comercio</i> | 103 |
| 5.1.1. “Éxodo: dioses y reyes” | 103 |
| 5.1.2. “Balada del héroe en una guerra sin sentido” | 105 |
| 5.1.3. “50 sombras de Grey” | 107 |
| 5.1.4. “Atacada: la teoría del dolor” | 109 |
| 5.1.5. “El miedo poco explotado” | 111 |
| 5.1.6. “El cuento de hadas vuelve a sus orígenes” | 113 |
| 5.1.7. “Una comedia con camisa de fuerza” | 115 |
| 5.1.8. “La ambición frente al espejo del Apocalipsis” | 117 |
| 5.1.9. “Futuros salvajes” | 119 |
| 5.1.10. “El juego de las pasiones” | 120 |
| 5.1.11. “Vengador del futuro” | 121 |
| 5.1.12. “Pequeño gran hombre” | 124 |
| 5.1.13. “Espías en la sombra” | 126 |
| 5.1.14. “Pruebas de vida” | 128 |
| 5.1.15. “Tramposos con suerte” | 130 |
| 5.1.16. “Crónicas marcianas” | 132 |
| 5.1.17. “La mala semilla” | 134 |
| 5.1.18. “El mañana nunca muere” | 136 |
| 5.1.19. “La venganza de los nerds” | 138 |
| 5.1.20. “Star Wars 7, una odisea en el espacio” | 140 |
| 5.2. La crítica cinematográfica del diario <i>La República</i> | 144 |
| 5.2.1. “Exodus” | 144 |
| 5.2.2. “Francotirador” | 146 |
| 5.2.3. “La teoría del todo” | 148 |
| 5.2.4. “Asu mare 2” | 150 |

| | |
|---|-----|
| 5.2.5. “Mad Max” | 153 |
| 5.2.6. “Misión Imposible 5” | 155 |
| 5.2.7. “Magallanes” | 157 |
| 5.2.8. “Misión Rescate” | 159 |
| 5.2.9. “Spectre” | 161 |
| 5.2.10. “Como en el cine” | 163 |
| 5.2.11. “Star Wars VII” | 165 |
| 5.3. Discusión de resultados | 169 |
| Conclusiones | 171 |
| Recomendaciones | 173 |
| Referencias bibliográficas | 174 |
| Anexos | 177 |
| Anexo 1: “Éxodo: dioses y reyes” (<i>El Comercio</i>) | 182 |
| Anexo 2: “La balada del héroe en una guerra sin sentido” (<i>El Comercio</i>) | 183 |
| Anexo 3: “Cincuenta sombras de Grey” (<i>El Comercio</i>) | 183 |
| Anexo 4: “Atacada: la teoría del dolor” (<i>El Comercio</i>) | 184 |
| Anexo 5: “El miedo poco explotado” (<i>El Comercio</i>) | 185 |
| Anexo 6: “El cuento de hadas vuelve a sus orígenes” (<i>El Comercio</i>) | 185 |
| Anexo 7: “Una comedia con camisa de fuerza” (<i>El Comercio</i>) | 186 |
| Anexo 8: “La ambición frente al espejo del Apocalipsis” (<i>El Comercio</i>) | 187 |
| Anexo 9: “Futuros salvajes” (<i>El Comercio</i>) | 188 |
| Anexo 10: “El juego de las pasiones” (<i>El Comercio</i>) | 189 |
| Anexo 11: “Vengador del futuro” (<i>El Comercio</i>) | 190 |
| Anexo 12: “Pequeño gran hombre” (<i>El Comercio</i>) | 191 |
| Anexo 13: “Espías en la sombra” (<i>El Comercio</i>) | 192 |
| Anexo 14: “Pruebas de vida” (<i>El Comercio</i>) | 193 |
| Anexo 15: “Tramposos con suerte” (<i>El Comercio</i>) | 194 |
| Anexo 16: “Crónicas marcianas” (<i>El Comercio</i>) | 195 |
| Anexo 17: “La mala semilla” (<i>El Comercio</i>) | 196 |
| Anexo 18: “El mañana nunca muere” (<i>El Comercio</i>) | 197 |
| Anexo 19: “La venganza de los nerds” (<i>El Comercio</i>) | 198 |
| Anexo 20: “Star Wars 7, una odisea en el espacio” (<i>El Comercio</i>) | 199 |
| Anexo 21: “Exodus” (<i>La República</i>) | 200 |
| Anexo 22: “Francotirador” (<i>La República</i>) | 201 |
| Anexo 23: “La teoría del todo” (<i>La República</i>) | 202 |
| Anexo 24: “Asu mare 2” (<i>La República</i>) | 203 |
| Anexo 25: “Mad Max” (<i>La República</i>) | 204 |
| Anexo 26: “Misión Imposible 5” (<i>La República</i>) | 205 |
| Anexo 27: “Magallanes” (<i>La República</i>) | 206 |
| Anexo 28: “Misión Rescate” (<i>La República</i>) | 207 |
| Anexo 29: “Como en el cine” (<i>La República</i>) | 208 |
| Anexo 30: “Spectre” (<i>La República</i>) | 209 |
| Anexo 31: “Star Wars VII” (<i>La República</i>) | 210 |

ÍNDICE DE TABLAS

| | |
|--|-----|
| Tabla N°1: Consolidado de la crítica cinematográfica del diario El Comercio | 93 |
| Tabla N°2: Consolidado de la crítica cinematográfica del diario La República | 94 |
| Tabla N°3: Corpus de análisis de El Comercio | 97 |
| Tabla N°4: Corpus de análisis de La República | 97 |
| Tabla N°5: Ficha de análisis de contenido | 102 |
| Tabla N°6: Reporte anual 2015 de las películas más vistas del año (DAFO) | 178 |

RESUMEN

La presente investigación se basó en el análisis de la crítica cinematográfica en los medios impresos diarios del Perú, específicamente, la correspondiente a los diarios *El Comercio* y *La República* a lo largo del año 2015. El estudio, para tal fin, respondió a la interrogante sobre cuál fue el tratamiento periodístico que se le dio a la crítica cinematográfica en los diarios impresos *El Comercio* y *La República*, ello con con la finalidad de establecer un marco normativo para la exposición de dicho género periodístico en medios de comunicación no especializados en materia filmográfica.

La tesis estuvo enmarcada en el tipo de investigación no experimental, descriptivo-exploratorio y de carácter transversal. El diseño de la fuente es estrictamente documental, teniendo como corpus de análisis un total de treinta y una críticas cinematográficas presentes en *El Comercio* y *La República* durante el año 2015. Para la elección del corpus, se optó por un muestreo no probabilístico por conveniencia, en base al Reporte Anual 2015 de películas con mayor asistencia, confeccionado por la Dirección del Audiovisual, Fonografía y Nuevos Medios (DAFO), organismo rector de la cinematografía en el Perú.

Para el cumplimiento de los objetivos planteados en la investigación se optó por la técnica de análisis de contenido cualitativo. De esta forma, cada uno de las treinta y una críticas cinematográficas de nuestro corpus fueron sometidos a un doble proceso de análisis, el primero centrado en la dilucidación de la estructura narrativa, mientras el segundo enfocado en la identificación de las variables de estudio en dichos textos periodísticos.

La investigación concluyó que el tratamiento periodístico, pese a falencias descubiertas en los medios de comunicación analizados, presentan un tratamiento periodístico de la crítica cinematográfica adecuado tanto en *El Comercio* como en *La República*. Por ende, el motivo de su inobservancia por parte del espectador local no obedece a un tratamiento periodístico sesgado por parte de los encargados de la confección de dichos espacios.

INTRODUCCIÓN

La crítica es uno de los subgéneros periodísticos más antiguos, pero también uno de los más olvidados. Cada vez menos presente en los diarios de circulación nacional, la crítica se ha convertido en un subgénero desconocido, incluso, para quienes se dedican al ejercicio del periodismo: ellos consideran que deben ser personas ligadas al arte quienes deban encargarse de la labor crítica.

Dentro de este subgénero periodístico, destaca la crítica cinematográfica. Es de hecho, una de las especialidades de la crítica más explotadas, no solo en el campo académico sino también, en los medios de comunicación. Es en los diarios donde la crítica cinematográfica adquirió un mayor peso, toda vez que el cine se erigió como una de las principales fuentes de entretenimiento y de acercamiento al arte para el público general. De igual manera, los diarios, a lo largo de la historia, se han erigido como la más importante fuente de información para la mayoría de personas. Es indudable, que tanto cinematografía como lectoría iban a encontrar su punto común en la crítica cinematográfica. Sin embargo, dicha situación parece haber cambiado drásticamente en los últimos años.

El desinterés palpable por parte de los propios periodistas como de los medios de comunicación se ha extrapolado al espectador. Décadas atrás, era común que cualquiera que deseara asistir a una función cinematográfica, pasara antes por el consejo de un crítico reconocido. Hoy, en cambio, la relación entre la crítica cinematográfica y el espectador ha quedado reducida a un minúsculo grupo que aún consulta dicha información antes de disfrutar de una obra.

Por estas razones, la situación de la crítica de arte en general –y la crítica cinematográfica en específico– como subgénero periodístico está en serio peligro, más aún en países como el nuestro, donde no existe una “especialización” en el periodismo cultural. Si bien la crítica cinematográfica permanece vigente en diversas publicaciones periódicas especializadas, éstas no apuntan al espectador general y su ámbito de difusión es reducido.

Sin embargo, aún hay diarios impresos que apuestan por la crítica cinematográfica, con sus bemoles positivos y negativos es cierto, como son los casos de *El Comercio* y *La República* en nuestra capital.

No obstante, estas apuestas parecen insignificantes si se compara el enorme cúmulo de información no precisamente “profesional” que abunda en los diversos medios de comunicación, incluido el procedente del novedoso Internet. Es por ello que, hoy en día, el rol de la crítica cinematográfica se hace más complicado, toda vez que no solo tiene la misión de hacerse atractivo y comprensible a los ojos del espectador, sino que también compite contra otras fuentes de información que parecen más cercanas al gusto de las masas.

Ante este panorama, surge la interrogante de si el especialista en la materia de análisis periodístico sigue estando vigente para el lector de diarios impresos o, en cambio, estamos en camino de una democratización de la opinión periodística, tal como se vislumbra en los ámbitos que abren las nuevas tecnologías de la información. El problema rebasa la crítica cinematográfica, azuzando otros espacios de opinión como las editoriales y artículos, pues abre las puertas a un nuevo orden en la forma de procesar la información desde las fuentes mismas hacia el propio lector.

En tal sentido, plantear un cambio en esa nueva forma de procesar la información por parte del lector tal como lo sostienen especialistas en materia periodística, parece más que una labor titánica, una tarea sin fin determinado. Pues, entendemos que, de proponerse algún cambio, éste debe partir desde el propio ejercicio periodístico y no en un cambio de actitud del lector. Desde el terreno de la crítica cinematográfica, para empezar, se debe proponer que la crítica asuma el tratamiento periodístico correspondiente y deje de ser, por tanto, un ejercicio netamente creativo por parte del especialista a cargo. Asimismo, el propio medio de información debe procurar que la crítica genere atracción en el lector y que no se constituya como un espacio dedicado para un sector muy restringido, que para ello basta y sobra la crítica de revistas y *webs* especializadas en materia cinematográfica. Esta difícil tarea parte, incluso, desde la fase de selección de las cintas a analizar, pues no debe quedar todo bajo la consideración del crítico a cargo, ya que la crítica en los medios impresos escritos debería responder a las preferencias del lector. Y, tampoco, debe conllevar una redacción que escape

a la comprensión oportuna de la lectura ágil de un diario, un aspecto esencial en momentos en el que vivimos bajo una sobresaturación de información.

En tal sentido, el presente estudio parte de la necesidad de definir cuál es el tratamiento periodístico de la crítica cinematográfica en los diarios impresos *El Comercio* y *La República* durante el año 2015 como objetivo general. Es en esa línea que la investigación tuvo que determinar la estructura narrativa que prima en la crítica cinematográfica de dichos medios impresos, así como la de establecer cuáles son los elementos lingüísticos que interfieren la claridad del mensaje de la crítica cinematográfica, el lenguaje visual y los juicios de valor de la misma. Además, un aspecto que fue vital para comprender el tratamiento informativo de la crítica cinematográfica en los medios impresos fue la de indicar cuáles son los géneros cinematográficos y modos de narración de las películas analizadas más recurrentes en estos espacios, que como ya mencionamos anteriormente, constituye la punta de ancla para la comprensión del problema.

Para lograr los objetivos de nuestra investigación, partimos desde las bases teóricas de las mismas y, de tal forma, se busca explicar este fenómeno, que promete dejar en el olvido a un subgénero tan importante para el periodismo y el ámbito artístico como es la crítica cinematográfica. Ya que nuestro estudio es fundamentalmente descriptivo y aproximativo, utilizamos el análisis de contenido para verificar a través de un estudio de carácter cualitativo la actual situación de la crítica cinematográfica de los medios impresos del Perú.

Asimismo, hemos considerado un orden secuencial de la investigación, partiendo desde los motivos que nos han llevado a realizar el presente estudio, hasta el análisis de resultados bajo la técnica de investigación mencionada. Así encontramos que el Capítulo I de la presente tesis engloba las directrices de nuestra investigación, tales como la descripción del problema, la problemática de la investigación, los objetivos y las hipótesis del mismo, la justificación y los límites del estudio, así como un acercamiento a los trabajos realizados – tesis, informes profesionales, libros y publicaciones científicas– que han abordado el problema de la crítica desde nuestra particular perspectiva.

En el Capítulo II, analizamos los conceptos de arte y cultura a lo largo de nuestra historia, incluso, hasta el momento en que se convierten en materia cotidiana de análisis y discusión por parte de los medios impresos. Asimismo, hacemos una distinción entre ambos términos, para llegar a comprender en qué campo se encuentran circunscritas las disciplinas artísticas. Partimos, pues, de diversas fuentes y corrientes teóricas con el fin de responder con la mayor precisión posible las interrogantes existentes acerca de estos dos variopintos conceptos. Todo ello forma una especie de introducción para el análisis del cine como expresión artística. En ella, observamos como el cine pasa de ser un mero artefacto de entretenimiento para, con el tiempo, ir asimilando las nociones artísticas de diferentes disciplinas hasta convertirse en un arte en sí: el denominado “séptimo arte”.

Por su parte, el Capítulo III está exclusivamente dedicado a la crítica, no solo como una expresión del hombre ante una obra artística sino, sobre todo, como un subgénero periodístico. De esta forma, observamos a través de un rápido repaso histórico y teórico el devenir de la crítica de arte en los medios escritos del mundo y de nuestro país, y también, cómo han ido variando sus modelos y finalidades con el paso de los años. En este punto, es necesario recordar que la crítica no es un subgénero periodístico más, en cambio, es un motor de comprensión para el espectador ante la nueva obra de arte que tiene ante sí. Incidimos, además, en algunos criterios periodísticos recomendados para la labor del crítico en la actualidad, éste último, muchas veces ajeno a la praxis periodística cotidiana. En este punto, también ahondamos sobre las particularidades de la crítica cinematográfica y sus diferencias con respecto a otras especialidades de crítica artística.

En el Capítulo IV volvemos sobre los marcos que rigen nuestra investigación. Presentamos aquí la población y el corpus de análisis para la presente investigación, así como las variables y categorías que se utilizaron para el logro de nuestros objetivos. Además, brindamos una muestra de la confección de la técnica de investigación utilizada para nuestro estudio: el análisis de contenido. Ello, sin olvidar, la data estadística recogida por el organismo competente en materia cinematográfica en el Perú, la Dirección del Audiovisual, la Fonografía y los Nuevos Medios (DAFO), aporte que resultó indispensable para delimitar nuestro corpus de análisis.

De esta forma, llegamos al Capítulo V, en donde brindamos los resultados de la investigación a partir de los modelos de investigación y teorías propuestos en los capítulos anteriores. De tal manera, todos los espacios de crítica de los diarios *El Comercio* y *La República* que forman parte de nuestro corpus pasaron bajo el modelo de análisis de contenido propuesto para los fines de la investigación. Para el debate de resultados, confrontamos lo obtenido en el análisis de ambos diarios para delimitar cuál es el tratamiento periodístico que siguen ambos medios impresos y si éstos corresponden a las líneas exigidas en cuanto a crítica cinematográfica por los modelos teóricos.

Finalmente, no podemos dejar de mencionar que este trabajo problematiza un campo del periodismo que ha sido poco tratado por parte de los investigadores locales, por lo que nos hemos servido de material bibliográfico y hemerográfico procedente, en un gran porcentaje, de otros países. En tal sentido, es una de nuestras prioridades no solo responder a los problemas de investigación planteados en esta tesis, sino también, ofrecer un puente de conexión entre este subgénero periodístico y los nuevos espectadores que ya están entre nosotros y los que están próximos a aparecer. El periodismo de opinión y el arte mismo, así lo merecen.

CAPÍTULO 1

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

1.1. Descripción del problema

La crítica de arte se erigió durante años como el filtro de comunicación y entendimiento entre los artistas y los espectadores. Un canal de comunicación que funcionó de manera adecuada –con sus pros y contras en el proceso– hasta la irrupción de nuevos canales de comunicación forjados a través de las plataformas tecnológicas contemporáneas, en especial, de Internet. Este fenómeno trajo como consecuencia que los medios de comunicación tradicionales optaran por subgéneros periodísticos más ágiles –notas informativas, reseñas– en perjuicio de los espacios de interpretación y opinión –ensayos, críticas–, acontecimiento que no ha sido excepción en nuestro país y, por ende, en la prensa diaria de Lima.

Estos subgéneros periodísticos que, en los albores del Perú independiente, representaban el mayor cúmulo informativo de los diarios, hoy en día están camino a la extinción. Tal es el caso del ensayo, subgénero que desapareció por completo de la escena periodística local. Y, tal parece ser la suerte de la crítica de arte, y por extensión, la crítica cinematográfica, la cual se ha convertido en un raro espécimen dentro de la fauna informativa diaria, siendo sus últimos hábitats los diarios *La República* y *El Comercio*. El peligro de esta situación no radica únicamente en el hecho de que se pierda otro subgénero periodístico más, sino, sobre todo, en la posible e irremediable ruptura del principal canal de comprensión de la obra de arte por parte de los espectadores.

La crítica cinematográfica posee características peculiares que otros subgéneros periodísticos no poseen, y que son de vital importancia preservar. La crítica es considerada uno de los subgéneros más longevos del periodismo, y esto explica el profundo placer sensitivo que desde antaño despertaban las obras sobre la conciencia humana. Además, es uno de los pocos subgéneros exclusivos de las secciones culturales de los diarios.

Es, en este sentido de preservación como subgénero dentro de los medios impresos, que se exige una crítica cinematográfica con un tratamiento periodístico acorde a las exigencias del canal de comunicación por el que transita y de la lectoría en general. Hay una distancia enorme entre la crítica cinematográfica especializada –vigente aún en revistas y *webs*– de aquella crítica que se enfoca en un público general, aquel que cada día colma las salas de cine comerciales.

Por uso y costumbre general, la crítica cinematográfica no ha sido desarrollada por profesionales del periodismo en sí, es decir, por egresados de escuelas o facultades de Comunicación o Periodismo. Por el contrario, los críticos cinematográficos provienen de diferentes fuentes del saber, pero que comparten sin diferencia de algún tipo, un profundo conocimiento de la disciplina artística a la que se abocan. Esta situación supone un esfuerzo adicional para quienes desarrollan la crítica cinematográfica en los medios impresos, ya que antes de desarrollar su praxis resulta indispensable para ellos conocer las herramientas y técnicas básicas para el ejercicio periodístico. Pero, si ya el tratamiento periodístico es tema de debate aún entre quienes son profesionales en la materia, es un tema aún más controversial entre aquellos que no provienen de la vena periodística, sino que son periodistas “al uso”. Para muchos de nuestros críticos cinematográficos, la sala de redacción de los diarios impresos se convierte en la primera y única fuente de conocimientos para el desarrollo de sus funciones.

Cabe precisar que la crítica cinematográfica, que es parte de nuestro problema de investigación, es la que se desarrolla en la prensa diaria del Perú. Entendemos como prensa diaria peruana a todos los diarios impresos peruanos, y excluimos, por tanto, a los suplementos, revistas y demás publicaciones especializadas que no comparten esta periodicidad, a pesar de contemplar espacios críticos dentro de sus cuerpos. De los 30 diarios que en 2015 circulaban en nuestra capital, únicamente dos de ellos, *La República* y *El Comercio*, contemplaban espacios de crítica cinematográfica dentro de sus secciones culturales de manera constante, lo que demuestra que los espacios de reflexión en materia artística no forman parte de la agenda temática de los medios en cuestión.

1.2. Formulación del problema

1.2.1. Problema general

¿Cuál es el tratamiento periodístico que se le da a la crítica cinematográfica en los diarios impresos *El Comercio* y *La República*?

1.2.2. Problemas específicos

- ¿A qué géneros cinematográficos y modos de narración pertenecen las películas analizadas por la crítica cinematográfica de los diarios *El Comercio* y *La República*?
- ¿Cuál es la estructura narrativa que prima en la crítica cinematográfica de los diarios *El Comercio* y *La República*?
- ¿Existen elementos lingüísticos que interfieren la claridad del mensaje de la crítica cinematográfica de los diarios *El Comercio* y *La República*?
- ¿Cuál es el tipo de lenguaje visual predominante en los espacios dedicados a la crítica cinematográfica de los diarios *El Comercio* y *La República*?
- ¿Cuáles son los juicios de valor sobre las películas analizadas emitidos por la crítica cinematográfica de los diarios *El Comercio* y *La República*?

1.3. Objetivos de la investigación

1.3.1. Objetivo principal

Analizar el tratamiento periodístico que se le da a la crítica cinematográfica en los diarios impresos *El Comercio* y *La República*.

1.3.2. Objetivos específicos

- Identificar los géneros cinematográficos y modos de narración de las películas analizadas por la crítica cinematográfica de los diarios *El Comercio* y *La República*.

- Conocer la estructura narrativa que prima en la crítica cinematográfica de los diarios *El Comercio* y *La República*.
- Reconocer los elementos lingüísticos que interfieren la claridad de los textos de la crítica cinematográfica de los diarios *El Comercio* y *La República*.
- Identificar el tipo de lenguaje visual predominante en los espacios dedicados a la crítica cinematográfica de los diarios *El Comercio* y *La República*.
- Conocer los juicios de valor sobre las películas analizadas emitidos por la crítica cinematográfica de los diarios *El Comercio* y *La República*.

1.4 Hipótesis de la investigación

1.4.1. Hipótesis general

El tratamiento periodístico que se le da a la crítica cinematográfica en los diarios impresos *El Comercio* y *La República* es deficiente ya que no cumple rigurosamente con las exigencias periodísticas para su elaboración.

1.4.2. Hipótesis específicas

H1: Existe una alta cantidad de elementos lingüísticos que interfieren en mayor medida la claridad de los textos de la crítica cinematográfica de los diarios *El Comercio* y *La República*.

H2: El lenguaje visual predominante en los espacios dedicados a la crítica cinematográfica de los diarios *El Comercio* y *La República* es netamente informativa, generando poca o nula atención por parte del lector.

H3: Los juicios de valor de las películas analizadas emitidos por la crítica cinematográfica de los diarios *El Comercio* y *La República* son mayoritariamente negativos y neutros. Existe escasa presencia de valoraciones positivas con respecto a las películas preferidas por el espectador local.

1.5. Justificación de la investigación

El mundo, como nuestro país, está observando una eclosión sin precedentes del mercado cinematográfico. El fenómeno es tan impresionante que hoy mismo una persona en nuestra capital podría estar tomando una taza de té acompañado de una película coreana sobre *zombies* desenfrenados, al mismo tiempo que otro joven podría esperar la llegada de su próximo bus con una camiseta de los superhéroes de las cintas hollywoodenses.

El cine es el arte más popular por excelencia. No hay otra disciplina que acapare tanta atención como éste. Lo observamos cada jueves ante cada estreno internacional. O en cada ceremonia de premiación cinematográfica. Sin embargo, a medida que ha ido creciendo el número de producciones y espectadores cinematográficos, la cantidad de espacios dedicados a la crítica cinematográfica en los diarios impresos ha caído sustancialmente en las dos últimas décadas. Esta situación que, a primera vista luce como una consecuencia natural de la sobreinformación contemporánea, es en extremo peligroso, ya que se van perdiendo paulatinamente los códigos necesarios para comprender, evaluar y comparar las obras cinematográficas que caen a nuestro poder. Los medios de comunicación crearon un subgénero para facilitar la comprensión del cine a favor de los espectadores. Este subgénero es el que hoy conocemos como crítica cinematográfica.

Quienes vislumbran una futura e irreparable desaparición de la crítica como subgénero periodístico dentro de los medios impresos tienen razones de sobra para solventar sus argumentos. Por ejemplo, es un fenómeno palpable en los medios impresos peruanos, en el que no sólo los espacios asignados a la crítica profesional se van reduciendo, sino que también se van extinguiendo ante una creciente eclosión de opiniones, pareceres y ensayos antojadizos que surgen sobre el cine en las nuevas plataformas informativas. Ello en medio de un panorama que convoca a la democratización de la información y, en este caso particular, de la opinión. Una democratización que conlleva un daño irreparable: el debilitamiento de la línea que separa la opinión de un aficionado a la de un especialista del tema.

Representa la crítica cinematográfica un primer acercamiento entre la obra cinematográfica y el espectador, puesto que de la obra en sí nada conoce el espectador hasta una primera lectura de la crítica o del visionado de la cinta. Es interesante hacer notar aquí que, a diferencia de otras disciplinas, la cinematografía es vista por el espectador no solo como un motor del arte contemporáneo, sino también como parte de su entretenimiento diario. La crítica, en ese sentido, nos ayuda a diferenciar al cine como arte de aquel que se limita a ser un producto cultural para el entretenimiento fugaz, a la sazón cumpliendo la misma función que la gastronomía o un partido de fútbol para el ciudadano común.

En este sentido, la presente investigación pretende dar un aporte sustancial al sector periodístico sobre la actual situación de la crítica cinematográfica, y los antídotos probables que se deben implementar para que uno de sus principales subgéneros no desaparezca.

Además, es nuestra intención devolver el papel preponderante que nunca debió perder el crítico cinematográfico en la esfera comunicativa establecida entre artista y espectador. Ello no en el sentido de servir de soporte al crítico y a los medios de comunicación, sino más bien, para la conjunción de una cinematografía como arte más cercana a los espectadores, y con conocimientos contextuales y de códigos mínimos que hagan viable la transmisión de información valiosa entre los sujetos participantes.

1.6. Límites de la investigación

La presente investigación no se centra en los espacios de crítica cinematográfica de todos los medios de comunicación presentes en el Perú. Únicamente se centra en los medios escritos impresos peruanos. Ello para diferenciar la crítica cinematográfica que se realiza a través de la televisión, revistas o Internet, que apunta a públicos totalmente diferentes y cuya periodización no es tan notoria como en el caso de los diarios impresos peruanos.

Así también, cabe precisar que únicamente nos centraremos en la crítica cinematográfica de los diarios *El Comercio* y *La República* publicados a lo largo del año 2015. En primer lugar, porque ambos diarios fueron los únicos que durante 2015 ofrecían espacios de crítica cinematográfica con cierta periodicidad a diferencia de otros diarios de la capital. En segundo lugar, porque los diarios *El Comercio* y *La República* fueron los únicos

medios peruanos que ofrecían espacios de crítica cinematográfica y no reseñas de las películas de estreno –como se observó en otros diarios impresos– lo cual nos permite un objeto de estudio ideal para el análisis del tratamiento periodístico de los mismos. Y, en tercer lugar, porque la cinematografía es la única disciplina que cuenta con estudios fidedignos e integrales sobre la cantidad de espectadores que asisten a las salas de cine comerciales. En las demás disciplinas, la data está demasiado atomizada y no se cuenta con datos confiables provenientes de instituciones públicas.

Se debe precisar, además, que no se tomarán en cuenta los espacios críticos de los suplementos *El Dominical* –del diario *El Comercio*– y *Domingo* –del diario *La República*– por no pertenecer a los cuerpos de ambos diarios y por tratarse de publicaciones especializadas para un sector de espectadores completamente diferente a nuestro objeto de estudio.

1.7. Estado de la cuestión

Las investigaciones realizadas en materia cinematográfica dentro del ámbito periodístico, hay que admitirlo, son escasas. Un gran porcentaje de la bibliografía consultada insiste en la problematización del periodismo desde las perspectivas social y cultural. Sin embargo, y aunque no tocan directamente el problema de nuestra presente investigación, existen tesis y artículos que pueden servir como referencia para la construcción de un cuerpo dogmático acorde a nuestras necesidades.

Dentro del contexto internacional, la tesis para obtener el grado de Magíster en Comunicación por el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente de Jalisco, llamado *Periodismo científico-tecnológico y cultural. Análisis de la prensa local en Guadalajara* (2007), a cargo de Cecilia Zepeda Martínez, es de sumo interés para abordar nuestro problema de investigación. Dicho texto tiene como objetivo principal indagar el papel de la ciencia, la tecnología y la cultura en la prensa escrita de Guadalajara. La autora brinda un acercamiento a la acción de información de tres medios de esa ciudad mexicana, cómo se construye su agenda temática y a quiénes se les da voz en los medios de comunicación. Para tal fin, hace un recuento de los orígenes del periodismo a nivel

internacional y de su país, a través de la perspectiva de la sociología del periodismo. Sin embargo, su principal limitación estriba en que se centra en el desarrollo de estas especialidades del periodismo en su ciudad, lo que brinda una visión muy reducida del problema en cuestión.

Desde un enfoque disciplinario diferente, pero con el mismo tema de estudio encontramos la tesis para obtener el grado de Magíster en Estética y Arte por la Benémerita Universidad Autónoma de Puebla, a cargo de Briseida Barrera Aldave, denominada *Periodismo cultural, arte y sociedad. La propuesta de un modelo de revista para la ciudad de Puebla* (2015). Esta investigación tiene como objetivo general establecer las bases para una revista de arte y cultura, basado en la relación entre periodismo cultural, arte y sociedad. Este texto nos resulta especialmente interesante pues la tesista parte desde la misma preocupación que motivó esta investigación, es decir, la cada vez más evidente disociación entre periodismo cultural y espectador/lector. En tal sentido, más que un estudio aproximativo, Barrera Aldave nos muestra un estudio de corte experimental en la que ensaya posibles soluciones para que esa conexión entre periodismo cultural y espectador/lector se dé nuevamente, eligiendo el modelo de revista para tal fin. Quizá, ese sea el principal factor de diferenciación entre dicha investigación y la presente, ya que aquí no tratamos de ofrecer una solución a través de un experimento mediático, como en el caso de Barrera Aldave, más aún en tiempos en los que la convergencia mediática parece dictar que el futuro del periodismo se encuentra más en Internet que en el formato impreso.

Uno de los tratados de investigación en nuestro país que más se aproximan a nuestro tema de estudio es la tesis para optar por el Título Profesional en Comunicación Social por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, a cargo de María Alejandro Alberco, denominada *Producción de la noticia en la sección cultural de los diarios El Comercio y la República* (2005). Si bien la tesis no nos entrega aportes significativos para el marco teórico de la presente investigación, sí nos ha servido como punta de ancla para dirigir el presente estudio sin perder de vista el estado actual del problema en cuestión. Es interesante, además, el profundo y exhaustivo análisis desarrollado por María Alejandro en cuanto al desarrollo y

producción de la noticia cultural, a través de métricas y análisis de datos sencillos y esclarecedores.

Dentro de las investigaciones de la crítica como género periodístico tenemos la tesis para optar el grado de Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Granada, a cargo de Francisco Falero Folgoso, denominada *Estética e ideología en la crítica de arte del krausismo español* (1995). Esta investigación tiene como objetivo el análisis del proceso, a lo largo de la historia de la crítica de arte, que conduce a los juicios cualitativos de las obras de arte. El autor no se limita a estudiar la crítica de arte en relación al pensamiento estético, sino también, todos los procesos intelectuales que conducen a la formación del juicio crítico. Aunque, vale aclarar que, si bien su limitación no se centra en el ámbito del conocimiento, sí lo hallamos en el marco temporal, pues el estudio se centra en el análisis de la crítica de arte durante un periodo específico de la historia cultural: el krausismo español.

Sobre el mismo tema, pero desde la perspectiva filosófica, encontramos la tesis para optar por el grado de Magíster en Filosofía por la Universidad Nacional Autónoma de México, a cargo de Javier Siguenza Reyes, llamada *De la crítica del arte, al arte de la crítica. La teoría crítica de la Internacional Situacionista* (2008). Esta tesis muestra como objetivo principal el aproximarse desde una perspectiva filosófica y, por ello, desde una perspectiva más reflexiva que descriptiva a la relación arte, política y técnica. En ella, el autor trata de relacionar el concepto de “sociedad del espectáculo” creado por la Escuela Situacionista y las industrias culturales de la Escuela de Frankfurt. Es resaltante notar como en el terreno cultural, ambas escuelas muestran un pensamiento convergente, no solo sobre lo relacionado al arte y la crítica del mismo, sino sobre la sociedad en general. Empero, la investigación se restringe a solo dos escuelas filosóficas y su forma de comprender y explicar la crítica de arte, pero no brinda mayores detalles sobre el género periodístico en sí.

En el Perú, destaca *Sensibilidades en torno al cinematógrafo y los inicios de la crítica de cine en el Perú: el caso de María Wiese* (2014), tesis elaborada por Mónica Delgado Chumpitazi para optar por el Título Profesional en Comunicación Social por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Esta tesis tiene como objetivo visibilizar los aportes de María Wiese a la construcción de un periodismo cinematográfico y crítica de cine en el Perú

en un contexto de modernidad y cambio. Para tal fin, la autora hace un recuento de las reseñas cinematográficas de Wiesse en la revista *Amauta*, quién de alguna manera, sería la pionera en cuanto a crítica cinematográfica en el Perú ya que, hasta ese momento, los diarios y las revistas se enfocaban más a información relativa sobre los detalles amorosos o personales de los artistas de Hollywood que en la forma y contenido de las películas. Es de resaltar el valioso aporte histórico de Delgado Chumpitazi a la historia de la crítica en el Perú, y que abre nuevas posibilidades de investigación de la crítica como género periodístico aún en vigencia.

Tenemos también otro aspecto importante a revisar y es el referente al espectador. Aquí hemos hallado la tesis para optar por el grado de Doctor en Teoría, Análisis y Documentación Cinematográfica por la Universidad Complutense de Madrid, a cargo de María Hernández Herrera, denominada *La evolución de las actitudes del héroe en el cine de Hollywood: percepción de psicología del espectador* (2016). En ella, encontramos como objetivo principal es evaluar si existe o no una evolución en la construcción psicológica del héroe tomando en cuenta la percepción que de ello tiene el espectador. Ello revela que el principal objeto de estudio en la caracterización psicológica del héroe cinematográfico, pero partiendo desde la identificación del espectador, y no a través de la concepción del autor de la obra. Esta investigación, por ende, nos muestra una interpretación y comprensión de los actos del héroe, traducidos a una serie de actitudes que revelan la personalidad del espectador. Su principal limitación se encuentra en el hecho de centrarse en un aspecto de la interpretación del hecho cinematográfico por parte del espectador, lo cual, nos brinda una versión parcial de la psicología del mismo.

Otra investigación relevante para nuestros fines es la tesis para optar por el grado de Doctor en Comunicación Audiovisual de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona, a cargo de Lourdes Domingo Domingo, llamada *El relato fantástico y la muerte del espectador. Nuevas metáforas de lo sublime en un contexto de apocalipsis* (2015). La investigación tiene como objetivo principal averiguar si existe una nueva tendencia en la ficción fantástica audiovisual contemporánea y, en ese caso, si esa tendencia altera la modalidad de recepción del espectador. Este trabajo intenta averiguar si hay una renovación en el terreno

cinematográfico y televisivo a partir de nuevos paradigmas propios, a la vez que analiza la situación y el modo de operar del espectador en este nuevo terreno de contornos ambiguos, que le resulta en parte nuevo y en parte viejo. Su limitante más importante es el hecho de que el autor de la investigación únicamente se centra en filmografía de Estados Unidos – a excepción de una cinta francesa – para analizar la actitud del espectador con relación a esa obra.

En el plano local, encontramos *Preferencias de los géneros cinematográficos según el perfil demográfico de los espectadores de Cineplanet de la ciudad de Puno del año 2015* (2016) a cargo de Oscar Quispe Catacora para optar por el Título Profesional en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Nacional del Altiplano, Puno. Dicha investigación busca identificar la preferencia de los géneros cinematográficos según el perfil demográfico de los espectadores del Cineplanet de la ciudad de Puno del año 2015. Aunque, a primera vista puedan hallarse ciertas similitudes con nuestra investigación, lo cierto es que el estudio de Quispe Catacora se centra en el espectador y su relación con la industria del cine, a partir de encuestas y datos ofrecidos por una cadena de cines de Puno, mientras que nuestro estudio se enfoca al análisis de la crítica cinematográfica en sí. No obstante, los resultados arrojados por esta tesis nos ayudan a comprender las conclusiones obtenidas por nuestra investigación.

CAPÍTULO 2

LAS DISCIPLINAS ARTÍSTICAS, OBJETO PERIODÍSTICO

2.1. Cultura y arte

En términos prácticos para nuestra investigación, los términos “cultura” y “arte” responderán a un mismo significado. Hablar de periodismo ligado al arte o periodismo cultural es esencialmente lo mismo en el terreno de la prensa. Sin embargo, no podemos ocultar las graves diferencias entre ambos términos, comúnmente confundidos y muchas otras veces malinterpretados.

El hombre es esencialmente un ser creativo. A diferencia de otras especies que pueblan o habitaron este planeta, el ser humano se distinguió por un distanciamiento respecto al entorno, muy diferente a la de los demás animales, acostumbrados estos últimos a estar cercanos al ambiente que los rodea debido a su carácter instintivo altamente desarrollado. A diferencia de ellos, el ser humano desarrolló la inteligencia sobre el instinto.

La inteligencia derivó en poder creativo, y el resultado de ese proceso es el que se denomina como “cultura”. En términos de López Quintas (2003), cultura es el “conjunto de acontecimientos, relaciones, instituciones, usos, estructuras y entidades no puramente naturales que el hombre inserta en la naturaleza a través del diálogo creador con el ámbito entero de lo real” (p. 56).

El problema del término “cultura” es que con el paso de los siglos adquirió tantos significados que, posiblemente, sea el término con mayor cantidad de acepciones disponibles en cualquier diccionario.¹ La multidisciplinariedad ha hecho mella de uno de los términos que mejor engloba el papel del hombre sobre la Tierra, tanto así que el propio sociólogo

¹ Las acepciones disponibles en el diccionario de la Real Academia de la Lengua: 1) Cultivo. 2) Conjunto de conocimientos que permiten a alguien desarrollar su juicio crítico. 3) Conjuntos de modos de vida y costumbres, conocimientos y grado de desarrollo artístico, científico, industrial, en una época, grupo social, etc. 4) Culto religioso.

Niklas Luhmann (1995) sostiene que “cultura” puede ser una de las peores palabras creadas a lo largo de la historia.

Refiere Gargurevich (2010, p. 4) que la UNESCO llegó a detectar la existencia de más de trescientos conceptos ligados al término “cultura”. Sucede que la comprensión de este término depende en gran medida del contexto en el que se utilice. La idea de cultura para un historiador del arte no será la misma que para un economista, como la de éste no será similar a la de un sociólogo.

Ejemplifica esto Zallo (1988, p.28), quien refiere que “cultura” es un concepto variable, que depende del tiempo, lugar y filosofía bajo los cuales se emita. Lo que sí queda claro tras todo este enmarañado debate sobre “cultura” para Zallo es que lejos de cualquier divergencia, el término es entendido a nivel general como el conjunto de condiciones que hacen posible el funcionamiento y desarrollo de una sociedad.

2.1.1. El concepto de cultura en la historia

Para ubicar en la línea del tiempo la creación de cultura, tendremos que remontarnos a la Roma clásica en donde el filósofo Cicerón (citado por Guell, 2008), si bien no hace un uso expreso de este término, sí daría unas primeras impresiones que nos remiten precisamente a la génesis del vocablo. Así como el hombre utiliza el arado para sembrar y posteriormente cosechar los frutos de la tierra, Cicerón plantea que el propio hombre debería realizar un “arado” sobre su ser para hacer germinar la semilla sensible que se esconde en su interior, la semilla de la “cultura” (p. 43). A través de esta alegoría, el filósofo clásico nos recuerda que la “cultura” es el ejercicio máximo de la acción humana.

Durante el Feudalismo, la idea de cultura se asoció a la práctica religiosa, es ahí, tal vez, la posible génesis del término “culto” relacionado a la ejecución de cánticos, oraciones y prácticas relacionadas a la religión. En el Renacimiento, el término sería confrontado al de civilización, poniendo por un lado de la balanza a la “cultura” como praxis religiosa y “civilización” como praxis burguesa. Nótese que en este periodo de tiempo estos términos que en la actualidad están emparentados, eran completamente divergentes (Guell, 2008, p. 46).

Fue poco después del Renacimiento, el periodo en el que el término “cultura” adquiriría un significado más acorde al uso artístico tan en boga en nuestros días. Los autores de este periodo utilizaron la cultura como un parámetro del desarrollo y avance de las sociedades. Por tanto, era posible argüir en aquellos años que existían sociedades más cultas que otras. ¿Qué era lo que los diferenciaba? El uso de la razón. Ésta se convirtió, por ende, en la piedra angular de la cultura. Mientras más cercana a la razón y más alejada de la religión se encontraba una sociedad, se la consideraba como más “cultura”. Y el arte, como máxima representación de la razón, pasó a ser símil de cultura. No es extraño, por tanto, que se entienda como cultura a las disciplinas artísticas predominantes de la Europa de aquellos siglos, a las que se han añadido recientemente la fotografía y el cine.

Como para complicar aún más el panorama acerca de la cultura, con la aparición de nuevas disciplinas sociales y científicas, el término “cultura” culminó degenerándose de una manera considerable, hasta el punto que actualmente prácticamente todo lo que nos rodea puede ser catalogado como cultura (Guell, 2008, p. 38). Se habla de la cultura de una empresa, de la cultura barrial dentro de una sociedad, de la cultura *hippie*, de la cultura de un candidato político, sin ningún temor de por medio. ¿Qué es cultura y qué no lo es para el ciudadano común de nuestro siglo? Pues, en cierto modo, existe muy poco espacio en nuestro entorno que no pueda ser considerado como “cultura”.

Esto es sobre lo que alertaba precisamente Immanuel Kant (citado por Guell, 2008) sobre la banalización del término. Menciona el filósofo alemán que resulta común que las personas utilicen el término “cultura” sacándola de su real contexto para referirse a “civilización”. Añade Kant, que la civilización sí es algo palpable en cada ángulo de nuestra realidad diaria, pero no la cultura. Son expresiones de la civilización los objetos, los usos y las costumbres que realizamos a diario, y en tal sentido, retomando el sentido renacentista del término, podríamos concluir que existen sociedades más civilizadas que otras, pero no unas más cultas que otras. Para Kant, la “cultura” es algo que rebasa lo netamente sensible, que tiene su localización en el punto más remoto de la mente humana (p. 42).

Dentro de este periodo enrevesado sobre la concepción de la cultura, surge la Escuela de Frankfurt precisamente con dicho concepto como base teórica de su propuesta. Para los

críticos, la “cultura” no viene a ser una muestra del razonamiento subjetivo de la persona, por el contrario, no existe una cultura per se dentro del individuo, sino más bien, está bien modelada por una sociedad que forja una “cultura” preconstruida en base a sus intereses. Refieren Adorno y Horkheimer (1971) que la cultura es la representación de la utopía forjada por la sociedad.

Otra visión de sumo interés para nuestro tratado es el que forja el representante del pensamiento sistémico, Talcott Parsons. Este autor (citado por Guell, 2008) toma de escuelas como el organicismo francés y el idealismo alemán, algunas de sus bases para forjar su particular concepto de “cultura”, que por cierto es hasta hoy, una de las concepciones más aceptadas en el ambiente académico (p. 60).

Parsons parte de la existencia de dos entes autónomos y, a la vez, interdependientes entre sí: el individuo y el sistema social. El individuo se ciñe a ciertas normas implícitas existentes, mientras que el sistema crea nuevas normas y reglas a partir de las disposiciones codificadas de los individuos. Como un buen sistema, no existe un punto de inicio ni final dentro del complejo conceptual de Parsons acerca de la cultura. Es de entender, por ende, que desde que el humano pisó la faz de la Tierra, la cultura, como manifestación de un determinado sistema, apareció.

¿Existe un principio regulador de dichas normas que componen la cultura? ¿Acaso podemos referir que existen varias culturas coexistiendo en el mundo, o culturas que coexisten en un mismo espacio físico y temporal determinado? El aire de inmanentismo acerca de la cultura, quizás, sea un punto en contra de la propuesta conceptual de Parsons. Porque de aceptar a cabalidad su enunciado, resultaría incomprensible entender las profundas divergencias entre la cultura originaria de una sociedad determinada con respecto a otra distante.

2.1.2. Relación entre cultura y arte

Pues bien, si entendemos así la cultura, ¿de dónde proviene esa extraña asociación con el arte? La cultura es un fenómeno transformador de la naturaleza creado por el propio hombre, no expresamente con fines emocionales, sino como una forma de perennizar su

existencia sobre el mundo. O, en términos más sencillos, el hombre sin cultura no habría podido sobrevivir al peligroso entorno que lo rodeaba o, cuando menos, hubiera sentido peligrar su existencia como especie.

No ocurre lo mismo en el terreno del arte.² Toda expresión artística apela a la emotividad, o por lo menos, lo intenta. Uno puede vivir sin arte, mas no, sin cultura. La cultura nos hace humanos, el arte es la expresión más sublime de la subjetividad humana, empero, no deja de ser una forma de materialización de la cultura de una determinada región, generación o sociedad.

Hay teóricos que tal vez apunten al arte como la manifestación más palpable de la realidad, sin embargo, esto parece casi una utopía. Si bien es cierto el artista apela a la realidad para la ejecución de su obra de arte, ésta no es una expresión ajustada a la “realidad” tal cual es, es más bien, la transformación de esa realidad en un conjunto de densidades relacionales representadas en una figura sensible. Dicha figura sensible no es la representación de la realidad como en el conjunto de las representaciones culturales se observan, sino una muestra de la “verdad artística” que el autor pretende mostrar (López Quintas, 2003, p. 65).

Es, por cierto, una verdad aún muy discutida en el panorama cultural en general. Hasta cierto punto, la verdad artística durante las generaciones anteriores – quizás hasta el Renacimiento – era una representación más o menos exacta de la realidad palpable, sin embargo, durante los últimos siglos esta realidad – más aún en lo que se denomina el arte apreciado por la crítica – ha perdido casi toda conexión con el entorno que lo rodea, animado por un subjetivismo principista de los artistas.

Lo lamentable de tal situación es que ese subjetivismo, alimentado por técnicas cada vez más complejas, es apenas entendido por la gruesa masa de admiradores del arte, debido a que el cisma de conocimientos entre el artista y el espectador es cada vez más agudo, pese

² Algunas acepciones de la palabra arte en el diccionario de la Real Academia de la Lengua: 1) Capacidad, habilidad para hacer algo. 2) Manifestación de la actividad humana mediante la cual se interpreta lo real o se plasma la realidad con recursos plásticos, lingüísticos o sonoros. 3) Conjunto de preceptos y reglas para hacer algo. 4) Maña, astucia.

a la cada vez más abundante información disponible tanto en bibliotecas físicas y virtuales como en los medios de comunicación. Es este proceso de separación entre ser humano y expresión artística, lo que López Quintas (2003) denomina como “crisis del arte”. Léase bien que el autor habla de crisis del “arte”, mas no de una crisis de la “cultura” (p. 60).

Mientras la cultura sigue un proceso transformador guiado por los nuevos usos y costumbres de la mayoría de la población, el arte sigue un proceso similar, pero en sentido contrario. Son los “menos” quienes guían los nuevos senderos del arte, lo cual hace más patente la divergencia entre lo que significa cultura y arte en el espacio contemporáneo.

Para Ortega y Gasset (2004), el fenómeno no es extraño, ya que el mismo hombre prehistórico fue capaz de dejar sus representaciones realistas de la naturaleza para acabar dibujando o esculpiendo representaciones abstractas o ideográficas en toda regla. Lo mismo sucede con el arte actual, pero de una forma mucho más acelerada. Y esto sucede porque el nuevo estilo del arte, ya sea de la pintura o de cualquier disciplina en general, “está formado muchas veces por la consciente y complicada negación de los tradicionales” (p. 77). Es, por ello, que el autor español refiere que no hay arte nuevo que pueda ser comprendido y ensalzado en su real dimensión por la audiencia de la época. Los códigos nuevos del arte toman tiempo en ser comprendidas por el espectador y por la crítica.

Esta “crisis del arte” no es más que el rompimiento del cordón umbilical entre artista y espectador. Sin códigos que los emparenten, no hay posibilidad de una comunicación fluida. El proceso ha sido completamente agresivo contra ambas partes, en especial para el artista. Siglos atrás, el artista era partícipe activo de los acontecimientos más importantes de la sociedad. La especialización y depuración de la técnica forjaron un artista más introspectivo en la actualidad. La otrora venerada “inspiración” no deja de ser un recurso netamente romántico para la mayoría de representantes del arte al día de hoy. En cambio, valoran más el esfuerzo por la mejora de la técnica que, si bien es una aspiración sumamente válida, no va de la mano con las “necesidades” del espectador.

2.2. El cine como expresión artística

2.2.1. El cine se convierte en arte

La cinematografía no siempre fue “cine” como expresión netamente artística. En la actualidad, entendemos el cine como una disciplina artística, quizás la más comercial y asequible de todas las expresiones del arte. Y aunque continuamente olvidemos que el cine es un arte en sí mismo, nunca dejamos de lado que estamos ante una representación del mundo muy personal. Ante el ecrán vemos reflejados un planeta, un país, una sociedad o quizás, a nosotros mismos, aunque en el fondo sabemos que todo se trata de una representación ficticia creada en un set o estudio de cine.

Mencionamos que el cine no siempre fue “cine” tal como se entiende actualmente, pues nació más como un artilugio técnico que como una expresión artística propiamente dicha. Los propios hermanos Lumiere, que se adelantaron con su cinematógrafo a un invento de similares características a Thomas Edison, calificaron su invento como una “invención sin porvenir”, como un mero entretenimiento técnico cuyo único sentido era poner en evidencia lo que la sociedad hacía en su día a día (Aumont et.al., 2005, p. 91). Era, en cierto sentido, un espejo social ante el que las personas reían o temían.

Los Lumiere tenían razón. Su aparato, el cinematógrafo, no era más que una herramienta similar a una cámara fotográfica que tenía la virtud de captar una impresionante capacidad de fotografías en un intervalo mínimo de tiempo, produciendo ante el espectador la sensación de movimiento. Las primeras filmaciones corresponden, efectivamente, a sucesos de la vida cotidiana sin mayor intención que la de impresionar o la de informar a un público atento a las novedades que ofrecía la tecnología.

Sin embargo, fue con Melies con quien se produjo un cambio dramático con respecto al cine. Melies tomó el invento de los Lumiere y convirtió ese artificio en un vehículo para el arte. Para ello, introdujo un aspecto esencial en toda disciplina visual que sueña con ser catalogada como arte: la imagen figurativa (Aumont et.al., 2005, p. 92).

El objeto dejó de ser objeto para transformarse en ente con Melies. Una locomotora era una simple locomotora ante los ojos de los Lumiere, pero con Melies, esa misma locomotora se transformaba en imagen del progreso social y tecnológico, en un vehículo de buenas nuevas para la sociedad, en un motor del cambio o, quizás, en el motivo de separación entre dos personas que se aman. La locomotora – o cualquier objeto – alcanzó con Melies un significado y no simplemente un significado como ocurría anteriormente.

En cierto sentido, éste es el momento en el que el cine adquiere la categoría de arte. Deja de ser una tecnología usada para la experimentación – cine no narrativo – para convertirse en materia de análisis y emociones por parte del espectador, o lo que hoy conocemos como cine narrativo.

2.2.2. La narración cinematográfica

El cine era fotografía, pero se transformó en el cine tal como lo conocemos al adquirir el carácter narrativo de otras artes, tales como el teatro y la literatura. El cine con Melies empezó a narrar historias, como todas estas otras disciplinas ya lo hacían. Pero, para narrar historias, el realizador se vio en la necesidad de forzar al espectador a utilizar sus referentes – o significantes – para la comprensión de ese conglomerado de imágenes que tenía ante sí. No ocurría así durante la fase experimental del cine, en el que el espectador se limitaba únicamente a observar un hecho, pero no a decodificarlo como relato, con sus posibles causas y consecuencias como fenómeno ficcional.

Pero, a diferencia de la literatura, la narración en el cine no radica exclusivamente en el lenguaje verbal, aunque a primera vista pueda parecerlo. Quizás, y aquí viene lo contradictorio del caso, el cine reviste más elementos narrativos que cualquier otra disciplina artística, a pesar de ser la más masiva desde el momento de su creación. Aumont et. al. (2005) nos refiere algunos de los elementos narrativos que componen el cine y que a menudo olvidamos:

El relato es el enunciado en su materialidad, el texto narrativo que se encarga de contar la historia. Pero este enunciado, que en la novela está formado únicamente por la lengua, en el cine comprende imágenes, palabras, menciones escritas, ruidos y música, lo que hace que la organización del relato fílmico sea más compleja. La música, por ejemplo, que no tiene en sí misma un valor narrativo (no significa acontecimientos) se convierte en un elemento narrativo

del texto por su sola co-presencia con elementos como la imagen secuencial o los diálogos: por tanto, habrá que tener en cuenta su participación en la estructura del relato fílmico. (p. 106)

Hablamos, por ende, de una acumulación de lenguajes en una sola disciplina artística. Comprender un *film* sin el audio, la fotografía, la actuación o la música que lo acompaña resulta toda una proeza, pues es la conjunción de dichos elementos lo que convierte a la cinematografía en el arte que conocemos hoy en día.

La narración cinematográfica comprende, pues, un orden determinado para ser entendido por el espectador. Aunque, es cierto, que ese orden no es necesariamente como uno lo imagina. Para ejemplificar esto, podemos mencionar un recurso estilístico utilizado por muchos directores conocido como *flashback*. Este recurso es una ruptura con la estructura narrativa clásica aristotélica. En el *flashback*, se recurren a acontecimientos del pasado para hacer comprensible el presente de la obra. Otro recurso, menos utilizado en la cinematografía contemporánea es el *flash-forward*, que no es otra cosa distinta al adelanto de una escena futura para entender el presente narrativo. Otros realizadores han intentado otras fórmulas narrativas interesantes como las realidades alternas, por el cual, dos acciones se llevan a cabo simultáneamente para llegar a un nudo dramático convergente.

Otro aspecto a considerar dentro de la narrativa cinematográfica es la duración de la misma. Por duración, no hacemos referencia a los minutos que dura una cinta determinada, sino al tiempo “imaginario” que dura una película. ¿Cuántas obras cinematográficas reflejan una historia que dura exactamente ciento veinte minutos? Muy pocas. Si bien, el material audiovisual puede durar ciento veinte minutos en promedio, lo que se evidencia en pantalla es una historia que puede sintetizar lo que sucedió en un día entero, en un mes, en un año, en un siglo, o a lo largo de toda la historia. Ese es el poder del cine. Es capaz de ubicarnos en diferentes espacios temporales con un simple fundido a negro.

Finalmente, como tercer elemento constitutivo de la narración cinematográfica, y no por ende menos importante, encontramos el modo narrativo. Una cinta puede centrarse en la vida de un personaje, en un suceso histórico determinado, en un movimiento social, en el futuro del planeta, etc. Incluso, si tomamos como ejemplo el caso del modo narrativo de un personaje, éste puede ser reflejado a través de una narración omnisciente –quizás en

encuadres medios y generales– o por medio de una narración en primera persona –la ya conocida cámara subjetiva–. El modo es, en cierto punto, una extensión del estilo narrativo presente en la literatura.

2.2.3. La verosimilitud narrativa

Sin embargo, nos quedaríamos algo cortos si redujéramos nuestra apreciación al hecho que un material audiovisual se convierte en arte – cinematografía – solo por tener un carácter narrativo. Si nos remitimos a los primeros “juegos visuales” experimentados por la cinematografía, algunos podrían llegar a considerar que ese material filmado sí contaba algo. En efecto, el material fílmico cuenta algo, sin embargo, no todo registro puede llegar a ser considerado como parte del arte cinematográfico por el solo hecho de serlo.

En este punto, vamos a dilucidar un tema, que abordaremos en extenso más adelante, para la comprensión de nuestra premisa inicial. Repetimos, nuevamente, que todo material fílmico registra una historia – una narración – pero no todo registro es arte. Y no es arte, precisamente, porque no está involucrada la ficción en ella.

¿Ello quiere decir que el cine documental y el experimental no cuentan como arte? Todo lo contrario. Es arte en su sentido más puro. El material documental o experimental no puede ser comparado con el material periodístico pues, aunque tanto el documental como el cine experimental registran una “realidad” determinada, ésta es expresada a través de un lenguaje ficcional, a diferencia del reporterismo cotidiano. En el cine documental o en el cine experimental descubrimos esa realidad que está frente a nosotros pero que no solemos ver: es una realidad adulterada por la mano de un director que guía su material en base a una intencionalidad no determinada por el espectador. En suma, es la “realidad” expresada ficcionalmente.

Realizada esta importante atinencia, pasamos a describir que es la verosimilitud dentro del terreno cinematográfico. ¿Hasta qué punto es admisible una escena determinada en un *film* cinematográfico? Aumont et.al. (2005) nos define qué es lo verosímil en esta disciplina artística:

Lo verosímil consiste en una serie de reglas que afectan las acciones de los personajes, en función a máximas a las que pueden ser asimiladas. Estas reglas, tácitamente reconocidas por el público, se aplican pero nunca se explican, ya que la relación de una historia al sistema verosímil al que se somete es por esencia una relación muda. El tiroteo final en un western responde a reglas muy estrictas que se deben respetar si no se quiere que el público juzgue la situación inverosímil o al director demasiado atrevido. Pero nada explica, ni en el western ni en la realidad, que el héroe tenga que avanzar solo por en medio de la calle principal y esperar que su adversario desenfunde. (p. 142)

Encontramos pues, que la verosimilitud no necesariamente guarda relación con lo admisible en el terreno real. La verosimilitud en la cinematografía es algo que se ha ido construyendo a lo largo del tiempo a través de los aportes de numerosos realizadores que, de una forma intencional o no, han ido introduciendo una especie de lenguaje visual determinado hacia los espectadores. El espectador va con cierta predisposición hacia una sala de cine, en espera de una secuencia de hechos narrativamente coherentes para él, o bajo nuestros términos, con una historia verosímil según sea el género.

El cine de culto, por lo general, se ha identificado como transgresor de la verosimilitud narrativa. No es extraño, pues, que el cine de culto – la generada por aquellos grandes realizadores que se nos vienen a la mente cuando escuchamos el término “cine” – no haya sido la más valorada por el espectador de su tiempo. Sin embargo, el cine de culto posee la extraña cualidad de generar embriones en el cine del futuro cercano. El cine de culto crea ciertos modelos de narración que, si bien no son la norma en la actualidad, lo serán en el futuro a través de la repetición constante en otros *films* (Aumont et.al., 2005, pp. 143-144).

La verosimilitud no solo depende de qué tan repetida haya sido hecha una narración determinada, sino también del tipo de género cinematográfico al que nos aboquemos. No se puede pretender que una cinta de acción culmine con la muerte y derrota del héroe, o que el aterrador ente de un *film* de terror termine siendo gracioso o humorístico. Quizás, uno de los pocos géneros que escapa a la narración verosímil sea el drama, por los diversos matices que los realizadores pueden impregnar a este tipo de obras, y por ello, tal vez, su alta valoración entre los especialistas de la cinematografía.

La verosimilitud, por tanto, es un carácter específico de la cinematografía y que la desmarca de otras disciplinas artísticas que hacen uso de la narración como medio de conexión con el espectador. La verosimilitud narrativa en el cine no se expresa únicamente

en textos interpretados por actores, sino en imágenes – fotografía en movimiento – que revelen acciones que sean lógicamente aceptables por el espectador que observa una película.

2.2.4. Los géneros cinematográficos

Los géneros cinematográficos son tan cambiantes como la cinematografía misma. De hecho, hasta se podría asumir que los géneros cinematográficos como tales no existen, sino que resulta una imposición teórica generada por la propia industria – principalmente Hollywood – para clasificar las películas para ciertos tipos de espectadores (Baccaro y Guzmán, 2013, p.88). Aunque lo cierto, es que la idea en torno a los géneros ha calado tanto entre el espectador promedio que no es extraño escuchar mientras uno circula por un pasillo de las salas de cines frases como “vamos a ver esta película de terror” o “esta película es de acción, hay que verla”. Los géneros cinematográficos, por tanto, ya forman parte del *background* del espectador del cine.

Sin embargo, mencionamos que los géneros son tan cambiantes como el cine mismo, puesto que no siempre se admitió la clasificación de géneros a lo largo de la historia de esta disciplina como ahora lo concebimos. Cuando el material fílmico alcanzó el nivel narrativo para convertirse en arte, los teóricos solo diferenciaban dos géneros en el cine: cine sonoro y cine no sonoro. Sin embargo, con la industrialización del cine y la popularización del sonido en la cinematografía, accedemos a un nuevo “mercado” de géneros, que no precisamente son todos los que encontramos hoy en día, pero que gran parte responden a esos deseos iniciales de la industria por convertir en productos con ciertas características determinadas a las obras cinematográficas. Zavala (2013) nos relata el proceso de esta manera:

Los rasgos de la tradición clásica se establecieron en los primeros cincuenta años de la historia del cine y se cristalizaron en la década de 1940. Al responder a una forma de expresión canónica, estos rasgos siguen siendo una parte medular de la producción del cine occidental. Durante las siguientes décadas, y particularmente en la década de 1960, las vanguardias cinematográficas y las nuevas olas del cine occidental establecieron rupturas frente a esta tradición e intensificaron los rasgos de lo que se conoce como el cine moderno.

A partir de 1980 es cada vez más frecuente la presencia simultánea de rasgos clásicos y modernos en los géneros de ficción, que ha dado lugar al cine posmoderno. (pp. 131-132)

Pese a que los géneros no nacen como una diferenciación explícita entre los diversos realizados y sí como un mecanismo comercial de los distribuidores, debemos anticipar que

teóricamente existen solo tres grandes géneros de la cinematografía: el cine documental, el cine experimental y el cine de ficción (Zavala, 2013, p. 130). Hay quienes señalan que el cine de animación podría ser un cuarto género del cine, sin embargo, es común verlo insertado como un subgénero del cine de ficción. Sin embargo, es aún más corriente el pensamiento entre los espectadores acerca de que “todo lo que no es ficción no es cine. Así los documentales para una gran mayoría no son películas” (Baccaro y Guzmán, 2013, p. 86). Sin embargo, como ya hemos determinado antes, el hecho de que tanto el cine documental como el cine experimental no sean ficcionales no los exime de trasladar una historia al espectador. Ese simple hecho las convierte en arte, un arte que es ensalzado por la crítica especializada, aunque escasamente valorada por el espectador en general. No es de extrañar, por tanto, que el cine experimental como el documental, prácticamente hayan desaparecido de las carteleras comerciales en el mundo, para tener como únicos círculos de exhibición las salas no comerciales o circuitos culturales especializados.

Nuestra percepción acerca de los géneros cinematográficos no se ha quedado en lo que la teoría originalmente dictaba. Actualmente, se consideran como géneros cinematográficos únicamente a la ficción, pasando los primeros a la categoría de género siendo en realidad subgéneros del segundo de los mencionados. Ante este incierto panorama, ¿cuáles son los géneros cinematográficos hoy en día? Pues para responder a esta interrogante nos ceñiremos a la clasificación realizada por la productora cinematográfica Pixar, una de la más importantes el mundo dentro del género de la animación (Baccaro y Guzmán, 2013, pp. 90-98). Así, una clasificación primigenia estaría integrada por los siguientes géneros:

- **Western:** Un género fácilmente identificable por sus escenas ambientadas en el Viejo Oeste estadounidense, pero que ha ido mutando hacia nuevos ambientes, aunque siempre manteniendo el estilo de persecuciones, ataques con armas de fuego y bandos muy bien delimitados, que son la marca de fábrica de este género.
- **Comedia:** Uno de los géneros más antiguos de la cinematografía, y cuyo sentido narrativo se centra en hacer reír al espectador. Su verosimilitud resulta llamativa, toda vez que la teatralidad es alterada con el fin de divertir a la audiencia.

- **Terror:** Tiene una intencionalidad muy marcada al igual que la comedia aunque totalmente antagónica. El terror busca asustar al espectador, a través de secuencias, efectos de sonido, personajes que vulneren la sensibilidad de la audiencia.
- **Ciencia ficción:** Se centra en historias de mundos o dimensiones desconocidas, o en entornos, si bien mundanos, con ciertos cambios drásticos en su composición gracias a una acción, una invención o un suceso determinado. Es común que el espectador encuentre la narración presentada como alejada de su realidad, aunque esto no es necesariamente cierto.
- **Fantástico:** En esencia, similar a la ciencia ficción – hay quienes consideran que la ciencia ficción está dentro del género fantástico – que se caracteriza por presentar una realidad con un elemento particular alterado. En este caso particular, ya no hablamos de un universo diferente como en la ciencia ficción, sino de un elemento particular que se desenvuelve en el universo cotidiano.
- **Thriller:** Un género cuyo objetivo es emocionar y estremecer al espectador. Pero, a diferencia de otros géneros no utiliza la violencia como móvil, sino diálogos o impactos visuales para lograrlo.
- **Musical:** Un género que se originó con el cine sonoro. Vale aclarar que el género musical, por lo general, va de la mano con la comedia o el drama, ya que no es un género que pueda depender de sí mismo como elemento narrativo. Resultan válidos también dentro de este género escenas de canto o baile.

Éstos son los géneros presentados por Pixar, sin embargo, como es de fácil reconocimiento quedan algunos géneros fuera de la órbita de análisis de dicha compañía cinematográfica. Ello se debe, quizás, a que son géneros no abordados por Pixar. Éstos son algunos aportes realizado por Zavala (2013, pp. 133-136) acerca de este punto:

- **Drama:** Otro de los géneros fundadores de la cinematografía. Hay teóricos que insisten en que el drama es un género presente en todas las cintas, aunque de manera didáctica señalaremos que se trata de un género totalmente independiente. Es

considerado el género máximo por excelencia y es el que cuenta con mayor presencia en los festivales internacionales de cine.

- **Romance:** También conocido como comedia romántica, el romance es un género que se caracteriza por presentar una historia idealizada acerca de una relación o un triángulo amoroso.
- **Acción:** El género de la violencia por excelencia, aunque en su modalidad más moderada encontramos a la aventura, que puede también ser considerado como un género independiente. El movimiento de los personajes sustituye a las palabras en este género cinematográfico.
- **Animación:** Clasificado por algunos teóricos como cine infantil, aunque recientes producciones demuestran que la animación ahora responde a gustos mucho más amplios en términos generacionales. Se emplea el término animación para representar el modo de realización de un determinado *film*, sin embargo, este género puede nutrirse de otros géneros para su realización.
- **Biopic:** O cine biográfico. Es un género utilizado para representar la vida de un personaje histórico. No se debe confundir con el documental, pues en el biopic, si bien se parte de fuentes reales para su construcción, los diálogos, los *plot point*,³ los personajes secundarios son completamente ficcionales y hechos a la medida para dar sentido a la narración.

Así damos por concluido la lista de géneros cinematográficos considerados por la crítica cinematográfica en la actualidad, sin dejar de recalcar, nuevamente que los géneros son cambiantes de acuerdo a los acontecimientos sociales y gustos de determinada época. Hoy en día, por ejemplo, ni el western ni el musical representan géneros muy populares, de ahí su escasa producción tanto a nivel nacional como internacional. También aquí cabría considerar géneros en debate como el *film noir*, el *road movie*, el cine erótico, etc. que aún no logran un campo propio en las clasificaciones de la teoría cinematográfica, aunque es de

³ Puntos de crisis en una obra cinematográfica.

suponer que si continúa la producción masiva de las mismas puedan convertirse en géneros académicamente aceptados.

2.2.5. Modos de narración

Históricamente se ha utilizado más el término “estilo” para definir una manera de narrar las historias dentro de la cinematografía. Si bien este término, puede resultar comprensible para espectadores como para investigadores, lo cierto es que “estilo” como concepto no abarca todo el espectro de lo que entendemos como narración, sino que se limita exclusivamente, al lenguaje audiovisual. Bordwell (1996) entiende que el término más adecuado para este campo sea el de “modo de narración”:

Un modo narrativo es un conjunto de normas de construcción y comprensión narrativa históricamente distintivas. La noción de norma es sencilla: se puede considerar que cualquier filme intenta satisfacer o no satisfacer un estándar coherente establecido por vía o práctica previa. (p. 150)

El término “modo” tiene su origen en el griego “modus”, y fue utilizado por los antiguos filósofos, entre ellos el propio Aristóteles, para expresar una conducta determinada de alguien o algo. Si instalamos este concepto en el terreno cinematográfico, observaremos que su aplicación no dificulta la clasificación de las obras en cuanto a géneros, sino más bien, es un fundamento que rebasa los géneros en sí, ya que su origen se basa en ciertas convenciones instauradas por un grupo social – en este caso, artístico – particular.

Entonces, ¿qué es el estilo? Tal como deja en claro el propio Bordwell (1996), el término estilo está referido más a las técnicas ligadas al lenguaje audiovisual, tales como movimientos de cámara, planos, ángulos, tipo de iluminación, etc. que utiliza el realizador para plasmar un guion sobre la película analógica o digital (p. 151). Por ello, es que el término quedaría excesivamente exiguo para explicar cuál es el tipo de narración que se observa en determinado filme.

En ese sentido, observamos hasta cuatro modos de narración a lo largo de la historia cinematográfica: clásica, de arte y ensayo, histórico-materialista y paramétrico. Si bien, popularmente se ha identificado cada modo de narración con determinada industria cultural en base a posiciones geográficas, esto no es del todo cierto, ya que muchas cinematografías

locales pueden hacer uso o no de los diferentes modos de narración, sin importar que les sean próximas territorial o culturalmente.

El primer modo de narración que abordaremos será el clásico. Éste, tal como el término indica se nutre de las fuentes del teatro clásico griego y romano, para dar forma a sus historias. Bordwell (1996) la identifica así:

De todos los modos, el clásico es el que se configura más claramente según la “historia canónica”, que los investigadores sobre la comprensión de la historia postulan como normal en nuestra cultura. En términos de esa misma historia, la dependencia de la causalidad centrada en el personaje y la definición de la acción como un intento de conseguir un objetivo son características sobresalientes del formato canónico. En el nivel del argumento, el filme clásico respeta el modelo canónico de establecimiento de un estado de la cuestión inicial que se altera y que debe, así, volver a la normalidad. Más aún, los manuales sobre el guion de Hollywood han insistido largo tiempo en una fórmula que se ha revisado en los análisis estructurales recientes: el argumento consiste en una situación inalterada, la perturbación, la lucha y la eliminación de esa perturbación. Tal modelo argumental no es herencia de ninguna construcción monolítica que responda al nombre de “novelística”, sino de formas históricas específicas: el teatro, el romance popular y, especialmente, la novela corta de finales del siglo XIX. Las interacciones causales de los personajes son, pues, en gran medida, funciones de tales modelos de configuración de argumento/historia. (p. 157)

El autor refiere que Hollywood ha tomado como modo la narración clásica, y ello es observable en la inmensa cinematografía de aquella industria, todos cortados bajo el mismo trazo y en el que se sigue un modelo de producción similar que ha generado tan buenos dividendos a sus participantes. Sin embargo, reducir el modelo clásico a Hollywood sería una insensatez, toda vez que siendo la industria cultural predominante en el terreno cinematográfico, ha logrado irradiar su modo de narración a todos los continentes, siendo por tanto, el clásico el modo de narración por excelencia en las cinematografías de todo el globo.

Dentro del estilo que distingue al modo clásico encontramos que existe una unidad de tiempo definida, que solo se rompe mediante divisiones de edición, tales como fundidos, cortinillas o puentes sonoros. A diferencia del teatro clásico, el tiempo en el modo clásico cinematográfico puede tener puentes, es decir, se puede llevar a pantalla una historia que transcurre durante varios años, pero sin perder esa linealidad temporal, desde el pasado hacia el futuro, tan característico de este tipo de cine. La creación de grandes estudios en Hollywood hizo también posible una diferenciación de espacios físicos, otra característica importante del modo clásico. Ello sin olvidar, un tercer aspecto clave, la causalidad, es decir, que toda acción o hecho que se observe en un filme del modo clásico responde a una causa

determinada, que es explicada implícita o explícitamente dentro de la propia historia de la película.

Pero, en el propio Estados Unidos, cuna de la meca cinematográfica que conocemos como Hollywood, hay una serie de realizadores, productoras y festivales que desarrollan un cine con un tinte distinto, con un modo de narración nada convencional. Esta cinematografía tiene su origen en Europa y es la que ha dado origen a un modo de narración que Bordwell (1996) denomina como “de arte y ensayo”:

Pero la narrativa de arte y ensayo, al tomar sus claves de la modernidad literaria, cuestiona tal definición de lo real: las leyes pueden no ser cognoscibles, la psicología personal puede ser indeterminada. Así las nuevas convenciones estéticas exigen apoderarse de otras “realidades”: el mundo aleatorio de la realidad “objetiva” y los estados pasajeros que caracterizan a la realidad “subjetiva”. En 1966, Marcel Martin resumía estos dos tipos de verosimilitud. El cine contemporáneo, decía, sigue al neorrealismo al intentar representar las irregularidades de la vida real, “desdramatizar” la narración mostrando tanto los clímax como los momentos triviales, y usar las nuevas técnicas (cortes inesperados, tomas largas) no como convenciones fijas, sino como medios flexibles de expresión. Martin añadía que este cine nuevo aborda también la realidad de la imaginación, pero como si fuera tan objetiva como el mundo que tenemos ante nosotros. Naturalmente, el realismo del cine de arte y ensayo no es más “real” que el del filme clásico; es simplemente un cánón diferente de motivación realista, una nueva *vraisemblance*, que justifica opciones compositivas y efectos específicos. Ciertas formas específicas del realismo motivan una imprecisión de la causa y el efecto, una construcción episódica del argumento y un aumento de la dimensión simbólica del filme, o a través de las fluctuaciones de la psicología del personaje. (p. 206)

Como se puede colegir, el modo de narración de arte y ensayo no nace de la mano con el modo clásico, sino más bien, como un modo de respuesta a la linealidad de conceptos instaurados por Hollywood. Es una especie de rebeldía, en el buen sentido del término, de ciertos realizadores independientes hacia una forma de ver e interpretar la realidad desde la perspectiva cinematográfica. Al igual que en el caso anterior, limitar el campo de acción de la narrativa de arte y ensayo a Europa resulta un craso error, puesto que, si bien no goza de la popularidad de la narración clásica hollywoodense, también ha servido de influencia para realizadores de todo el mundo, incluidos, muchos del propio Estados Unidos.

Sumada a las características arriba expresadas en el modo de narración de arte y ensayo, también vale aclarar que, a diferencia de la narrativa clásica, que se centra en el desarrollo de situaciones a través de la asociación causa-efecto para plantear un tema, en el cine de arte y ensayo, dicho tema está centrado en el significado existencial de sus personajes,

y no en las situaciones que éstos provoquen. De ahí que lo que suceda como acción real como aquello que acontece en la mente de los personajes apenas se diferencie, dejando al espectador en espera de alguna explicación, inexistente, por cierto, pues la intención de este tipo de narrativa es interpolar lo “objetivo” con lo “subjetivo” para el desarrollo de un tema. Esto trae como consecuencia natural que, en la narrativa de arte y ensayo, nociones como el tiempo y el espacio, tan bien definidos en el modo clásico, se muestren difusos e incomprensibles.

Un tercer modo de narración, menos frecuente pero no menos importante dentro de la historia cinematográfica, es el cine histórico-materialista, que Bordwell (1996) define así:

Como la mayor parte del arte soviético de los años veinte, el cine histórico-materialista tiene una inclinación fuertemente retórica. Utiliza los principios narrativos y los recursos opuestos a las normas de Hollywood con propósitos abiertamente didácticos y persuasivos. Dentro de la cultura soviética, generalmente los artistas y los trabajadores políticos debatían cómo podían traducirse las prácticas estéticas a prácticas útiles. (...) Algunos, como Kuleshov, consideraban su trabajo como parte de un proceso de investigación básica a largo plazo; realizados con espíritu científico, sus experimentos podrían finalmente revelar las leyes del arte socialista. Otros creadores fabricaron un arte sometido al *agitprop* (agitación social). Así, la obra de arte quedaba dotada de una utilidad inmediata como propaganda. La música patriótica, los espectáculos de masas para celebrar la Revolución de Octubre, y la mayor parte de la poesía de Mayakovsky son un ejemplo. Sin importar cuán práctico fuera el fin, el enfoque de la “agitación social” condujo a un concepto distinto de la estética. “El arte”, escribieron Lunacharsky y Slavinsky en 1920, “es un dios todopoderoso capaz de contagiar a aquellos que nos rodean con ideas, sentimientos y estados de ánimo. La agitación y la propaganda adquieren una especial agudeza y efectividad cuando van revestidas con las atractivas y poderosas formas del arte”. En consecuencia, el objetivo instrumental proporcionó -al menos durante un tiempo- una estructura aceptable para la experimentación. (p. 235)

¿Ello quiere decir que el modo histórico-materialista terminó con la caída del Muro de Berlín y, por ende, del estado soviético? No. Si bien la producción de cine con este modo narrativo ya no es tan frecuente como durante los años de existencia de la Unión Soviética, lo cierto es que cine de este tipo seguirá existiendo en la medida que el arte se ponga al servicio de intereses políticos, religiosos o sociales, es decir, cuando el arte sirva de medio de propaganda. Dentro del cine documental es más sencillo ver este tipo de modo de narración en la actualidad, aunque también dentro de la ficción hay casos contados, pero notables de narración histórico-materialista.

Una característica fundamental de este modo narrativo es que se funda sobre hechos reales, pero no por el hecho de ser reales, exentos de una interpretación particular de los hechos. Sobre estos hechos, observamos que los personajes funcionan como piezas de ajedrez para ejemplificar el mensaje, algo muy distinto del objetivo del modo narrativo de arte y ensayo, donde el personaje es el eje de la historia. No es de extrañar que los estereotipos sociales sean tan marcados dentro de sus argumentos. Y, finalmente, también es fácil identificar este modo de narración por un montaje recargado, donde las imágenes fluyen como balas salidas de una ametralladora, toda vez que la intención de los realizadores de este tipo de cine es evitar que la narración sea descriptiva – como en el modo clásico – y se muestre, más bien como retórica, es decir, con un mensaje repetido incansables veces.

Un cuarto y aún más extraño modo de narración es lo que Bordwell (1996) ha acuñado como “paramétrico”, y que, en el ámbito cinematográfico, es mejor conocido como “experimental”:

Pero la narración paramétrica es más similar a lo que sucede en las artes “mixtas”. En un poema narrativo, la construcción de la historia está con frecuencia determinada a las necesidades del verso. El cuervo de Poe grazna *Never-more* (nunca más), y el narrador está enamorado de una chica llamada Lenore, en parte por los requisitos del ritmo. En la ópera o las canciones, puede que el despliegue musical no acompañe al texto, sino que le imponga sus propias pautas. El estilo cinematográfico, la repetición y desarrollo de aplicaciones de la técnica fílmica, puede igualmente conducir a lo que Tynianov llama la “dominante”, el factor que destaca a expensas de los otros, “deformándolos”. (p. 275)

El modo paramétrico, en suma, es aquel en el que la historia se subordina al estilo. Es una forma diametralmente distinta de entender el cine respecto a los tres modos de narración anteriores. Lo que importa aquí es que el manejo del lenguaje audiovisual, léase, una pista sonora que guíe rítmicamente las imágenes, una serie de planos y ángulos imposibles o excepcionalmente bellos, una cámara que nos mimetice con la vista de un ave, por ejemplo. La historia queda en segundo plano, como algo que puede estar o no, y si ha de estar, siempre debe guardar correspondencia con el estilo impuesto. Es, en cierto, sentido, un modo de narración sin lógica aparente, o por lo menos, sin la lógica narrativa propia de la literatura. Es probable que exista una lógica propia, netamente cinematográfica, que el realizador trate de crear desde cero como un hacedor omnisciente.

2.2.6. El espectador

Si hay un artista como emisor y una crítica cinematográfica, debe existir un receptor para cerrar esta fase de comunicación. Ese receptor, para nuestro particular tema de estudio, la crítica cinematográfica, es conocido como espectador. El término espectador tiene su raíz en el latín *spectare*, que significa contemplar o mirar. A su vez, el término *spectare* proviene de un vocablo de origen indoeuropeo, *spek*, que designa un estado de observación atenta (Puelles, 2011, pp. 131-132). Por ende, el aceptar el uso de “espectador” para designar al público receptor de la obra cinematográfica no resultará extraño a nadie: su función primordial es la de contemplar con suma atención lo que el artista pretende comunicarle a través de su obra.

Pero, ¿acaso serán considerados en igual medida los que observan los partidos de fútbol o las carreras de autos? ¿Qué diferencia al espectador de aquellos que también gozan de un espectáculo de entretenimiento? La diferencia entre ambos grupos radica en el tipo de relación existente entre el receptor –el consumidor– y el emisor –la obra de arte o el espectáculo en curso–. La relación existente entre espectador y obra cinematográfica es única, pues entre ellos se establece lo que Puelles (2011) denomina como “relación estética”. A diferencia de otros espectáculos de masas, en el cine, el espectador es consciente que se encuentra ante una ficción – que tal vez se refiera a una determinada realidad, mas no es la realidad – a la cual se rinde, la acepta y la ensalza hasta convertirla en una experiencia placentera.

Sin embargo, hablar de un único “espectador” resulta una sinrazón. Más ahora que numerosas expresiones artísticas han adquirido, a la sazón, las características de los espectáculos mundanos. Es por ello que algunos teóricos se han dado a la difícil tarea de desentrañar las diferentes clasificaciones de espectadores.

La noción del espectador distinguido fue introducida por el francés Pierre Bourdieu (citado por Naif, 2007). Para el sociólogo, el consumo de arte es un parámetro para determinar el nivel social, económico, social y cultural de las personas. Bourdieu, de esta forma, hace una distinción entre las artes “cultas” y el arte “popular”. Por ende, se entiende

que el espectador distinguido es aquel que goza de la economía y el conocimiento suficientes como para degustar del buen arte (pp. 166).

En una posición contraria a la de Bordieu, ubicamos al británico Anthony Giddens (citado por Naif, 2007). Para el también sociólogo, en nuestros tiempos existe un espectador de tipo cuasiposmoderno, el cual no disfruta del arte solo como medio de posicionamiento social, sino como reafirmación de sí mismo. Giddens, en suma, aísla al espectador como masa para asentarlo como individuo (pp. 167).

En concordancia con la línea de Giddens, el sociólogo alemán Ulrich Beck (citado por Naif, 2007) afirma que el espectador de arte ya no responde a la tradición de la élite, sino que cada individuo, más allá del estrato socioeconómico al que pertenece, se encuentra libre de desarrollar su apego al arte siguiendo sus propios preceptos, en razón a su educación, su profesión u oficio, su edad, su origen geográfico y sus preferencias particulares (pp. 168).

Retomando los conceptos de tradición de clase de Bordieu, los estadounidenses Richard Peterson y Albert Simkus, establecen dos nuevos tipos de espectadores: el omnívoro y el unívoro. Ambas distinciones que, a primera vista, pueden ser similares a Bordieu difieren en el sentido que, para los autores citados, no importa tanto el tipo de arte que consuman los individuos, sino más bien, cuánto arte puedan digerir.

El espectador omnívoro es, por tanto, un símil del “distinguido” de Bordieu, solo que al consumidor propuesto por Peterson y Simkus, no les basta hacerse con el considerado “arte culto” sino también con otras formas de expresión artísticas que, a los ojos académicos, resultan ser de gusto popular. En cambio, el espectador unívoro, se queda en el ambiente del “arte popular”, ya que por diferentes factores no puede acceder al denominado “arte culto”. Reincidimos en la idea de que, para estos investigadores, el punto de inflexión no se encuentra en el tipo de arte que un individuo determinado consuma, sino más bien, a cuantos tipos de arte pueda acceder (Naif, 2007, pp. 170-171).

Sin embargo, estas disquisiciones no responden la interrogante acerca de quién es el espectador. Al respecto, hay que incidir que el espectador es considerado “espectador” si y tan solo si forma parte de un público. Puelles (2011) asevera que, incluso, se puede considerar

al espectador como un actor más de ese entramado social conocido como “puesta de escena artística”. Pero, ¿por qué llega a tal conclusión el citado autor?

La obra de arte es tal en cuanto es degustada por un público determinado. El espectador es, según Puelles (2011) “estando en-medio: en medio de sí y en medio de los demás; también, por cierto, en los espacios de contigüidad entre lo real y la ficción” (pp. 30-31). El espectador existe en tanto existen otros espectadores como él en un espacio determinado. Es por ello que es comprensible la angustia existencial que sufre el espectador cuando es el único de la sala. El placer de observar arte va más allá de una experiencia netamente estética. El otro gran placer para el espectador está en ser observado por sus pares como partícipe de esa puesta en escena “ficcional”.

Una característica indesligable de la personalidad de todo espectador es su gusto artístico. Aunque popularmente se ha distinguido a las personas como individuos con “buen gusto” de los de “mal gusto”, lo cierto es que la divergencia no existe en tanto solo podemos diferenciar a dos tipos de sujeto: los que tienen “gusto” y los que no lo tienen. No existen medianías al respecto. ¿Qué es lo que convierte a un sujeto anónimo en un espectador con “gusto”? Dejemos que sea el propio Puelles (2011) quien nos permita comprender este concepto:

De este modo, los ciudadanos libres que acudían a una representación de Esquilo, tanto como los jóvenes que asisten a un concierto de rock, pasando por los burgueses abonados al palco de la ópera, o consumidos por Wagner, sin olvidarnos de quienes gritan y ríen en las butacas baratas de Paraíso, ni de los expertos académicos que portan un ejemplar de Lessing y otro de Danto, ni de los turistas embelesados ante monumentos que no entienden, ni de los hinchas que animan a su equipo insultando al adversario, ni del adolescente enganchado a los programas televisivos menos ficcionales y más espectaculares... todos son receptores, pero solo son espectadores quienes tienen por objeto de atención y comprensión la ficción ilusionística y emocionante. (p. 325)

Entendemos pues que la diferencia entre una persona común que observa una obra de arte por simple disfrute de los sentidos con uno que goza de “gusto” radica en que este último es capaz de transformar la ficción representada en la obra en cuestión en un mensaje articulado y consistente. En esta última fase, el espectador cumple a plenitud su rol de intérprete participante a través de la “relación estética” construida entre la obra y su mente.

Sin embargo, es únicamente durante esta última fase del proceso comunicativo, que el espectador ejerce como sujeto participante. Antes de ello, el espectador actúa netamente como un “objeto”. Un objeto que se rinde ante el placer estético que está a punto de presenciar, esperando –de forma sigilosa– que sea el artista quien muestre su intimidad ante él. El artista entrega esa intimidad a un coste muy alto para él: el espectador llega a conocer su interior. Pero, cuidado, que la relación entre artista y espectador no queda ahí. El espectador presupone que es un ente invisible en la representación artística, sin embargo, olvida que el artista está siempre vigilante a cada una de sus reacciones, para edificar una obra de arte acorde a sus exigencias estéticas.

No toda expresión artística se mueve bajo la misma corriente. Hay una primera vertiente en la que el artista trata de representar las exigencias del espectador en la obra de arte. Es lo que actualmente se conoce como “arte de masas”. En este tipo de arte, el espectador actúa como juez y parte. La inspiración creativa del artista tan solo representa una minúscula parte del proceso. Es arte a la medida del espectador promedio.

En la otra acera, tenemos al arte académico o lo que los esteticistas franceses denominaron *l'art pour l'art*. En este tipo de arte, el artista pone a prueba al espectador. Es el arte de provocación en su máxima expresión en el que el espectador se pone frente a sí mismo. Es él motivo de la obra, mas dicha obra no está precisamente dirigida para él. Su posición como espectador entra a debate. Y para corresponder acertadamente a su función de espectador intérprete, deberá adquirir el grado de experto. En el arte académico, no se acepta un espectador que desconozca las bases teóricas de la disciplina que se representa.

Esta diferencia entre ambos tipos de espectador –y el arte que nos rodea– puede ser entendida en las siguientes líneas escritas por Puelles (2011):

En el contexto estético de las artes, la distancia requerida para la contemplación de las formas sensibles implicará un efecto no deseado por la obra de arte. Y es que tal distancia se deslizará hacia la consecuencia de una separación entre lo que la obra se propone y el modo en que es recibida por el receptor. Cuando la obra se vuelve principalmente estética, se pierde a la vez la determinación – unívoca – de su efecto. Dicho de otro modo: una cosa es cómo la obra quiere ser tratada en su recepción estética y otra cómo sea tratada en el libre ejercicio de su recepción. [...] Si la obra deja de poseer trascendencia simbólica, si se hace dependiente de tener que determinar – y aquí radica su exposición dramática al éxito o al fracaso – cuál sea el efecto que provoque, por su parte, el receptor podrá consumir la obra – convertida ahora en

objeto comercial y vanidoso – como quiera. Cuando el arte se declara autónomo, también se declara prescindible. (pp. 109-110)

En conclusión, la forma como decodifique la obra el espectador, determinará también el valor de la obra. Por tanto, el proceso creativo no acaba con el último corte del editor dentro de un *film* cinematográfico. Es en realidad, apenas el comienzo de la “experiencia estética”. Es el espectador quien va a determinar a través de su análisis –o la inexistencia de ésta– el valor artístico de la obra en cuestión.

Una vez observada la obra y analizada por el espectador, queda pendiente una interrogante: ¿Cuál es la relación existente entre la opinión de éste con respecto a la opinión de la crítica? Ortega y Gasset (1921) deja en evidencia su posición:

Con razón se tachaba de gris la teoría, porque no se ocupaba más que de vagos, remotos y esquemáticos problemas. La historia de la ciencia del conocimiento nos muestra que la lógica, oscilando entre el escepticismo y el dogmatismo, ha sabido partir siempre desde esta errónea creencia: el punto de vista del individuo es falso. De aquí emanaban las dos opiniones contrapuestas: es así que no hay más punto de vista que el individual, luego no existe la verdad – escepticismo: es así que la verdad existe, luego ha de tomarse un punto de vista sobreindividual – racionalismo. (pp. 21-22)

Como hemos analizado anteriormente, la crítica intenta sentar un análisis racional sobre la obra analizada, mientras que la opinión del espectador se basa en gustos y preferencias que no son mensurables o cuantificables. Es la emoción y el sentimiento en sus estados puros. Sin embargo, ello no implica aseverar que la opinión del espectador deba ser dejada de lado, pues como recordamos, es la obra la que está al servicio del espectador y no al revés. La obra existe solo sí existen espectadores que disfruten de ella. Por ende, el rol del crítico es la de nexos o guía entre ambos.

CAPÍTULO 3

LA CRÍTICA CINEMATOGRÁFICA, SUBGÉNERO PERIODÍSTICO

3.1. Periodismo cultural

Escribir sobre periodismo cultural es referirse a uno de las especialidades más longevas del periodismo. La tradición artística en los medios periodísticos siempre se ha antepuesto a la tradición estrictamente cultural, conceptos ambos que ya hemos definido con anterioridad. Su presencia resultaba obligatoria en los medios escritos europeos desde el siglo XVII. A pesar de los años, el periodismo cultural no decayó, es más se fortaleció, siendo uno de los espacios preferidos de los lectores tanto en los diarios como en las revistas. Sin embargo, con la irrupción de las nuevas tecnologías, los espacios dedicados al periodismo cultural vienen reduciéndose gradualmente para dar paso a nuevos temas de conversación. Sin embargo, es necesario recalcar el importante papel del arte y la cultura para el lector de hoy, tal como nos lo recuerda Rodrigo Villacís (1997):

Los medios pueden convertirse en agentes privilegiados de transformación cultural de las grandes mayorías. Y como inevitable contrapartida, los medios pueden ser nefastos para la cultura, reduciéndola a adorno y a un hecho casi insignificante (dependiendo cómo se trate el tema, ignorándolo o confinándolo a lugares secundarios); pueden degradarla, pueden falsificarla, pueden convertir el manejo de lo cultural en instrumento de alienación. (pp. 15-16)

Insistimos, entonces, en la necesidad de que los medios de comunicación entiendan el periodismo cultural como parte de su quehacer diario. Así viene haciéndose desde el lejano siglo XVIII, cuando el periodismo cultural surgió en pequeñas publicaciones europeas. A mediados de aquel mismo siglo, el periodismo cultural hace su aparición en los medios. Ya para el siglo XIX, la página cultural era prácticamente obligatoria para los diarios y revistas de gran parte del mundo occidental.

En el siglo XX, el periodismo cultural alcanza su apogeo gracias al crecimiento de las industrias del cine y la música. Es por ello, que deja de manifestarse a través de las ya conocidas páginas culturales, para tener sus propios espacios, de carácter semanal, conocidos

como “folletines”. En estos suplementos, no solo se ofrecía periodismo en sí, sino también se publican cuentos de poca extensión o por episodios, ensayos, versos, fotografías y caricaturas (Ayala y León, 2001, pp. 38-40).

Quizás, el origen de la vinculación entre el periodismo cultural y las disciplinas artísticas proceda directamente de la Escuela de Frankfurt, uno de los focos académicos que más se interesó en este aspecto. Los medios de comunicación hasta comienzos del siglo XX mezclaban en la sección destinada a Cultura, información relativa a las artes, la ciencia, la tecnología e, incluso, el espectáculo. Sin embargo, todo cambió tras la formulación de lo que era “cultura” para la Teoría Crítica (Gargurevich, 2010, p. 4).

Para la Escuela de Frankfurt, la cultura no podía entenderse como una unicidad. Ellos comenzaron a distinguir entre Cultura de Masas e Industria Cultural. Mientras la Cultura de Masas estaba referida a todo aquel mensaje que por ciertos intereses se mueven desde las altas esferas para el control de la sociedad – Gargurevich (2010) refiere que este término podría emparentarse con el de Industria de la Información – en la Industria Cultural sí encontramos visos de lo que las disciplinas artísticas pretenden transmitir a la sociedad. En suma, cuando hablamos de periodismo cultural en la actualidad, nos enfocamos al concepto de “cultura” que los fundadores de la Teoría Crítica entendían como “Industria Cultural” (p. 10).

Nuestro país no quedó exento de la influencia europea en materia de periodismo cultural, siendo los primeros medios impresos en transmitir esta especialidad, *La Gaceta de Lima*, *El Mercurio Peruano* y *El Diario de Lima*. Ya en el siglo XIX, según refiere Ayala y León (2001), se presenta una eclosión de contenidos culturales en diferentes revistas de nuestra capital y de provincias, tales como *El Ateneo de Lima*, *La Revista Americana*, *El Álbum*, *El Mapa Político y Literario*, *La Revista Peruana*, *El Lucero*, *La Neblina*, *La Gran Revista*, *Ateneo* y *El Perú Ilustrado*, gran parte de ellas dirigidas por eximios hombres y mujeres de las letras peruanas (pp. 46-51).

El diario limeño que toma la iniciativa en materia cultural es el decano de la prensa peruana, *El Comercio*. Con la desaparición de la mayoría de revistas ligadas al arte fundadas

en el siglo XIX, quienes toman la posta en la difusión de temas artísticos son los diarios. Al principio, las notas culturales se distribuían en las diferentes páginas de los diarios, sin embargo, con el correr de los años, y específicamente en la década de 1980, la página cultural halla su lugar preciso dentro del maquetado de los diarios: dos páginas llenas de información cultural antes de la sección deportiva. La mayoría de ellas presentaban los clásicos listados cinematográficos y teatrales, así como una agenda de actividades culturales, reseñas y críticas literarias o cinematográficas.

En la década de 1990, los espacios culturales se vuelven espacios rutinarios dentro de los diarios de la capital, siendo uno de estos clásicos espacios, *Luces* del diario *El Comercio*, el que sobrevive hasta nuestros días. Sin embargo, no podemos dejar de señalar el importante aporte en materia de periodismo cultural que dieron otros diarios, tales como *La República*, *Expreso*, *El Peruano*, *El Sol*, *Cambio* y, en especial, el desaparecido diario *El Mundo*, que trató de emular la cobertura periodística cultural de *El Comercio*.

Hablar de pequeños espacios dentro de los diarios sería realmente mezquino. A fines de la década de 1980 y comienzos de 1990 se observa una profunda preocupación de los medios capitalinos por la difusión del arte y la cultura en sus más diversos ámbitos, quizás como respuesta a los años de ostracismo que representó la década de 1970 para gran parte de los dueños de medios ante el poder dominante de las Fuerzas Armadas.

En este ámbito, aparecen suplementos abocados al arte y la cultura en Lima. Numerosos ejemplos encontramos en *El Dominical* del diario *El Comercio* – el cual pervive hasta la actualidad –; *Estampa*, *Semana 7* y *Cultura* de *Expreso*; *VSD*, *Sábado* y *Culturas* de *La República*; *El caballo rojo* de *Marka*; *Artes & Letras* y *Crónicas* de *El Mundo*. Sin embargo, el número de suplementos y espacios dentro de los diarios se ha reducido drásticamente – en contraste con la mayor producción artística en Lima – como observaremos más adelante.

Antes de ingresar de lleno a la concepción de crítica para nuestra investigación, debemos determinar cuáles son los géneros inmersos dentro del periodismo cultural. Tal

como lo indica Villacís (1997), existen géneros mixtos dentro de este ámbito periodístico, sin embargo, a grandes rasgos podemos desmembrar hasta cinco grandes géneros:

- **Noticia:** Información concisa y detallada sobre un evento o acontecimiento de corte artístico. No proporciona juicios de valor sobre la obra en cuestión.
- **Crónica:** Uno de los géneros en mayor peligro de extinción en nuestro medio. La crónica es la reflexión personal del periodista sobre una obra de arte. Posee un tinte extremadamente literario y subjetivo.
- **Entrevista:** Conversación plasmada al texto realizada por el periodista a críticos y exponentes del arte.
- **Reportaje:** Representa una visión más completa de la obra de arte, sin perder la objetividad propia del quehacer periodístico. En su forma, tiende a parecerse a la noticia, solo que aquí se añade mayor información sobre la obra en sí, como sus antecedentes, una breve interpretación, producción y realización, y un breve repaso sobre la vida de sus protagonistas.
- **Crítica:** Es el juicio profesional que se brinda sobre una obra de arte. A pesar que exista la versión extendida de que es un género subjetivo, realmente tiene visos de carácter objetivo, pues parte de la comparación de la obra con valores estéticos determinados evaluados por el crítico (p.16).

Durante los últimos años, ha surgido un nuevo género dentro de los espacios culturales denominado “reseña”. La reseña ofrece información aún más concisa sobre una obra de arte determinada que la que ofrece la “noticia”. Sin embargo, posee una característica especial, y ésta es la de ofrecer una valoración muy sucinta sobre la obra en mención. Ejemplos de lo mencionado podemos encontrarlos en las reseñas hechas en la revista *Somos* o en el propio espacio *Luces* del diario *El Comercio*, donde es posible encontrar valoraciones – utilizando símbolos como estrellas – y pequeñas anotaciones sobre el valor de la obra. Si bien en un primer instante, podamos confundir estas reseñas con los espacios críticos, esto no debe de ser así. La reseña no es más que una prolongación de la noticia, con un pequeño

juicio valorativo para orientar al lector sobre la calidad de la obra en cuestión. Vale añadir que las reseñas elaboradas por los medios suelen publicarse durante la primera semana de exposición de la obra de arte.

Dentro de la enorme gama de revistas y publicaciones que involucraron al arte como temática, son tres las que el periodista Juan Gargurevich (2010) destaca como piedras fundamentales en la construcción del periodismo cultural en el país. La primera de ellas se lanzaría durante el Virreinato del Perú, *El Mercurio Peruano*, mientras que las otras dos vieron la luz durante la época republicana, *La Revista de Lima* y *El Amauta* (p. 12).

El Mercurio Peruano es una fuente constante para los historiadores para comprender el proceso independentista en nuestro país. Surgido en 1791 y con Hipólito Unanue a la cabeza, *El Mercurio Peruano* nació bajo la premisa de difundir las artes, en especial, las bellas letras. Sin embargo, al paso de los meses, pasó a convertirse en vehículo propagandístico de las ideas independentistas, rol por el cual se le recuerda hasta hoy. Sin embargo, no podemos olvidar su importante papel en la difusión de las artes realizadas desde el corazón de la Colonia.

Ya en las primeras décadas de la República, surge *La Revista de Lima*, fundada en 1859 por José Antonio de Lavalle y Toribio Mendoza. En contraposición a *El Mercurio Peruano*, *La Revista de Lima* nace bajo la intención de ser un foco informativo de la realidad peruana, bajo un claro perfil progresista y academicista. Por su redacción pasaron personajes notables de la época como Ricardo Palma, Clemente Althaus, Francisco García Calderón, Carlos Augusto Salaverry y Benjamín Cisneros. *La Revista de Lima*, además, sirvió de caldo de cultivo para la formación del Partido Civilista.

Finalmente, tenemos a *Amauta*, creada por José Carlos Mariátegui en 1926. *Amauta* nace bajo la consigna de ser un vehículo del pensamiento de su propio fundador, es decir, transmitir opinión acerca de la realidad sociopolítica del Perú de aquel entonces. Sin embargo, gracias a la estrecha cercanía de Mariátegui con las figuras intelectuales de la época, *Amauta* empezó a transmitir información relativa a las artes, y en especial, a la literatura. Es, por cierto, la revista política y cultural que marcaría la senda por la que irían a

transitar las futuras publicaciones peruanas tras el derrocamiento del presidente civilista Augusto Leguía.

En palabras de Gargurevich (2010), el periodismo cultural peruano actual se ve perseguido por los acontecimientos nacionales e internacionales que la sumergen a un segundo plano del que difícilmente tenga visos de escapar. Los titulares sobre noticias del mundo del arte son pocos o prácticamente inexistentes en nuestra realidad (p. 10). Ello sin contar que la noticia cultural parece moverse en un sentido contrario a las demás informaciones de los diarios, es decir, mientras que estas últimas pasan por un estadio de examen minucioso por ser considerados como “mercancía” por los directores o dueños del medio, en el caso de la noticia cultural no se observa tal rigurosidad, dejándose todo a merced exclusiva del editor o redactor de turno.

En términos de proporciones, los diarios que incluyen información cultural en su interior en nuestro país prefieren a la literatura por encima de las demás artes. Un análisis de contenido realizado a la sección cultural de El Comercio y que menciona Gargurevich (2010), refiere que la literatura ocupa el 29% del espacio destinado a información cultural. La siguiente disciplina que se le acerca en cantidad de notas es el teatro, con un 16,2%. Más rezagados encontramos a la danza (10,4%), música (9,8%), cine (9,5%), arquitectura (8,6%), arte en general (7,9%), pintura (7,2%) y escultura (1,4%) (p. 11).

3.2. Crítica de arte

¿Existió siempre la crítica? La crítica⁴ es la expresión cultural en su máxima expresión. Es la posibilidad que tiene el hombre de someter a un juicio de valor la acción u obra de otro individuo. Pero, la crítica no siempre existió como tal. Hay que remontarse a los años de la antigua Grecia para dar con el origen del término “crítica”. Este proviene del griego *krinein*, que significa juzgar o valorar algo. Se presume que el primer crítico existente fue el

⁴ Algunas de las acepciones ofrecidas por la Real Academia de la Lengua: 1) Perteneciente o relativo a la crisis. 2) Muy difícil o de mucha gravedad. 3) Inclinado a enjuiciar hechos y conductas generalmente de forma desfavorable. 4) Juicio expresado, generalmente de manera pública, sobre un espectáculo, una obra artística, etc.

primer artista sobre la Tierra, ya que éste en algún momento tuvo que juzgar su propia obra como buena o mala (De la Torre, 2012, p. 12).

Como de la crítica al libre ejercicio de ella hay un sólo paso, resulta evidente que la primera referencia a un crítico de arte se dio, precisamente, durante el periodo de apogeo de la Grecia clásica. El primer crítico debidamente documentado será Philitas de Kos, quien fue encargado de la educación de Ptolomeo II en el siglo IV a.C. Como buen erudito que era, Philitas no se limitó a educar al joven Ptolomeo durante su estancia en Alejandría, sino que también se encargó del crecimiento del museo y la biblioteca de la ciudad.

La crítica como praxis periodística nace en el siglo XVIII en el corazón de las antiguas revistas europeas. Aunque según afirman Ayala y León (2000), su nacimiento se debería a la obra y gracia del escritor germano Gotthold Lessing, uno de los referentes de la Ilustración, quien habría introducido el género en el periódico *Vossische Zeitung*, medio en el que habitualmente escribía.

Sin embargo, según Fevre (2001), la primera crítica de arte se la debemos al francés Etienne La Font, quien en una publicación propone una nueva forma de entender el arte, lejos de la tradición académica que, para su entender, era la causante de la decadencia del arte en su siglo. La crítica de La Font generó, a su vez, fuertes discrepancias en el ambiente artístico de la época. Era una crítica en toda ley (p. 11).

Pero en general, ¿qué es la crítica de arte? Más allá de las subjetividades inmersas en ella, la crítica no deja de ser un texto de carácter informativo que da fe de las cualidades de una expresión artística. ¿Ello quiere decir que cualquier persona puede hacer crítica? Todo lo contrario, son pocos los que de verdad están capacitados para ejercer la crítica. El único imprescindible requisito es el conocimiento pleno del tema sobre el cual se va ejecutar la crítica, con el cual es imposible – aunque sea en términos teóricos – que se filtren juicios arbitrarios o prejuicios personales (Ayala y León, 2000, p. 190).

3.2.1. El crítico de arte

Pero, ahondemos más dentro de las intimidades de ese sujeto que se hace llamar “crítico”. ¿Quién es? ¿Quién le dio semejante poder? ¿Es acaso, un ser que está por encima del arte en sí? El crítico, como ya lo hemos mencionado anteriormente, es un individuo que conoce a cabalidad las teorías, postulados y pormenores de la disciplina artística a la cual se encuentra abocado. No es de extrañar, entonces, que muchos de los críticos sean precisamente artistas en pleno apogeo o artistas que han dejado la labor creativa momentáneamente. Aunque también hay un grueso grupo de críticos que nunca rondaron el mundo de la praxis artística.

La verdadera tragedia ocurre cuando el crítico de arte pretende hacer “arte” a través de su crítica. A diferencia del periodista tradicional, refiere Martín (1984), “el crítico puede pasar fácilmente del terreno de la realidad a la de la fantasía en una abrir y cerrar de ojos” (p. 394). El crítico jamás debe olvidar que su principal objetivo es el de guiar y señalar los caminos que debe seguir el arte, y no el de ejercer un predominio sobre el trabajo artístico. Tratar de hacer ambas tareas puede conllevar un esfuerzo sinsentido, en donde el único perdedor termina siendo el propio crítico.

Y si nos introducimos aún más en la figura del crítico, nos percatamos que en la actualidad él mismo forma parte de una corriente dentro de su propio género periodístico. Abdón Ubidia (Villacís ed.,1997, p.32) encuentra hasta cuatro grandes géneros dentro del panorama de la crítica cultural actual:

- **Crítica tradicional**, basada en los viejos cánones literarios y que muestran en toda su plenitud la erudición del crítico.
- **Crítica sociológica**, la cual, de alguna manera, busca hallar los vasos comunicantes entre la obra en sí y el entorno real que la hizo posible.
- **Crítica textual**, que considera la obra como un mecanismo autosuficiente, alejado del mundo e, incluso, del autor mismo. Dentro de esta vertiente encontramos algunos subgéneros como el formalismo, el estructuralismo y la crítica generativa.

- **Crítica alternativa**, de data más contemporánea y que engloba escuelas tan diversas como el feminismo, la étnica o la ambientalista.

Con esta clasificación, entendemos que no solo el crítico es capaz de catalogar a un artista por su obra, sino también él mismo puede ser sujeto de clasificación por los modos y estilos que el lector encuentre en sus publicaciones. El crítico no es sujeto inerte a su tiempo y entorno, es un sujeto activo, participante que busca –o por lo menos, lo intenta– acercar la obra al público. Es una guía, un intermediario para entender las difíciles conexiones mentales esgrimidas por el autor y trasladarlos al plano real, al nivel donde todas las claves son develadas. O como lo entiende Stephen Pepper, el crítico brinda un enfoque global de la obra, desde lo estético, técnico, humano, sociológico, histórico y psicológico, muchas veces interpretando más allá de la textualidad primigenia de la obra. No es extraño encontrar a artistas que han sentido una notable sorpresa al hallar críticas que han sacado al público más vericuetos que lo que inicialmente ellos habían pensado.

Justamente ahí se encuentre el quid de la tarea del crítico. En su afán de develar los secretos de la obra, va un paso más allá que el propio autor hasta el punto que es capaz de revivir la obra desde sus aristas formales e ideológicas. Esto nos lleva a urdir una hipótesis aún más peligrosa y que viene a colación de esta labor descubridora del crítico cultural: la de que el artista para crear su obra no sólo establece una conexión con su lado racional, sino también con el emocional. Tal vez ello explique porque el artista no puede dar fe de todos los postulados esgrimidos por el crítico, puesto que ni él mismo rememora cuando esas ideas llegaron a su mente y bajo qué medios.

Aunque vale aclarar que no todos los críticos están hechos de la misma madera, y no habría motivos para forzar lo contrario. Hay un gran grupo constituido por lo que vamos a denominar como críticos “con fervor”, que establecen sus juicios guiados por su gusto y sentimiento naturales. En un segundo apartado, encontramos a los académicos, que se ciñen estrictamente a las reglas existentes en su campo de investigación. Finalmente, tenemos a un tercer grupo, los que se autodenominan como críticos “profesionales”, aquellos que conocen las reglas de su oficio y su materia, pero que tratan de instalarse por encima de ellas (Villacís ed., 1997, p. 155).

Para De la Torre (2012), la diferencia entre el crítico y el aficionado estriba en tres aspectos fundamentales. La primera es la capacidad que tiene el crítico de emitir juicios sin condicionamientos externos que contaminen su opinión. La segunda está referida al conocimiento técnico que posee el crítico, y del cual muchos aficionados carecen. Y el tercer factor reside en el poder comunicativo del crítico, sujeto que entiende que su fin último y principal está en la difusión universal de la obra de arte.

Sin embargo, no todas las críticas lucen similares. Es que no todos los críticos son iguales. Esto parte de la sencilla razón que no hay un campo del conocimiento que nos enseñe a ejercer la crítica. Los críticos, de hecho, proceden de diferentes ramas del conocimiento. Hay quienes vienen del ámbito científico, económico, de las ciencias sociales y de las humanidades. Es posible identificar de dónde proceden los críticos de acuerdo a la forma como manejen su pluma.

Para Fraser Bond (1974), un crítico proveniente del mundo del periodismo es probable que ejerza la crítica descriptiva, es decir, un ejercicio crítico basado en datos y fuentes que respalden la posición del redactor. Sin estos referentes, el crítico no se anima a lanzar juicios aventurados. Por otra parte, tenemos a los “intelectuales”, aquellos que recurren a los antecedentes, entorno y perspectivas que rodean a la obra analizada para sentar opinión, lo que Bond denomina como crítica orgánica. Para estos críticos, la obra de arte no es tal sino responde a los cuestionamientos socioculturales de la época que lo enmarca. Y finalmente, tenemos a quienes proceden de los ámbitos de las artes, quienes lejos de ceñirse a datos o información tangencial a la obra, inciden en ella con el ardor que solo las emociones pueden imprimir en un texto. Es tal el subjetivismo aplicado a la crítica por estos autores que, en consecuencia, pueden crear una obra de arte – su crítica – en torno a otra obra – la obra criticada. Esta tercera forma de ejercer la crítica ha pasado a denominarse como “impresionista” (pp. 284-285).

3.2.2. La crítica como proceso comunicativo

Abandonando el terreno histórico, nos abocaremos ahora a la crítica como proceso de la comunicación. Como en todo proceso de este tipo, hay un emisor y un receptor y un

mensaje que se transmite por un canal determinado. ¿En qué parte de este proceso entraría la crítica? Se encontraría precisamente en la ruta existente entre el emisor y receptor, actuando como una especie de nodo con el fin de que el código del mensaje – que en el arte puede ser extremadamente complejo – no pierda su significado real durante el proceso. En consecuencia, desde el enfoque comunicológico, el crítico de arte vendría a ser una especie de facilitador del mensaje transmitido en la obra del artista para la audiencia (De la Torre, 2012, p. 22).

Hay quienes confunden la crítica del arte y la historia del arte. Pese a ser dos procesos comunicativos que giran en torno a un mismo eje temático, hay graves diferencias entre ellas. Mientras que la historia del arte trata de englobar la mayor cantidad de obras y artistas en su seno sin hacer jerarquías de ningún tipo, la crítica de arte es discriminatoria, separa lo bueno de lo malo, evalúa y emite juicios de valor que terminan erigiendo a unas obras como superiores y otras como inferiores. Otro aspecto disímil entre ambas es el referido al tiempo. La historia del arte es atemporal, trata de registrar con igual esmero la obra de un artista prehispánico como de un vanguardista de nuestro siglo. La crítica de arte, en contraposición, es completamente temporal. No se puede ejercer la crítica a una obra que escapa de nuestro tiempo. El crítico no cuenta con el registro adecuado para hacerlo – aunque hay algunos que persisten en el intento. No olvidemos que la crítica es mutable en tanto los gustos y preferencias de una época determinada. El crítico realiza el ejercicio de su talento siguiendo los parámetros de su época, no el de la Ilustración ni de las épocas que se vienen, es por tanto, inútil insistir en hacer crítica de una obra que escapa a su concepción integral.

Aunque existe lo que se ha denominado como “crítica histórica”, que no es más que el ejercicio crítico de la obra de arte que ensayan algunos historiadores en sus publicaciones. Pero, no debe ser entendida como una crítica en todo el sentido de la palabra. Parte más de un deseo de orientación al lector por parte del historiador del arte que como un verdadero ejercicio crítico de la obra. Es un fenómeno similar al existente entre la crítica de arte actual, que utiliza muchas veces las fuentes que otorga la historia del arte, para hacer un análisis de la obra contemporánea partiendo de bases históricas que secunden cada una de las informaciones vertidas.

3.2.3. La crítica como fenómeno histórico

En el terreno histórico, la crítica ha pasado bajo diversos prismas que han alterado, en parte, la concepción inicial impresa por los clásicos. Durante la época feudal, por ejemplo, la crítica de arte estuvo a punto de pasar a los anaqueles olvidados de la historia. No sólo había pocas obras a disposición del público, sino que éstas eran mostradas o leídas de forma restringida por los notables o los individuos ligados al clero. No había forma de discusión sobre la obra de arte en sí, un aspecto fundamental para la elaboración de la crítica.

Las pocas referencias que dejan cierta reminiscencia a la esfera crítica durante el Feudalismo provendrían de los escasos tratados sobre la belleza y la estética, ambos conceptos ligados al origen divino de las cosas. Sin embargo, con el surgimiento del Renacimiento, observaríamos un proceso transformador de la crítica en la vida diaria de las personas.

De la Torre (2012) asevera que la ascensión de la crítica durante el Renacimiento se lo debemos a Poliziano, quien en 1492 – el mismo año del descubrimiento de América – establecería una diferenciación clara entre la labor del filósofo y la del crítico de arte. Esta consideración adquiriría ribetes formales cuando el filólogo italiano Scaligero denominaría como “*Criticus*” al capítulo VI de su compendio histórico *Poética* en 1561 (p. 24). Por coincidencia, en dicho capítulo se hacen comparaciones entre las obras de diferentes clásicos griegos. Pero fue, tal vez, Giorgio Vasari⁵ quien diera los lineamientos oficiales de lo que hoy conocemos como “crítica”. Fue en 1568, cuando el escritor y pintor italiano nos brinda un análisis pormenorizado de la obra de Miguel Ángel, dejando su singular punto de apreciación al respecto, lo que conmocionó a la aún incipiente sociedad intelectual de la época.

Sin embargo, hemos dejado intencionalmente un detalle sin revelar. Ese detalle es que aún durante los años de Vasari, y pese al incremento de las obras de arte, éstas no eran mostradas al público burgués y quedaban bajo la observación exclusiva de unos cuantos privilegiados. Esto ponía a los críticos del arte como los únicos guardianes de un saber que

⁵ Giorgio Vasari no sólo fue un eximio escritor italiano, sino que además, es recordado por acuñar el término “Renacimiento” al movimiento cultural que dominó Europa durante los siglos XV y XVI.

nadie era capaz de disfrutar. Sin embargo, 1737 iba a ser el punto de quiebre para esta tendencia clasista referente a la obra de arte. Se comenzaron a abrir salones en toda Europa donde se mostraba al público la obra de los principales artistas de la época. A partir de aquel momento, la crítica de los especialistas podía ser puesta en debate por cualquier persona, poseedora o no de los conocimientos técnicos necesarios para evaluar la calidad de una obra de arte.

Fue éste un periodo muy rico en términos de producción artística, es también, el momento histórico en donde surge la concepción de “crítico de arte” tal como lo entendemos en la actualidad. Ese aporte se lo debemos a Denis Diderot,⁶ filósofo que tuvo la misión de hacer reseñas de los Salones entre 1759 y 1781. Con una técnica literaria que reflejaba al milímetro las características de la obra que él solía ver en estos espacios culturales, Diderot sentaba así las bases de la crítica como un espacio de trabajo para futuros especialistas. Diderot, por cierto, recomendó a los críticos no dejarse llevar por las emociones y que, por tanto, no cataloguen a las obras como algo bueno o malo. En cambio, les pidió que utilicen sus emociones a favor de la redacción de su crítica.

Fue Diderot el artífice de la crítica de arte como praxis periodística. De hecho, Diderot abandona los postulados clásicos de la crítica para enfocarse en lo que siente el espectador a través de sus comentarios en la Correspondencia Literaria, fundada por Friedrich Grimm en 1753. Su estilo es, por momentos, pasional e instintivo, por lo que ha recibido numerosos comentarios en contra por parte de los especialistas de arte contemporáneos. Aunque, también, el enciclopedista francés legó importantes términos y métodos para la crítica de arte actual.

En lo referente a su estilo narrativo, Diderot era ampuloso y, a la vez, fuertemente emotivo en cada una de sus líneas. Fevre (2001) nos brinda una perspectiva de lo que este pionero de la crítica de arte era capaz de ofrecer:

⁶ Además de papel como escritor y filósofo de la Ilustración francesa, Denis Diderot pasó a la historia por publicar *La Enciclopedia*, un extenso tratado sobre diferentes disciplinas, compuesto por más de 72.000 artículos, de los cuales 6.000 fueron realizados por el propio Diderot.

Al leer sus críticas hallamos a un gran intuitivo, con un apreciable acercamiento emocional a la obra de arte, poniendo así de relieve una necesaria cualidad de todo crítico moderno: su captación esencial, de índole sensible, sin la cual, por más erudición que posea, no existe una verdadera crítica de arte.

A medida que adquiere oficio como crítico, esas cualidades se desarrollan más y lo podemos apreciar en el transcurso de esos veintiún años de ejercicio de la crítica periodística.

Pero Diderot no se queda en una mera aprehensión perceptiva de lo que ve. Por el contrario, trata de desarrollar conceptos estéticos que den fundamento a sus juicios. No hay que olvidar, por lo demás, que sus críticas iban dirigidas a un público que difícilmente iba a poder comprobar sus dichos. Por eso tenía que ser descriptivo, informar e ilustrar a distancia sin dejar de lado los detalles significativos. Trata a cada artista midiéndolo con su propia vara, al establecer comparaciones con su obra anterior, trabajos recientes, etcétera. (pp. 12-13)

En los mismos ámbitos, los amantes del arte se preguntaban si el arte debería ser analizado a partir de un gusto “unitario” o “unificado”. A pesar de la semejanza de estos dos términos, encontramos una gran distancia entre ellos. Los artistas, por ejemplo, abogaban por una interpretación unitaria de las obras, es decir, que sea la voz del artista la que prevalezca al momento de estudiar una obra. Por otro parte, existía otro grupo que abogaba por una interpretación unificada – siendo los críticos de arte los portavoces de ésta – alejada de las voces eruditas de siempre para convertir al arte en un “espectáculo” afín para todo el mundo.

A la par, dentro del ambiente del arte aún perduraba la vieja disputa de lo que implica lo “bello” dentro de esta disciplina, la cual, por cierto, hasta la actualidad no ha sido totalmente dilucidada. Si bien Diderot había propuesto que, para disfrutar del arte, no se debe pensar sobre él, sino más bien admirarlo, esta premisa comenzó a pasar al olvido con el correr de las décadas. Entonces, surgieron dos contrapuntos al momento de evaluar una obra de arte. Por un lado, teníamos a la belleza – como sinónimo de la técnica y los cánones artísticos – y por otra parte, teníamos a lo sublime – que en palabras de Kant se traduce como aquello que es capaz de deleitar lo más profundo de la sensibilidad humana – en esta compleja arquitectura a desarrollar por la crítica (Fevre, 2001, pp. 16-17).

En esta especie de batalla entre lo técnicamente admisible en el terreno del arte y lo maravillosamente perceptible entre los aficionados del arte, terminó prevaleciendo la primera. Esta situación tiene una razón sencilla de explicar. Eran años en que el arte era desarrollado por pocos y disfrutado... por pocos. No es extraño, entonces, prever que, como

una forma de proteger los conocimientos de una élite, se erigiera todo un armatoste conceptual y técnico en torno a la crítica de arte.

Fue el escritor Charles Baudelaire quien le daría un nuevo cariz a la crítica de arte. Para Baudelaire, la crítica no podía ser en extremo técnica, pues había un público a quien atender –hágase la observación de la inclusión de un tercer participante fuera del artista y del crítico en este proceso de la comunicación– y que, por tanto, la crítica no debería estar exenta de esa amenidad y poesía que solo el subjetivismo podía dar. El también escritor Oscar Wilde (citado por De la Torre, 2002) remataría con broche de oro la sentencia de Baudelaire al señalar que “la crítica es en sí misma un arte” (p. 28).

Cuando se creía que la crítica estaba por fin totalmente conceptualizada, llega el siglo XX con dos teóricos con posiciones totalmente divergentes. Por un lado, teníamos a Herbert Read quien ensalzaba la labor del crítico –trabajo que él mismo desempeñaba– al actuar como intérprete de la obra de arte a favor del público. Y por otro lado contábamos con el semiólogo Roland Barthes, quien sostenía que la crítica como expresión del lenguaje no tenía sentido alguno pues era la obra misma la única fuente de comunicación a la que debería consultar el público.

Luego de esas dos posiciones, mucha agua ha corrido bajo el puente. Las diversas disciplinas y ciencias, como la historia, la psicología, la sociología, la comunicación, han aportado su grano de arena hacia una concepción más global de este proceso comunicativo conocido como crítica de arte. Dentro de este enorme cúmulo de información, vamos a recoger tres enfoques por considerarlas las más sustanciales para nuestra investigación. Ellos son los enfoques científico, social y artificial de la crítica de arte (De la Torre, 2002, pp. 37-40).

Ernst Gombrich, uno de los más importantes historiadores del arte que ha existido, refiere que el papel del crítico es el de validar o no los aportes que una obra deje al ámbito del arte. Es decir, el crítico se convierte en una especie de evaluador de la calidad de una obra de arte. Se entiende, por ello, que el arte se equipare a la ciencia en tanto existan unas reglas implícitas que el crítico debe hacer respetar y que el artista se siente obligado a seguir.

Para el filósofo italiano Gillo Dorfles, el crítico de arte debe enfocarse a develar la interrelación existente entre la obra de arte y la actividad social a la que representa. En otras palabras, la sociedad se convierte en un factor más a interpretar por parte del crítico. La obra no puede escapar a su época, y la época no puede escapar al arte. En esta relación de interdependencia, el crítico actúa como mediador de una obra de arte que exprese legitimidad con lo que el entorno muestra.

Finalmente, tenemos a la escritora estadounidense Susan Sontag, quien indica que la labor del crítico es perniciosa, en tanto que construye juicios artificiales que, en lugar de ensalzar las virtudes de una obra, la domestican hasta el punto de convertirla en una sustancia manejable y maleable. Sontag, al igual como lo hizo Barthes en su tiempo, defiende el valor del mensaje de la obra por encima de los juicios sostenidos por la crítica.

Hemos repasado hasta aquí las más importantes perspectivas referentes a la crítica del arte, siempre basándonos en que los artistas se rigen a ciertos esquemas conceptuales y técnicos para el desarrollo de sus obras. Pero, ¿qué es lo que sucede en la actualidad? ¿Acaso los artistas no demuestran un desapego de las normas académicas para privilegiar su yo interior?

3.2.4. El arte sin interpretación

Esto es algo que ya había denunciado la escritora Susan Sontag y que la llevó, precisamente, a desarrollar su particular enfoque sobre la crítica de arte. Sucede que, en algún momento del siglo XX, la relación entre artista y crítico de arte se resquebrajó. El artista sintió que el crítico de arte trataba de rebasar al artista con sus antojadizas interpretaciones. Y fue ahí, cuando el artista forjó su camino de huida del arte mismo. Es un fenómeno que hemos observado a la perfección en las diferentes disciplinas del arte, desde la literatura, pasando por la música y el cine, y por supuesto, donde queda más patente, en la pintura. Los códigos de identificación se rompieron. La época del arte por el arte ha llegado. La evolución del arte es tan veloz que ni siquiera el crítico de arte más consagrado es capaz de asimilar en su real magnitud.

Indica Ortega y Gasset (2004), que esta tendencia hacia la ininteligibilidad de la obra de arte no solo afecta al crítico, sino también a las personas que gustan del arte. El ensayista lo explica así:

A mi juicio, lo característico del arte nuevo “desde el punto de vista sociológico”, es que divide al público en estas dos clases de hombres: los que lo entienden y los que no lo entienden. Esto implica que los unos poseen un órgano de comprensión negado, por tanto, a los otros; que son dos variedades distintas de la especie humana. El arte nuevo, por lo visto, no es para todo el mundo, como el romántico, sino que va desde luego dirigido a una minoría especialmente dotada. De aquí la irritación que despierta en la masa. Cuando a uno no le gusta la obra de arte, pero la ha comprendido, se siente superior a ella y no hay lugar a la irritación. Mas cuando el disgusto que la obra causa nace de que no se le ha entendido, queda el hombre como humillado, con una oscura conciencia de su inferioridad que necesita compensar mediante la indignada afirmación de sí mismo frente a la obra. (pp. 47-48)

El arte contemporáneo ha resuelto el problema mediante la ejecución de dos tipos de corrientes que perviven en el mismo espacio temporal, pero no el mismo terreno conceptual. Hablamos aquí de unas obras de arte de fácil comprensión para el público en general, tales como los denominados *bestsellers* en literatura o los *blockbusters* en el cine. Son obras que no representan al cariz artístico de su época, y son ideadas exclusivamente para el consumo inmediato de los aficionados del arte.

Pero, por otra parte, encontramos al arte académicamente aceptable, aquellos que se observan en museos, galerías de arte, teatros, y son los favoritos en los festivales y premiaciones. Es el arte incomprendido para la mayoría. Los artistas refieren que es el arte en su esencia pura. Es, por cierto, un fenómeno singular, pues hasta antes del siglo XX, no existía diferencia entre el, digámoslo así, arte popular frente al arte académico. Son las necesidades de mercado y las nuevas aspiraciones estéticas las que han llevado a un camino divergente en el terreno artístico.

Sin códigos de por medio para la interpretación de la obra de arte –destruido por completo el proceso de comunicación entre los diferentes entes– resulta poco más que imposible que el crítico de arte desarrolle su labor a la perfección. Porque a diferencia del historiador del arte, el crítico analiza una obra partiendo de la base que el contexto sociocultural le dicta. Al no poseer los códigos necesarios para la interpretación de la obra, pues el artista apenas las está creando –y es probable que ni siquiera él pueda dar fe de lo que

representa su obra— el crítico queda huérfano ante el océano de dudas que la obra le genera, algo ya previsualizado por el filósofo José Ortega y Gasset.

3.3. La crítica como subgénero periodístico

Comúnmente asociada al campo de las artes y la creación literaria, la crítica lucha hasta hoy por ser considerada un subgénero periodístico. Como hemos mencionado con anterioridad, la crítica posee una característica que la diferencia de la historia del arte: su temporalidad. La crítica pierde valor cuando se realiza de forma atemporal. La crítica, de hecho, recoge la forma de pensar de un tiempo determinado para evaluar una obra. El entorno y la obra en sí son para la crítica, factores indesligables.

Otro aspecto que algunos especialistas en materia de periodismo desdeñan de la crítica—el propio Gonzalo Martín (1984) no incluye a la crítica dentro de su listado de géneros periodísticos— es que suelen ser realizados por personas alejadas del ámbito del periodismo. Aunque esto no siempre fue así.

Desde sus orígenes, la literatura ha estado muy emparentada con el periodismo. De hecho, los primeros redactores de los diarios eran personas que desarrollaban la prosa, la poesía y la crítica en los mismos medios en los que laboraban. Nuestro país no fue la excepción. Desde los albores de la República, los principales exponentes de la narrativa periodística eran poetas y novelistas consumados.

Esta situación no se debió exclusivamente a un énfasis “culturizante” de los medios del siglo XIX, sino más bien a una necesidad de profesionales de las letras que nutrieran las mesas de redacciones en un entorno en el que el periodismo como profesión era, cuando menos, poco más que inverosímil.

La tradición literaria vinculada al periodismo y, por ende, a la crítica de arte, se extendió hasta las primeras décadas del siglo. Relata Gargurevich (2010) que tanta fue la inmersión de la literatura dentro del periodismo que los premios lanzados por el Círculo de Periodistas del Perú eran normalmente alcanzados por personajes ligados a la literatura,

siendo el cenit de esta tendencia el año 1917, cuando Abraham Valdelomar y José Carlos Mariátegui alcanzaron los premios más importantes de este gremio periodístico (p. 63).

Fueron años, además, de una gran explosión cultural en los medios nacionales. No todo quedó restringido a los diarios de circulación de la capital, sino también, a las revistas especializadas en temas de arte y cultura. Era posible encontrar dentro de ellos poemas, ensayos, críticas y cuentos breves escritos por las personalidades más resaltantes del ambiente de las letras de aquel entonces. Aunque vale aclarar que la literatura se mostraba como la preferida por estos medios, dejando muy rezagados al teatro, la música y la pintura en cuanto a espacios de discusión.

Sin embargo, el privilegio de los artistas como periodistas y críticos de arte tendría fecha de caducidad. La década de 1930 fue el principio del fin para los literatos en los medios escritos. El contexto internacional así lo exigía. Hasta aquel año, el periodismo cultural peruano imitaba, en cierto sentido, a la praxis periodística europea, en especial, la francesa. Pero, a partir de esa fecha, el estilo del periodismo estadounidense tomaría las principales mesas de redacción peruanas.

Adiós a los adjetivos, a la prosa poética, a los poemas en los diarios, a las críticas de una o dos páginas. Ahora, la sencillez, la concisión, la velocidad de la información, en suma, la primicia lanzada en la menor cantidad de caracteres serían características comunes de los diarios locales. De la mano de este cambio, se llevaba el proceso en los claustros universitarios de la profesionalización del periodista. En el documento que testificaba la formación de la Asociación Nacional de Periodistas de 1928, era notable encontrar que ninguno de sus firmantes provenía del ambiente de la literatura o las artes (Gargurevich, 2010, pp. 40-41).

Pasaron los años, y los intentos de hacer crítica en los diarios de nuestro país se restringió a cada vez menos espacios. Para contrarrestar esta huida de los espacios ligados al arte y la cultura, surgieron de manera escondida, espacios de crítica y arte en revistas y folletines creados por los propios artistas o por estudiantes de las universidades de la capital. Es interesante notar, tal como lo hace Luis Xammar (citado por Gargurevich, 2010), que los

hombres de letras lejos de intimidarse por la falta de espacios disponibles para publicar sus escritos en los diarios, se vieron en la obligación de aprender las técnicas de la imprenta, para ser ellos mismos quienes redactaran, diagramaran e imprimieran sus publicaciones (p. 90). Los resultados en los mejores casos no pasaban de ser modestos. Tan modestos como la cantidad de ediciones de las revistas culturales de la época, que si lograban pasar de la primera edición podían darse por satisfechas.

Como si esto no fuera suficiente, el Gobierno de las Fuerzas Armadas no trajo buenos vientos para las letras y artes peruanas, más allá de palabras sueltas a favor de un mayor apoyo a la cultura. Lo que sí existió fue un mayor compromiso hacia la educación, esfuerzo que rebasó la esfera de los diarios impresos del país para saltar a las radios y canales de televisión. Una vez retomados los medios por parte de sus dueños originales, la tendencia no varió en demasía siendo los espacios destinados a la crítica, apenas visibles en diarios como *El Comercio*, *La República* y *Marka*. Con la desaparición de este último medio al llegar la década de 1990, *El Mundo* tomó la posta, pero su presencia fue fugaz en el terreno mediático.

En el nuevo milenio, la presencia de la crítica se mostró como esporádica siendo *El Comercio* y su espacio *Luces* su principal difusor, y tal vez, su mejor protector para que el género no desaparezca. Aunque es de resaltar también el esfuerzo desempeñado por diarios como *Correo* o *La República* que, pese a ser años en las que las redacciones tienden a minimizarse y a ser convergentes, aún logran sacar al público espacios de crítica hecha por verdaderos especialistas del arte.

Volviendo al tema que nos compete, para validar del todo esta posición con respecto a la crítica como subgénero periodístico, no podemos olvidar que básicamente la crítica está enfocada a ser leída o vista a través de los medios de comunicación. La crítica sin lectores no es crítica, sencillamente. Un ejemplo de lo que aseveramos son los denominados catálogos que son, nada menos, que críticas realizadas por encargo a especialistas del arte por bibliotecas, museos o centro de enseñanza, las cuales suelen ser publicadas en libelos o libros de circulación netamente académicos. En este caso, hablamos de una crítica creada para especialistas, pero que en sí no ejerce su labor intermediadora –tan necesaria para ubicarla

como una forma de comunicación– entre artista y espectador (De la Torre, 2002, pp. 127-128).

En la actualidad, la crítica se observa en los medios tradicionales como los diarios y las revistas, en su forma tradicional, aunque también ha invadido los terrenos de la radio y la televisión. En estos últimos casos, la crítica de arte adquiere otras aristas que van más allá de su lenguaje recurrente para adquirir los ribetes que el lenguaje audiovisual le impone. Es por ello que vemos crítica “disfrazada” en estos dos últimos dos medios de comunicación a través de reportajes o entrevistas. No es común encontrar programas dedicados al periodismo cultural y, en especial, a la crítica de arte, sin embargo, es cierto que hay un pequeño grupo de comunicadores que se abocan a tan titánica tarea hasta el día de hoy en nuestro país como fuera de nuestras fronteras.

Hablar de una crítica basada enteramente en el buen o mal juicio del especialista del arte es algo utópico, tanto en los tiempos que corren como en los pretéritos. La crítica, como cualquier otro subgénero periodístico, siempre ha estado condicionada a ciertos factores inherentes al medio mismo que la transmite como a factores externos que ahora citaremos.

De la Torre (2002) explica que hay hasta siete factores externos al crítico que intervienen en la dialéctica crítico – lector, y éstas son a la sazón: 1) **Criterio de redacción:** el crítico debe someterse a las correcciones que el editor del área para el que escribe, realice; 2) **línea del medio:** el crítico puede ser silenciado o motivado a cambiar su opinión si ésta afecta los intereses del medio de comunicación; 3) **periodicidad:** el crítico no puede llevar una línea de crítica estructurada porque está supeditado a las exigencias del medio de comunicación, 4) **aparición de otros acontecimientos:** ellos pueden interferir con la extensión o la presencia en sí de la crítica en el medio; 5) **tiempo disponible:** por temas coyunturales, el crítico puede ser obligado a ejercer su oficio, aún cuando no haya analizado la obra o no haya realizado la investigación debida; y 6) **espacio disponible:** el medio es libre de disponer de más o menos líneas a favor del crítico, lo cual puede dificultar la labor de éste seriamente (pp. 108-109).

El avance de las nuevas tecnologías de la comunicación ha traído también consecuencias en la crítica de arte. Cada vez es más común encontrar “críticas” en *webs*, *blogs* o hasta redes sociales. Sin embargo, gran parte de ellas, por no decir todas, carecen del sentido de especialización que se requiere para ejercer la crítica. Encontramos textos o recursos multimedia que ahondan en pormenores más cercanos al conocimiento del aficionado obsesivo que a la propia función de una crítica especializada en la técnica del arte al que se aboca. Eso sin olvidar los intereses subalternos que se pueden esconder tras estas nuevas formas de hacer crítica. Tal como lo indica De la Torre (2002), es aún prematuro hablar de crítica, en todo el sentido de la palabra, en Internet. Por supuesto, salvando las que registran los diarios en sus respectivas páginas webs o en las bitácoras personales de los críticos conocidos de la escena cultural de la ciudad o del país. Fuera de este ámbito, hay poco que rescatar (pp. 124-125).

3.3.1. La crítica fuera de los medios convencionales

Otra tendencia que resulta visible en la por ahora denominada “crítica” que se halla en Internet es ese carácter “demonizante” que posee, que trata de imitar a la crítica impresa, pero no llega a ser más que una sátira de la misma. La denominación más pertinente al respecto sobre esta singular forma de hacer comunicación la da el propio De la Torre (2002). El también crítico de arte la llama “crítica del efecto” o “crítica *kitsch*”, pues toma de la crítica impresa su carácter directo y conflictivo, pero olvida por completo la verdadera intención de ésta: ser un vehículo para los lectores para una verdadera e integral comprensión de la obra (pp. 124-125).

La “crítica *kitsch*” trata de camuflarse bajo la crítica de arte, pero no es más que la crítica farandulesca aplicada al ámbito del arte y la cultura en general. Mientras que el crítico profesional del arte tiene como objetivo máximo que las “bellas artes” sean comprendidas por el espectador partiendo de sus técnicas base, el crítico de Internet tiene como mayor aspiración el obtener lo que conocemos como sus “cinco minutos de fama” o, por lo menos, un buen cúmulo de *tweets* de respuesta y *followers* a raudales.

Ante este panorama divergente entre lo que denominaremos como “crítica oficial” y crítica de Internet, cabe preguntarse, ¿hacia dónde apunta la crítica de cara al futuro? Hay quienes prevén un futuro nada halagüeño: que la crítica de arte está al borde de la extinción. Y razones no les faltan. Tal como lo señala Iván de la Nuez en su artículo “*La crítica de arte y su próxima desaparición*” (2007), la crítica luce como una herramienta cada vez menos útil para el espectador de hoy. Quizás, no conscientes de los códigos que envuelven a su disciplina predilecta, el espectador se lanza a la caza de esa obra que tanto gusta sin el salvavidas correspondiente, creyendo inútilmente que sus conocimientos son más que suficientes como para la total comprensión de la obra. Una actitud comprensible dado que es evidente una mayor atomización de la sociedad, siendo más palpable esta individualización del saber en el mercado del arte.

A la par de esta peligrosa atomización, en la que al espectador le interesa poco o nada lo que alguien más experto en la materia podría recomendarle, tenemos otro puñal en el corazón de la crítica: la farandulización del arte. Es un fenómeno que desde hace algunas décadas lo venimos observando en las diferentes disciplinas del arte. Ya no basta una buena obra para ser reconocido, se necesita que se hable de ella, para bien o para mal. Lo mismo ocurre con la crítica. No nos interesa la opinión de un crítico, solo y cuando aparece bajo el lente de algún medio, ya sea por estar en confrontación directa con un artista o por haber emitido un juicio diametralmente opuesto a lo que la opinión pública dicta (De la Torre, 2002, pp. 130-131).

Si tuviéramos que ubicar la crítica dentro del espectro del periodismo, sin duda, la clasificaríamos dentro del periodismo de opinión, al igual que el comentario, la editorial y la columna de opinión. Si bien la crítica se nutre del amplio bagaje técnico del arte a analizar, no podemos olvidar que es eminentemente subjetiva, pues es el crítico quien es la voz autorizada para denostar o ensalzar una obra determinada de acuerdo a cánones particulares. No es extraño, por ende, que encontremos dos críticas totalmente divergentes en distintos medios de comunicación. Ninguna es desatinada, pues en ambos casos es de suponer que el crítico ha partido del análisis técnico para dar su sentencia, sin embargo, existen tendencias,

de las que hablaremos a continuación, que hacen que una crítica se muestre más benévola con respecto a la otra.

3.3.2. Características periodísticas de la crítica

La crítica, además, presenta ciertas características que la enarbolan como un subgénero periodístico. En primer lugar, tenemos que la crítica presenta un titular tan o más altisonante que las notas informativas del día. Esto, lejos de ser una forma de atraer a lectores no tan habituados a la lectura de este subgénero, puede conllevar una especie de disconformidad del lector con respecto a lo ofrecido por el titular y lo que se lee a continuación. Es por ello que algunos críticos de mayor experiencia recurren al juego conceptual de establecer títulos que llamen la atención del lector, pero sin perder la unicidad entre éstos y el cuerpo de la crítica.

En segundo lugar, encontramos que la crítica posee un *lead* al igual que gran parte de las notas informativas diarias. Este *lead*, por lo menos en el ámbito de la crítica, lejos de ser tan rimbombante como el titular, trata de ser explicativo u orientativo para el lector. Aunque algunas veces, lejos de reforzar lo señalado por el titular, ofrece un pequeño resumen de lo que encontraremos en el cuerpo de la crítica.

Otro aspecto que debemos encontrar en una crítica es la ficha técnica. Éste sí es un recurso casi exclusivo de la crítica. La ficha técnica engloba la información de servicio para que el lector ubique la obra en cuestión en el marco espacio-temporal. Por ejemplo, en la ficha técnica de una cinta recién estrenada ubicaremos el nombre de la productora, el nombre del director, el año y el lugar de procedencia del filme, así como los actores principales que componen el *cast*. En una obra teatral de forma análoga, aunque tal vez aquí se incluyan tanto el lugar donde se muestra dicha obra como los horarios de las funciones.

Pero, ¿qué hace de la crítica un subgénero único y tan especial? ¿Qué la diferencia de la columna de opinión? ¿Qué la hace distinta de una editorial? La crítica comparte de la editorial ese lenguaje tan impersonal que hace gala este género periodístico, y toma de la columna de opinión, precisamente, la perspectiva particular que tiene el autor de la columna

sobre un hecho en particular. Sin embargo, hay algo más que puede identificar el lector en la crítica como algo diferente. Esa pequeña diferencia es el lenguaje utilizado en ella.

Si hay algunos aficionados que rehúyen a la crítica es por ese lenguaje ampuloso, barroco, ciertamente culterano que posee la mayoría de estos textos. Mientras los lectores reclaman un lenguaje más llano y sencillo dentro de los cuerpos de la crítica, los críticos insisten en que ello es imposible en tanto que para analizar una obra de arte se requiere de tecnicismos, que van más allá de los propiamente nativos de la disciplina artística, pues su redacción requiere de los aportes de disciplinas tan disímiles como la sociología, la antropología o la sociología.

Insistimos, en consecuencia, que el lenguaje aplicado a la crítica debe gozar de cierta complejidad en virtud a la amplia muestra de tecnicismos y aportes disciplinarios inmersos en ella. Sin embargo, tampoco debería hacer complejo lo que es fácil de entender. Esto es lo que los psicólogos han pasado a denominar como “efecto Barnum”.

Phineas Barnum fue un célebre empresario circense del siglo XIX, que dentro de sus excentricidades estaba el de llevar hasta cerca de veinte vagones a lo largo de Estados Unidos, aduciendo que sólo con esa inmensa cantidad de recursos podía ofrecer algo a la medida de todos sus espectadores (De la Torre, 2002, p. 111). Por supuesto, que esta aseveración de Barnum era por completo infundada. Esa forma de hacer grandilocuente lo que debería ser sencillo, pasó a denominarse como efecto Barnum, en honor a este singular personaje. Y es algo de lo que muchos críticos aún no han logrado desprenderse. Hay que hacer sencillo lo complejo, y por ende, más sencillo lo que ya de forma natural es sencillo. Ese debe ser la meta a perseguir por cualquier crítico.

3.4. Tratamiento periodístico de la crítica

Insistimos en la necesidad de observar la crítica de arte como un subgénero periodístico más y, por ende, puede ser analizado a través del tratamiento periodístico que éste nos brinde. Ante ello, es preciso recordar que el tratamiento informativo de un medio de comunicación puede ser abordado desde tres diferentes aristas: 1) desde la intención

comunicativa del emisor; 2) desde el mensaje que es comprendido por el receptor; ó 3) partiendo del mensaje en sí.

Para nuestros fines, la perspectiva (1) y (2) no son del todo convenientes, pues nos enfocamos en la crítica propiamente dicha, y no en la intencionalidad de los críticos a cargo de la redacción de los mismos ni de la influencia directa que el mensaje emitido ejerza sobre el espectador. Queda claro, entonces, que la opción (3) será la que más se ajuste al tratamiento periodístico en nuestro estudio.

El tratamiento periodístico de un medio de comunicación, o de un discurso en general –que no necesariamente se puede transmitir de forma verbal– puede ser abordado desde diferentes perspectivas. Existen numerosos estudios que abordan el tratamiento periodístico, y todas ellos parecen tener muy poco en común. Sucede que el tratamiento periodístico posee un cariz más práctico que teórico, y en gran parte de las ocasiones, los fundamentos del análisis en cuestión solo logran ser entendidos por el investigador.

Más allá de ello, lo que busca todo análisis de tratamiento periodístico es responder a ciertas interrogantes básicas tales cómo quién emite el mensaje, qué es lo que dice, cómo lo dice, y qué es lo que podemos entender a partir de ese discurso. La intención comunicativa es muy importante al momento de analizar el tratamiento periodístico de un discurso, pues es tan importante lo que se propone como lo que deja de proponerse.

Es un error, también, considerar como “discurso” únicamente a las palabras orales o escritas. Si bien, durante los primeros años del siglo XX, el análisis del tratamiento periodístico en los medios de comunicación se centró en exclusiva al estudio de la palabra escrita, y de ahí la asociación entre “discurso” y “palabra”, lo cierto es que, con el advenimiento de nuevas formas de comunicación, el predominio del verbo ha quedado un tanto rezagado por otras formas de “discurso”. Ante ello, tenemos el discurso que nos ofrece las fotografías, gráficos e infografías de las revistas y diarios, los efectos de sonido y las canciones – *jingles* – que escuchamos en la radio, o el desenvolvimiento cinético de las imágenes en la TV e Internet. Incluso, los medios escritos son más visuales que en décadas precedentes (Santander, 2011, p. 209). Si bien el público lector busca el texto, son los otros

tipos de “discurso” los que terminan invitándolos a lectura, generando una simbiosis indesligable entre cada uno de los elementos informativos.

3.5. Estilo de redacción para un espacio crítico

El periodismo, a diferencia de la literatura, se caracteriza por utilizar un lenguaje sencillo y conciso dirigido a un público lector de conocimientos promedio. La crítica, como parte del género de opinión, no está exenta de tal normativa. Sin embargo, la crítica representa un espécimen único dentro del periodismo, pues a diferencia de la columna, el artículo o la editorial –sus primos hermanos–, en la crítica, el objeto a analizar no es cuantificable ni medible, ni tampoco pueden observarse sus repercusiones inmediatas y mediatas como ocurre al analizar un acontecimiento social. Por el contrario, en la crítica lo que se discute, analiza y valora son percepciones.

La crítica, por tanto, requiere de un lenguaje particular que el periodista a cargo debe saber manejar con destreza sin perjudicar el contenido de su mensaje. Sin embargo, la crítica no es manejada precisamente por periodistas. Al ser un género especializado, quienes redactan los espacios de crítica en los diarios suelen ser expertos en la materia que, quizás, nunca han pisado una redacción periodística y, por ende, desconocen las normativas básicas de redacción del medio. Y, precisamente, ese es el mayor problema que encaran los críticos especializados: su público lector no es para nada especializado (Proyecto Mediascopio Prensa, 2009, p. 22).

Sin embargo, ello no quita la posibilidad al crítico de utilizar un lenguaje más remilgado que el reporteril. Por el contrario, se espera que el crítico sea un maestro en el manejo del idioma, de las figuras retóricas, de las alusiones sociales e históricas y de los tecnicismos, pero sin caer en el intelectualismo y un lenguaje cerrado para la comprensión de su lectoría. Santillán (2006) resume la redacción de la crítica y del periodismo de opinión bajo estos términos:

El periodismo de fondo o de opinión tiene el deber ineludible y la responsabilidad social de usar un lenguaje culto, pero sin llegar a la pedantería, un lenguaje sencillo sin llegar a la vulgaridad, un lenguaje claro que no permita ambigüedades ni anfibologías, un lenguaje conciso que impida la redundancia y sobre todo debe ser escrito con la mejor corrección posible. En el periodismo de opinión no se debe caer en un lenguaje profesional, ni técnico,

ni complejo. Si por alguna razón se utiliza una palabra científica o técnica, dentro del texto, habrá necesidad de conceptuarla en su significado. (p. 82)

Así como una nota informativa cuenta con una estructura básica para su redacción, la crítica también posee una estructura que permite delinear el pensamiento del escritor sobre una determinada obra de arte. En *“El editorial, el suelto y la crítica”* (2009), se detalla que toda crítica debe contar con cuatro partes fundamentales: el título, la ficha técnica, el cuerpo y la conclusión.

3.5.1. Partes de una crítica

El título en un espacio crítico es muy breve, de no más de ocho palabras, y debe ser de carácter apelativo o expresivo. Un requisito fundamental es que el título debe hacer referencia directa a la obra que será tratada en el cuerpo, pero sin llegar a ser en extremo detallado. En algunos casos, el título puede ir acompañado de un subtítulo, a manera de información complementaria en la que se detalle información sobre el autor o la obra de rápida comprensión para el lector. Aunque a diferencia de otras especies periodísticas, el subtítulo no es un requisito obligatorio.

En un cuadro especial o inmediatamente después del título debe ir la ficha técnica. Ésta contiene información básica sobre la obra a tratar: el nombre de la obra, el año de realización, el nombre del autor, el nombre de la productora a cargo, el género al que pertenece, etc. La información que contiene la ficha técnica varía de acuerdo a la disciplina artística aludida. Se aconseja que el texto de la crítica vaya impreso en una tipografía mayor que la del texto, o como es más acostumbrado, en un pequeño recuadro, de tal forma que sea lo primero que todo lector observe al pasar las páginas de un diario.

Tras la ficha técnica, viene el cuerpo de la crítica. Éste es el espacio en donde el especialista, el crítico de arte, dará rienda suelta al análisis de la obra en cuestión. Pero, por supuesto, que la redacción del cuerpo de la crítica también se ciñe a ciertos parámetros básicos de redacción. El Proyecto Mediascopio Prensa (2009) recomienda que el cuerpo contenga una tesis, en la que el crítico brinde pormenores de lo que desarrollará en el texto. Aquí se puede incluir algún detalle que haga a la obra o al autor especialmente llamativo para

el público. También debe contener una segunda parte de análisis, en donde se juzga a la obra de acuerdo a los cánones de la respectiva disciplina artística.

La parte final de la crítica debe estar destinada a las conclusiones que el crítico ofrezca sobre la obra. Recurrentemente, la conclusión o las conclusiones se encuentran en el último párrafo del texto, aunque esto no es una norma indubitable para todos los críticos. Hay quienes prefieren redactar dichas conclusiones párrafos antes del final, a mitad del texto e, incluso, al inicio del espacio crítico. Esta parte es, por cierto, considerada como la más importante de todo espacio crítico, sin embargo, algunos críticos prefieren dejar las conclusiones totalmente abiertas para que el público sea el que dé el veredicto final. Aunque esta táctica no es la más aconsejable para la praxis periodística del crítico.

La exposición de las ideas en las críticas de arte y en los espacios de opinión también tiene un cariz particular, pese a que es el género en el que el redactor posee mayores libertades de estilo y narración. La recomendación fundamental para todo aquel que se introduzca al mundo de la redacción crítica es la de establecer un pensamiento claro e incisivo, que invite al lector a estudiar el texto de forma íntegra. Para tal fin se recomienda que cada oración y cada párrafo del texto sean cortos y contundentes y, además, no se presten a malinterpretaciones por parte del lector (Santillán, 2006, p. 87).

Asimismo, se recomienda el uso de figuras literarias y otros recursos estilísticos que potencien el mensaje, siempre y cuando, sean explicados al lector al detalle. Tampoco el crítico debe olvidar redactar un título conciso pero atrayente pues, al fin y al cabo, el texto crítico pasa a ser una noticia más dentro del diario, y si no ofrece ese primer golpe de atracción visual, corre el peligro de quedar inadvertido. Santillán (2006), al igual que el Proyecto Mediascopio Prensa, incide en el rol que tiene la conclusión para el texto crítico por lo que sugiere “redactar la conclusión en un párrafo final audaz, proponente y sugerente” (p. 88). Como se mencionó líneas arriba, la conclusión es el espacio en el que el autor brinda un juicio de valor positivo o negativo acerca de la obra.

3.5.2. Juicios de valor en una crítica

Quizá el aspecto más reconocible de una crítica cinematográfica sea su aspecto valorativo, algo sustancial que lo diferencia de otros subgéneros de opinión periodística, toda vez que aquí se analiza la estética y la dramática, y no hechos o sucesos como en las columnas de opinión o los artículos. Pero, en líneas generales, en el periodismo de opinión lo que establece el comunicador es un juicio de valor o juicio evaluativo, que puede ser compartido o no por la opinión pública. Kant (2001) nos brinda una definición general de lo que debemos entender por “juicio”:

El juicio es la facultad de concebir lo particular como contenido en lo general. Si lo general (la regla, el principio, la ley) es dado, el Juicio que subsume lo particular aunque como Juicio trascendental suministre a priori las condiciones que por sí solas hacen posible esta subsunción), es y se llama determinante. Pero si sólo es dado lo particular, y el Juicio debe hallar en ello lo general, dicho Juicio es simplemente reflexivo. (p. 10)

Entendemos pues que, dado lo explicado en lo referente a la crítica cinematográfica como género periodístico, en este subgénero periodístico se establecen juicios de valor, de tipo determinante, ya que el crítico a cargo del análisis no construye teoría, sino que utiliza la teoría cinematográfica, así como los aportes de la historiografía de la disciplina para determinar la calidad artística de la obra.

Uno de los problemas mayores que reviste la valoración dentro del género de opinión, en cualquiera de sus formas, es la referente a la subjetividad u objetividad de las mismas. Si bien en el terreno informativo, existe un consenso general para identificar los textos como objetivos, pues se parte de hechos o relatos de los mismos por parte de fuentes cercanas, en el género de opinión existe una tendencia a considerar que no existe objetividad como en el plano netamente informativo, pues en todo caso, el autor realiza la crítica en base a consideraciones muy personales. En esa línea también Weber aseguraba que el subjetivismo es parte indesligable de la opinión (Martínez, 2012), sin embargo, el propio sociólogo alemán indica que incluso en las investigaciones científicas existe una arista subjetiva. A ese resquicio de libertad por parte del investigador, Weber lo denomina “comprensión”. La comprensión weberiana “se entiende (como) el método que debemos utilizar para penetrar las acciones subjetivas que realiza el investigador, que nos permitirán hacer entendibles las explicaciones que realiza sobre el objeto de estudio” (Martínez, 2012, p. 102). Incluso, desde

el mismo hecho de seleccionar un tema sobre otro para analizarlo a detalle, implica un grado de subjetividad, imprescindible para la investigación científica.

Por ende, referirnos a la crítica cinematográfica como un subgénero subjetivo del periodismo, no tiene que producir resquemor alguno. No obstante, a diferencia de lo postulado por Weber, pretendemos aquí establecer la crítica cinematográfica como un subgénero en el que se mezcla tanto la subjetividad como la objetividad. ¿Es ello posible? Pues bien, llegar a esa conclusión reviste un esfuerzo previo de ruptura con los esquemas generalizados que existen en torno a la subjetividad y objetividad (Ortiz Millán, 2013). Partamos del hecho que, para la mayoría de personas, se entiende como “objetividad” a todo aquello que posea correspondencia concreta en el mundo real. Entendemos, pues, como objetivo el concepto de “perro”, ya que no se trata de un ser mitológico, sino de un animal que todos hemos observado directamente a través de nuestros sentidos. Por el contrario, se entiende por “subjetividad” todo aquello que no es cuantificable u observable. Los sentimientos y las emociones, en tal sentido, emergen como conceptos subjetivos por excelencia.

En cierto sentido, la objetividad se percibe como algo que puede observarse, y por tanto posee un grado de verdad o falsedad. Empero, tal como señala Searle (citado por Martínez, 2012), quedarnos con esa conceptualización de la objetividad es hundirnos en el terreno de lo netamente ontológico. No obstante, la objetividad de un hecho también puede ser determinado desde la mirada epistémica, la cual nos hace entender que un fenómeno o hecho no necesariamente pasa a ser subjetivo si es falso o no puede ser percibido a través de nuestros sentidos. Una precisión al respecto nos lo brinda Ortiz Millán (2013):

La objetividad depende de la naturaleza de las razones que aducimos en apoyo de una cierta proposición, pero lo que es más importante, en seguir criterios compartidos de justificación que permitan críticas y argumentación desde puntos de vista diferentes de aquel del agente que sostiene la creencia. (...) El conocimiento objetivo demanda que una creencia sea verdadera y justificada siguiendo ciertos criterios que pueden incluir, por ejemplo, el requisito de que las razones aducidas sean imparciales y desprejuiciadas. La naturaleza de las razones que aducimos al justificar una cierta afirmación no debe involucrar distorsiones emocionales, o estar influida por prejuicios personales, ideológicos, inclinaciones idiosincrásicas o argumentos falaces.

En tal sentido, aseveramos que el género de opinión, y en correspondencia la crítica cinematográfica, no solo establecen juicios subjetivos –algo innegable desde la selección temática de los mismos– sino también juicios objetivos, toda vez que el hecho o materia analizada no se fundamenta en prejuicios o consideraciones personales, sino más bien, en conocimiento procedente de marcos teóricos preestablecidos. Que las afirmaciones suscritas por un crítico no sean del gusto de la lectoría, o que no expresen la verdad, es algo secundario, toda vez que, para llegar a una conclusión certera, el crítico ha seguido un razonamiento y una argumentación alejados del sentido común, y apegados a la teoría artística y/o científica.

En este punto, acaece el segundo gran problema en cuestión, ¿cómo puede considerarse objetivo un género en el que dos opinantes pueden diferir completamente? Para resolver esta cuestión, plantearemos un escenario ideal: un crítico cinematográfico califica como positiva a una obra, mientras que otro, considera negativa a la misma obra. ¿Cuál de los dos es el crítico objetivo y cuál no? Ortiz Millán (2013) indica que resulta contraproducente analizar un texto o argumento de opinión a través de su grado de verdad o falsedad, pues esa no es la intencionalidad desde la que parte un juicio de valor o evaluativo. En cambio, para determinar si un argumento es objetivo o subjetivo, debemos analizar los estándares de justificación de los mismos, y así concluir si los juicios emitidos tienen asidero en fuentes de conocimiento válidas o no. Ese es un aspecto en el que Kant (2001) sugiere que se “investigue a priori en las fuentes del conocimiento el origen de dicho principio” (p. 13), para así evitar cualquier tergiversación del carácter de una argumentación, en el ámbito de estudio al que pertenezca.

Incluso, contando el autor con los estándares de justificación para el análisis objetivo de un obra, puede incurrir en errores que lleven dicho texto al terreno de lo netamente subjetivo. Martínez (2012) indica que algunos de los problemas más frecuentes que enfrentan los autores ocurre cuando éstos tocan puntos que van más allá de su conocimiento sobre el tema o hecho tratado, o cuando realizan todo lo contrario, es decir, analizan un hecho dejando de lado aspectos importantes del mismo. Resultan también llamativos ciertos “olvidos” de los autores o investigadores como poner en segundo plano lo más importante de su análisis o, incluso, establecer juicios de valor contradictorios dentro de su propio texto o

investigación. Es por ello, que se exige que la persona encargada de la labor de opinión dentro de un medio de comunicación sea una persona experta en materia evaluativa, y no cualquiera que entienda que la acción de “opinar” es sinónimo de “hablar o decir lo que a uno se le antoja”.

En el caso de la crítica cinematográfica específicamente, muchos entienden que la opinión puede ser más “libre” que en el caso de un hecho social, político o científico. Sin embargo, entender ello implica un craso error, pues de antemano se asevera que la objetividad dentro de una opinión varía de acuerdo a la temática sobre la que se habla o escribe. Incluso, en el terreno del juicio estético, que es el ámbito en el que se mueve la crítica relacionada a lo artístico, los criterios que implica la objetividad no deben perderse. En este punto, cabe recordar que Kant (2001) emparenta el juicio en temas estéticos con el juicio del gusto. El filósofo alemán establece que el juicio del gusto es netamente subjetivo, puesto que está relacionado con las emociones o estados de ánimo que despierte una obra sobre un espectador. Es de esa subjetividad de la que tiene que escapar el crítico cinematográfico. No quedarse en el papel de espectador, subimado ante la excelencia de una obra, sino más bien, analizar los factores que hacen de la misma una obra estupenda o una paupérrima.

Por supuesto, no pretendemos aquí indicar que el género de opinión en el periodismo, y por extensión, la crítica cinematográfica, es netamente objetivo. Sería un despropósito enfatizar ello tal como nos lo recuerda Martínez (2012):

Lo que parece evidente dentro de esta discusión, y en lo que la mayoría de los autores consultados para el presente trabajo coinciden, es que la compleja relación entre el qué se estudia y el cómo se estudia se origina en la mente del investigador, y que ésta a su vez está plagada de valores, intereses, preferencias, actitudes, puntos de vista, sentimientos, etc., que imprimen de legitimidad particular a la investigación y que la hacen criticable y, por consecuencia, enriquecible. (p. 106)

Es por ello que hay que entender lo subjetivo dentro del análisis de una crítica como algo que aporta y que viabiliza la comprensión por parte de la lectoría. Y, es en cierto sentido, algo que permite generar crítica de la crítica. A diferencia de la información o interpretación, la opinión debe fomentar el debate y la controversia, es algo consustancial a su género. Sin embargo, tampoco los críticos o autores deben caer en el vicio de establecer conclusiones a partir de prejuicios, gustos personales o creencias injustificadas, pues ello es precisamente lo

que separa la crítica profesional de la crítica *amateur* que encontramos en el amplio abanico que ofrecen las redes virtuales.

3.5.3. Tipo de lenguaje para una crítica

El problema del uso excesivo de un lenguaje incomprensible para el público, añade Santillán (2006), radica en el hecho que el crítico o redactor de dicha opinión trata de esconder su escaso análisis bajo artificios literarios. Al final, cuando un espacio de opinión posee tales características se presta a la confusión, y no a la reflexión y meditación, máximos fines de los críticos y de todo aquel que utilice la pluma para expresar juicios de valor.

Advierte el autor que, incluso, el propio lenguaje cotidiano, de no ser contextualizado correctamente, podría ser confundido por el lector. Ante esto, el redactor tiene que tomar en cuenta dos aspectos antes de incluir alguna palabra o frase ambivalente: su persona y la relación que tiene con su lectoría, y la concepción sociocultural imperante. Es necesario recordar que el valor de la crítica recae en el tiempo actual, y no en lo que futuros intérpretes hagan del texto en el futuro (Santillán, 2006, p. 130).

El verdadero inconveniente para todo crítico es que no conoce quién es el lector que tiene frente a él. La escasa formación periodística lo lleva a ensayar, en la mayoría de los casos, un prototipo de lector ajustado a las personas que suelen rodearlo, es decir, perteneciente a una clase socioeconómica acomodada, con gran conocimiento del idioma y de la disciplina artística a la que está enfocado. Sin embargo, los diarios tienen como principal lectoría a los ciudadanos de conocimientos promedio que, si bien pueden ser dignos consumidores de arte, carecen de los conocimientos técnicos propios de cada disciplina.

Otro gran inconveniente que enfrenta el crítico es el considerar que su apreciación tenga que ser enteramente subjetiva. Sin embargo, tal como anotaba otro connotado crítico y ensayista, el español José Ortega y Gasset (citado por Santillán, 2006), si una crítica “es subjetiva no es una verdad en sí misma” (p. 136). La redacción periodística, en sus diferentes ámbitos aspira a la verdad, y la crítica no queda exenta de ello. Si bien el crítico puede expresar un juicio de valor positivo o negativo con respecto a una determinada obra, su

verdadero aporte no se encuentra en ese aspecto, sino en los argumentos técnicos y apreciativos que demuestren que su parecer es el adecuado ante los ojos de su público lector.

3.5.4. Las expresiones lingüísticas y la crítica

El crítico de arte es, ante todo, un periodista encargado de divulgar cierto tipo de información al lector. No hablamos de cualquier tipo de lector. Nos referimos al lector que cada día sale a comprar su diario al puesto de venta más cercano para buscar información de su interés. En cierto sentido, la información se ha convertido en un producto y en tal sentido, no puede manejarse de forma idéntica para cada tipo de público.

La crítica de arte, como hemos mencionado anteriormente, se mueve hoy en día bajo dos caminos diferentes. Por un lado, encontramos la crítica de arte que se desenvuelve en los medios artísticos y culturales especializados, y por otra, la que se mueve en los medios de lectura masiva, es decir, la prensa impresa diaria (Cardero, 2004, pp. 75-76). Ocurre que, ante la ausencia de especialistas en las disciplinas de análisis, hay una especie de reciclaje entre los críticos: pasan de las revistas especializadas a los diarios, para poco después regresar a dichas revistas y alimentar el círculo vicioso. Con el ingreso de Internet, el panorama para nuevos críticos se ha ampliado: ahora ya no necesitan de la anuencia de un editor para llegar a una revista especializada, pueden emitir sus juicios de valor a través de una bitácora personal en Internet.

Pues bien, escribir para Internet o para un medio especializado no es lo mismo que escribir para un diario de circulación masiva, tal como nos lo recuerda Martínez Albertos (1974), citando a uno de los cultores de la teoría periodística, Gonzalo Martín:

La claridad es la condición primera de la prosa periodística” afirma acertadamente Martín Vivaldi. En el periódico se escribe – ha de escribirse para que nos entienda todo el mundo: el docto y el menos docto; el inteligente y el menos inteligente. Esto exige en el escritor claridad en las ideas y transparencia expositiva. (p. 36)

Uno de los requisitos fundamentales para la escritura periodística es la concisión. La otra importante es la claridad, y ese es precisamente uno de los problemas que enfrenta la crítica contemporánea: la de ser claros sin dejar de ser atractivos para los lectores especializados. Es, sin duda, una espada de Damocles para los críticos de arte pues, por una

parte, dejar de lado el lenguaje complicado que los caracteriza sería perjudicial para su perfil de regresar a escribir en un medio especializado.

En cierto sentido, la crítica de arte se parece a la noticia científica. Su semejanza no radica en el estilo ni el género, pues la noticia científica no deja pertenecer al género informativo, mientras que la crítica de arte forma parte del género de opinión, sino más bien, en el hecho de que ambos tipos periodísticos se sirven de ciertas expresiones lingüísticas para hacer entendible una premisa o idea. Algunos de las expresiones lingüísticas más comunes usadas por la crítica de arte de la prensa escrita diaria de Lima serán revisadas a continuación.

Tecnicismos

Los tecnicismos son el patrón común en las noticias científicas y en la crítica de arte. Es que bajo la excusa de que no existe otra manera de expresar un término determinado de la materia analizada –en este caso, la cinematografía– muchos críticos insisten en su uso, dando muy pocas luces al lector neófito en dicho campo.

Los tecnicismos son, tal como menciona Cardero (2004), “términos que emplean los especialistas de una actividad profesional particular cuya función básicamente referencial lo hace operar como puente entre el sistema lingüístico y la realidad externa” (p. 38). Estamos pues ante un significado y un significante conocidos por un grupo de personas, más desconocidos para otro importante sector de individuos. Como observaremos más adelante, este factor del significado y el significante es de vital importancia para diferenciar los tecnicismos de otras expresiones lingüísticas.

Para que un tecnicismo sea considerado como tal dentro de un texto periodístico se requieren tres consideraciones básicas. La primera radica en que el término no posea una relación unívoca con el significado aludido por el mismo (Cardero, 2004, pp. 36-37). Tomemos como ejemplo el término “composición”, muy utilizado por la crítica cinematográfica. Si nos atenemos a lo que nos ofrece la Real Academia Española de la Lengua (RAE) respecto a su significado, nos percataremos que es un término con muchas acepciones. En su octava acepción, la RAE refiere que la composición es el “arte de agrupar las figuras y combinar los elementos necesarios para conseguir una obra plástica lo más

armoniosa y equilibrada posible”. Esto es lo más cercano que hemos hallado en cuanto a la intención de la crítica de arte respecto al término “composición”. Sin embargo, a pesar de indagar sobre el significado, para aquel neófito en este campo, la composición estará más cercana a la música que a la cinematografía.

En segundo lugar, se requiere para que un término sea considerado tecnicismo que los hablantes de determinado grupo social, cultural o profesional entiendan el significado de la misma, pero que otros grupos no. Si el término, por más técnico que sea, es entendido por el común de las personas, deja de ser un tecnicismo como tal. Ciñéndonos al modelo de círculos concéntricos diseñado por Kurt Baldinger (citado por Cardero, 2004), existen hasta tres niveles de comprensión de los tecnicismos. En un círculo entendido por el hablante común tenemos al término “fotografía” utilizado por la crítica cinematográfica. Todos tienen un referente común respecto a dicho término. Luego viene otro círculo de mayor especialización y en el que un reducido grupo de hablantes comunes logra internalizarse. El término “plano secuencia” bien puede entrar a esa clasificación. Y finalmente, tenemos un círculo más reducido, en el que solo los cultores de dicha disciplina o aquellos que han estudiado sus fundamentos teóricos logran entender. Ello se puede observar cuando el crítico hace referencia por ejemplo a una escuela cinematográfica determinada como el “expresionismo gótico”. Es probable que, si preguntáramos al espectador común sobre las características de dicha corriente, no nos sepa responder al instante (p. 37).

Y, una tercera característica es el uso determinado que se hace del término en la comunidad en la que es usada. Por ejemplo, el término “óptica” fuera del terreno cinematográfico sería inmediatamente tomado como algo referente a la visión humana o algún aparato –anteojos– que sirva para mejorar nuestra visión. Como puede observarse, fuera del terreno cinematográfico, el término “óptica” adquiere un cariz muy diferente a la intención de un crítico. En el campo de esta disciplina, “óptica” se refiere al tipo de objetivo mecánico que utilizan las cámaras de cine para dar cierta forma al objeto representado en pantalla.

Extranjerismos

Los extranjerismos son comunes a todo género periodístico, y la crítica de arte no es la excepción, teniendo en cuenta, sobre todo, que la génesis de muchas de estas disciplinas se encuentra en territorio de ultramar en el que el lenguaje predominante no es precisamente el español. Un extranjerismo es, por ende, según Cardero (2004) un “término que sirve para designar toda palabra, frase o giro de un idioma extranjero usado en el español” (p. 69). Las principales lenguas que aportan a nuestro idioma dentro del ámbito del arte son la francesa, la inglesa, la italiana y, cada vez en menor medida, encontramos algunos latinismos.

Términos como *racconto*, *travelling*, *film noir*, son considerados extranjerismos, aunque también pueden ser considerados como tecnicismos, ya que forman parte del lenguaje de una determinada disciplina artística o de algunas en común. Sin embargo, si nos remitimos a la definición planteada líneas arriba, son sin duda, claros ejemplos en lo que a extranjerismo se refiere, en cualquiera de sus modalidades: anglicismos, galicismos, etc. Una especial consideración debemos realizar a los cultismos, es decir, aquellos términos que proceden del griego y latín antiguo y que son utilizados en muchos textos periodísticos contemporáneos. Términos como *princeps* o *hybris* serían dos perfectas muestras de esta versión culta de los extranjerismos.

Por otra parte, hay extranjerismos que son mencionados por un redactor por simple necesidad de demostrar cierto conocimiento ante el lector, pues existe un término correspondiente que muy bien podrían suplir a dicho extranjerismo. Sin embargo, existen ocasiones en que el uso de un determinado extranjerismo se vuelve una necesidad ante la ausencia de un término similar en nuestro idioma. A esa clase de extranjerismos se les conoce como préstamos lingüísticos.

El préstamo lingüístico, como refiere Cardero (2004), pretende “llenar una laguna en la lengua receptora, relacionada generalmente con una técnica” (p. 92). En cierto sentido, el redactor renuncia a la intención de traducir dicho término a su respectivo idioma, ya que no encuentra un término que encuadre perfectamente con el mensaje que pretende emitir.

Neologismos

Entramos aquí a un campo complicado dentro de los términos lingüísticos. Un neologismo es definido por Cardero (2004) como “la palabra simple o compuesta, a la frase o a la unión de siglas de reciente creación que no se encuentran en los corpus metalingüísticos ni en los de la lengua, ni en los especializados” (p. 60). Así de genérica es la definición, aunque trataremos de brindar más luces al respecto en las siguientes líneas.

Por ejemplo, tomemos el término “cine digital”. Este término sería un claro ejemplo de neologismo. Se trata, pues, de un término compuesto que engloba dos conceptos, por una parte, el “cine” como disciplina artística y por otra, lo “digital” como medio de transmisión y difusión. Sin embargo, debido a su creación relativamente reciente, puede ocurrir que para el hablante común sea un término incomprensible o de significado vago si no cuenta con el *background* correspondiente.

Pero, ¿qué ocurre con aquellos términos que no son una novedad para el hablante común pero que sin embargo no son entendidos en primera instancia? Estamos aquí ante un neologismo especial. Se trata del neologismo semántico, aquel que Cardero (2004) entiende como “producto de una serie de procesos entre el significado y el significante para cubrir los huecos de necesidades denominativas” (p. 66). Un término como “fetichismo del ojo” resume este postulado. No son términos que engloben un referente innovador para el hablante común. Sin embargo, para suplir cierta necesidad de expresión por parte del emisor, se otorga una cualidad – el fetichismo – a un órgano de nuestro cuerpo que por sí mismo no puede elucubrar algún tipo de intencionalidad recreativa.

Es común que este tipo de neologismos sean confundidos con los modismos, otro grupo de expresiones lingüísticas que varían el significante y el significado de los términos. Sin embargo, como recuerda Pinilla (1996) un modismo requiere que los términos utilizados sean imposibles de reproducir en otra lengua y que posean un grado de opacidad semántica muy marcada. En los modismos, el hablante común es capaz de reconocer el significado, pero difícilmente el significante. Un término como “sentir mariposas en el estómago” es incomprensible para aquel que no tenga el español como lengua materna, y aunque nosotros conozcamos a que se refiere dicho término, no sabemos de manera exacta cómo se originó

(p. 350). En el neologismo, en cambio, el referente o los referentes de los términos utilizados son perfectamente conocidos por la comunidad lingüística que los utiliza.

3.5.5. La información visual

En este punto, hay discordia sobre la terminología, ¿debemos hablar de información visual o de comunicación visual? Ferrer y Gómez (2013) nos aclaran el tema en cuestión:

De cómo se transmiten los mensajes se ocupan buena parte de los estudios sobre teoría de la información y la comunicación. Podemos encontrar varias escuelas, así como tendencias, todas las cuales se ayudan de otros ámbitos de estudio, como la semiología (estudio de los signos), la realidad social (sociología y psicología), la lingüística y otras ciencias. En líneas generales se basan en dos conceptos clave: información y comunicación, y en cómo se relacionan y actúan. A grandes rasgos podemos decir que estudian el acto comunicativo como un intercambio de información entre dos entidades, sean de la naturaleza que sean. Por una parte, tenemos la información (contenido/mensaje) y, por otra, la comunicación (acción de transmisión de este contenido-mensaje). (p. 10)

Así pues, debido al sentido de la investigación, tomaremos en cuenta el concepto de información visual en lugar de comunicación visual, en tanto que nos referiremos a los contenidos de las imágenes presentes en los medios de comunicación y no en el proceso de transmisión de la misma.

No podemos hablar de información visual sin tocar la materia prima de la misma, es decir, la imagen. Ante todo, es necesario referir que la imagen es el primer sistema de códigos creado por el ser humano. Eso se atestigua a partir del arte rupestre, en el cual se muestran imágenes y no escritura, un sistema de códigos más formal que recién vería la luz muchos siglos después. Es en este sentido, que la imagen se convierte en un referente de fácil asimilación para las personas, entre ellos lectores, en comparación a la información verbal. Sin embargo, pese a ser un tipo de información más entendible para el gran público, es también la más dicotómica, ya que la intencionalidad de la imagen varía de acuerdo a la persona que la observa y la cultura que la envuelve.

En esa línea, definimos a la imagen como “una representación mental, que solo puede ser leída en un contexto y desde un universo cultural” (Branda y Cunya, 2014, p. 38). La imagen no es solo todo aquello que observamos a través de nuestros sentidos, es una representación que se genera en la mente de cada receptor. Así, encontramos que, si

utilizamos el término “caballo”, cada receptor formará en su mente la imagen de un cuadrúpedo con determinadas características físicas, sin la necesidad de observar directamente la imagen tangible de un caballo.

A diferencia de décadas precedentes, en la actualidad la imagen ha adquirido mayor poder en el entorno comunicativo. Por supuesto, no hablamos aquí de la imagen como referente mental, sino más bien, como vehículo de información. Incluso, en los medios impresos, se observa un cambio drástico en la forma de ofrecer información a la lectoría, cada vez más decantándose por información visual en lugar de la verbal (Ferrer y Gómez, 2013). Es por ello, que su análisis reviste una especial importancia al momento de establecer categorías específicas dentro del tratamiento periodístico de un texto.

Afirmamos pues que, dentro del proceso comunicativo de los medios, la imagen se convierte en texto, específicamente en “texto visual”, el cual debe ser decodificado de acuerdo a ciertos referentes culturales (Branda y Cunya, 2014). Ello debido a que una imagen no es un elemento que funcione autónomamente, sino que, a diferencia de la información verbal, una imagen funciona como un sistema, y necesita de otras imágenes o, incluso, de información verbal para su comprensión exacta.

De esta manera, encontramos que una imagen puede tener muchas interpretaciones de acuerdo al receptor que la observe, entonces, ¿es posible admitir a la imagen como un vehículo de información si posee interpretaciones tan antojadizas? Para tal fin, existen códigos icónicos que permiten la formación de una interpretación unívoca en un determinado contexto cultural:

Los códigos icónicos son múltiples; pero, mientras más simples, menos se prestan a una variedad de interpretación. Las condiciones que permiten o impiden dicha variedad se describen mediante los conceptos de monosemia, polisemia y pansemia. Es monosémico el mensaje que admite un solo significado posible (fijo). Es polisémico el que permite que se le atribuya varios significados. Es pansémico el que permite que se le atribuya cualquier significado, como en el caso del arte abstracto. (Galán, 2000, p. 75)

Entendemos pues que, en el caso de la imagen utilizada en el entorno periodístico, su interpretación no variará en demasía entre lector y lector, pues ya sea que se trate de una fotografía, una ilustración, una infografía, etc., el emisor tiene como intención fundamental

la sencillez y claridad de la misma. En una imagen periodística, el lector debería comprender el significado de la misma en pocos segundos. No ocurre así con la imagen artística, en donde no prima el sentido denotativo de la comunicación, sino más bien, el connotativo.

La conjunción de una serie de códigos comunes constituye un estilo. Meyer Schapiro (citado por Branda y Cunya, 2014) define estilo como “un sistema de formas con cualidad y expresión significativas, a través del cual se hace visible la personalidad del artista y la forma de pensar y sentir de un grupo” (p. 55). No es necesario ser un artista como afirma Schapiro para forjar un determinado estilo visual. También lo puede hacer un medio de comunicación. El uso de determinados códigos icónicos recurrentes forja un estilo visual, un aspecto que es decisivo si el objetivo de dicho medio se centra en el reconocimiento inmediato del mismo por parte del lector.

El estilo, en sí mismo, constituye un lenguaje. En la actualidad, la determinación de un estilo visual es más palpable en tanto que, las líneas que diferenciaban un determinado tipo de imagen de otro se han disuelto. Concebir la fotografía como la única forma de transmitir información es un despropósito hoy en día en cualquier medio de comunicación. En cambio, se observa una coexistencia pacífica entre diversos tipos de imagen, por ello es fácil observar que las fotografías se incluyen dentro de infografías y viceversa. En el estilo, la adición de contenidos ofrece mayor riqueza visual a favor del receptor, y no constituye una merma de la misma (Branda y Cunya, 2014).

Pero, ¿de qué tipos de imágenes estamos hablando? Si bien es cierto existen decenas de clasificaciones de imágenes, la establecida por Ferrer y Gómez (2013) nos parece la más acertada para nuestros fines, ya que ofrece tipos de imágenes que se acercan más a los mostrados en los medios de comunicación.

Así, el primer tipo que establecen ambas investigadoras es la imagen expresiva. Este tipo corresponde mayoritariamente a las imágenes creadas en el entorno artístico, y se caracterizan por poseer una diferencia notable entre su lectura denotativa y la connotativa. Sin embargo, con la adopción de nuevos elementos visuales, el periodismo también ofrece imágenes de corte expresivo que, en suma, no solo ofrecen mayor información visual para el

lector sino –he aquí lo más importante– que capta una mayor atención por parte del mismo. Por ejemplo, una fotografía por poseer una denotación similar a su connotación, no suele concitar la atención del lector, toda vez que lo siente cercano a su realidad diaria. No ocurre así con una ilustración, en donde el aspecto denotativo no es idéntico al connotativo, y fuerza al lector a un mayor grado de atención para la comprensión cabal de la información.

En segundo término, tenemos a la imagen informativa, la más característica en los medios de comunicación, y que está estrechamente vinculada al tipo de registro documental. En este tipo de imagen, el emisor busca representar de la forma más verídica la realidad que lo rodea. No requiere de un esfuerzo mayor de interpretación por parte del receptor, y en tal sentido, genera menor atención que la imagen expresiva. No obstante, dependiendo de la pericia del autor de la imagen –fotografía, mayoritariamente–, ésta puede ofrecer diferentes carices que hagan más llamativa su observación. No es de sorprender, entonces, que incluso en el terreno artístico, se realicen exposiciones fotográficas, debido a que el autor de dicho material supo captar un aspecto más sugerente de la realidad circundante. Aunque, queda dicho que esto no ocurre en la mayoría de imágenes informativas en los medios periodísticos.

En tercer lugar, tenemos a la imagen persuasiva, característica del ámbito publicitario. Ya que en la publicidad se busca obtener cierta conducta por parte del consumidor, la imagen persuasiva ofrece un gran impacto visual y una estética muy bien cuidada. Incluso, suele hacer uso de textos para su comprensión por parte del receptor. A diferencia de los dos tipos de imágenes descritas anteriormente, no solo busca brindar información al receptor, sino que su finalidad máxima es generar cambio en el mismo.

Finalmente, tenemos la imagen narrativa, propia de los cómics, afiches, storyboards y guías de productos o servicios. En la imagen narrativa, lo que busca el emisor es dar a conocer una historia u orientar a un usuario sobre la utilización de determinado bien. Si bien existen avances notables en cuanto a su realización, el aspecto estético no es el más valorado en este tipo de imagen. Tampoco una representación exacta de la realidad. En cambio, el aspecto más saltante es el mensaje que pretende transmitir.

Es necesario recalcar que los cuatro tipos de imágenes mostradas por Ferrer y Gómez (2013) están presentes en la información diaria de los medios de comunicación, en diferentes proporciones de acuerdo a cada medio determinado. No obstante, cabe preguntarse aquí si la información visual es tan importante para el medio periodístico en la actualidad. Refiere Galán (2000) que “los lectores, por lo general, fijan primero su mirada en las imágenes, para luego ir a los textos; por esa circunstancia, el material gráfico de un periódico busca ser presentado con calidad informativa y estética” (p. 58). En tal sentido, aseveramos que la información visual tiene tanta importancia como la verbal, ya que es la primera de ambas que el lector observará, y que servirá como una especie de “gancho” para la lectura total del texto informativo, interpretativo o de opinión. El énfasis que ponga el medio de comunicación sobre las imágenes debe ser en extremo rigurosa, pues solo así podrá asegurar que la información verbal no sea dejada de lado.

CAPÍTULO 4

METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN

4.1. Tipo de investigación

Para la presente investigación hemos decidido hacer un estudio no experimental, descriptivo-exploratorio y de carácter transversal.

Es no experimental en el sentido que no es nuestra intención modificar las variables de la investigación. Todo lo contrario, lo que se trata es de rescatar lo que ya existe, clasificar el problema y dar posibles visos de solución. En tal sentido, nos abocaremos a rescatar lo que los medios escritos de Lima ya ofrecen con respecto a la crítica cinematográfica.

También, la investigación es de carácter descriptivo-exploratorio porque trataremos de indagar sobre cada uno de los aspectos concernientes a las variables de estudio. En nuestro caso particular, por ejemplo, el develar el tratamiento periodístico de la crítica cinematográfica en los medios impresos diarios del Perú.

Finalmente, la investigación es de carácter transversal en el sentido en que no nos abocaremos a investigar todo el proceso del problema, sino sólo la situación actual del mismo, para lo que hemos propuesto como marco temporal de estudio el año 2015. Asimismo, nos centraremos únicamente en la prensa escrita diaria de la capital, específicamente los diarios *El Comercio* y *La República*, y no en revistas y otras publicaciones especializadas, por ser los primeros los de mayor lectoría por parte de nuestro universo de estudio.

4.2. Población y corpus

4.2.1. Población

La población de la investigación la constituyen los espacios de crítica cinematográfica de los diarios impresos peruanos del año 2015. Luego de realizar una investigación preliminar al respecto, hemos detectado que tan solo dos diarios escritos cumplen con las exigencias impuestas para el presente estudio: *El Comercio* y *La República*. En el caso del primero, muestra un total de 47 críticas cinematográficas, mientras el segundo de dichos medios de comunicación muestra 51 espacios de crítica cinematográfica a lo largo del año 2015. Ello nos da un total de 98 críticas cinematográficas contabilizadas en los diarios de circulación corriente en nuestra capital durante el año 2015.

**TABLA 1: CONSOLIDADO DE LA CRÍTICA CINEMATOGRÁFICA
DEL DIARIO *EL COMERCIO* (AÑO 2015)**

| N° | TÍTULO | DÍA |
|----|---|-----------------|
| 1 | ÉXODO: DIOSES Y REYES | SAB. 10 ENERO |
| 2 | EL HUMOR DE OTROS TIEMPOS | MIE. 14 ENERO |
| 3 | LA BALADA DEL HÉROE EN UNA GUERRA SIN SENTIDO | MIE. 21 ENERO |
| 4 | EN EL BOSQUE | MAR. 3 FEBRERO |
| 5 | ILUSTRACIÓN SIN PASIÓN DE UNA VIDA | MIE. 4 FEBRERO |
| 6 | CINCUENTA SOMBRAS DE GREY | DOM. 15 FEBRERO |
| 7 | ATACADA: LA TEORÍA DEL DOLOR | SAB. 7 MARZO |
| 8 | BIG EYES, UN RETRATO QUE TERMINA CON TRAZO GRUESO | VIE. 20 MARZO |
| 9 | EL MIEDO POCO EXPLOTADO | SAB. 21 MARZO |
| 10 | LA MELANCOLÍA DE VIVIR DEL SEXO | DOM. 22 MARZO |
| 11 | EL CUENTO DE HADAS VUELVE A SUS ORÍGENES | MAR. 31 MARZO |
| 12 | UNA COMEDIA CON CAMISA DE FUERZA | MAR. 14 ABRIL |
| 13 | LA AMBICIÓN FRENTE AL ESPEJO DEL APOCALIPSIS | DOM. 3 MAYO |
| 14 | CÓMPLICES DE UNA HEROÍNA QUE CAUTIVA | DOM. 10 MAYO |
| 15 | THRILLER EN LA SELVA | DOM. 17 MAYO |
| 16 | FUTUROS SALVAJES | DOM. 24 MAYO |
| 17 | RETRATO DE LA ARTISTA ADOLESCENTE | DOM. 31 MAYO |
| 18 | VIDAS PRIVADAS | DOM. 7 JUNIO |
| 19 | PACTO DE SANGRE | DOM. 14 JUNIO |
| 20 | TIERRAS FRÍAS | DOM. 21 JUNIO |
| 21 | EL JUEGO DE LAS PASIONES | DOM. 28 JUNIO |

| | | |
|----|---|-------------------|
| 22 | VENGADOR DEL FUTURO | DOM. 5 JULIO |
| 23 | DESEANDO AMAR | DOM. 12 JULIO |
| 24 | RETORNO AL PASADO | DOM. 19 JULIO |
| 25 | PEQUEÑO GRAN HOMBRE | DOM. 26 JULIO |
| 26 | ESPÍAS EN LA SOMBRA | DOM. 2 AGOSTO |
| 27 | FESTIVAL DE LIMA 2015 | DOM. 9 AGOSTO |
| 28 | EXTRAÑO VIAJE | DOM. 16 AGOSTO |
| 29 | VIVE COMO QUIERAS | DOM. 23 AGOSTO |
| 30 | PRUEBAS DE VIDA | DOM. 30 AGOSTO |
| 31 | LOCO POR AMY | DOM. 6 SETIEMBRE |
| 32 | CORRIENTES DE AMOR | DOM. 13 SETIEMBRE |
| 33 | LUGARES OSCUROS | DOM. 20 SETIEMBRE |
| 34 | LOS OTROS | DOM. 27 SETIEMBRE |
| 35 | TRAMPOSOS CON SUERTE | DOM. 4 OCTUBRE |
| 36 | CRÓNICAS MARCIANAS | DOM. 11 OCTUBRE |
| 37 | LA MALA SEMILLA | DOM. 18 OCTUBRE |
| 38 | SED DE MAL | DOM. 25 OCTUBRE |
| 39 | EL ESPÍA QUE SURGIÓ DEL FRÍO | DOM. 1 NOVIEMBRE |
| 40 | MANSIÓN SINIESTRA | DOM. 8 NOVIEMBRE |
| 41 | EL MAÑANA NUNCA MUERE | DOM. 15 NOVIEMBRE |
| 42 | LA VENGANZA DE LOS NERDS | DOM. 22 NOVIEMBRE |
| 43 | EL CINE SEGÚN HITCHCOCK | DOM. 29 NOVIEMBRE |
| 44 | VERDADES INCÓMODAS | DOM. 6 DICIEMBRE |
| 45 | NEGOCIOS RIESGOSOS | DOM. 13 DICIEMBRE |
| 46 | STAR WARS VII, UNA ODISEA EN EL ESPACIO | DOM. 20 DICIEMBRE |
| 47 | VISTO Y VITOREADO | DOM. 27 DICIEMBRE |

FUENTE: Elaboración propia.

**TABLA 2: CONSOLIDADO DE LA CRÍTICA CINEMATOGRÁFICA
DEL DIARIO LA REPÚBLICA (AÑO 2015)**

| N° | TÍTULO | DÍA |
|----|---------------------------|-----------------|
| 1 | PRIMICIA MORTAL | DOM. 4 ENERO |
| 2 | MAGIA A LA LUZ DE LA LUNA | DOM. 11 ENERO |
| 3 | EXODUS | DOM. 18 ENERO |
| 4 | FRANCOTIRADOR | DOM. 25 ENERO |
| 5 | EL CÓDIGO ENIGMA | DOM. 1 FEBRERO |
| 6 | FOXCATCHER | DOM. 8 FEBRERO |
| 7 | BIRDMAN | DOM. 15 FEBRERO |
| 8 | WHIPLASH | DOM. 22 FEBRERO |

| | | |
|----|-----------------------------|-------------------|
| 9 | VICIO PROPIO | DOM. 1 MARZO |
| 10 | SIEMPRE ALICE | DOM. 8 MARZO |
| 11 | LA TEORÍA DEL TODO | DOM. 15 MARZO |
| 12 | BABADOOK | DOM. 22 MARZO |
| 13 | BIG EYES | DOM. 29 MARZO |
| 14 | NYMPHOMANIAC | DOM. 5 ABRIL |
| 15 | TEOREMA CERO | DOM. 12 ABRIL |
| 16 | ASU MARE 2 | DOM. 19 ABRIL |
| 17 | LA BALADA DEL SOLDADO | DOM. 26 ABRIL |
| 18 | DIRECTO AL CORAZÓN | DOM. 3 MAYO |
| 19 | NYMPHOMANIAC PT. 2 | DOM. 10 MAYO |
| 20 | AL ESTE DE LIMA | DOM. 17 MAYO |
| 21 | MAD MAX | DOM. 24 MAYO |
| 22 | LA FAMILIA BELIER | DOM. 31 MAYO |
| 23 | V SEMANA DEL CINE FRANCÉS | DOM. 7 JUNIO |
| 24 | CLIMAS | DOM. 14 JUNIO |
| 25 | ALOFT | DOM. 21 JUNIO |
| 26 | TODO WELLES | DOM. 28 JUNIO |
| 27 | PROMESA DE VIDA | DOM. 5 JULIO |
| 28 | LA DAMA DE ORO | DOM. 12 JULIO |
| 29 | DOS OTOÑOS, TRES INVIERNOS | DOM. 19 JULIO |
| 30 | EL VIAJE DE BETTIE | DOM. 26 JULIO |
| 31 | 19 FESTIVAL DE CINE DE LIMA | DOM. 2 AGOSTO |
| 32 | MISIÓN IMPOSIBLE 5 | DOM. 9 AGOSTO |
| 33 | LA COCINA DE GREENAWAY | DOM. 16 AGOSTO |
| 34 | MAGALLANES | DOM. 23 AGOSTO |
| 35 | TRAVESURAS DEL AMOR | DOM. 30 AGOSTO |
| 36 | MIENTRAS SOMOS JÓVENES | DOM. 6 SETIEMBRE |
| 37 | DOS BESOS | DOM. 13 SETIEMBRE |
| 38 | RICKI AND THE FLASH | DOM. 20 SETIEMBRE |
| 39 | NN | DOM. 27 SETIEMBRE |
| 40 | MISIÓN RESCATE | DOM. 4 OCTUBRE |
| 41 | EL HOMBRE ELEFANTE | DOM. 11 OCTUBRE |
| 42 | SICARIO | DOM. 18 OCTUBRE |
| 43 | FIESTA EUROPEA | DOM. 25 OCTUBRE |
| 44 | PUENTE DE ESPÍAS | DOM. 1 NOVIEMBRE |
| 45 | PACTO CRIMINAL | DOM. 8 NOVIEMBRE |
| 46 | LA CUMBRE ESCARLATA | DOM. 15 NOVIEMBRE |
| 47 | COMO EN EL CINE | DOM. 22 NOVIEMBRE |
| 48 | SPECTRE 007 | DOM. 29 NOVIEMBRE |
| 49 | MR. HOLMES | DOM. 6 DICIEMBRE |

| | | |
|----|---------------|-------------------|
| 50 | EL CLAN | DOM. 13 DICIEMBRE |
| 51 | STAR WARS VII | DOM. 20 DICIEMBRE |

FUENTE: Elaboración propia

Vale añadir que solo se incluyeron los contenidos diarios de dichos medios, por lo que suplementos como *El Dominical* de *El Comercio* o *Domingo* de *La República* quedarán excluidos como población en el estudio.

4.2.2. Corpus de análisis

De los 98 textos de crítica cinematográfica de los medios impresos escritos del Perú, se analizaron 31 de ellos, ya que corresponden al análisis de obras cinematográficas presentes en el Reporte Anual 2015 de Películas entregada por la Dirección del Audiovisual, Fonografía y Nuevos Medios (DAFO), organismo que, tras la disolución de Conacine, se encarga de la elaboración de las películas peruanas e internacionales con mayor asistencia durante un año completo. De aquellos 31 textos, 20 pertenecen a la crítica cinematográfica del diario *El Comercio* y 11 a la crítica cinematográfica del diario *La República*.

Tanto en el caso de *El Comercio* como en el de *La República*, las ediciones en las que aparecen los textos de las críticas cinematográficas son las que corresponden a los días domingo. No se ha observado que en ningún otro día del año 2015 se presenten dichos cuerpos críticos, excepto durante los dos primeros meses del año de estudio en el caso de *El Comercio*.

Insistimos en que cada una de las críticas de las películas que forman parte de nuestro corpus, a la vez, integran el ranking de las cien películas más vistas en el Perú durante el año 2015, según registra la DAFO. El resto de críticas cinematográficas de los diarios *El Comercio* y *La República* durante el año 2015 no corresponden a las cintas presentes en dicho ranking. Por ende, nuestra elección de la muestra se basa en un criterio de conveniencia, de acuerdo a los objetivos específicos de nuestra investigación.

TABLA 3: CORPUS DE ANÁLISIS DE *EL COMERCIO*

| N° | TÍTULO | DÍA |
|----|---|-------------------|
| 1 | ÉXODO: DIOSES Y REYES | SAB. 10 ENERO |
| 2 | LA BALADA DEL HÉROE EN UNA GUERRA SIN SENTIDO | MIE. 21 ENERO |
| 3 | CINCUENTA SOMBRAS DE GREY | DOM. 15 FEBRERO |
| 4 | ATACADA: LA TEORÍA DEL DOLOR | SAB. 7 MARZO |
| 5 | EL MIEDO POCO EXPLOTADO | SAB. 21 MARZO |
| 6 | EL CUENTO DE HADAS VUELVE A SUS ORÍGENES | MAR. 31 MARZO |
| 7 | UNA COMEDIA CON CAMISA DE FUERZA | MAR. 14 ABRIL |
| 8 | LA AMBICIÓN FRENTE AL ESPEJO DEL APOCALIPSIS | DOM. 3 MAYO |
| 9 | FUTUROS SALVAJES | DOM. 24 MAYO |
| 10 | EL JUEGO DE LAS PASIONES | DOM. 28 JUNIO |
| 11 | VENGADOR DEL FUTURO | DOM. 5 JULIO |
| 12 | PEQUEÑO GRAN HOMBRE | DOM. 26 JULIO |
| 13 | ESPÍAS EN LA SOMBRA | DOM. 2 AGOSTO |
| 14 | PRUEBAS DE VIDA | DOM. 30 AGOSTO |
| 15 | TRAMPOSOS CON SUERTE | DOM. 4 OCTUBRE |
| 16 | CRÓNICAS MARCIANAS | DOM. 11 OCTUBRE |
| 17 | LA MALA SEMILLA | DOM. 18 OCTUBRE |
| 18 | EL MAÑANA NUNCA MUERE | DOM. 15 NOVIEMBRE |
| 19 | LA VENGANZA DE LOS NERDS | DOM. 22 NOVIEMBRE |
| 20 | STAR WARS VII, UNA ODISEA EN EL ESPACIO | DOM. 20 DICIEMBRE |

TABLA 4: CORPUS DE ANÁLISIS DE *LA REPÚBLICA*

| N° | TÍTULO | DÍA |
|----|--------------------|-------------------|
| 1 | EXODUS | DOM. 18 ENERO |
| 2 | FRANCOTIRADOR | DOM. 25 ENERO |
| 3 | LA TEORÍA DEL TODO | DOM. 15 MARZO |
| 4 | ASU MARE 2 | DOM. 19 ABRIL |
| 5 | MAD MAX | DOM. 24 MAYO |
| 6 | MISIÓN IMPOSIBLE 5 | DOM. 9 AGOSTO |
| 7 | MAGALLANES | DOM. 23 AGOSTO |
| 8 | MISIÓN RESCATE | DOM. 4 OCTUBRE |
| 9 | COMO EN EL CINE | DOM. 22 NOVIEMBRE |
| 10 | SPECTRE 007 | DOM. 29 NOVIEMBRE |
| 11 | STAR WARS VII | DOM. 20 DICIEMBRE |

4.2.2.1. Emisor

En el caso de la crítica cinematográfica del diario *El Comercio*, tenemos dos periodos, uno que abarca desde Enero a Marzo de 2015, donde diferentes redactores del medio asumen la crítica cinematográfica, y otra de Abril a Diciembre en la que un solo crítico –el filósofo Sebastián Pimentel– asume la tarea por completo. Otros que tuvieron presencia en la crítica cinematográfica del diario *El Comercio* fueron el comunicador Rodrigo Bedoya, y el abogado Alberto Servat, actual crítico teatral del diario *El Comercio*.

En el caso del diario *La República*, la crítica cinematográfica durante todo el año 2015 estuvo a cargo del abogado Federico de Cárdenas. Él viene cumpliendo la labor de crítico cinematográfico del diario *La República* desde hace muchos años, además de ser editor de la sección *Opinión* del mismo diario.

4.2.2.2. Mensaje

Tanto en la crítica cinematográfica de los diarios *El Comercio* y *La República* se aborda el análisis de las obras cinematográficas de la cartelera comercial local –multicines UVK, Cine Planet, Cine Star, etc.– así como aquellas cintas que se muestran en circuitos alternativos –Festival del Cine de Lima, Festival al Este de Lima, Festival de Cine Europeo, etc.–.

El material cinematográfico recogido por la crítica de ambos diarios se refiere tanto a los largometrajes producidos en el Perú como el procedente del extranjero, con fecha de estreno en 2015. Solo en contados casos se hace referencia a películas estrenadas años o décadas atrás, principalmente porque forman parte de la muestra de algún festival cinematográfico.

La crítica cinematográfica de ambos diarios no considera a los cortometrajes – menos de veinte minutos de duración– ni a los medimetrajes –menos de 60 minutos de duración– como material de análisis. Tampoco es considerado el cine no ficcional, léase cine documental y cine experimental, en ninguna parte de la muestra estudiada.

4.3. Variables de estudio

| VARIABLES | DEFINICIÓN | CATEGORÍAS |
|-------------------------------|---|------------------------|
| Género cinematográfico | Diferenciamos entonces género de lenguaje, en el sentido de que el género serían las aplicaciones específicas y originales que obedecen a constantes discursivas estables sobre unas reglas de lenguaje que le dan base y sustento. Y obviamente que consideramos abarcativos del lenguaje cinematográfico a las diversas formas enunciadas que tienen a su vez géneros propios. Tanto el cine documental como el de animación tienen su propia historia, sus géneros, sus hitos y sus premios. (Baccaro y Guzmán, 2013, p. 86) | Western |
| | | Drama |
| | | Comedia |
| | | Acción |
| | | Fantástico |
| | | Terror |
| | | Ciencia ficción |
| | | Thriller |
| | | Biopic |
| | | Musical |
| | | Romance |
| Animación | | |
| Modo de narración | Un modo narrativo es un conjunto de normas de construcción y comprensión narrativa históricamente distintivas. La noción de norma es sencilla: se puede considerar que cualquier filme intenta satisfacer o no satisfacer un estándar coherente establecido por vía o práctica previa. (Bordwell, 1996, p. 150) | Clásico |
| | | Arte y ensayo |
| | | Histórico-materialista |
| | | Paramétrico |
| Estructura narrativa | La crítica goza de libertad expresiva y estructural, por lo que el autor puede organizar el texto de la forma que considere más conveniente. [...] No obstante, podemos establecer unos elementos comunes en toda crítica: 1) Título: indica la valoración del | Título |
| | | Ficha técnica |
| | | Tesis |

| | | |
|---------------------------|---|----------------|
| | crítico; 2) ficha técnica: recoge los datos objetivos de la obra que se valora; 3) tesis: el crítico presenta la idea que se desarrollará en el texto; 4) análisis: se exponen y analizan las características del producto cultural objeto de la crítica; y 5) conclusión: son los párrafos finales en las que el crítico declara su “veredicto” de forma clara y contundente. (Proyecto Mediascopio Prensa, 2010, p. 23) | Análisis |
| | | Conclusión |
| Claridad del texto | “La claridad es la condición primera de la prosa periodística” afirma acertadamente Martín Vivaldi. En el periódico se escribe – ha de escribirse para que nos entienda todo el mundo: el docto y el menos docto; el inteligente y el menos inteligente. Esto exige en el escritor claridad en las ideas y transparencia expositiva. (Martínez Albertos 1974, p. 36) | Tecnicismos |
| | | Extranjerismos |
| | | Neologismos |
| Lenguaje visual | Del mismo modo que se estudia la forma del texto, la disposición de las palabras, su contenido y significados, igualmente se estudia la forma de la imagen, su estructura (composición), los elementos formales que la componen, cómo se relacionan, qué representan..., qué y cómo nos comunican los mensajes. (Ferrer y Gómez, 2010, p. 8) | Expresiva |
| | | Informativa |
| | | Persuasiva |
| | | Narrativa |
| Juicio de valor | Cuando nuestros juicios no dicen lo que son las cosas, sino lo que valen con relación a un sujeto consciente, estamos ante juicios de valor. Pero, a veces se da también este nombre de juicios de valor a todo juicio que enuncia una estimación, sea ésta cualquiera, y esta extensión del concepto puede dar lugar a confusas interpretaciones que interesa prevenir. (González Seara, 1968, p. 9) | Positiva |
| | | Neutra |
| | | Negativa |

4.4. Técnicas de investigación

4.4.1. Análisis de contenido

La técnica de investigación seleccionada para el presente estudio fue el análisis de contenido, no solo porque es una de las más utilizadas en el ámbito de las Humanidades y Ciencias Sociales, sino, por el hecho de que acudimos a fuentes primarias –las críticas

cinematográficas– que responden a la subjetividad del autor sobre un tópico determinado. Tal como señala Fernández (2002), en el caso de la mayoría de fuentes escritas, el análisis de contenido se presta para los fines de investigación al tratarse de fuentes de segunda mano sobre hechos o fenómenos determinados, salvo en el caso de las obras literarias, que no responden a ningún hecho con el cual confrontar. Según señala López Noguero (2002), el análisis de contenido es “un conjunto de instrumentos metodológicos, aplicados a discursos extremadamente diversificados” (p. 173). Entendemos, pues, que la crítica cinematográfica encarna precisamente uno de esos discursos diversificados planteados por dicho autor.

En tal sentido, el análisis de contenido nos permitió no solo confrontar el tratamiento periodístico de la crítica cinematográfica de los medios impresos peruanos con lo que indican los manuales periodísticos sobre dicho ámbito, sino también, medir la claridad de la comunicación, más aún, en medios de tiraje nacional y de llegada a toda clase de públicos.

Sin embargo, el presente estudio refleja una investigación de corte cualitativo, toda vez que, siguiendo la técnica de análisis de contenido, nos interesa “la asociación (implícita en el mensaje y que el análisis de contingencia permite hacer explícita) entre las palabras claves, temas u otros tipos de unidad de análisis” (Fernández, 2002, p. 39). A través de las variables y categorías enunciadas en la metodología de la presente investigación, logramos desentrañar lo implícito en la crítica cinematográfica –que, por naturaleza, esconde muchos elementos por ser excepcionalmente subjetivo– y convertirlo en una información explícita en cuanto tratamiento periodístico se refiere.

Es en esa línea que, tal como sostiene López Noguero (2002), la investigación profundiza en temas que difícilmente podrían ser analizados desde la perspectiva cuantitativa, pues es casi imposible determinar a través de cálculos y estadísticas la verdadera intencionalidad de un autor, en este caso de un crítico cinematográfico, sobre todo en un género que se distingue por ser esencialmente de opinión en el terreno periodístico.

4.4.2. Ficha de análisis de contenido

El resultado de la elección del análisis de contenido nos permitió elaborar la siguiente ficha de investigación –independiente para cada uno de los medios impresos analizados– que corresponde a cada objetivo planteado al inicio del presente estudio:

TABLA 5: FICHA DE ANÁLISIS DE CONTENIDO

| | |
|--------------------------------|--|
| CRÍTICA CINEMATOGRÁFICA | Fecha de publicación: |
| Título de la crítica: | Película objeto de análisis: |
| VARIABLES DE ANÁLISIS | CATEGORÍAS HALLADAS EN LA CRÍTICA |
| Género | |
| Modo de narración | |
| Estructura narrativa | |
| Claridad del texto | |
| Lenguaje visual | |
| Juicio de valor | |

FUENTE: Elaboración propia.

CAPÍTULO 5

ANÁLISIS DE RESULTADOS

5.1. La crítica cinematográfica en el diario *El Comercio*

En las siguientes líneas, analizamos las veinte críticas cinematográficas de nuestro cuerpo de estudio. Para una comprensión cabal de los resultados, primero nos centramos en la estructura narrativa de cada uno de los textos, ya que se trata del aspecto más complejo de la presente investigación. Una vez dilucidado ello, pasamos a clasificar cada uno de los textos según la ficha de análisis de contenido, sugerida en el capítulo anterior.

El presente análisis nos permitirá conocer a qué géneros y modos de narración pertenecen las cintas elegidas como parte de la crítica cinematográfica del diario *El Comercio*. Así también, si cada texto cumple con la estructura narrativa sugerida en nuestro marco teórico, si el texto ofrece claridad para el lector, si el lenguaje visual es el adecuado para resaltar la información ofrecida, y cuáles fueron los juicios de valor del crítico a cargo con respecto al filme.

5.1.1. “Éxodo: dioses y reyes”

A partir de la crítica publicada el 10 de Enero de 2015 (ver Anexo 1), bajo el título “Éxodo: dioses y reyes” con referencia a la película homónima, se identificaron las siguientes citas para el análisis de la estructura narrativa:

| ESTRUCTURA NARRATIVA | |
|-----------------------------|---|
| Título | Éxodo: dioses y reyes |
| Ficha técnica | Presente |
| Tesis | “Los pasajes bíblicos siempre han resultado atractivos a los cineastas. No precisamente en términos de fe, sino por la oportunidad que ofrecen para contar historias más grandes que la vida en la que la voluntad divina se manifiesta a través de prodigios inimaginables.” |

| | |
|-------------------|--|
| Análisis | <p>“Curiosamente, en sus películas épicas previas, <i>Gladiator</i> (2000) y <i>Cruzada</i> (2005), una de las principales virtudes del relato se encontraba justamente en el carácter íntimo que supo imprimir en un punto: la pérdida de la fe de sus protagonistas.”</p> <p>“Y digo ‘por el guion’ porque el personaje en la película no se quiebra, por lo menos no en pantalla.”</p> <p>“La única transformación radical que vemos en él es puramente cosmética, no emocional.”</p> |
| Conclusión | <p>“Pese a la aparatosa manufactura de <i>Éxodo: dioses y reyes</i>, Ridley Scott no nos lleva más allá de una cinta de emociones exaltadas. No consigue unificar en una misma narrativa los elementos humanos con los prodigios divinos.”</p> |

Esta crítica estuvo a cargo de Alberto Servat. El título que presenta la crítica es netamente informativo, haciendo referencia al nombre de la película analizada (de título homónimo). Asimismo, presenta una ficha técnica en la parte inferior del texto, que brinda información básica sobre la cinta. Esta ficha técnica está acompañada de un fotograma de la cinta en donde se observa la tensión entre los personajes principales, y debajo de él se observa la ficha técnica en un recuadro especial. La imagen es netamente informativa en el caso de esta crítica cinematográfica.

El autor presenta en su tesis, la importancia de las historias bíblicas dentro de la cinematografía, y cómo éstas pueden ser correctamente aprovechadas por los realizadores. Recalca, además, las características que debería tener una cinta de este estilo para calar en el espectador, objetivo que no cumple esta película, tal como adelanta el autor de la crítica antes del correspondiente análisis.

En su análisis, el autor indica que el director de la cinta ha obtenido mejores resultados en obras anteriores ya que en ellas supo apostar por “la pérdida de la fe de sus protagonistas”, en cambio, este *film* adolece de aquello. Además, señala que en la realización se han dejado de lado muchos aspectos que debieron estar incluidos en el guion, y que ello se vislumbra en el pobre rol de interpretación del personaje principal. Es en este personaje, en donde el crítico incide de manera ácida, al señalar que los cambios que se observan en él son “puramente cosméticos”, y no responden a una trama sólidamente diseñada.

Finalmente, en su conclusión, el crítico enfatiza que el director Ridley Scott nunca sabe llevar de la mano “los elementos humanos con los prodigios divinos”, por lo que la cinta carece de valor expresivo para el espectador. La valoración de la cinta resulta negativa, más aún el sostener que el director “no nos lleva más allá de una cinta de emociones exaltadas”.

Además de la estructura narrativa se han identificado otras categorías, y trasladando lo mencionado en líneas precedentes a nuestra ficha de análisis de contenido, hallamos lo siguiente:

| VARIABLES DE ANÁLISIS | CATEGORÍAS HALLADAS EN LA CRÍTICA |
|-----------------------|---|
| Género | Épico |
| Modo de narración | Clásico |
| Estructura narrativa | Título, ficha técnica, tesis, análisis y conclusión incluidos en la crítica |
| Claridad del texto | Texto parcialmente claro, con un solo tecnicismo (villano de utilería) |
| Lenguaje visual | Informativo (fotograma) |
| Juicio de valor | Negativo |

De ello, se desprende que la crítica analizada cumple parcialmente los lineamientos para el tratamiento periodístico establecidos en el marco teórico de la investigación.

5.1.2. “Balada del héroe en una guerra sin sentido”

De la crítica publicada el 21 de Enero de 2015 (ver Anexo 2), bajo el título “Balada del héroe en una guerra sin sentido” con referencia a la película *Francotirador*, se registraron las siguientes citas para el análisis de la estructura narrativa:

| ESTRUCTURA NARRATIVA | |
|-----------------------------|---|
| Título | Balada del héroe en una guerra sin sentido |
| Ficha técnica | Presente |
| Tesis | <p>“En <i>El francotirador</i>, de Clint Eastwood, el realizador, nos pone ante una gran contradicción: la de un hombre que busca el sentido en el sinsentido más absoluto.”</p> <p>“Y así de claro nos lo pinta Eastwood: su visión del conflicto es pesimista, oscura, sin sentido.”</p> |
| Análisis | <p>“Y lo que quiere contar es, justamente, la historia de una decepción. O, más bien, la historia de un sinsentido.”</p> <p>“El estilo seco y directo de Eastwood se encarga de mostrarnos justamente las situaciones de manera visceral, sin ningún tipo de estilización.”</p> |
| Conclusión | <p>“La moral de Kyle se enfrenta no solo contra su propia vida familiar, sino contra la misma lógica perversa de la guerra, que no deja espacios ni para el heroísmo ni para la gloria. <i>El francotirador</i>, más allá de las lecturas ideológicas de cada uno, es una excelente película de Clint Eastwood. Y en eso no hay novedad.”</p> |

Esta crítica estuvo a cargo de Rodrigo Bedoya. El texto presenta un título figurativo (el título original de la cinta es *El francotirador*), aunque coherente con el cuerpo del texto, donde se enfatiza el sinsentido de la guerra. Además, presenta un fotograma del filme, de carácter netamente informativo, donde se observa al personaje principal en su faceta de francotirador, y una ficha técnica debajo del encabezado, aunque no en un recuadro especial, lo que dificulta su rápido visionado por parte del lector.

El crítico parte de la tesis que encontrar un objetivo para un personaje dentro de una guerra es muy complicado para cualquier director. Enfatiza, además, ese sentido de contradicción inherente a toda buena película bélica, en donde a pesar de todo, el director trata de afirmar su posición respecto a los conflictos armados.

En su análisis, el crítico explica que el director Clint Eastwood supo encontrar en la decepción del personaje, el punto de ancla de su película. Para ello, muestra que el “estilo directo y seco” del realizador es lo que permite llevar a cabo su cometido eficientemente.

En la conclusión, el autor resalta que ésta no es la primera vez que el director hace gala de una lógica particular dentro del cine bélico y que “no hay novedad” en el hecho de

que una cinta de este director sea tan buena. Y, ello parte, de un excelente tratamiento del personaje central por parte del realizador.

Además de la estructura narrativa se han identificado otras categorías, y trasladando lo mencionado en líneas precedentes a nuestra ficha de análisis de contenido, encontramos lo siguiente:

| VARIABLES DE ANÁLISIS | CATEGORÍAS HALLADAS EN LA CRÍTICA |
|-----------------------|---|
| Género | Bélico |
| Modo de narración | Clásico |
| Estructura narrativa | Título, ficha técnica, tesis, análisis y conclusión incluidos en la crítica |
| Claridad del texto | Texto parcialmente claro, con un solo tecnicismo (elipsis) |
| Lenguaje visual | Informativo (fotograma) |
| Juicio de valor | Positivo |

De ello, se desprende que la crítica analizada cumple parcialmente los lineamientos para el tratamiento periodístico establecidos en el marco teórico de la investigación.

5.1.3. “50 sombras de Grey”

A partir de la crítica publicada el 15 de Febrero de 2015 (ver Anexo 3), bajo el título “50 sombras de Grey” con referencia a la película homónima, se identificaron las siguientes citas para el análisis de la estructura narrativa:

| ESTRUCTURA NARRATIVA | |
|----------------------|--|
| Título | 50 sombras de Grey |
| Ficha técnica | Ausente |
| Tesis | “Desde que <i>50 sombras de Grey</i> , el ‘best seller’ de E. L. James, se convirtió en un proyecto cinematográfico comenzó una avalancha de informaciones sobre la selección de los actores, los detalles de la adaptación y mucho más. Las muchísimas lectoras de la novela reclamaban saber más sobre la película.” |

| | |
|-------------------|--|
| Análisis | <p>“Para entonces ya ha pasado buena parte de la película y ante las escasas virtudes cinematográficas descubrimos que estamos frente a un producto más cercano a la manufactura de <i>Twilight</i> que a las grandes producciones de Hollywood. Es decir, cine barato.”</p> <p>“Para comenzar, una narrativa tan convencional y anodina que nos lleva a preguntarnos si la película tiene director o simplemente va con piloto automático.”</p> <p>“No hay manera de creer que sea un excéntrico millonario. Mucho menos que sus tendencias sadomasoquistas sean reales. Dornan es fotografiado como si fuera un modelo de GQ. Un muñeco de papel. Nada más.”</p> <p>“Si de algo estoy seguro es que de existir el señor Grey, estaría furioso con su retrato cinematográfico.”</p> |
| Conclusión | <p>“<i>50 sombras de Grey</i> es la típica producción que debe su fama a la parafernalia creada a su alrededor. No tiene valores por sí misma.”</p> |

El autor de la crítica es Alberto Servat. *El Comercio* incluyó el mismo nombre de la cinta como título, por lo que no hay materia de análisis al respecto. Presenta un fotograma de la cinta, de carácter informativo, en donde se ve a la pareja protagonista; sin embargo, no se advierte la presencia de ficha técnica alguna.

El crítico propone como tesis, la llamativa atención de las lectoras de la historia original que dio vida al *film*, y que ese, presuntamente, sería el motivo del éxito comercial de la cinta a nivel mundial.

Dentro de su análisis, el autor incide en que la cinta se nota más como un producto manufacturado –lo denomina “cine barato”– que como una película con real valor artístico. Especialmente, se muestra ácido con quien encarna el rol protagónico del filme al señalar que se trata de un “muñeco de papel” y que de “existir el señor Grey, estaría furioso con su retrato cinematográfico”.

La conclusión, como es de suponer, llama la atención al lector sobre el pobre valor cinematográfico de la obra. Indica que “no tiene valores por sí misma”, por lo que sugiere que es una película al servicio de la promoción del libro, y no va más allá de ello.

Además de la estructura narrativa se han identificado otras categorías, y trasladando lo mencionado en líneas precedentes a nuestra ficha de análisis de contenido, concluimos lo siguiente:

| VARIABLES DE ANÁLISIS | CATEGORÍAS HALLADAS EN LA CRÍTICA |
|-----------------------|---|
| Género | Drama |
| Modo de narración | Clásico |
| Estructura narrativa | Título, tesis, análisis y conclusión incluidos en la crítica |
| Claridad del texto | Texto claro, sin ningún término lingüístico que interfiera la lectura |
| Lenguaje visual | Informativo (fotograma) |
| Juicio de valor | Negativo |

De ello, se desprende que la crítica analizada cumple parcialmente los lineamientos para el tratamiento periodístico establecidos en el marco teórico de la investigación.

5.1.4. “Atacada: la teoría del dolor”

A partir de la crítica publicada el 7 de Marzo de 2015 (ver Anexo 4), bajo el título “Atacada: la teoría del dolor” con referencia a la película homónima, se identificaron las siguientes citas para el análisis de la estructura narrativa:

| ESTRUCTURA NARRATIVA | |
|----------------------|--|
| Título | Atacada: la teoría del dolor |
| Ficha técnica | Presente |
| Tesis | “Atacada: la teoría del dolor de Aldo Miyashiro, no ha escondido nunca su intención: querer ser un vehículo para crear una legislación en torno a la violencia contra la mujer.” |
| Análisis | “Muchas posibilidades pueden salir de tales ideas, pero el filme prefiere tomar el camino más ilustrativo, aquel que privilegia la idea por encima del tratamiento.” |

| | |
|-------------------|--|
| | <p>“Los malos son trazados con brocha gorda en el filme, y eso hace que caigan en la caricatura.”</p> <p>“Esos mismos esquemas están reproducidos en todo el juicio: la película simplemente acumula situaciones, pero no las desarrolla.”</p> <p>“La película toca un tema social serio como es la agresión sexual contra la mujer y asume que una solución es responder con más agresividad, como si fuera una forma de justicia.”</p> |
| Conclusión | <p>“Lo que incomoda es ese regodeo alejado de cualquier tipo de delirio o absurdo (algo que caracteriza a las grandes películas ‘gore’, por poner un ejemplo), y que termina resultando solemne y moralizador, como si los espectadores estuviéramos recibiendo una lección que hay que aceptar sin chistar. De nuevo, el mensaje le gana la partida a <i>Atacada: la teoría del dolor</i>, una película que expone una problemática a partir del sermón y el trazo grueso, lo que termina diluyendo totalmente su impacto.”</p> |

La crítica estuvo a cargo de Rodrigo Bedoya. El texto solo incluye el nombre de la obra analizada como título de la crítica. Presenta un fotograma esencialmente informativo, no de la película ciertamente, sino de material de promoción de la cinta. También se observa una ficha técnica en un recuadro especial, en la parte inferior de la imagen.

En su tesis, el autor adelanta que existen películas que se muestran más como vehículos ideológicos que como conceptos artísticos, y que *Atacada: la teoría del dolor* se encuentra en ese rumbo. Por ende, las expectativas iniciales de cara a la película son bajas.

El análisis, sin embargo, demuestra que la tesis planteada por el realizador falla porque propone que la solución al problema de la violencia de género “es responder con más agresividad, como si fuera una forma de justicia”. El crítico enfatiza el hecho que el filme prioriza la idea sobre el tratamiento, y que éste solo “acumula situaciones, pero no las desarrolla”.

En sus conclusiones, el autor enfrenta al realizador con el espectador al señalar que esta clase de películas intenta plasmar una realidad “como si los espectadores estuviéramos recibiendo una lección que hay que aceptar sin chistar”. Finaliza el crítico señalando que la propuesta de los realizadores se diluye porque no hay un equilibrio dentro de la cinta que haga digerible la historia.

Además de la estructura narrativa se han identificado otras categorías, y trasladando lo mencionado en líneas precedentes a nuestra ficha de análisis de contenido, encontramos lo siguiente:

| VARIABLES DE ANÁLISIS | CATEGORÍAS HALLADAS EN LA CRÍTICA |
|-----------------------|---|
| Género | Drama |
| Modo de narración | Clásico |
| Estructura narrativa | Título, ficha técnica, tesis, análisis y conclusión incluidos en la crítica |
| Claridad del texto | Texto parcialmente claro, con dos tecnicismos (arquetipos y estereotipos) |
| Lenguaje visual | Informativo (fotograma) |
| Juicio de valor | Negativo |

De ello, se desprende que la crítica analizada cumple parcialmente los lineamientos para el tratamiento periodístico establecidos en el marco teórico de la investigación.

5.1.5. “El miedo poco explotado”

De de la crítica publicada el 21 de Marzo de 2015 (ver Anexo 5), bajo el título “El miedo poco explotado” con referencia a la película *Poseídas*, se registraron las siguientes citas para el análisis de la estructura narrativa:

| ESTRUCTURA NARRATIVA | |
|----------------------|--|
| Título | El miedo poco explotado |
| Ficha técnica | Presente |
| Tesis | “En su cuarta película, Sandro Ventura parte de una premisa que es conocida en el cine de terror: unos jóvenes entran a una casa donde ocurren hechos macabros. El terror juvenil, tan en boga en los 70 y 80 (y con un fuerte renacimiento en los 90 gracias a la saga <i>Scream</i>), es el prototipo que utiliza el cineasta, sumado a la experiencia paranormal.” |
| Análisis | “La tensión sexual que se desprende de la situación nunca es explotada, y lo que queda son diálogos en los que los personajes van explicando sus sentimientos y sus sensaciones, sin ser transmitidas por la puesta en escena.” |

| | |
|-------------------|---|
| | “Y ese recurso, que puede ser efectivo en una narración más estructurada, aquí se siente como la única herramienta de la película para inquietar, lo que la termina volviendo mecánica.” |
| Conclusión | “Por eso, cuando al final la cinta decide explotar el lado más visceral y sangriento del género poco importa: tal situación se siente acumulada, entre tantas otras, como una referencia que no explota su potencial revulsivo, y se queda en un simple guiño.” |

La crítica estuvo a cargo de Rodrigo Bedoya. El texto presenta un título alegórico (el título original de la cinta es *Poseídas*) que resume a grandes rasgos el análisis de la película por parte del crítico. Asimismo, muestra un fotograma informativo del filme, que no brinda demasiada información al espectador. En la parte inferior de la misma, se encuentra la ficha técnica enmarcada en un recuadro especial.

En la tesis, el autor indica que esta cinta intenta recuperar el modelo de terror clásico de las películas de las décadas de los 70 y 80, con la consabida historia de un grupo de jóvenes que ingresan a una casa abandonada.

En su análisis, señala que los conflictos de sus personajes se pierden porque no logran “ser transmitidas por la puesta en escena”. Indica, además, que los únicos momentos de suspenso del *film* también terminan cayendo sobre saco roto porque se “siente como la única herramienta de la película para inquietar”.

En suma, las conclusiones dejan en claro que esta cinta es tan solo “un guiño” referencial a las viejas películas de terror, pero que no cumple con su cometido de explotar su “potencial revulsivo”.

Además de la estructura narrativa se han identificado otras categorías, y trasladando lo mencionado en líneas precedentes a nuestra ficha de análisis de contenido, hallamos lo siguiente:

| VARIABLES DE ANÁLISIS | CATEGORÍAS HALLADAS EN LA CRÍTICA |
|-----------------------|---|
| Género | Terror |
| Modo de narración | Clásico |
| Estructura narrativa | Título, ficha técnica, tesis, análisis y conclusión incluidos en la crítica |
| Claridad del texto | Texto parcialmente claro, con un extranjerismo (found footage) |
| Lenguaje visual | Informativo (fotograma) |
| Juicio de valor | Negativo |

De ello, se desprende que la crítica analizada cumple parcialmente los lineamientos para el tratamiento periodístico establecidos en el marco teórico de la investigación.

5.1.6. “El cuento de hadas vuelve a sus orígenes”

A partir de la crítica publicada el 31 de Marzo de 2015 (ver Anexo 6), bajo el título “El cuento de hadas vuelve a sus orígenes” con referencia a la película *Cenicienta*, se identificaron las siguientes citas para el análisis de la estructura narrativa:

| ESTRUCTURA NARRATIVA | |
|----------------------|--|
| Título | El cuento de hadas vuelve a sus orígenes |
| Ficha técnica | Presente |
| Tesis | “ <i>Cenicienta</i> no busca nada de eso. La propuesta de Branagh es clara y simple: mantenerse pegado al imaginario del cuento escrito por Charles Perrault. Y eso tiene que ver tanto con la historia como en el tono en que es contada.” |
| Análisis | “Por eso, el filme mantiene un tono naif, como si cada acción del personaje principal estuviera guiada por una inocencia que trasciende el tiempo, muy al estilo del espíritu de los cuentos de hadas clásicos.” “No hay espacio para ironías o guiños posmodernos, sino más bien para el humor de personaje, aquel que exagera los rasgos de carácter, dándole a la propuesta un carácter netamente irreal.” |
| Conclusión | “En tiempos donde la ironía y los guiños parecen ser un dogma dentro de las adaptaciones de los cuentos de hadas, quizá lo más refrescante sea volver al origen. <i>Cenicienta</i> es una vuelta al tono más clásico del género. Una vuelta con mucha gracia.” |

La crítica estuvo a cargo de Rodrigo Bedoya. El texto presenta un título acorde con el contenido del texto, donde se enfatiza precisamente esa vuelta hacia los orígenes de los libros clásicos. Ello sin dejar de ser netamente figurativo (el título original es *Cenicienta*). Además, se observan dos fotogramas, una de la protagonista, y otra, de las antagonistas de la cinta, ambos de corte informativo. También se observa una ficha técnica debajo del título, sin recuadro que lo diferencie del resto del texto, por lo que podría prestarse a confusiones.

El autor parte en su tesis de la idea de que los textos clásicos han sufrido demasiadas variaciones por parte de los realizadores de hoy, y que es importante que directores como Kenneth Branagh vuelvan a los orígenes del relato clásico.

Así, en su análisis rescata que las acciones del personaje principal sean guiadas por una “inocencia que trasciende el tiempo” y que no hay espacio para “ironías y guiños posmodernos”, tan recurrentes en otras películas que abordan los cuentos de hadas. Y, sobre todo, resalta el hecho que el realizador se haya centrado en dotar de una atmósfera irreal a la película, algo no muy común en el cine contemporáneo.

En las conclusiones, recalca que *Cenicienta* es una “vuelta con mucha gloria” y que eso es un valor en nuestros tiempos actuales.

Además de la estructura narrativa se han identificado otras categorías, y trasladando lo mencionado en líneas precedentes a nuestra ficha de análisis de contenido, encontramos lo siguiente:

| VARIABLES DE ANÁLISIS | CATEGORÍAS HALLADAS EN LA CRÍTICA |
|-----------------------|---|
| Género | Fantástico |
| Modo de narración | Clásico |
| Estructura narrativa | Título, ficha técnica, tesis, análisis y conclusión incluidos en la crítica |
| Claridad del texto | Texto nada claro, con dos neologismos (guiños posmodernos y cultura pop) y dos tecnicismos (arquetipos típicos y carácter naif) |
| Lenguaje visual | Informativo (fotograma) |

| | |
|-----------------|----------|
| Juicio de valor | Positivo |
|-----------------|----------|

De ello, se desprende que la crítica analizada cumple parcialmente los lineamientos para el tratamiento periodístico establecidos en el marco teórico de la investigación.

5.1.7. “Una comedia con camisa de fuerza”

De la crítica publicada el 14 de Abril de 2015 (ver Anexo 7), bajo el título de “Una comedia con camisa de fuerza” con referencia a la película *Asu mare 2*, se registraron las siguientes citas para el análisis de la estructura narrativa:

| ESTRUCTURA NARRATIVA | |
|----------------------|--|
| Título | Una comedia con camisa de fuerza |
| Ficha técnica | Presente |
| Tesis | “ <i>Asu Mare 2</i> , cinta de Ricardo Maldonado, basa su premisa en un concepto: el chico debe superar todas las barreras sociales posibles para obtener a la chica. Barreras que pueden ser desde estar en una discoteca pituca hasta un cumpleaños en donde uno se siente totalmente extraño.” |
| Análisis | <p>“Por eso, el filme está casi siempre con una camisa de fuerza puesta: la película va acumulando secuencias que siempre se terminan sintiendo como ilustraciones aplicadas de un mismo concepto, como para que queden muy claras las diferencias entre el chico de barrio y la joven pituca, y los efectos que tiene esa distancia en la vida de los protagonistas.”</p> <p>“Nada de eso ocurre con el personaje de Meier, que acumula clichés que son siempre objeto de burla, pero que nunca consigue ser un contrapeso a los embates de ‘Cachín’ por conseguir a la chica de sus sueños.”</p> |
| Conclusión | “Esos momentos cumplen el rol del ‘stand up’ de la primera parte: son esos momentos que escapan a la narración y le dan un aire más divertido y juguetón al fin. Son los momentos de comedia pura, aquellos en los que no hay que ilustrar nada y donde el buen ‘showman’ que es ‘Cachín’ permite que las cosas fluyan. Lamentablemente, tales momentos son contados.” |

El autor de la crítica es Rodrigo Bedoya. El texto presenta un título coherente con el resto del cuerpo, toda vez que el autor incide en el hecho que la película no explota todo el potencial guardado, que está como encerrado bajo una “camisa de fuerza”. Sin embargo, puede prestarse a confusiones debido a su tono alegórico (el título de la cinta es *Asu mare 2*).

Asimismo, presenta dos fotogramas, una donde se observan a los tres personajes principales, y otra, en donde se incluyen a algunos secundarios. También, presenta una ficha técnica sin recuadro especial, de difícil visionado para el lector.

El autor parte, en su tesis, del hecho que es una comedia que se basa en la superación de las barreras sociales, y que no hay otro motivo más que atender a lo largo de la cinta.

Sin embargo, en su análisis, el autor enfatiza que “la película va acumulando secuencias que siempre se terminan sintiendo como aplicaciones de un mismo concepto”, y que en esa línea se mueve el personaje antagónico, quien “nunca consigue ser un contrapeso a los embates de Cachín (personaje principal)”. Es en este sentido, según resalta el crítico, que la película va perdiendo su fórmula cómica debido a la preeminencia del personaje central sobre la trama de la misma.

Es por ello, que la conclusión se centra en la poca versatilidad del filme, que limita al comediante Carlos Alcántara, y que los momentos de hilaridad “son contados”.

Además de la estructura narrativa se han identificado otras categorías, y trasladando lo mencionado en líneas precedentes a nuestra ficha de análisis de contenido, hallamos lo siguiente:

| VARIABLES DE ANÁLISIS | CATEGORÍAS HALLADAS EN LA CRÍTICA |
|------------------------------|---|
| Género | Comedia |
| Modo de narración | Clásico |
| Estructura narrativa | Título, ficha técnica, tesis, análisis y conclusión incluidos en la crítica |
| Claridad del texto | Texto parcialmente claro, con un tecnicismo(timing cómico). |
| Lenguaje visual | Informativo (fotograma) |
| Juicio de valor | Negativo |

De ello, se desprende que la crítica analizada cumple parcialmente los lineamientos para el tratamiento periodístico establecidos en el marco teórico de la investigación.

5.1.8. “La ambición frente al espejo del Apocalipsis”

A partir de la crítica publicada el 3 de Mayo de 2015 (ver Anexo 8), bajo el título “La ambición frente al espejo del Apocalipsis” con referencia a la película *Los Vengadores: La era de Ultrón*, se identificaron las siguientes citas para el análisis de la estructura narrativa:

| ESTRUCTURA NARRATIVA | |
|----------------------|--|
| Título | La ambición frente al espejo del Apocalipsis |
| Ficha técnica | Presente |
| Tesis | “Hoy en día, los mayores éxitos de taquilla de Hollywood ya no tienen como punto de partida a la Biblia o la Roma Imperial, sino la pura fantasía de <i>La guerra de las galaxias</i> , los libros de Tolkien o las historietas de Marvel. No solo eso: los escenarios reales son ahora digitales, y el público es más ‘adolescente’ que ‘adulto.’” |
| Análisis | <p>“Como suele suceder en la mayoría de ‘blockbusters’, Whedon evita el realismo o la oscuridad.”</p> <p>“Pues bien, a ese tan ‘humano’ rasgo de Stark, ahora se suma un freudiano desequilibrio de la mente, ya que son las propias obsesiones del subconsciente –que provienen de los traumas del pasado– las que amenazan con dominar a Hulk, Thor o el Capitán América.”</p> <p>“Ultrón –uno de los mejores villanos de las películas de Marvel, exquisitamente ‘actuado’ por la voz de James Spader– parece encarnar ese destructivo escepticismo que proviene de nosotros mismos.”</p> |
| Conclusión | “A pesar de todo ello, este segundo capítulo de <i>Los vengadores</i> gana la partida a la tecnología. Esperemos que, por el bien del cine de Hollywood, Joss Whedon persista.” |

Sebastián Pimentel fue el encargado de la redacción de esta crítica. El texto presenta un título que no guarda relación con el cuerpo del texto, pues en ningún se menciona que el villano encarna el Apocalipsis, o por lo menos, un reflejo de este suceso (el título real de la película es *Los Vengadores: la era de Ultrón*). Asimismo, como gráfico se presenta una ilustración sobre el personaje antagonico, Ultrón, de carácter expresivo. Además de una ficha técnica correctamente enmarcada debajo del título.

En su tesis, el autor llama al lector a mostrarse abierto al cine de superhéroes que inunda las carteleras actuales, pues es un fenómeno similar a las películas épicas de décadas anteriores.

En su análisis, el crítico indica que el director Joss Whedon trata de no escapar a los lineamientos del cine industrial, incluidos los efectos especiales molestos para el autor, resalta tanto al personaje principal, Stark, por presentar “un freudiano desequilibrio de la mente” y al villano, Ultrón, por “encarnar ese destructivo escepticismo que proviene de nosotros mismos”. En suma, el crítico resalta las virtudes en el diseño de los personajes por parte de los realizadores.

La conclusión guarda relación con los dos puntos anteriores, pues el autor refiere que por el “bien del cine de Hollywood, Joss Whedon persista” en sus intentos de hacer una obra diferente.

Además de la estructura narrativa se han identificado otras categorías, y trasladando lo mencionado en líneas precedentes a nuestra ficha de análisis de contenido, encontramos lo siguiente:

| VARIABLES DE ANÁLISIS | CATEGORÍAS HALLADAS EN LA CRÍTICA |
|------------------------------|---|
| Género | Fantástico |
| Modo de narración | Clásico |
| Estructura narrativa | Título, ficha técnica, tesis, análisis y conclusión incluidos en la crítica |
| Claridad del texto | Texto parcialmente claro, con un extranjerismo (hybris). |
| Lenguaje visual | Expresivo (ilustración) |
| Juicio de valor | Positivo |

De ello, se desprende que la crítica analizada cumple parcialmente los lineamientos para el tratamiento periodístico establecidos en el marco teórico de la investigación.

5.1.9. “Futuros salvajes”

De la crítica publicada el 24 de Mayo de 2015 (ver Anexo 9), bajo el título “Futuros salvajes” con referencia a la película *Mad Max*, se registraron las siguientes citas para el análisis de la estructura narrativa:

| ESTRUCTURA NARRATIVA | |
|-----------------------------|--|
| Título | Futuros salvajes |
| Ficha técnica | Presente |
| Tesis | “Un logro del filme es haber evitado cualquier tipo de complacencia que traicione la dureza de esta distopía, donde la tierra infértil es también metáfora de un vacío de vínculos humanos, vacío donde no hay posibilidad para el amor. En este escenario posapocalíptico, la pareja protagónica ha abandonado cualquier tipo de romanticismo tradicional.” |
| Análisis | <p>“Y esas secuencias son carnalescas y violentas, barrocas y perversas, y, sobre todo, proezas cinéticas que nos enfrentan a lo imposible, a un control óptico del espacio que habla de las posibilidades estéticas propias del cine de acción en la era digital, y cuya sofisticación no recordábamos desde los días de un filme como <i>Imparable</i>, de Tony Scott.”</p> <p>“Si bien hay algunos momentos de sobriedad y reposo en el que se lucen algunos intercambios verbales que van perfilando el dolor de Furiosa –verdadera protagonista de la historia–, queda claro que las virtudes de este filme se decantan hacia la acción épica, más que hacia el drama.”</p> |
| Conclusión | “Si la primera <i>Mad Max</i> , de 1979, se presentaba como una película sobre la pérdida de la inocencia, sobre la ausencia de la ley y la asunción de la crueldad inherente al ‘estado de naturaleza’ hobbesiano que aparece en un mundo posapocalíptico, en esta <i>Mad Max: Furia en el camino</i> la inocencia no es más que un recuerdo lejano. Solo queda resistir y probar alguna confianza momentánea.” |

Sebastián Pimentel fue el encargado de esta crítica. El texto presenta un título coherente, pues en un tono casi fatalista, el autor deja entrever que lo que sucede en el *film* es lo que podría acontecer con la humanidad (el título original es *Mad Max*). Presenta una ilustración de tono expresivo y una ficha técnica correctamente enmarcada debajo del título.

Al tratarse de un *remake*, el autor en su tesis incide en el hecho que esta nueva versión nunca traiciona la “distopía” creada por el mismo realizador en la película original.

Para ello, en el análisis, el autor resalta el entramado visual que presenta la película que la acerca “a la acción épica, más que hacia al drama”. En suma, el crítico resalta los valores propios de la cinta que la alejan de ser una mera imitación de la película que dio origen a la trilogía inicial.

En sus conclusiones, el crítico señala que esta cinta, a diferencia de su predecesora, añade un elemento de alejamiento de “la inocencia”, que la hace genial.

Además de la estructura narrativa se han identificado otras categorías, y trasladando lo mencionado en líneas precedentes a nuestra ficha de análisis de contenido, hallamos lo siguiente:

| VARIABLES DE ANÁLISIS | CATEGORÍAS HALLADAS EN LA CRÍTICA |
|-----------------------|--|
| Género | Épico |
| Modo de narración | Clásico |
| Estructura narrativa | Título, ficha técnica, tesis, análisis y conclusión incluidos en la crítica |
| Claridad del texto | Texto parcialmente claro, con dos tecnicismos (proezas cinéticas y estado de la naturaleza hobbesiano) |
| Lenguaje visual | Expresivo (ilustración) |
| Juicio de valor | Positivo |

De ello, se desprende que la crítica analizada cumple parcialmente los lineamientos para el tratamiento periodístico establecidos en el marco teórico de la investigación.

5.1.10. “El juego de las pasiones”

A partir de la crítica publicada publicado el 28 de Junio de 2015 (ver Anexo 10), bajo el título “El juego de las pasiones” con referencia al filme *Intensa-mente*, se identificaron las siguientes citas para el análisis de la estructura narrativa:

| ESTRUCTURA NARRATIVA | |
|-----------------------------|--|
| Título | El juego de las pasiones |
| Ficha técnica | Presente |
| Tesis | “Propone un cambio de paradigma: los personajes no deben ser monstruos, automóviles o juguetes antiguos. Los personajes deben ser, más bien, sentimientos, y el mundo que vemos no debe ser un espacio de seres fantásticos, sino un cerebro humano.” |
| Análisis | <p>“Lo extraordinario del filme está, entonces, no solo en la forma en que Alegría y Tristeza, por ejemplo, deben lidiar con las nuevas situaciones a las que se enfrenta Riley –como el primer día de clases en el colegio de una nueva ciudad–, sino, sobre todo, con el colapso total de esa “sala de control” que es la mente de la niña. Es decir, <i>Intensa–Mente</i> trata de escenificar algo muy dramático: el colapso de la psicología, el derrumbe de la armonía psíquica de la niñez.”</p> <p>“¿Cuál es el lugar de la tristeza? Esa es una de las preguntas a las que nos enfrenta el planteamiento de esta cinta, ciertamente intelectual.”</p> |
| Conclusión | “Pero <i>Intensa–Mente</i> es más. No deja de establecer resonancias con la experiencia cinematográfica y, en ese sentido, es un homenaje al séptimo arte.” |

La crítica estuvo a cargo de Sebastián Pimentel. Observamos un título coherente con el texto, pues el crítico enfatiza que la cinta se centra en las pasiones y sentimientos del personaje principal, a pesar de poseer un tono eminentemente alegórico (el título original de la cinta es *Intensa-mente*). Asimismo, encontramos una ilustración de carácter expresivo, y una ficha técnica debajo del nombre y foto del crítico a cargo.

Es interesante notar que, en la tesis, el autor llama la atención al lector a ver esta película de animación con otros ojos, ya que no muestra los clásicos monstruos, animales u objetos animados protagonistas de la cinta, sino que el protagonista es “un cerebro humano”.

En su análisis, el autor refuerza su posición al señalar que esta cinta, a pesar de estar dirigida a los niños, tiene un planteamiento “ciertamente intelectual”, que escenifica el “derrumbe de la armonía psíquica de la niñez”. En cierto sentido, el crítico resalta las virtudes de la cinta más allá de la técnica utilizada (animación 3D).

En su conclusión, el crítico enaltece la película al sindicarla como “un homenaje al séptimo arte (el cine)”.

Además de la estructura narrativa se han identificado otras categorías, y trasladando lo mencionado en líneas precedentes a nuestra ficha de análisis de contenido, encontramos lo siguiente:

| VARIABLES DE ANÁLISIS | CATEGORÍAS HALLADAS EN LA CRÍTICA |
|-----------------------|---|
| Género | Animación |
| Modo de narración | Clásico |
| Estructura narrativa | Título, ficha técnica, tesis, análisis y conclusión incluidos en la crítica |
| Claridad del texto | Texto claro, sin ningún término lingüístico que dificulte la lectura |
| Lenguaje visual | Expresivo (ilustración) |
| Juicio de valor | Positivo |

De ello, se desprende que la crítica analizada cumple totalmente los lineamientos para el tratamiento periodístico establecidos en el marco teórico de la investigación.

5.1.11. “Vengador del futuro”

De la crítica publicada el 5 de Julio de 2015 (ver Anexo 11), bajo el título “Vengador del futuro” con referencia a la cinta *Terminator Génesis*, se registraron las siguientes citas para el análisis de la estructura narrativa:

| ESTRUCTURA NARRATIVA | |
|----------------------|---|
| Título | Vengador del futuro |
| Ficha técnica | Presente |
| Tesis | <p>“Muchas veces, la resurrección de una ‘franquicia’ como esta se vuelve algo muy complicado, ya que las presiones por asegurar la taquilla pueden comprometer el control artístico del director a cargo.”</p> <p>“<i>Terminator Génesis</i> es, en ese sentido, una saludable vuelta a los orígenes.”</p> |
| Análisis | <p>“Más que una historia épica, estamos, entonces, ante una fábula fantástica de laberínticos y continuas travesías al pasado –o al futuro–, y ante la amistad de una niña y un androide algo anticuado, cuyos destinos están entrelazados para impedir un apocalipsis mundial.”</p> |

| | |
|-------------------|--|
| | <p>“Lejos de pretender la seriedad dramática de <i>Batman: el caballero de la noche</i>, el realizador Alan Taylor prefiere la pauta lúdica, el código de pura fantasía donde todo puede acontecer a cada momento; o el guiño autorreferencial, aunque sin que se pierda cierta capacidad para representar los nuevos temores y relaciones del hombre con la ciencia y la tecnología.”</p> |
| Conclusión | <p>“Para finalizar, diremos que <i>Terminator Génesis</i> está lejos de ser un filme perfecto. Es cierto que la Sarah Connor de Emilia Clarke merecía más matices o flancos de fragilidad.”</p> <p>“Nostálgico, travieso y divertido, este es un filme de entretenimiento que se sabe menor, pero que termina por contrabandear más de lo que se cree.”</p> |

Sebastián Pimentel estuvo a cargo de la crítica. El título es coherente con lo que se plantea en el texto, y es completamente figurativo para quienes ya conocen la saga (el título original es *Terminator Génesis*). Se observa una ilustración expresiva, y una ficha técnica en un recuadro especial, debajo de la información correspondiente al autor de la crítica.

En su tesis, el autor parte del hecho que las dos anteriores películas de la franquicia no fueron lo esperado, y que ésta representa “una saludable vuelta a los orígenes”.

El autor enfatiza esta posición en su análisis, al dejar en claro que Alan Taylor, el director de la cinta, utiliza la fábula fantástica para representar el miedo del hombre actual ante el avance tecnológico. Aunque, sin caer en la parafernalia visual en la que suelen caer otros realizadores, añade Pimentel.

En su conclusión, el autor revela que no es una película perfecta, pero que, dentro de sus límites, se maneja de forma adecuada. Y que, en tal sentido, es una película recomendada para cualquier espectador que busque buen entretenimiento.

Además de la estructura narrativa se han identificado otras categorías, y trasladando lo mencionado en líneas precedentes a nuestra ficha de análisis de contenido, hallamos lo siguiente:

| VARIABLES DE ANÁLISIS | CATEGORÍAS HALLADAS EN LA CRÍTICA |
|-----------------------|---|
| Género | Acción |
| Modo de narración | Clásico |
| Estructura narrativa | Título, ficha técnica, tesis, análisis y conclusión incluidos en la crítica |
| Claridad del texto | Texto parcialmente claro, con un neologismo (pirotecnia digital) y un tecnicismo (bucles) |
| Lenguaje visual | Expresivo (ilustración) |
| Juicio de valor | Neutro |

De ello, se desprende que la crítica analizada cumple parcialmente los lineamientos para el tratamiento periodístico establecidos en el marco teórico de la investigación.

5.1.12. “Pequeño gran hombre”

A partir de la crítica publicada el 26 de Julio de 2015 (ver Anexo 12), bajo el título “Pequeño gran hombre” con referencia a la película *Ant-man*, se identificaron las siguientes citas para el análisis de la estructura narrativa:

| ESTRUCTURA NARRATIVA | |
|----------------------|---|
| Título | Pequeño gran hombre |
| Ficha técnica | Presente |
| Tesis | <p>“Con el cine, ni el espacio ni el tiempo son ya metáforas o símbolos. Son experiencias concretas. Por eso, para muchos teóricos del séptimo arte, una película es un verdadero ‘viaje’ en un sentido muy alejado de lo meramente ‘turístico’.”</p> <p>“Porque con <i>Ant-Man</i>, el cine como divertimento irreverente vuelve a reconciliarse con la experimentación filosófica, desde el momento en que el tema del filme es la puesta en suspenso de aquella ‘realidad’ que hemos convenido en asumir y compartir.”</p> |
| Análisis | <p>“Laberintos del cine que también son los de la plasticidad de la materia y que, a fuerza de ser extremos, nos conducen, como ya anunciamos al inicio, al asombro genuino respecto a la naturaleza o las fronteras de eso que llamamos mundo, solo que en el mejor tono de un surrealismo irreverente –tono legítimo en la medida en que el guion se atreve a sonreírle a la alta cultura, sobre todo cuando ese secundario de lujo que es Michael Peña habla de su admiración por la pintura de Rothko.”</p> |

| | |
|-------------------|--|
| | “Pero lo más interesante es el trasfondo: las fuerzas corporativas totalmente inescrupulosas frente a las exigencias morales en la creación científica. Es decir: la tentación del poder absoluto detrás de la manipulación de la naturaleza. Tema muchas veces visto, pero que asoma en <i>Ant-Man</i> con una proximidad mayor, debido al tono de cotidianidad impreso en los personajes principales.” |
| Conclusión | “Precisamente parte del encanto del filme es ese grado de anarquía, de ir contra los parámetros que se han ido construyendo alrededor de las películas de superhéroes, quizá muy apegados a cierta estética ciclópea y grandilocuente –emparentada con esa especie de nuevo Olimpo que conforman, por ejemplo, <i>Los Vengadores</i> –, y que felizmente está siendo transgredida desde dentro por directores como Joss Whedon, y ahora, sobre todo, con esta verdadera ‘intelligentsia’ de la comedia que integran, aparte de Rudd, los guionistas Edgar Wright (<i>Shaun of the dead</i>) o Adam McKay (<i>Anchorman</i>). |

El texto estuvo a cargo de Sebastián Pimentel. La crítica presenta un título coherente con el texto, toda vez que se trata de mostrar las características principales del personaje principal de la cinta analizada (el nombre de la cinta es *Ant-man*). También cuenta con una ilustración de tono expresivo y una ficha técnica separada del texto.

El autor parte en su tesis de un análisis filosófico señalando que “una película es un verdadero viaje en un sentido muy alejado de lo meramente turístico”. Y que, en ese sentido, *Ant-man* es un replanteo a las historias de superhéroes que inundan la cinematografía contemporánea.

Además, hace énfasis en el espacio y tiempo como conceptos de análisis, que forma “laberintos del cine que también son los de la plasticidad de la materia” y que se enmarca dentro del tema del *film*: “la tentación del poder detrás de la manipulación de la naturaleza”. El autor continúa con su crítica haciendo constantes referencias a otras disciplinas artísticas.

Su conclusión refuerza ese grado de intelectualidad que reviste la película y que la separa de otros símiles dentro de las cintas de superhéroes. Además, engrana la historia de *Ant-man* con otras producciones de la misma temática que a su parecer, han escapado de lo convencional.

Además de la estructura narrativa se han identificado otras categorías, y trasladando lo mencionado en líneas precedentes a nuestra ficha de análisis de contenido, identificamos lo siguiente:

| VARIABLES DE ANÁLISIS | CATEGORÍAS HALLADAS EN LA CRÍTICA |
|-----------------------|--|
| Género | Fantástico |
| Modo de narración | Clásico |
| Estructura narrativa | Título, ficha técnica tesis, análisis y conclusión incluidos en la crítica |
| Claridad del texto | Texto parcialmente claro, con tres tecnicismos (travesía barroca, surrealismo irreverente y estética ciclópea) y un extranjerismo (intelligentsia) |
| Lenguaje visual | Expresivo (ilustración) |
| Juicio de valor | Positivo |

De ello, se desprende que la crítica analizada cumple parcialmente los lineamientos para el tratamiento periodístico establecidos en el marco teórico de la investigación.

5.1.13. “Espías en la sombra”

De la crítica publicada el 2 de Agosto de 2015 (ver Anexo 13), bajo el título “Espías en la sombra” con referencia a la película *Misión Imposible: nación secreta*, se registraron las siguientes citas para el análisis de la estructura narrativa:

| ESTRUCTURA NARRATIVA | |
|----------------------|---|
| Título | Espías en la sombra |
| Ficha técnica | Presente |
| Tesis | “Pues bien, frente a una ‘serial filmica’ como esta, siempre es interesante ver cómo hacen los estudios de Hollywood para tratar de sortear su gran problema: historias y personajes repetidos hasta el cansancio. Porque un ‘blockbuster’ debe ante todo sorprender, y sortear la amenaza de que todo el universo de ficción termine por parodiarse a sí mismo.” |
| Análisis | “Pero lo interesante de este filme no solo es este tema, tampoco demasiado novedoso, sino ese amor por el cine que se revela en la capacidad para jugar, como si habláramos |

| | |
|-------------------|--|
| | de un mago con su baraja de cartas, no solo con pirotecnia de carros estrellados, sino con algunos de los más sugerentes trucos del ilusionismo filmico.” “Para los cinéfilos, no será difícil advertir allí un homenaje al Hitchcock de <i>El hombre que sabía demasiado</i> , pero también al más moderno De Palma de <i>Ojos de serpiente</i> .” |
| Conclusión | “ <i>Misión imposible: Nación secreta</i> es una cinta divertida, y un espectáculo sofisticado.” “Pero lo que la saga de Ethan Hunt no termina de conseguir es un conjunto sólido, con villanos lo suficientemente oscuros o complejos como para superar una ligereza que no termina de abandonar.” |

Sebastián Pimentel se encargó de la redacción de la crítica. El título hace evidencia a lo que el autor propone en la tesis de su crítica, bajo un tono alegórico. Asimismo, se observa la presencia de una ficha técnica y una ilustración expresiva.

El autor parte de la premisa que es interesante observar cómo Hollywood intenta sortear “historias y personajes repetidos hasta el cansancio” en su tesis.

En su análisis, señala que *Misión Imposible: nación secreta* cumple sin llegar a ser novedoso, ya que muestra una historia diferente a sus predecesoras y sus personajes principales están bien delineados. Y lo compara con cintas clásicas, sobre todo para espectadores conocedores de dicho género.

Sin embargo, en las conclusiones, el crítico indica que el único punto flojo de esta película y de la saga en general son sus villanos, que son una constante “ligereza que no termina de abandonar”. Con sus matices altos y bajos, la cinta logra ser “divertida, y un espectáculo sofisticado”.

Además de la estructura narrativa se han identificado otras categorías, y trasladando lo mencionado en líneas precedentes a nuestra ficha de análisis de contenido, encontramos lo siguiente:

| VARIABLES DE ANÁLISIS | CATEGORÍAS HALLADAS EN LA CRÍTICA |
|-----------------------|--|
| Género | Acción |
| Modo de narración | Clásico |
| Estructura narrativa | Título, ficha técnica, tesis, análisis y conclusión incluidos en la crítica |
| Claridad del texto | Texto parcialmente claro, con un tecnicismo (ilusionismo fílmico) y un extranjerismo (blockbuster) |
| Lenguaje visual | Expresivo (ilustración) |
| Juicio de valor | Neutro |

De ello, se desprende que la crítica analizada cumple parcialmente los lineamientos para el tratamiento periodístico establecidos en el marco teórico de la investigación.

5.1.14. “Pruebas de vida”

A partir de la crítica publicada el 30 de Agosto de 2015 (ver Anexo 14), bajo el título “Pruebas de vida” con referencia a la cinta *Magallanes*, se identificaron las siguientes citas para el análisis de la estructura narrativa:

| ESTRUCTURA NARRATIVA | |
|----------------------|--|
| Título | Pruebas de vida |
| Ficha técnica | Presente |
| Tesis | “Desde una lectura superficial, la cinta le propone al espectador la resolución de una intriga que tiene que ver con la verdadera identidad de Celina, así como con el suspenso que se articula a partir de un plan urdido por el protagonista para “saldar cuentas” a su manera, en lo que a todas luces es también una historia de redención.” |
| Análisis | <p>“Allí se levanta una de las virtudes principales de la cinta: los personajes que digieren y expresan el drama, Magallanes y Celina. Damián Alcázar luce reconcentrado, tímido. Y lo más importante, expresa una especie de compungido desconcierto respecto a lo que le sucede, frente a acontecimientos que lo rebasan, frente a lo que podría o no podría hacer. Una ansiedad que se hermana con su silencio y con una mirada que debe esconder el dolor.”</p> <p>“El personaje de Damián Alcázar resulta conmovedor por su buena voluntad, por lo que le pasa por la cabeza, pese a que su condición siempre esté más cerca de lo irrisorio, lo ribeyriano.”</p> |

| | |
|-------------------|---|
| | “En el caso de Celina, se trata de un acierto mayor. Y en este sentido, es imposible no ser directo en cuanto a lo esencial del trabajo de Magaly Solier.” |
| Conclusión | “El filme ha sabido abrir las rendijas suficientes para saber de sus problemas, que incluyen la posible pérdida de su negocio en manos de una vieja usurera –excelente Graciela Paola–, pero también ha sabido alejarse de ella para no melodramatizar el relato ni volverlo paternalista.” |

La crítica estuvo a cargo de Sebastián Pimentel. La crítica presenta un título coherente con el texto, aunque cabe destacar lo ambiguo que puede resultar para un lector común que desconoce la historia detrás de la película (el título original es el nombre del personaje principal, *Magallanes*). También, se observa la ilustración de carácter expresivo y la ficha técnica correspondiente.

En la tesis, el autor parte desde el argumento central, adelantando muchos aspectos que deberían ceñirse al análisis de la obra.

En ésta, el autor resalta el trabajo del protagonista y de la coprotagonista, quienes se erigen como lo más resaltante de la película. Tras ello, el autor hace algunas comparaciones de los personajes descritos con algunos provenientes del ámbito de la literatura.

Y, en su conclusión, el crítico resalta el hecho de que el realizador busca “no melodramatizar el relato ni volverlo paternalista”. Es un drama existencial en su más pura forma.

Además de la estructura narrativa se han identificado otras categorías, y trasladando lo mencionado en líneas precedentes a nuestra ficha de análisis de contenido, hallamos lo siguiente:

| VARIABLES DE ANÁLISIS | CATEGORÍAS HALLADAS EN LA CRÍTICA |
|-----------------------|---|
| Género | Drama |
| Modo de narración | Clásico |
| Estructura narrativa | Título, ficha técnica, tesis, análisis y conclusión incluidos en la crítica |
| Claridad del texto | Texto parcialmente claro, con un tecnicismo (riberyano) |
| Lenguaje visual | Expresivo (ilustración) |
| Juicio de valor | Positivo |

De ello, se desprende que la crítica analizada cumple parcialmente los lineamientos para el tratamiento periodístico establecidos en el marco teórico de la investigación.

5.1.15. “Tramosos con suerte”

De la crítica publicada el 4 de Octubre de 2015 (ver Anexo 15), bajo el título “Tramosos con suerte” con referencia al filme *Lusers*, se registraron las siguientes citas para el análisis de la estructura narrativa:

| ESTRUCTURA NARRATIVA | |
|----------------------|--|
| Título | Tramosos con suerte |
| Ficha técnica | Presente |
| Tesis | <p>“Aunque presentada por la productora Tondero como una comedia de aventuras, <i>Lusers</i> quizá pueda definirse primero como una ‘buddy movie’ o película de compañeros.”</p> <p>“Pues bien, la idea de Tondero, en principio, es atractiva. Pero también es un paso lógico. En tanto los alcances de <i>¡Asu mare!</i> se limitaban al mercado nacional, la fórmula debía hacerse, ahora, continental.”</p> |
| Análisis | <p>“En este caso, el primer paso debía ser la elección de los tres amigos, sin lugar a dudas la mayor virtud de <i>Lusers</i>. La soltura, el trabajo gestual, la fluidez de los tres actores o la mezcla de inocencia y travesura son innegables.”</p> <p>“Los derroteros de <i>Lusers</i> hacen evidente su precariedad estructural.”</p> <p>“También son notorias la ausencia de ideas a nivel argumental y la falta de exploración de los contrastes entre las personalidades de los tres amigos.”</p> |

| | |
|-------------------|--|
| Conclusión | “Quien piense que la crítica de cine está condenada a hablar de películas de arte o de festivales, se equivoca. Las comedias o los filmes de acción más comerciales, vengan de donde vengan, también aspiran a lucir sus propios méritos creativos y pueden resultar entretenidos, ingeniosos, delirantes, conmovedores y hasta corrosivos. Definitivamente, <i>Lusers</i> es apenas graciosa por momentos; en otros, es aburrida. Y las más de las veces, anodina.” |
|-------------------|--|

La redacción estuvo en manos de Sebastián Pimentel. El texto presenta un título coherente con lo expuesto (el nombre de la cinta es *Lusers*), así como una ilustración de tono expresivo, y una ficha técnica con la información referente a la cinta.

El autor presenta a la obra, en su tesis, como un paso lógico de la productora Tondero para hacerse continental. Para ello, pone de ejemplo su taquillera *Asu mare* como un modelo que la productora, Tondero, pretender hacer internacional.

En su análisis, sin embargo, el autor incide en las falencias del filme al hacer notar su “precariedad estructural”, y “la ausencia de ideas a nivel argumental y la falta de exploración de los contrastes de las personalidades de los tres amigos”. Pese a ello, considera que el único mérito de los realizadores es haber conseguido a tres excelentes comediantes para los roles protagónicos.

Finalmente, el autor sostiene en sus conclusiones, que la crítica no solo se centra a analizar películas de arte y ensayo, sino también las netamente comerciales pues “éstas aspiran a lucir sus propios méritos creativos”, cosa que no se observa en *Lusers*, en la que la mayoría de sus escenas resulta “anodina”. Es en esa parte, donde observamos una marcada orientación educativa por parte del autor, circunstancia que no resultó palpable en críticas anteriores.

Además de la estructura narrativa se han identificado otras categorías, y trasladando lo mencionado en líneas precedentes a nuestra ficha de análisis de contenido, identificamos lo siguiente:

| VARIABLES DE ANÁLISIS | CATEGORÍAS HALLADAS EN LA CRÍTICA |
|-----------------------|---|
| Género | Comedia |
| Modo de narración | Clásico |
| Estructura narrativa | Título, ficha técnica, tesis, análisis y conclusión incluidos en la crítica |
| Claridad del texto | Texto parcialmente claro, con un extranjerismo (buddy movie) |
| Lenguaje visual | Expresivo (ilustración) |
| Juicio de valor | Negativo |

De ello, se desprende que la crítica analizada cumple parcialmente los lineamientos para el tratamiento periodístico establecidos en el marco teórico de la investigación.

5.1.16. “Crónicas marcianas”

A partir de la crítica publicada el 11 de Octubre de 2015 (ver Anexo 16), bajo el título “Crónicas marcianas” con referencia a la película *Misión Rescate*, se identificaron las siguientes citas para el análisis de la estructura narrativa:

| ESTRUCTURA NARRATIVA | |
|----------------------|--|
| Título | Crónicas marcianas |
| Ficha técnica | Presente |
| Tesis | “A quienes a menudo suelen menospreciar a Ridley Scott como un director que no ha logrado más de dos títulos admirables – <i>Alien</i> (1979) y <i>Blade Runner</i> (1982)– y que solo es competente a nivel de la ciencia ficción habría que recordarles que, antes de <i>Alien</i> , Scott facturó <i>Los duelistas</i> (1977), una ópera prima ambientada en la era napoleónica que no dudamos en calificar de obra maestra, y en la que se cifra toda la poética o metafísica del duelo que está en la base de su obra.” |
| Análisis | “En lo primero en que habría que reparar es en la arquitectura del filme, sostenida a través de la aventura de Watney, pero mantenida en suspenso por la posibilidad de rescate desde la Tierra, por un lado, y desde la nave tripulada por los compañeros de Watney, por otro.” “En cuanto al aspecto dramático, esta vez Scott ha convertido la espera y el paso del tiempo en una materia central.” |

| | |
|-------------------|---|
| | “El duelo no tiene ya la forma del combate cuerpo a cuerpo con un monstruo o con un androide. Ahora podría decirse que el enemigo es un planeta, un desierto.” |
| Conclusión | <p>“Todo funciona muy bien en <i>Misión rescate</i>, desde el diseño artístico, fotográfico y de sonido hasta el elenco, en el que destacan, aparte de Damon, Jessica Chastain y Sean Bean.”</p> <p>“Por lo demás, solo basta mencionar la antológica media hora del rescate final para justificar su inclusión en lo mejor de la ciencia ficción contemporánea.”</p> |

Sebastián Pimentel estuvo a cargo del texto. Observamos la presencia de una ilustración de corte expresivo y su ficha técnica correspondiente. Presenta, además un título coherente con la propuesta del texto (el título de la cinta es *Misión Rescate*), en donde la superficie marciana se yergue como el verdadero obstáculo para el protagonista.

A diferencia de otras tesis analizadas, aquí el autor prefiere no centrarse en los orígenes de la cinta ni en la historia del género, sino en las virtudes del director Ridley Scott para realizar ficción.

Esto lo lleva a cabo, según demuestra el crítico en su análisis, al convertir “la espera y el paso del tiempo en una materia central”. A diferencia de otras películas de este género, el realizador no centra el conflicto en la lucha contra un ente en sí, sino que “el enemigo, es un planeta, un desierto”. Asimismo, el crítico brinda una serie de comentarios acerca de la puesta en escena y fotografía que realzan la calidad del filme.

Finalmente, en su conclusión, el autor ensalza la obra analizada y lo incluye dentro de “lo mejor de la ciencia ficción contemporánea”.

Además de la estructura narrativa se han identificado otras categorías, y trasladando lo mencionado en líneas precedentes a nuestra ficha de análisis de contenido, encontramos lo siguiente:

| VARIABLES DE ANÁLISIS | CATEGORÍAS HALLADAS EN LA CRÍTICA |
|-----------------------|--|
| Género | Ciencia ficción |
| Modo de narración | Clásico |
| Estructura narrativa | Título, ficha técnica, tesis, análisis y conclusión incluidos en la crítica |
| Claridad del texto | Texto parcialmente claro, con dos tecnicismos (montaje alterno y cámara límpida) |
| Lenguaje visual | Expresivo (ilustración) |
| Juicio de valor | Positivo |

De ello, se desprende que la crítica analizada cumple parcialmente los lineamientos para el tratamiento periodístico establecidos en el marco teórico de la investigación.

5.1.17. “La mala semilla”

De la crítica publicado el 18 de Octubre de 2015 (ver Anexo 17), bajo el título “La mala semilla” con referencia a la cinta *Cementerio General 2*, se registraron las siguientes citas para el análisis de la estructura narrativa:

| ESTRUCTURA NARRATIVA | |
|----------------------|--|
| Título | La mala semilla |
| Ficha técnica | Presente |
| Tesis | “Si <i>Desaparecer</i> fue un evidente paso en falso, donde no se salvaba casi nada, no se podía decir lo mismo de <i>Cementerio general</i> , que, pese a sus carencias y errores, no dejaba de ser un ejercicio con algunos aciertos.” |
| Análisis | <p>“Pues bien, antes de sopesar el resultado, lo primero que diremos de <i>Cementerio general 2</i> es que tiene muy poco que ver –en realidad, podría verse como una película totalmente ajena– con su antecesora.”</p> <p>“Pero todo esto nos tendría sin cuidado si la película realmente lograra crear un universo propio. Sin embargo, Fernández-Moris, lejos de depurar el estilo de su debut, o de mostrar madurez artística con otra variante del género, vuelve a empezar sin mucha firmeza ni coherencia.”</p> <p>“Y si bien se han aprovechado las locaciones del Centro de Lima y el histórico Cementerio Presbítero Maestro para dar con un aire gótico y fúnebre de tonos grisáceos o azulados, el error ha consistido en preocuparse por la forma y no por el fondo.”</p> |

| | |
|-------------------|---|
| | “Sus presencias son demasiado breves y antojadizas, lo que resta tensión y unidad a un relato que hace agua por todas partes.” |
| Conclusión | “En resumen, <i>Cementerio general 2</i> muestra a un director que no deja de balbucear el lenguaje cinematográfico, quedándose todavía en una exploración epigonal y muy limitada en la epidermis del género.” |

La redacción estuvo a cargo de Sebastián Pimentel. El texto presenta una ficha técnica y una ilustración expresiva referente a la obra de análisis. Sin embargo, el título no guarda conexión con lo que se menciona en el texto, no deja de ser una frase excesivamente alegórica de las premisas mostradas (el nombre original es *Cementerio general 2*).

En su tesis, el autor parte del hecho de que, pese a sus falencias, el *Cementerio General* original, representaba un buen punto de ancla para este *film*, su secuela.

Sin embargo, en su análisis, el crítico lamenta que esta cinta tenga “muy poco que ver con su antecesora”. Todos los elementos de estilo y narración que distinguieron a la precuela no se observan en ésta, por lo que “el error ha consistido en concentrarse en la forma y no el fondo”. Esto hace que la cinta “haga agua por todas partes”. A pesar de ello, el crítico resalta las virtudes fotográficas y artísticas del filme, aunque asevera que la idea propuesta está muy debajo de la puesta en escena.

La conclusión resulta lapidaria para el realizador de la película, pues el autor indica que éste “no deja de balbucear el lenguaje cinematográfico”.

Además de la estructura narrativa se han identificado otras categorías, y trasladando lo mencionado en líneas precedentes a nuestra ficha de análisis de contenido, identificamos lo siguiente:

| VARIABLES DE ANÁLISIS | CATEGORÍAS HALLADAS EN LA CRÍTICA |
|-----------------------|---|
| Género | Terror |
| Modo de narración | Clásico |
| Estructura narrativa | Título, ficha técnica, tesis, análisis y conclusión incluidos en la crítica |
| Claridad del texto | Texto parcialmente claro, con un tecnicismo (exploración diagonal) |
| Lenguaje visual | Expresivo (ilustración) |
| Juicio de valor | Negativo |

De ello, se desprende que la crítica analizada cumple parcialmente los lineamientos para el tratamiento periodístico establecidos en el marco teórico de la investigación.

5.1.18. “El mañana nunca muere”

A partir de la crítica publicada el 15 de Noviembre de 2015 (ver Anexo 18), bajo el título “El mañana nunca muere” con referencia a la película *007: Spectre*, se identificaron las siguientes citas para el análisis de la estructura narrativa:

| ESTRUCTURA NARRATIVA | |
|----------------------|--|
| Título | El mañana nunca muere |
| Ficha técnica | Presente |
| Tesis | “Al parecer, no hay nada muy novedoso detrás de esta entrega del 007. Daniel Craig es ya un viejo conocido –con este lleva protagonizando cuatro capítulos de la saga–, al igual que Sam Mendes, quien, luego de la celebrada <i>Skyfall</i> , regresa tras las cámaras.” |
| Análisis | “En la sociedad de control, todo se parece más a un mundo artificial que un genio maligno cartesiano hace pasar por la única realidad.” “Se trata de una película que ha rebajado las exigencias dramáticas de <i>Skyfall</i> en pos de algo más simple, aunque no por eso menos válido: un divertimento inteligente y sofisticado.” |
| Conclusión | “Más bien se proponía como un espectáculo popular o arte de masas, más cercano al circo y al vodevil que a la ópera o al concierto de música. Hoy en día podemos decir que, felizmente, el cine sigue siendo un espectáculo de masas o un arte ‘menor’. El día que |

| | |
|--|---|
| | deje de serlo, y solo ese día, podremos estar seguros de que James Bond no regresará más de la muerte.” |
|--|---|

Sebastián Pimentel fue el redactor de la crítica. El texto presenta una ilustración de corte expresivo y la ficha técnica correspondiente. El título guarda relación con la obra analizada, aunque no del todo, con el cuerpo del texto (el título de la película es *007: Spectre*).

En su tesis, el autor parte de la premisa de que “no haya nada muy novedoso detrás de la entrega de este 007”. Es decir, de antemano, el autor indica al lector que no asista al visionado de la película con grandes expectativas.

Esta tesis se afianza en el análisis, en donde menciona que este *film* “ha rebajado las exigencias dramáticas de *Skyfall* (película antecesora) en pos de algo más simple”. En todo momento, el crítico pone de manifiesto que la cinta parece un calco de la anterior película de la franquicia.

Por ello, en sus conclusiones, el autor deja en claro que, para las masas, el cine sigue siendo un arte menor y que el día que deje de serlo “podremos estar seguro que James Bond no regresará más de la muerte”, en clara alusión a la débil sostenibilidad de la franquicia en general. Nuevamente, en esta crítica notamos el rol educativo que pretende irrogarse el crítico a través de su conclusión.

Además de la estructura narrativa se han identificado otras categorías, y trasladando lo mencionado en líneas precedentes a nuestra ficha de análisis de contenido, encontramos lo siguiente:

| VARIABLES DE ANÁLISIS | CATEGORÍAS HALLADAS EN LA CRÍTICA |
|-----------------------|--|
| Género | Acción |
| Modo de narración | Clásico |
| Estructura narrativa | Título, ficha técnica, tesis, análisis y conclusión incluidos en la crítica |
| Claridad del texto | Texto parcialmente claro, con dos tecnicismos (maligno cartesiano y complejidades borgianas) |
| Lenguaje visual | Expresivo (ilustración) |
| Juicio de valor | Neutro |

De ello, se desprende que la crítica analizada cumple parcialmente los lineamientos para el tratamiento periodístico establecidos en el marco teórico de la investigación.

5.1.19. “La venganza de los nerds”

De la crítica publicada el 22 de Noviembre de 2015 (ver Anexo 19), bajo el título “La venganza de los nerds” con referencia a la cinta *Como en el cine*, se registraron las siguientes citas para el análisis de la estructura narrativa:

| ESTRUCTURA NARRATIVA | |
|----------------------|--|
| Título | La venganza de los nerds |
| Ficha técnica | Presente |
| Tesis | “Aunque sin que los acontecimientos puedan fluir con la naturalidad y gracia con que lo hacen los filmes de los modelos mayores de Gonzalo Ladines, que son los de Woody Allen y Judd Apatow, sí se puede reconocer una historia en la que las anécdotas que vemos –cito las propias palabras de Ladines en una entrevista reciente– ayudan a delinear la naturaleza de los personajes principales, y no al revés.” |
| Análisis | “Pero lo más importante es su carácter ‘infantil’. En tanto signo de los tiempos, la infantilización aguda de gran parte de la población adulta ha dejado de ser una anomalía.” “Algo más que decir a favor de la cinta es su búsqueda de un estilo, a medio camino entre la cámara fija de planos abiertos para englobar el gag y la locación en una sola toma, como en Appatow o los hermanos Farrelly, y la filmación distendida de conversaciones torpes y a veces hilarantes que recuerdan a Allen o a Linklater.” |

| | |
|-------------------|--|
| | “A diferencia de las comedias de Appatow o Allen, potenciadas por mujeres fascinantes o llenas de matices, el universo femenino que presenta Ladines es demasiado idealizado o monótono.” |
| Conclusión | <p>“<i>Como en el cine</i> es una cinta no muy original ni pareja, pero es cierto también que consigue captar la atención del espectador, algo de su complicidad y, como le sucede al público de Nicolás, francas sonrisas.”</p> <p>“Sin ninguna pretensión, Ladines se descubre no solo como cinéfilo, sino como fabulador y comediante sincero.”</p> |

Sebastián Pimentel se encargó de la redacción de la crítica. El título hace referencia a una película de comedia clásica hollywoodense, que sirve como marco de referencia para la comprensión de la cinta analizada, además, de las claras referencias a lo *nerd* o lo *frikie* en el texto (el título original de la cinta es *Como en el cine*). Se observa, además, una ilustración de corte expresivo con los personajes principales y la ficha técnica enmarcada debajo del título.

El autor inicia su tesis asegurando que esta cinta se trata de una comedia de situaciones muy al estilo de directores como Judd Apatow y Woody Allen.

Esta premisa se refuerza en el análisis, en donde hace constantes comparaciones entre el estilo de *Como en el cine* con respecto a los filmes de los dos directores anteriormente citados. Pero hay dos aspectos que los distancian: la primera, “su carácter infantil”, y la segunda, que el universo femenino es “demasiado idealizado y monótono”. Sin embargo, las referencias cinematográficas utilizadas por el crítico son constantes y, hasta cierto punto, incómodas para un lector no muy experto en el género de la comedia.

Finalmente, el autor sostiene que la cinta “no es muy original y pareja”, no obstante, “consigue captar la atención del espectador” como parte de sus conclusiones. Pese a ello, el crítico se muestra condescendiente con el realizador ya que, al tratarse de su primer largometraje, considera que es un excelente paso que lo identifica como un director con proyección.

Además de la estructura narrativa se han identificado otras categorías, y trasladando lo mencionado en líneas precedentes a nuestra ficha de análisis de contenido, hallamos lo siguiente:

| VARIABLES DE ANÁLISIS | CATEGORÍAS HALLADAS EN LA CRÍTICA |
|-----------------------|--|
| Género | Comedia |
| Modo de narración | Clásico |
| Estructura narrativa | Título, ficha técnica, tesis, análisis y conclusión incluidos en la crítica |
| Claridad del texto | Texto nada claro, con cuatro tecnicismos (planos abiertos, gag, cultura pop, carácter metacinematográfico) |
| Lenguaje visual | Expresivo (ilustración) |
| Juicio de valor | Neutro |

De ello, se desprende que la crítica analizada cumple parcialmente los lineamientos para el tratamiento periodístico establecidos en el marco teórico de la investigación.

5.1.20. “Star Wars 7, una odisea en el espacio”

A partir de la crítica publicada el 20 de Diciembre de 2015 (ver Anexo 20), bajo el título “Star Wars 7, una odisea en el espacio” con referencia al filme *Star Wars VII*, se identificaron las siguientes citas para el análisis de la estructura narrativa:

| ESTRUCTURA NARRATIVA | |
|----------------------|--|
| Título | Star Wars 7, una odisea en el espacio |
| Ficha técnica | Presente |
| Tesis | “Si hacemos un poco de historia, habría que decir que a la primera <i>Star Wars</i> (1977) le faltó muy poco para, luego de su suceso comercial, caer en el olvido. La razón: carecía de complejidad dramática. El desenfado no está reñido con el dolor.” |
| Análisis | “Pero <i>The Force Awakens</i> también es un espejo o reflejo algo mecánico de la cinta de 1980. De hecho, el guion –que es en parte facturado por Lawrence Kasdan, el mismo que colaboró con Kershner en 1980– no hace más que repetir el concepto edípico que cimentó “El imperio contraataca”, en una especie de estrategia de complicidad con un |

| | |
|-------------------|---|
| | <p>público que reconocerá, en acto reverencial, este “eterno retorno” como una especie de fidelidad al origen del mito.”</p> <p>“A <i>The Force Awakens</i> le sobra media hora de lo que en términos estéticos podríamos llamar “ruido”.</p> <p>“El otro problema de la cinta es el retorno espectral de viejas glorias. Salvo el simpático primate Chewbacca y el viejo robot R2-D2, Harrison Ford y Carrie Fisher están desperdiciados.”</p> |
| Conclusión | <p>“Lo que sí debe remarcarse es que, pese a estos defectos, <i>The Force Awakens</i> no deja de ser un amanecer esperanzador.”</p> <p>“Una pena que el novel príncipe de la oscuridad, Kylo Ren (Adam Driver) no haya sido aprovechado en la dimensión debida. Más allá del culto, la ley de Hitchcock seguirá cumpliéndose: la calidad de una película se mide por la calidad del villano.”</p> |

La crítica estuvo a cargo de Sebastián Pimentel. El título es coherente con el cuerpo del texto, sobre todo por la reminiscencia que enfatiza el autor en cada parte de su análisis, además de resaltar parte del nombre de la cinta analizada. Se encuentran presentes la ficha técnica y una ilustración de tono expresivo.

En este caso, el autor recuerda en su tesis que la cinta original de *Star Wars* estuvo a un paso del olvido por carecer de “complejidad dramática”, pero la segunda entrega resolvió ese problema y convirtió a la saga en una marca registrada del cine.

Asevera en su análisis que *Star Wars VII* es “un espejo o reflejo algo mecánico de la cinta de 1980 (la segunda de la trilogía original), y que le sobra “media hora de lo que en términos estéticos podríamos llamar ruido”. Sin embargo, resalta los recuerdos que esta cinta despierta a los nuevos espectadores sobre el significado y relevancia de los filmes antiguos. En cierto sentido, es una crítica dirigida a los espectadores que conocen los pormenores de las cintas que dieron origen a la franquicia original, y no para aquellos jóvenes para quienes la nueva saga representa su puntapié inicial en el universo de *Star Wars*.

En su conclusión, el crítico asevera que la cinta no deja de ser un “amanecer esperanzador”, pero que la figura del personaje antagónico es sumamente débil, y que “la calidad de una película se mide por la calidad del villano”.

Además de la estructura narrativa se han identificado otras categorías, y trasladando lo mencionado en líneas precedentes a nuestra ficha de análisis de contenido, identificamos lo siguiente:

| VARIABLES DE ANÁLISIS | CATEGORÍAS HALLADAS EN LA CRÍTICA |
|-----------------------|--|
| Género | Fantástico |
| Modo de narración | Clásico |
| Estructura narrativa | Título, ficha técnica, tesis, análisis y conclusión incluidos en la crítica |
| Claridad del texto | Texto nada claro, con dos tecnicismos (naturaleza epigonal y complejo edípico) |
| Lenguaje visual | Expresivo (ilustración) |
| Juicio de valor | Neutro |

De ello, se desprende que la crítica analizada cumple parcialmente los lineamientos para el tratamiento periodístico establecidos en el marco teórico de la investigación.

A partir de las 20 críticas analizadas en *El Comercio* hallamos que hay una gran variedad de géneros cinematográficos abordados. Entre las películas de la muestra de análisis de *El Comercio* encontramos que 4 corresponden al género fantástico (el más abordado), seguido con 3 por el drama, la comedia y la acción. Con 2 apariciones encontramos al género de terror. Con una menor presencia, aunque entendible debido a la mayor proporción de películas de los géneros anteriormente citados, tenemos a los géneros épico, bélico, animación y ciencia ficción. En tal sentido, establecemos que en *El Comercio* hay una mayor apertura a todo tipo de cinematografía, no centrándose exclusivamente en géneros de tono académico, es decir, de aquellos que suelen ser los preferidos por los festivales de cine y los críticos cinematográficos. Es por ello que, hallamos una mayor cercanía de *El Comercio* con respecto a las preferencias del espectador, tal como se refleja en el Ranking de las 100 películas con mayor cantidad de espectadores del 2015 elaborado por DAFO (ver Tabla 6).

Asimismo, encontramos que las 20 cintas de análisis corresponden al modo de narración clásica, lo que no es de sorprender, toda vez que gran parte de las cintas proceden del mercado estadounidense, específicamente de las grandes productoras de Hollywood. Aunque también se observan cintas de origen nacional, que también poseen el mismo modo de narración que las norteamericanas. Ello nos lleva a colegir que la crítica cinematográfica del diario *El Comercio* se ha centrado exclusivamente en aquellos filmes que se encuentran presentes en el circuito comercial del cine, y no en aquellas muestras de festivales o espacios alternativos cinematográficos.

En cuanto a la estructura narrativa, encontramos que en 19 de las 20 cintas analizadas se encuentra presente dicha estructura. Solo en una de dichas críticas no hallamos la ficha técnica correspondiente. Pero, más allá de ese desliz, existe una preocupación constante en la crítica cinematográfica del diario *El Comercio* por cumplir con los parámetros establecidos para la redacción de un espacio crítico.

En cuanto a la claridad de los textos analizados, hallamos que 15 de ellos son parcialmente claros, mientras que 3 se muestran como nada claros, mientras que los restantes 2 poseen una claridad absoluta en su redacción. En ese sentido, sostenemos que la crítica cinematográfica del diario *El Comercio* trata de dirigirse a un lector promedio, es decir, el lector que busca información inmediata en los diarios, y no tanto a un lector que busque información especializada (en este caso, cinematográfica). Si bien es cierto, la crítica cinematográfica del diario *El Comercio* no logra una redacción con una claridad absoluta, sí se advierte una preocupación reiterativa para reducir el número de términos lingüísticos complejos que interfieran la normal lectura de los textos críticos.

En referencia al lenguaje visual, notamos un cambio drástico en *El Comercio*. Si bien en una primera etapa observamos hasta 7 publicaciones con imágenes de corte informativo, en una segunda etapa se introducen las imágenes de tono expresivo (13 apariciones). La variación de fotogramas de las películas analizadas hacia ilustraciones de las mismas, hace que el texto se transforme en una información más llamativa e impactante para el lector del diario *El Comercio*. Sin duda, se nota un esfuerzo por parte de dicho medio impreso para atraer más atención hacia los espacios de crítica cinematográfica.

Respecto a los juicios de valor de la crítica cinematográfica de *El Comercio*, observamos que mayoritariamente son positivos (8 valoraciones), aunque también haya una alta proporción de negativos (7 valoraciones). En menor medida, hallamos juicios de valor neutro (5 valoraciones). En tal sentido, inferimos que la crítica cinematográfica de *El Comercio* trata de mantenerse lo más imparcial con respecto a las cintas analizadas, evitando prejuicios o supuestos contra la cinematografía comercial.

5.2. La crítica cinematográfica del diario *La República*

En las siguientes líneas, analizamos las once críticas cinematográficas de nuestro cuerpo de estudio. Para una comprensión cabal de los resultados, primero nos centramos en la estructura narrativa de cada uno de los textos, ya que se trata del aspecto más complejo de la presente investigación. Una vez dilucidado ello, pasamos a clasificar cada uno de los textos según la ficha de análisis de contenido, sugerida en el capítulo anterior.

El presente análisis nos permitirá conocer a qué géneros y modos de narración pertenecen las cintas elegidas como parte de la crítica cinematográfica del diario *La República*. Así también, si cada texto cumple con la estructura narrativa sugerida en nuestro marco teórico, si el texto ofrece claridad para el lector, si el lenguaje visual es el adecuado para resaltar la información ofrecida, y cuáles fueron los juicios de valor del crítico a cargo con respecto al filme.

5.2.1. “Exodus”

De la crítica publicada el 18 de Enero de 2015 (ver Anexo 21), bajo el título “Exodus” con referencia a la película *Éxodo: dioses y reyes*, se registraron las siguientes citas para el análisis de la estructura narrativa:

| ESTRUCTURA NARRATIVA | |
|-----------------------------|--|
| Título | Exodus |
| Ficha técnica | Presente |
| Tesis | “Género intermitente en Hollywood y que se creía agotado hasta que Darren Aronofsky lo revivió el año pasado con su versión de Noé, la épica religiosa en su vertiente bíblica tuvo su gran campeón en Cecil Blount De Mille (1881-1959), uno de los pioneros del cine norteamericano, pese a que en su amplísima y fascinante filmografía solo un puñado de cintas responden a sus cánones: <i>Rey de reyes</i> (1927), <i>El signo de la cruz</i> (1932), <i>Sansón y Dalila</i> (1949) y <i>Los 10 mandamientos</i> (1956).” |
| Análisis | <p>“Hemos dicho con menor imaginación, pero hay añadir con mayor simplismo, por la falta de aristas en ambos personajes, más allá de que Moisés tienda de modo muy general a la heroicidad y espiritualidad y Ramsés sea corrupto y materialista, cualidades y defectos que se leen más en el guion que en la puesta en escena, dado que la cinta falla como acercamiento al poder y es insuficiente como historia de ambición y traición entre dos hermanos enemigos.”</p> <p>“Este grave defecto reduce la puesta en escena al nivel de ilustración de una serie de situaciones que en algunos casos funcionan y en otros no.”</p> <p>“Y la larga sucesión de las siete plagas pierde fuerza dramática por abuso de unos efectos digitales que estorban por su obviedad, tal como sucede también en la escena del cruce del mar Rojo.”</p> |
| Conclusión | “Tal cual la vemos ahora, la cinta es muy inferior a la de Cecil B. de Mille e incluso al Noé de Aronovsky, que –pese a sus defectos– convertía el relato bíblico en una ficción poderosa.” |

El texto presenta un fotograma de la cinta, de tono completamente informativo, en la que se observa a los protagonistas con un séquito de personajes secundarios saliendo de un palacio egipcio. También encontramos una ficha técnica enmarcada debajo del fotograma. El título se reduce al nombre de la película en inglés.

Así encontramos que, en su tesis, el autor hace referencia a los antecedentes del cine épico con referencias bíblicas, citando a Cecil de Mille como el gran modelo a imitar.

En su análisis, señala que Ridley Scott no logra con esta película acercarse al modelo creado por De Mille, pues “reduce su puesta en escena al nivel de ilustración de una serie de

situaciones que en algunos casos funcionan y en otro no”. Así pues, la dualidad entre el personaje principal y el antagónico no es observable ya que las cualidades y defectos de ambos “se leen más en el guion que en la puesta en escena”. En cierto sentido, el crítico hace un análisis sociológico y psicológico de los personajes para mostrarnos la debilidad del guion.

Por ello, el crítico en su conclusión insiste en que la cinta “es muy inferior a la de Cecil B. De Mille e incluso al *Noé* de Aronovsky”. Realiza una última cita al director de *Éxodo: dioses y reyes*, a ser más diligente con su siguiente película.

Además de la estructura narrativa se han identificado otras categorías, y trasladando lo mencionado en líneas precedentes a nuestra ficha de análisis de contenido, encontramos lo siguiente:

| VARIABLES DE ANÁLISIS | CATEGORÍAS HALLADAS EN LA CRÍTICA |
|-----------------------|---|
| Género | Épico |
| Modo de narración | Clásico |
| Estructura narrativa | Título, ficha técnica, tesis, análisis y conclusión incluidos en la crítica |
| Claridad del texto | Texto nada claro, con dos tecnicismos (travelling aéreo y elipsis) y dos extranjerismos (péplum y pathos) |
| Lenguaje visual | Informativo (fotograma) |
| Juicio de valor | Negativo |

De ello, se desprende que la crítica analizada cumple parcialmente los lineamientos para el tratamiento periodístico establecidos en el marco teórico de la investigación.

5.2.2. “Francotirador”

A partir de la crítica publicada el 25 de Enero de 2015 (ver Anexo 22), bajo el título “Francotirador” con referencia a la película homónima, se identificaron las siguientes citas para el análisis de la estructura narrativa:

| ESTRUCTURA NARRATIVA | |
|-----------------------------|--|
| Título | Francotirador |
| Ficha técnica | Presente |
| Tesis | <p>“Las historias bélicas siempre han fascinado a los humanos, quizás porque en ellas sale a relucir lo mejor y lo peor de nosotros mismos.”</p> <p>“La representación de la guerra en el cine de ficción es un género sumamente codificado que cuenta con sus propias reglas y unos pocos grandes maestros, que son los que suelen acompañar los hechos relatados de un plus histórico, político, ético o moral. La tarea no es fácil, pues si en los grandes conflictos mundiales fue posible ubicar a quienes encarnaban el mal, esto se ha vuelto cada vez más complicado.”</p> |
| Análisis | <p>“Es necesario comenzar el análisis aclarando el error que ha ocasionado virulentos ataques contra el filme: Francotirador no tiene por objetivo la guerra de Irak, en cuyo territorio en gran parte transcurre, sino el análisis de un caso.”</p> <p>“La meticulosa puesta en escena de Eastwood nos descubre una topografía hostil dominada por polvo, humo y detritus diversos en la que elementos como el caos urbano y los fenómenos naturales (la lograda escena de la tormenta de arena) compiten con la inquietud ante una muerte que asedia y que Kyle trata de alejar por medio de emboscadas y esperas.</p> |
| Conclusión | <p>“¿Es Francotirador un filme favorable a la guerra y que la idealice o exalte? En modo alguno. Lo que vemos aquí es cómo la guerra cambia al ser humano y lo enfrenta a decisiones extremas que acaban alterándolo.”</p> <p>“Este lado posbélico agrega excepcionalidad al personaje, pero también ilumina la visión desencantada sobre un conflicto cuyos héroes y antihéroes son monstruosos.”</p> |

Presenta un fotograma de carácter informativo que muestra al personaje principal con el arma que caracteriza a un francotirador. También, se incluye la ficha técnica correspondiente. El título del texto corresponde al nombre de la película en español.

El autor parte de la tesis de que las historias bélicas nos resultan fascinantes pues en ellas “sale a relucir lo mejor y lo peor de nosotros mismos”. Y que, para representarlas correctamente, solo los grandes maestros han logrado descifrar sus códigos.

En su análisis, el crítico adelanta que la película se restringe al “análisis de un caso” y no a la guerra EE.UU. – Iraq y que, por tanto, las críticas de ciertos grupos sociales contra el *film* resultan infundadas. Así también, resalta el papel del director, Clint Eastwood, para

sacar lo mejor del ambiente hostil de la guerra, sin matizar nada, y poniendo al personaje no solo contra la probable muerte, sino también, contra una geografía peligrosa.

En su conclusión, enfatiza el nulo carácter propagandístico de la película y que ésta, más bien, nos hace ver “cómo la guerra cambia al ser humano y lo enfrenta a decisiones extremas que acaban alterándolo”. Además, califica el manejo del personaje principal como “excepcional”, haciendo ver que, en un conflicto, todos tienen algo de bello y de monstruoso a la vez. En suma, el crítico ofrece una valoración fundada en conceptos sociales y no tanto ligados a la cinematografía.

Además de la estructura narrativa se han identificado otras categorías, y trasladando lo mencionado en líneas precedentes a nuestra ficha de análisis de contenido, hallamos lo siguiente:

| VARIABLES DE ANÁLISIS | CATEGORÍAS HALLADAS EN LA CRÍTICA |
|-----------------------|--|
| Género | Bélico |
| Modo de narración | Clásico |
| Estructura narrativa | Título, ficha técnica, tesis, análisis y conclusión incluidos en la crítica |
| Claridad del texto | Texto parcialmente claro, con tres tecnicismos (bestsellers, elipsis y travelling aéreo) |
| Lenguaje visual | Informativo (fotograma) |
| Juicio de valor | Positivo |

De ello, se desprende que la crítica analizada cumple parcialmente los lineamientos para el tratamiento periodístico establecidos en el marco teórico de la investigación.

5.2.3. “La teoría del todo”

De la crítica publicada el 15 de Marzo de 2015 (ver Anexo 23), bajo el título “La teoría del todo” con referencia al filme homónimo, se registraron las siguientes citas para el análisis de la estructura narrativa:

| ESTRUCTURA NARRATIVA | |
|-----------------------------|--|
| Título | La teoría del todo |
| Ficha técnica | Presente |
| Tesis | “Con estos antecedentes no resulta extraño que ganara la puja por llevar al cine <i>Viajando al infinito: mi vida con Stephen</i> , libro autobiográfico en el que Jane Hawking narra su vida con Stephen Hawking, el genial astrofísico y matemático británico (nacido en 1942) aquejado de esclerosis lateral amiotrófica” |
| Análisis | <p>“La historia vincula con habilidad a dos personas, Jane (muy bien encarnada por Felicity Jones) y Stephen (una notable actuación de Eddie Redmayne) a las que todo opone: ella es creyente y practicante, él escéptico y ateo; él está dedicado a la física y las matemáticas, ella se especializa en letras, él deberá afrontar la inmovilidad, ella es sumamente activa, etc. y sin embargo se descubren compatibles y logran enfrentar juntos la terrible enfermedad.”</p> <p>“Por lo demás, no hay que olvidar que lo que la puesta en escena presenta es una visión de Stephen Hawking desde los ojos de Jane, que en su libro ha tratado de cubrir tres facetas: la científica, la romántica y la de su patología.”</p> |
| Conclusión | <p>“En suma, <i>La teoría del todo</i> es una cinta que cumple su objetivo y que incluso sorprende con algunas ideas visuales que, por ejemplo, resultan superiores a las de <i>El código Enigma</i> (el buen manejo del decorado de Cambridge en la fiesta nocturna) gracias a la foto brumosa del francés Benoit Delhomme y un tratamiento de época que no abusa en el detalle. “</p> <p>“También, es casi obvio decirlo, estamos ante un gran homenaje a un hombre que ha logrado sobreponerse a la adversidad y que sigue aportando a nuestro conocimiento del origen del universo.”</p> |

Se advierte la presencia de un fotograma del *film* y la correspondiente ficha técnica. El fotograma es de carácter informativo, y nos muestra a los dos personajes principales a punto de besarse. El título de la crítica es el mismo que el nombre de la cinta en español.

En su tesis, el autor hace una lista de los méritos y complicaciones que, a lo largo de su vida, el director James Marsh ha tenido. Por ello, rescata que él sea precisamente el encargado de llevar a la pantalla grande las vicisitudes del físico Stephen Hawking, afectado de esclerosis lateral amiotrófica.

Dentro de su análisis, el autor resalta que la cinta “vincula con habilidad a dos personas, Jane y Stephen, a los que todo opone”. De ahí, su valor como biopic, pues no es

solo un recuento de los méritos científicos de Hawking, sino que es un recorrido a lo largo de su vida, con sus altas y bajas.

En su conclusión, resalta que la película “cumple su objetivo” y que de alguna forma “es un gran homenaje a un hombre que ha logrado sobreponerse a la adversidad”. Además, el autor resalta que la cinta es por encima de otros biopics basados en otros hombres de ciencia.

Además de la estructura narrativa se han identificado otras categorías, y trasladando lo mencionado en líneas precedentes a nuestra ficha de análisis de contenido, identificamos lo siguiente:

| VARIABLES DE ANÁLISIS | CATEGORÍAS HALLADAS EN LA CRÍTICA |
|-----------------------|---|
| Género | Biopic |
| Modo de narración | Clásico |
| Estructura narrativa | Título, ficha técnica, tesis, análisis y conclusión incluidos en la crítica |
| Claridad del texto | Texto parcialmente claro, con un tecnicismo (foto brumosa) |
| Lenguaje visual | Informativo (fotograma) |
| Juicio de valor | Positivo |

De ello, se desprende que la crítica analizada cumple parcialmente los lineamientos para el tratamiento periodístico establecidos en el marco teórico de la investigación.

5.2.4. “Asu mare 2”

A partir de la crítica publicada el 19 de Abril de 2015 (ver Anexo 24), bajo el título “Asu mare 2” con referencia a la cinta homónima, se identificaron las siguientes citas para el análisis de la estructura narrativa:

| ESTRUCTURA NARRATIVA | |
|-----------------------------|--|
| Título | Asu mare 2 |
| Ficha técnica | Presente |
| Tesis | <p>“El éxito de una cinta peruana tonifica la relación de nuestra cinematografía con su público natural y repercute sobre el conjunto.”</p> <p>“También anotamos que si el hecho llamaba tanto la atención era porque, en una cinematografía carente de base industrial como la nuestra, un éxito masivo de tales proporciones no se había dado.”</p> <p>En cambio aquí el éxito de <i>Asu mare</i> ha servido para que ignorantes tecnócratas concluyan que ese es el camino a seguir y que el cine no requiere de apoyo alguno, vetando la legislación esperada.</p> |
| Análisis | <p>“Esta vez los guionistas son tres: Rasek Barragán, Roberto Siner y Alberto Rojas, y el resultado se nota: la estructura de <i>Asu mare 2</i> es una sucesión de sketches que jamás logra unidad y cuyo mayor o menor relieve depende de quienes participan en ellos.”</p> <p>“Y no es que estemos pidiendo drama a una comedia, sino un manejo de la dirección de actores y de la continuidad que aquí brillan por su ausencia.”</p> |
| Conclusión | <p>“Y ojo, lo anterior no es decir que seamos contrarios a un cine de entretenimiento, pero ocurre que hacerlo bien es tan complicado como el más riguroso cine de autor. La valla luce alta para <i>Asu mare 3</i>, pues la biografía de Cachín se ha agotado y habrá que inventar. Ojalá que la serie encuentre realizador y guionistas adecuados; en caso contrario el filón continuará con más pena que gloria hasta su agotamiento.”</p> |

Están presentes la ficha técnica y un fotograma de la cinta en la parte superior. En dicho fotograma observamos a los dos principales personajes de la cinta en una escena que marca el sentido de la misma: la boda. Asimismo, el título es el mismo que el nombre de la película.

En su tesis, el autor recuerda su crítica a la primera entrega de *Asu mare*, y enfatiza que “en una cinematografía carente de base industrial como la nuestra, un éxito masivo de tales proporciones no se había dado”. Sin embargo, pese a este aspecto positivo, recalca que *Asu mare* no constituye un modelo de imitación para otras productoras locales, a pesar que “ignorantes tecnócratas concluyan que ese es el camino a seguir y que el cine no requiere de apoyo alguno”.

Esta tesis se refuerza por un análisis aplastante contra el *film*, al señalar que la puesta en escena “casi no existe como tal, por lo menos en términos filmicos”. Señala que el error parte desde la concepción de la película, al incluir tres guionistas en lugar de uno, lo que pone a la cinta “como una sucesión de *sketchs* que jamás logra unidad”.

El autor indica en su conclusión que no se opone a un cine netamente de entretenimiento, solo que “hacerlo bien es tan complicado como el más riguroso cine de autor”. Finaliza sentenciando que “el filón acabará con más pena que gloria hasta su agotamiento”, de no conseguir realizadores y guionistas adecuados para las siguientes entregas de la saga peruana. Es una valoración condenatoria para una de las sagas más importantes de la historia del cine peruano.

Además de la estructura narrativa se han identificado otras categorías, y trasladando lo mencionado en líneas precedentes a nuestra ficha de análisis de contenido, encontramos lo siguiente:

| VARIABLES DE ANÁLISIS | CATEGORÍAS HALLADAS EN LA CRÍTICA |
|-----------------------|--|
| Género | Comedia |
| Modo de narración | Clásico |
| Estructura narrativa | Título, ficha técnica, tesis, análisis y conclusión incluidos en la crítica |
| Claridad del texto | Texto nada claro, con cuatro tecnicismos (profundidad de campo, travelling, planos frontales y timing propio) y dos extranjerismos (blockbusters y mise en boite). |
| Lenguaje visual | Informativo (fotograma) |
| Juicio de valor | Positivo |

De ello, se desprende que la crítica analizada cumple parcialmente los lineamientos para el tratamiento periodístico establecidos en el marco teórico de la investigación.

5.2.5. “Mad Max”

De la crítica publicada el 24 de Mayo de 2015 (ver Anexo 25), bajo el título “Mad Max” con referencia a la película homónima, se registraron las siguientes citas para el análisis de la estructura narrativa:

| ESTRUCTURA NARRATIVA | |
|-----------------------------|--|
| Título | Mad Max |
| Ficha técnica | Presente |
| Tesis | “Pero volvamos a Miller, quien desde su paso al largo partió de postulados algo distintos a los de sus colegas, planteándose un cine que, sin ceder en exigencia, fuera espectacular de cara al gran público. Es así como surgió el primer <i>Mad Max</i> (1979), que hizo con un presupuesto insignificante a escala internacional y Gibson como Max, en guerra contra una banda de motociclistas que ha causado la muerte de su esposa e hijo. Persecuciones y violencia estilizada eran el núcleo de la propuesta.” |
| Análisis | <p>“Lo que cuenta es la estrategia con la que Miller arma su puesta en escena en torno al principio de persecución (un motivo que el cine ha empleado desde sus orígenes): hay un grupo de fugitivos que huye en continuo movimiento hacia adelante, y un grupo que desea capturarlo.”</p> <p>“Pero hay otra característica propia del universo que nos es mostrado y es que todo en él es sucio, oxidado, rugoso o parchado.”</p> <p>“Hay un lado barroco y extravagante en el comportamiento primitivo y la atmosfera sombría y nihilista predominantes en este conjunto de antihéroes en el que reina la ley del más fuerte y solo sobreviven los más aptos o más astutos.”</p> <p>“Miller organiza su puesta en escena como un gran estratega, en base a una acción enérgica y trepidante que no decae.”</p> |
| Conclusión | <p>“Aunque la intriga sea minimalista, el ritmo endiablado y el control de la paleta del gran John Seal (ocres y dorados en las secuencias diurnas, azules y negros en las nocturnas) dotan al filme de una belleza apreciable (véase la notable secuencia de la tormenta de arena).”</p> <p>“Preferimos su ballet metálico a los olvidables vuelos digitales de tanto superhéroe.”</p> |

Se advierte la presencia de un fotograma y la ficha técnica de la película. El fotograma es de tono informativo, que muestra un gran plano general en donde vemos a las máquinas en movimiento que componen la marca característica de la película. El título corresponde al nombre en inglés del *film*.

El autor recuerda en su tesis el primer *Mad Max* que, sin perder la calidad técnica y narrativa de los grandes filmes, apuesta por el gran público.

En su análisis, el crítico hace un recuento de las virtudes de la película, entre ellas, la estrategia del “principio de persecución”, un universo en donde todo es “sucio, oxidado, rugoso o parchado”, y con una puesta en escena “en base a una acción enérgica y trepidante que no decae”. El crítico caracteriza de forma visual la película, de tal forma que trata de trasladar mediante palabras los mayores aciertos del realizador.

En suma, *Mad Max* es un “filme de una belleza apreciable” y que el autor la prefiere por su “ballet metálico a los olvidables vuelos digitales de tanto superhéroe”, tal como hace notar en su conclusión.

Además de la estructura narrativa se han identificado otras categorías, y trasladando lo mencionado en líneas precedentes a nuestra ficha de análisis de contenido, identificamos lo siguiente:

| VARIABLES DE ANÁLISIS | CATEGORÍAS HALLADAS EN LA CRÍTICA |
|-----------------------|---|
| Género | Épico |
| Modo de narración | Clásico |
| Estructura narrativa | Título, ficha técnica, tesis, análisis y conclusión incluidos en la crítica |
| Claridad del texto | Texto parcialmente claro, con tres tecnicismos (reboot, remake y en off) |
| Lenguaje visual | Informativo (fotograma) |
| Juicio de valor | Positivo |

De ello, se desprende que la crítica analizada cumple parcialmente los lineamientos para el tratamiento periodístico establecidos en el marco teórico de la investigación.

5.2.6. “Misión Imposible 5”

A partir de la crítica publicada el 9 de Agosto de 2015 (ver Anexo 26), bajo el título “Misión Imposible 5” con referencia a la cinta *Misión Imposible: nación secreta*, se identificaron las siguientes citas para el análisis de la estructura narrativa:

| ESTRUCTURA NARRATIVA | |
|-----------------------------|--|
| Título | Misión Imposible 5 |
| Ficha técnica | Presente |
| Tesis | <p>“Pero no es de este aspecto, por lo demás muy conocido, de su trayectoria del que hablaremos aquí, sino de su desempeño como productor, pues Cruise ha ido convirtiéndose desde hace años en actor-productor, es decir, en alguien que financia todo o parte de los proyectos en los que participa a través de su empresa Cruise-Wagner.”</p> <p>“La cadencia de la franquicia será acelerada y que, por primera vez, el sexto episodio estaría a cargo del realizador y guionista del quinto, Christopher McQuarrie (Princeton, NJ, 1968), que ha sintonizado con Cruise desde que lo dirigió en <i>Jack Reacher bajo la mira</i> (2012).”</p> |
| Análisis | <p>“Aunque suele decirse que la (intrincada) historia es lo de menos, esto no resulta cierto para la serie, y es una muestra más de su ligazón con el buen cine clásico norteamericano.”</p> <p>“No es esta la única filiación clásica de la película, pues Christopher McQuarrie, guionista y realizador, juega abiertamente la carta del thriller hitchcockiano, algo que no ocurría tan claramente en la serie desde su primer episodio, a cargo de Brian De Palma, el más brillante epígono del maestro británico.”</p> |
| Conclusión | <p>“La cuota de fascinación que un thriller como <i>Misión imposible 5</i> ejerce sobre el espectador deriva de la confianza que otorga al desafío cinético que practica en ella Tom Cruise y que logra que en sus grandes momentos (y los tiene) acción y narración se imbriquen, en una puesta en escena que McQuarrie controla como un mecanismo de precisión y hace uso de una gran economía dramática en sus momentos de respiro, que son aquellos en los que los actores deben explicarse y relanzar la acción.”</p> |

Un fotograma de la película y la ficha técnica se encuentran incluidos dentro del cuerpo de la crítica. El fotograma es de carácter informativo y nos presenta al personaje acompañado de un personaje secundario en una escena de acción. El título corresponde al nombre en español de la cinta, pero sin incluir la denominación completa de la misma (*Misión Imposible: nación secreta*).

El autor parte en su tesis de lo atípico del modelo de realización de *Misión Imposible 5*, que se asemeja a las viejas producciones de Hollywood, en las que el actor protagonista funge, a la vez, de productor y/o director. En el caso de esta franquicia, añade el crítico, cabe destacar la empatía lograda entre el productor/actor, Tom Cruise, con el director, Christopher McQuarrie.

Ello es identificable, como señala en su análisis, en la historia de esta película que la ubica dentro del “buen cine clásico norteamericano”. Alaba, además, sus constantes reminiscencias al cine planteado por Alfred Hitchcock “algo que no ocurría tan claramente en la serie desde su primer episodio, a cargo de Brian de Palma”. Así, vemos transcurrir constantes referencias cinematográficas, que para el espectador común podrían resultar desconocidas o confusas.

En su conclusión indica que el espectador apuesta a lo seguro con este filme, ya que los realizadores han logrado que “acción y narración se imbriquen” de manera sorprendente.

Además de la estructura narrativa se han identificado otras categorías, y trasladando lo mencionado en líneas precedentes a nuestra ficha de análisis de contenido, encontramos lo siguiente:

| VARIABLES DE ANÁLISIS | CATEGORÍAS HALLADAS EN LA CRÍTICA |
|-----------------------|---|
| Género | Acción |
| Modo de narración | Clásico |
| Estructura narrativa | Título, ficha técnica, tesis, análisis y conclusión incluidos en la crítica |
| Claridad del texto | Texto parcialmente claro, con dos tecnicismos (desafío cinético y thriller hitchcockiano) |
| Lenguaje visual | Informativo (fotograma) |
| Juicio de valor | Positivo |

De ello, se desprende que la crítica analizada cumple parcialmente los lineamientos para el tratamiento periodístico establecidos en el marco teórico de la investigación.

5.2.7. “Magallanes”

De la crítica publicada el 23 de Agosto de 2015 (ver Anexo 27), bajo el título “Magallanes” con referencia a la cinta homónima, se registraron las siguientes citas para el análisis de la estructura narrativa:

| ESTRUCTURA NARRATIVA | |
|-----------------------------|--|
| Título | Magallanes |
| Ficha técnica | Presente |
| Tesis | <p>“Lo que puede asegurarse es que el propio Salvador del Solar ignoraba el recorrido de nueve años que le aguardaba cuando el novelista Alonso Cueto le proporcionó la trama que sirve de base a <i>Magallanes</i>, una historia que puede considerarse como desgajada de <i>La hora azul</i> y que luego adquirió vida propia, modificándose tanto para el escritor como para el guionista en ciernes.”</p> <p>“Es sabido, además, que no se destinaba a dirigir, tarea que ofreció a Aldo Salvini hasta que voces sensatas le hicieron tomar conciencia de que no había persona más indicada para hacerlo que él mismo.”</p> |
| Análisis | <p>“Truffaut decía que en el caso de realizadores debutantes que eran autores de su propio guion, la tarea más difícil consistía en superar el corsé determinado por lo escrito y entender que la puesta en escena no es una mera ilustración sino la conversión de situaciones y diálogos en lenguaje audiovisual, y que sin esa transformación el mejor guion está destinado al fracaso. Esta impresión parece haber estado muy presente en Salvador Del Solar como realizador, pues se las ha arreglado no solo para hacer de sus actores personajes creíbles sino para ponerlos al servicio de una historia y colocarlos en un entorno que pueda hacerlos creíbles al espectador.”</p> <p>“En este sentido, <i>Magallanes</i> engarza muy bien con el debate actualmente en curso sobre la capacidad de nuestra sociedad para procesar las enormes fracturas sociales y afectivas que dejó el conflicto armado e ingresar en una etapa de reconciliación.”</p> <p>“En este sentido, los dos grandes momentos de una película que tiene varios otros vienen proporcionados por la estupenda actuación de Magaly Solier.”</p> <p>“Los rituales cotidianos de una vida gris, muy bien delimitados por su pasividad en el curso de autoayuda, los recorridos del taxi, el estrecho cuarto que ocupa o las borracheras con Milton (excelente Bruno Odar) se sostienen gracias a la notable capacidad actoral de este camaleónico mexicano.”</p> |
| Conclusión | <p>“Es mérito de Salvador del Solar haber logrado una obra que plantea estos interrogantes. Una película arriesgada, que lo descubre como un debutante con gran seguridad en el oficio y a la vez un puente entre dos promociones de cineastas.”</p> |

Se advierte la presencia de la ficha técnica y de un fotograma de la película. El fotograma, de carácter informativo, muestra a los personajes principales en un centro de estética, una de las escenas clave del filme. El título es el mismo que el nombre original de la cinta nacional.

En su tesis, el autor parte del hecho de que ésta es la primera película del director Salvador del Solar. Recuerda además que el propio creador de la historia, el escritor Alonso Cueto, le encargó a Del Solar la realización en pantalla grande, pero que, en primera instancia, el propio Del Solar se limitó a su labor como guionista, para posteriormente, bajo diversos consejos de amigos del arte, asumir la labor de director.

En su análisis, el autor insiste en este punto, al traer a la memoria los consejos del director Francois Truffaut para directores noveles, y que Del Solar ha sabido plasmar tan bien en imágenes. Ello se hace palpable en las excelentes actuaciones de los protagónicos, encarnados por los actores Damián Alcázar y Magaly Solier. El crítico recurre a aportes sociológicos y psicológicos para demostrar los aciertos de la película. E, insiste, en una serie de fuentes cinematográficas para graficar el aporte del filme, sin embargo, estas referencias pueden resultar desconocidas para el lector común.

Rememora, en su conclusión, que esta cinta trae a nuestra mente los conflictos del pasado, y que, por ende, “es mérito de Salvador del Solar haber logrado una obra que plantea estas interrogantes”. No deja de observar que es una “película arriesgada, que lo descubre como un debutante con gran seguridad en el oficio” en referencia a Del Solar.

Además de la estructura narrativa se han identificado otras categorías, y trasladando lo mencionado en líneas precedentes a nuestra ficha de análisis de contenido, hallamos lo siguiente:

| VARIABLES DE ANÁLISIS | CATEGORÍAS HALLADAS EN LA CRÍTICA |
|-----------------------|---|
| Género | Drama |
| Modo de narración | Clásico |
| Estructura narrativa | Título, ficha técnica, tesis, análisis y conclusión incluidos en la crítica |
| Claridad del texto | Texto parcialmente claro, con un extranjerismo (nouvelle) |
| Lenguaje visual | Informativo (fotograma) |
| Juicio de valor | Positivo |

De ello, se desprende que la crítica analizada cumple parcialmente los lineamientos para el tratamiento periodístico establecidos en el marco teórico de la investigación.

5.2.8. “Misión Rescate”

A partir de la crítica publicada el 4 de Octubre de 2015 (ver Anexo 28), bajo el título “Misión Rescate” con referencia a la película homónima, se identificaron las siguientes citas para el análisis de la estructura narrativa:

| ESTRUCTURA NARRATIVA | |
|----------------------|--|
| Título | Misión Rescate |
| Ficha técnica | Presente |
| Tesis | “Es el caso de Misión rescate, basada en <i>The martian</i> –una novela muy vendida de Andy Weir– y en el creciente interés mundial por el planeta rojo, seguramente el más estudiado desde que se inició la exploración espacial y con posibilidades de recibir una misión tripulada hacia el 2030. Hay que decir que, incluso sin esta contingencia, Marte ha ocupado siempre un lugar especial en la literatura y cine de ciencia-ficción.” |
| Análisis | <p>“La historia cuenta con tres polos de atracción, todos en lucha contra el tiempo y con participación alternada.”</p> <p>“Scott resuelve los problemas de incomunicación de su protagonista mediante recursos visuales que duplican la puesta en escena.</p> <p>“<i>The martian</i> asimila muy bien las lecciones de Kubrick en 2001, odisea del espacio y las del mexicano Alfonso Cuarón en <i>Gravedad</i>, pero se diferencia de ellas en que no se plantea ningún discurso reflexivo que no sea el elogio del esfuerzo individual de sobrevivencia y de la solidaridad humanas.”</p> |

| | |
|-------------------|--|
| Conclusión | “El Robinson Crusoe marciano que encarna Matt Damon como Mark Watney logra, con perseverancia y humor, proclamarse vencedor de su odisea.” |
|-------------------|--|

Se ubica un fotograma y la ficha técnica en la parte superior. El fotograma es de carácter informativo, y nos muestra al personaje principal sentado sobre la superficie marciana, lugar donde se ubican las acciones del filme. Además, el título es el nombre de la cinta traducida al español.

El autor parte de la tesis que las historias ligadas a Marte siempre han generado atención en el cine, y que ésta con mayor razón, pues surge de la popular novela *The martian* de Andy Weir.

No por ello la película es ligera, como asevera en su análisis, sino que “aprovecha las lecciones de Kubrick en *2001, una odisea en el espacio*, y las del mexicano Alfonso Cuarón en *Gravedad*”. Además, destaca que la cinta no se centre exclusivamente en el protagonista al desarrollar tres polos de atracción distintos “todos en lucha contra el tiempo y con participación alternada”. Nuevamente, las referencias cinematográficas se convierten en una constante a lo largo del texto.

El crítico, como parte de su conclusión asevera que el personaje principal “logra con perseverancia y humor ser el vencedor de su odisea”. Pese a su simpleza, refiere que la cinta alcanza “un nivel alto”, que la equipara a otros filmes de su género.

Además de la estructura narrativa se han identificado otras categorías, y trasladando lo mencionado en líneas precedentes a nuestra ficha de análisis de contenido, encontramos lo siguiente:

| VARIABLES DE ANÁLISIS | CATEGORÍAS HALLADAS EN LA CRÍTICA |
|-----------------------|---|
| Género | Ciencia ficción |
| Modo de narración | Clásico |
| Estructura narrativa | Título, ficha técnica, tesis, análisis y conclusión incluidos en la crítica |
| Claridad del texto | Texto parcialmente claro, con dos tecnicismos (distopías y blancos asépticos) |
| Lenguaje visual | Informativo (fotograma) |
| Juicio de valor | Positivo |

De ello, se desprende que la crítica analizada cumple parcialmente los lineamientos para el tratamiento periodístico establecidos en el marco teórico de la investigación.

5.2.9. “Spectre”

De la crítica publicada el 8 de Noviembre de 2015 (ver Anexo 29), bajo el título “Spectre” con referencia a la cinta *007: Spectre*, se registraron las siguientes citas para el análisis de la estructura narrativa:

| ESTRUCTURA NARRATIVA | |
|----------------------|---|
| Título | Spectre |
| Ficha técnica | Presente |
| Tesis | “Si en un primer momento llamó la atención su decisión de dirigir al menos dos episodios de la saga del agente 007, el giro que dio a la exitosa y caída en la rutinaria historia del agente secreto al servicio de SM convirtió a Mendes en cineasta de gran interés. Para muchos, entre los que nos contamos, <i>Operación Skyfall</i> es una de las mejores entregas – si no la mejor– de ese producto de gran espectáculo que encabeza Bond.” |
| Análisis | “Surgía así un Bond más sombrío, con una cierta profundidad psicológica y antecedentes que explican su trayectoria. <i>Spectre</i> continúa en esta línea, indagando el lugar del padre en su vida y en otros personajes de la saga, dándoles mayor densidad y motivaciones.” “La pregunta de fondo sigue siendo ¿de dónde viene Bond, cuáles son sus raíces y el por qué de su apego a un oficio que practica con letal eficacia? A esta interrogante se agrega otra, que es consecuencia de las nuevas realidades planteadas por el fin de la Guerra Fría. ¿No corre Bond el riesgo de convertirse en un anacronismo? En estos tiempos de espionaje electrónico y satelital, ¿se justifica su cara a cara con los agentes del Mal? El nuevo responsable de la Seguridad Británica no está muy lejano a pensar que no.” |

| | |
|-------------------|--|
| Conclusión | “Es obvio que lo que se demuestra en <i>Spectre</i> es que la vieja escuela de espionaje tiene aún muchas lecciones que dar y que el retiro de Bond no se encuentra cercano, aunque se adviertan marcas que podrían conducir a que este sea el último capítulo a cargo de Sam Mendes. Es verdad también que, al lado de grandes momentos de acción (y de pequeños hallazgos como mostrarnos por primera vez el flat de Bond en Londres, con su aire de espacio a medio instalar), <i>Spectre</i> está un par de peldaños por debajo de la intensidad lograda por <i>Skyfall</i> .” |
|-------------------|--|

Fotograma de la película y ficha técnica incluidos en el cuerpo de la crítica. El fotograma es de carácter informativo y nos muestra al personaje principal en acción en un desolado y frío paraje. Además, el título es el mismo que el nombre de la cinta en inglés, aunque se dejó de lado –por motivos inexplicables– la denominación *007* que identifica a esta saga cinematográfica.

En sus tesis, el autor advierte “el giro que dio a la exitosa y caída en la rutinaria historia del agente secreto al servicio de SM convirtió a Mendes en un cineasta de gran interés”.

Desde ya, las expectativas resultan altas para *007: Spectre*, y éstas resultan ser cubiertas a medias, tal como se lee en el análisis. El autor refiere que en esta nueva entrega se trata de continuar develando algunos nudos creados en la anterior película, por lo que el visionado del anterior se hace necesario para la comprensión de ésta. Luego, el crítico nos ofrece algunos pormenores de la cinta relacionando ésta con el valor que tiene una historia como la de *007: Spectre* en nuestros tiempos de incertidumbre tecnológica e informática.

Por ende, en su conclusión, el crítico refiere que la película está “un par de peldaños debajo de la intensidad lograda por *Skyfall*”. En otras palabras, la cinta no deja de tener sus méritos, pero no llega a la excelencia cinematográfica. Aunque para llegar a esa conclusión, el lector a petición del propio crítico está obligado a observar la entrega anterior de la franquicia de acción.

Además de la estructura narrativa se han identificado otras categorías, y trasladando lo mencionado en líneas precedentes a nuestra ficha de análisis de contenido, identificamos lo siguiente:

| VARIABLES DE ANÁLISIS | CATEGORÍAS HALLADAS EN LA CRÍTICA |
|-----------------------|--|
| Género | Acción |
| Modo de narración | Clásico |
| Estructura narrativa | Título, ficha técnica, tesis, análisis y conclusión incluidos en la crítica |
| Claridad del texto | Texto parcialmente claro, con dos tecnicismos (travelling y aséptico blanco) |
| Lenguaje visual | Informativo (fotograma) |
| Juicio de valor | Neutro |

De ello, se desprende que la crítica analizada cumple parcialmente los lineamientos para el tratamiento periodístico establecidos en el marco teórico de la investigación.

5.2.10. “Como en el cine”

A partir de la crítica publicada el 22 de Noviembre de 2015 (ver Anexo 30), bajo el título “Como en el cine” con referencia al filme homónimo, se identificaron las siguientes citas para el análisis de la estructura narrativa:

| ESTRUCTURA NARRATIVA | |
|----------------------|---|
| Título | Como en el cine |
| Ficha técnica | Presente |
| Tesis | “El recorrido de <i>Como en el cine</i> no difiere de muchos otros proyectos del cine local. Presentado y rechazado dos veces ante la comisión de premios, pudo realizarse gracias al auspicio del BCP y la U. de Lima (por momentos demasiado visibles en la película) y ha tomado unos cuatro años a su autor desde el primer tratamiento de guion hasta su estreno.” |
| Análisis | “Son, si no completamente ‘nerds’, sí una suerte de adolescentes tardíos, torpes y contradictorios que hacen de ciertas aficiones –en primer lugar la cinefilia, pero también |

| | |
|-------------------|---|
| | <p>el rock o el heavy metal, el comic o el coleccionismo vario— un espacio sagrado, solitario o compartido.”</p> <p>“Ladines aporta una novedad al cine peruano: la comedia de personajes. Los rasgos que les desarrolla son locales, aun cuando sus raíces se encuentren en el cine americano clásico (filtrado a través de Woody Allen) y reciente (Judd Apatow).”</p> <p>“Por cierto, esta real habilidad de la puesta en escena para crear y provocar situaciones, para ganar en distancias cortas, plantea interrogantes respecto a si el realizador podrá cumplir con similar destreza tareas de fondista y procesar situaciones de mayor aliento, pero esta interrogante luce por ahora desplazada. Tal cual está, Como en el cine aporta un viento fresco a nuestro cine y abre la posibilidad de una comedia local que no sea la habitual suma de rancios clichés o populismos intragables.”</p> |
| Conclusión | <p>“Los mejores momentos de esta lograda cinta en clave menor son aquellos en que el realizador coloca a sus personajes ante situaciones aparentemente insolubles (el muro que suspende el inicio de rodaje) o cuando recurre a una figura estilística típica de la Nouvelle Vague (ya detectable en sus cortos) y se pone a seguir en travelling en retroceso a personajes que se desplazan hacia la cámara. Es en esto que advertimos a un cineasta.”</p> |

Se advierte la presencia de un fotograma y la ficha técnica correspondientes. El fotograma es de tono informativo y nos muestra a los tres personajes principales en conversación. El título es el mismo que el nombre de la cinta.

En su tesis, el crítico advierte sobre los problemas de producción y realización que ha tenido el filme, como el resto de cintas peruanas, y que no es de extrañar que haya tomado tantos años la posibilidad de que el guion original se estrene en las salas de cine.

En su análisis, rescata que la cinta realice “un aporte al cine peruano: la comedia de personajes”, algo que solo se ha visto en el contexto internacional, principalmente en las películas de Woody Allen y Judd Apatow. Para ello, el realizador se sirve “de una suerte de adolescentes tardíos, torpes y contradictorios” que convierten sus pasatiempos en algo más que eso: en su boleto hacia la madurez. Por ello, las situaciones pasan a segundo lado, para centrarse en las complejidades interiores de los personajes.

Finaliza el autor, en su conclusión, en una serie de escenas en las “que advertimos a un cineasta”. El crítico ve a Gonzalo Ladines, el director, como el iniciador de una nueva corriente dentro de la comedia peruana. En cierto sentido, el crítico muestra sus esperanzas

en el realizador como una nueva forma de crear una comedia diferente a la acostumbrada en el Perú.

Además de la estructura narrativa se han identificado otras categorías, y trasladando lo mencionado en líneas precedentes a nuestra ficha de análisis de contenido, encontramos lo siguiente:

| VARIABLES DE ANÁLISIS | CATEGORÍAS HALLADAS EN LA CRÍTICA |
|-----------------------|--|
| Género | Comedia |
| Modo de narración | Clásico |
| Estructura narrativa | Título, ficha técnica, tesis, análisis y conclusión incluidos en la crítica |
| Claridad del texto | Texto parcialmente claro, con dos tecnicismos (nouvelle vague y travelling en retroceso) |
| Lenguaje visual | Informativo (fotograma) |
| Juicio de valor | Positivo |

De ello, se desprende que la crítica analizada cumple parcialmente los lineamientos para el tratamiento periodístico establecidos en el marco teórico de la investigación.

5.2.11. Star Wars VII

De la crítica publicada el 20 de Diciembre de 2015 (ver Anexo 31), bajo el título “Star Wars VII” con referencia a la película homónima, se registraron las siguientes citas para el análisis de la estructura narrativa:

| ESTRUCTURA NARRATIVA | |
|----------------------|---|
| Título | Star Wars VII |
| Ficha técnica | Presente |
| Tesis | “Por su lado, la Disney hizo un gran negocio (que completó adquiriendo Pixar y Marvel, lo que le da un casi monopolio de entretenimiento) y no tardó en anunciar una nueva trilogía, cuyo primer episodio encargó a J. J. Abrams (NY, 1966), un guionista y realizador que apreciamos, en especial <i>Super 8</i> (2011), pero que fue llamado porque había sido el exitoso reactivador de <i>Misión Imposible</i> y <i>Star Trek</i> . Tarea cumplida. Con |

| | |
|-------------------|--|
| | un rodaje secreto y una campaña publicitaria mundial sin precedentes con “filtraciones” bien dosificadas, el episodio VII de la saga se convirtió (sin descartar a miles de seguidores de la serie) en la película más esperada.” |
| Análisis | <p>“Como sabemos, luego de la primera trilogía y su precuela, los personajes masculinos centrales de la saga arrastran un problema de filiación en torno al cual desarrollan elementos de culpa, vergüenza y conflicto que, ciertamente, están presentes en esta una nueva trilogía.”</p> <p>“Se podrían citar decenas de guiños, que van desde el reencuentro de personajes a la reiteración de situaciones, aunque provistas de algún elemento de novedad o de autorreferencia.”</p> <p>“En general, puede concluirse que este episodio cumple su propósito de otorgar nuevo ímpetu a la saga sin desnaturalizarla, armonizando sin roces personajes nuevos y antiguos.”</p> |
| Conclusión | “La tarea de Abrams era delicada, pues resulta cada vez más difícil lograr una película que se dirija a audiencias familiares sin practicar un paternalismo idiota con los menores o tomar a los adultos por débiles mentales.” |

Presencia de fotograma de la película más la ficha técnica, debajo del título de la crítica, que es la misma que el nombre de la cinta en inglés. El fotograma es de carácter informativo, y nos presenta a la protagonista corriendo de espaldas hacia una nave.

Como tesis principal, el autor hace referencia a la venta del realizador original de la saga, George Lucas, a la productora Disney, y el increíble número de ventas alcanzadas aún antes del estreno de este *film* gracias a la publicidad.

El crítico en su análisis, indica que esta cinta parte a lo seguro pues se observa “decenas de guiños, que van desde el reencuentro de personajes hasta la reiteración de situaciones, aunque provistas de algún elemento de novedad o de autorreferencia”. En esa línea, el crítico enumera una serie de coincidencias entre este episodio de la saga con respecto al episodio IV de la misma. Rescata que la película “cumple su propósito de otorgar un nuevo ímpetu a la saga sin desnaturalizarla”. Hasta cierto punto, el crítico se muestra contemplativo con esta entrega de *Star Wars*, y le da el beneficio de la duda al realizador en esta, su primera entrega como parte de la franquicia.

Y en su conclusión, asevera que el trabajo del realizador J.J. Abrams es solvente, toda vez que es “difícil lograr una película que se dirija a audiencias familiares sin practicar un

paternalismo idiota con los menores o tomar a los adultos por débiles mentales”, sin duda, una acida crítica a las películas que inundan la cartelera local e internacional.

Además de la estructura narrativa se han identificado otras categorías, y trasladando lo mencionado en líneas precedentes a nuestra ficha de análisis de contenido, hallamos lo siguiente:

| VARIABLES DE ANÁLISIS | CATEGORÍAS HALLADAS EN LA CRÍTICA |
|-----------------------|---|
| Género | Fantástico |
| Modo de narración | Clásico |
| Estructura narrativa | Título, ficha técnica, tesis, análisis y conclusión incluidos en la crítica |
| Claridad del texto | Texto totalmente claro, sin ningún término lingüístico complejo que interfiera la lectura |
| Lenguaje visual | Informativo (fotograma) |
| Juicio de valor | Positivo |

De ello, se desprende que la crítica analizada cumple parcialmente los lineamientos para el tratamiento periodístico establecidos en el marco teórico de la investigación.

De las 11 críticas analizadas en *La República*, encontramos una gran diversidad de géneros cinematográficos analizados por la crítica cinematográfica del diario *La República*. Entre ellos, encontramos que los géneros épico, comedia y acción son los que tienen hasta 2 apariciones respectivamente. Con una sola presencia, hallamos a géneros como el bélico, biopic, drama, ciencia ficción y fantástico. Esto nos muestra el grado de apertura que ha tenido la crítica cinematográfica del diario *La República* con respecto a los géneros cinematográficos, dejando de lado toda preferencia ligada al tipo de películas preferido por la crítica especializada o por los festivales de cine internacionales.

En cuanto al modo de narración de las películas analizadas, el cien por ciento de ellas corresponde al modo de narración clásico. Observamos que existe una gran proporción de

películas procedente de Estados Unidos, específicamente al ámbito industrial de Hollywood, y una menor proporción para cintas nacionales, que coincidentemente, poseen el mismo modo de narración que sus similares extranjeras.

En todos los textos analizados, se observa la presencia de la estructura narrativa sugerida para la redacción de espacios de crítica cinematográfica. En el caso de *La República* específicamente, notamos que el esfuerzo en este aspecto es mayor, toda vez que incluso el texto se encuentra dividido en tres partes (Antecedentes – Historia – Puesta en escena) para una mayor comprensión por parte del lector del medio.

En cuanto a la claridad del texto, en 8 de ellos encontramos que el texto es parcialmente claro, mientras que en 2, el texto se muestra como nada claro y en solo uno de ellos, está totalmente claro. Así, se observa una preocupación constante por parte de la crítica cinematográfica de *La República* por hacer entendible los textos para el lector del medio, evitando en la medida de lo posible términos lingüísticos que interfieran la normal lectura de los mismos. No obstante, los esfuerzos no parecen ser suficientes, puesto que aún se hace uso de tecnicismos, extranjerismos y neologismos.

En referencia al lenguaje visual, observamos que el total del material de análisis presenta imágenes de corte netamente informativo, específicamente, fotogramas de las películas analizadas. Esto nos hace constatar el escaso interés del medio periodístico por hacer más atractiva la información concerniente a la crítica cinematográfica.

En cuanto a los juicios de valor establecidos por la crítica cinematográfica del diario *La República*, observamos que es mayoritariamente positiva (9 valoraciones), mientras que en tan solo una ocasión respectivamente, el juicio de valor es neutro y negativo. De ello, colegimos que la crítica cinematográfica de este medio impreso intenta ser lo más imparcial posible, y no ceñirse a consideraciones complejas sobre la cinematografía comercial.

5.3. Discusión de resultados

En principio, notamos que, tanto en *El Comercio* como en *La República*, la crítica cinematográfica aborda géneros cinematográficos diversos, lo cual, demuestra la intención de ambos medios de apostar por el tipo de cinematografía que el espectador local prefiere. Esa misma tendencia se repite en lo referente al modo de narración, punto en el que ambos medios de comunicación concurren, prefiriendo el modo clásico por encima de otros modos de narración. Ello es notable en el caso de la crítica cinematográfica, ya que en medios especializados las tendencias en cuanto a géneros cinematográficos y modos de narración son completamente distintos a los elegidos por ambos diarios. Este acercamiento con el público lector y espectador a la vez, es de valorar tanto en *El Comercio* como en *La República*. No obstante, en el caso del segundo medio, resulta exigua la cantidad de textos referentes a las películas que componen el Reporte Anual 2015 de la DAFO, de las cien películas más vistas del 2015; lo que muestra que, a diferencia de la crítica cinematográfica de *El Comercio*, en el caso de *La República* se ha optado por géneros cinematográficos y modos de narración que no son los preferidos por el espectador local que, a la sazón, son los lectores en potencia de ambos diarios.

Es de resaltar que en ambos diarios se muestre un intenso cuidado en el manejo de la información de acuerdo a una estructura narrativa conocida (el modelo Título – Ficha técnica – Tesis – Análisis – Conclusión). En el caso del diario *La República*, se observa mayores detalles para que el lector diferencie claramente cada uno de estos apartados, mostrando en cada bloque un subtítulo a manera de guía.

En el caso de ambos diarios, se observa un intento por presentar textos claros a su lectoría, no obstante, persiste en medianas proporciones los términos complejos, tales como los neologismos, extranjerismos y tecnicismos. En algunos casos se justifica por la ausencia de algún término que sirva de sinónimo a estos términos lingüísticos complejos, sin embargo, ello no es una constante, pues se advierte que los términos utilizados por la crítica cinematográfica de ambos diarios tienen su correlato en términos más sencillos y entendibles por la lectoría. También vale añadir, que se hacen referencias constantes a otras obras

cinematográficas o, incluso, a otras disciplinas artísticas, que no son del conocimiento general del lector, produciendo cierta dificultad en la lectura de los espacios críticos.

Donde hallamos una mayor divergencia entre ambos medios impresos, es en lo referente a la información visual. Mientras en *El Comercio* se observa un esfuerzo por variar la información visual para hacerla más atractiva al lector, en *La República*, la información visual permanece inalterable y sin ningún estímulo mayor para la lectura de dichos espacios de crítica.

Tanto la crítica cinematográfica de *El Comercio* como la de *La República* se muestran coherentes con el material seleccionado para sus análisis respectivos, toda vez que los juicios de valor son equilibradamente diversos dentro del corpus seleccionado. Aunque, es en *La República* donde vemos una mayor presencia de juicios de valor positivos con respecto a las películas analizadas, aunque es de observar que la cantidad de textos críticos dedicadas a las películas con mayor cantidad de espectadores del 2015 es menor respecto a *El Comercio*.

En conclusión, no encontramos un término medio en el caso de la crítica cinematográfica de ambos diarios, pues si bien *El Comercio* aborda mayor cantidad de filmes que prefiere el espectador local, es *La República* el que ofrece valoraciones más en concordancia con las preferencias de estos. Por ello, consideramos necesario una revisión en el manejo de la crítica en ambos diarios, específicamente, en la selección del material de análisis y, también, de los términos lingüísticos utilizados en los textos. Asimismo, un mejor tratamiento de la información visual, toda vez que ésta se constituye en el “enganche” de la información para el lector. Ello, siempre y cuando, intenten sembrar opinión en el lector común, fin que consideramos insoslayable para la prensa impresa peruana.

CONCLUSIONES

1. El tratamiento periodístico de la crítica cinematográfica en los diarios *El Comercio* y *La República* es el adecuado, en términos generales. Existe un respeto por parte de ambos diarios sobre el cumplimiento de las pautas establecidas para dicho género. No obstante, resulta evidente un mejor manejo del tratamiento periodístico en *El Comercio* que en *La República*.
2. No existe un género cinematográfico con mayor presencia en la crítica cinematográfica de los diarios *El Comercio* y *La República*. Ello deja en evidencia el interés de los medios de comunicación y de los críticos cinematográficos por brindar un abanico de géneros cinematográficos más amplio para su lectoría. En consecuencia, en la elección temática no se evidencia ningún tipo de preferencia o gusto personal de los críticos a cargo.
3. El modo de narración en todas las cintas analizadas por la crítica cinematográfica de los diarios *El Comercio* y *La República* es el clásico. Dicho registro muestra que la elección temática de la crítica cinematográfica de ambos medios se decanta por el cine que se muestra en la cartelera comercial de cine en el Perú. En otras palabras, la crítica cinematográfica se acerca a la preferencia del público general, propio de un medio de comunicación como el diario impreso.
4. La estructura narrativa propuesta a nivel teórico para la redacción de la crítica Título – Ficha técnica – Tesis – Análisis – Conclusión, está presente en la mayoría de textos analizados la de crítica cinematográfica de los diarios *El Comercio* y *La República*. Ello deja en evidencia la intención de los críticos cinematográficos de sentar las bases de un modelo de análisis de las obras cinematográficas para otros medios de comunicación y sus lectores.
5. Existe una tendencia marcada por utilizar términos lingüísticos que dificultan la lectura de la crítica cinematográfica de los diarios *El Comercio* y *La República*. Se

observa el uso regular de tecnicismos, extranjerismos y neologismos en los textos, así como referencias constantes en materia literaria, cinematográfica o artística en general.

6. La información visual manejada por la crítica cinematográfica de los diarios *El Comercio* y *La República* es el apropiado en menos de la mitad de los casos analizados. En el caso de *El Comercio* existe una intención por dotar de mayor impacto visual a la crítica cinematográfica a través de imágenes expresivas, como las ilustraciones. Sin embargo, en el caso de *La República*, las imágenes son informativas, enfocándose exclusivamente en fotogramas de los filmes analizados.
7. Los juicios de valor emitidos por la crítica cinematográfica de los diarios *El Comercio* y *La República* son diversos. No existe una tendencia marcada hacia una valoración positiva o negativa por parte de los críticos a cargo. Asimismo, cada juicio de valor emitido se encuentra justificado como parte del análisis de los filmes correspondientes, como se identificó en las conclusiones de dichas críticas cinematográficas.

RECOMENDACIONES

1. La no observancia de los espacios dedicados a la crítica cinematográfica por parte del espectador local corresponde a causas diferentes a los motivos de la presente investigación. En tal sentido, se encuentra aquí una línea de investigación a desarrollar en el futuro.
2. Al no tratarse aquí de crítica cinematográfica especializada, sino una de carácter general para un público no versado en esta especialidad artística, se recomienda un control mayor en la utilización de esos términos complejos que dificultan la claridad de los textos por parte de los encargados de redactar la crítica cinematográfica en los diarios impresos peruanos.
3. En el caso específico del diario *La República*, se sugiere un esfuerzo mayor en este medio en lo referente al tratamiento de la información visual dentro de su crítica cinematográfica. La introducción de ilustraciones, infografías, líneas de tiempo, etc. generarían una mayor atracción por parte del lector hacia los espacios dedicados a la crítica.
4. Esta investigación pretende marcar una pauta de interés sobre los fundamentos de la crítica cinematográfica en la prensa impresa peruana actual en futuros trabajos de investigación, para entender cabalmente la relación existente entre la opinión periodística y una disciplina artística. Si bien a través de esta investigación hemos logrado conocer los factores que intervienen en el tratamiento periodístico de la crítica cinematográfica en los diarios *El Comercio* y *La República*, para entender integralmente el proceso, aún falta conocer a profundidad al otro agente de la comunicación: el espectador local.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adorno, T. & Horkheimer, M. (1971). *Dialéctica del Iluminismo*. Buenos Aires: Sur.
- Aumont, J. et. al. (2005). *Estética del cine*. Buenos Aires: Paidós.
- Ayala, K. & León, E. (2000). *El periodismo cultural y el de espectáculos*. Lima: Universidad de San Martín de Porres.
- Baccaro, A. & Guzmán, S. (2013). *El cine y sus lenguajes*. Quito: Signis ALC.
- Bordwell, D. (1995). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.
- Bond, F. (1959). *Introducción al periodismo*. Buenos Aires: Ágora.
- Cardero, A. (2004). *Lingüística y terminología*. México DF: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Cavallin, C. (2009). Del Twitter como plaza o cómo se configuran los nuevos espacios para el periodismo cultural. *Disertaciones*, Vol. 2 N°2, pp. 89-103.
- Centro Knight (2009). *El impacto de las tecnologías digitales en el periodismo y la democracia en América Latina y El Caribe*. Austin: Open Society Foundations Media Program.
- Colle, R. (2011). *El análisis de contenido de las comunicaciones*. Tenerife: Sociedad Latina de Comunicación Social.
- De la Nuez, I. (2007). La crítica de arte y su próxima desaparición. *Babelia*, 29 de diciembre.
- De la Torre, I. (2012). *Aproximación a la crítica de arte*. Tenerife: Sociedad Latina de Comunicación Social.
- Escenium (2010). *Hacia un mapa de públicos de las artes escénicas*. Bilbao: Gobierno Vasco.
- Fernández, F. (2001). El análisis de contenido como ayuda metodológica para la investigación. *Ciencias Sociales*, N° 96, pp. 35-53.
- Ferré, C. (2014) *El uso de las redes sociales: ciudadanía, política y comunicación*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Ferrer, A. y Gómez D. (2013). *Imagen y comunicación visual*. Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya.

- Fevre, F. (2001). *Orígenes periodísticos de la crítica de arte*. Buenos Aires: Academia Nacional de Periodismo.
- Galán, J. (2000). *El discurso de las imágenes*. Quito: Universidad Politécnica Salesiana.
- Gargurevich, J. (2010). *Manual de periodismo cultural*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- González Seara, L. (1971). *La Sociología: aventura dialéctica*. Madrid: Tecnos.
- Guell, P. (2008). ¿Qué se dice cuando se dice cultura? Notas sobre el nombre de un problema. *Revista de Sociología*, N° 22, pp. 37-64.
- Gutiérrez, S. (2010). Discurso periodístico: una propuesta analítica. *Nueva época*, N° 14, pp. 169-198.
- Kant, I. (2001). *Crítica del juicio*. Madrid: Espasa Libros.
- López, X. (Coord.) (2006). *Sistemas digitales de información*. Madrid: Pearson.
- López García, G. (Ed.) (2008). *Comunicación local y nuevos formatos periodísticos en Internet*. Valencia: Universitat de Valencia.
- López Noguero, F. (2002). El análisis de contenido como método de investigación. *Revista de Educación*, N° 4, pp. 167-179.
- López Quintas, A. (2003). *La cultura y el sentido de la vida*. Madrid: RIALP.
- Martín, G. (1981). *Géneros periodísticos*. Madrid: Paraninfo.
- Martínez, A. (2012). El investigador y su juicio de valor. *Ciencia UANL*, N° 57, pp. 101-107.
- Martínez Albertos, J. (1974). *Redacción periodística*. Barcelona: ATE.
- Ministerio de Educación de España (2010). *Introducción a los géneros literarios: teoría y ejercicios*. Madrid.
- Nazif, J. (2007). Diferenciación social en patrones de consumo de exposiciones de arte, teatro, danza, recitales en vivo y circo en la sociedad chilena. *Revista de Sociología*, N° 21, pp. 165-189.
- Ortega y Gasset, J. (2004). *La deshumanización del arte*. Madrid: Austral.
- Ortiz Millán, G. (2013). Juicios evaluativos, verdad y objetividad. *Praxis filosófica*, N° 36, pp. 7-27.
- Perretta, M. (2012). *Coleccionismo: consumo e identidad*. Buenos Aires: Instituto Universitario Nacional de Arte.

- Pinilla, R. (1996). El sentido literal de los modismos en la publicidad. *ASELE*, N° VII, pp. 349-355.
- Proyecto Mediascopio Prensa (2009). *El editorial, el suelto y la crítica*. Madrid: CIDE.
- Puelles, L. (2011). *Mirar al que mira. Teoría estética y sujeto espectador*. Madrid: Abada Editores.
- Quiroz, Y. (2014). Las redes sociales como herramientas del periodismo digital. *Cultura*, N° 28, pp. 279-303.
- Rodríguez, R. (2004). *Teoría de la agenda setting. Aplicación a la enseñanza universitaria*. Madrid: Observatorio Europeo de Tendencias Sociales.
- Salanova, M. (2011). Pensar el arte en la sociedad post-globalización. *Factótum*, N° 8, pp. 14-19.
- Santander, P. (2011). Por qué y cómo hacer el análisis de discurso. *Cinta Moebio*, N° 41, pp. 207-224.
- Santillán, R. (2006). *El lenguaje en el periodismo de opinión*. Quito: CIESPAL.
- Villacís, R. (Ed.). *Manual de periodismo cultural*. Pichincha: Colegio de Periodistas de Pichincha.
- Wellek, R. & Warren, A. (1985). *Teoría literaria*. Madrid: Gredos.
- Zallo, R. (1998). *Economía de la comunicación y la cultura*. Madrid: AKAL.
- Zavala, L. (2013). Sobre la evolución de los géneros cinematográficos. *La Colmena*, N° 80, pp. 131-138.

ANEXOS

TABLA 6: REPORTE ANUAL 2015 DE LAS PELÍCULAS MÁS VISTAS DEL AÑO (DAFO)

| N° | PELÍCULAS | TÍTULO EN INGLÉS | DISTRIBUCIÓN | FECHA ESTRENO | ASISTENTES |
|-----------|--|---|---------------------|----------------------|-------------------|
| 1 | ASU MARE 2 (2D) (DO) | ASU MARE 2 (2D) (DO) | NEWCENTURY | 9/04/2015 | 3,062,561 |
| 2 | RAPIDOS Y FURIOSOS 7 (3D) (SU) (DX) | FURIOUS 7 (3D) (SU) (DX) | UNIV | 1/04/2015 | 1,772,330 |
| 3 | LOS VENGADORES 2 ERA ULTRON (3D) (SU) (DX) | AVENGERS 2 AGE OF ULTRON (3D) (SU) (DX) | DISNEY | 30/04/2015 | 1,754,722 |
| 4 | MINIONS (3D) (DO) (XE) | MINIONS (3D) (DU) (XE) | UNIV | 23/07/2015 | 1,571,641 |
| 5 | HOTEL TRANSILVANIA 2 (3D) (SU) (DX) | HOTEL TRANSYLVANIA 2 (3D) (SU) (DX) | SONY | 24/09/2015 | 1,312,006 |
| 6 | JURASSIC WORLD (3D) (SU) (DX) | JURASSIC WORLD (3D) (SU) (DX) | UNIV | 11/06/2015 | 1,269,590 |
| 7 | TERREMOTO FALLA SAN ANDRES (3D) (SU) | SAN ANDREAS (3D) (SU) | WARNER | 28/05/2015 | 1,219,045 |
| 8 | STAR WARS DESPERTAR DE LA FUERZA (3D) (SU) (DX) | STAR WARS THE FORCE AWAKENS (3D) (SU) (DX) | DISNEY | 17/12/2015 | 1,160,050 |
| 9 | INTENSA-MENTE (3D) (DO) | INSIDE OUT (3D) (DU) | DISNEY | 18/06/2015 | 1,077,783 |
| 10 | BOB ESPONJA HEROE FUERA AGUA (3D) (DO) (XE) | SPONGEBOB MOVIE OUT OF WATER (3D) (DU) (XE) | PARAM | 5/02/2015 | 904,290 |
| 11 | PINGUINOS DE MADAGASCAR (3D) (DO) (DX) | PENGUINS OF MADAGASCAR (3D) (DU) (DX) | FOX | 15/01/2015 | 867,509 |
| 12 | UN GRAN DINOSAURIO (3D) (DO) | THE GOOD DINOSAUR (3D) (DU) | DISNEY | 3/12/2015 | 823,787 |
| 13 | LA CENICIENTA (2D) (SU) | CINDERELLA (2D) (SU) | DISNEY | 12/03/2015 | 794,658 |
| 14 | BUSQUEDA IMPLACABLE 3 (2D) (SU) (DX) | TAKEN 3 (2D) (SU) (DX) | FOX | 29/01/2015 | 793,624 |
| 15 | ANT MAN HOMBRE HORMIGA (3D) (SU) (XE) | ANT MAN (3D) (SU) (XE) | DISNEY | 16/07/2015 | 784,147 |
| 16 | JUEGOS DEL HAMBRE SINSAJO PARTE 2 (3D) (SU) (DX) | HUNGER GAMES MOCKINGJAY PART 2 (3D) (SU) (DX) | BFCINEPLEX | 19/11/2015 | 762,711 |
| 17 | LUSERS (2D) (DO) | LUSERS (2D) (DU) | BFCINEPLEX | 1/10/2015 | 740,650 |
| 18 | PIXELES (3D) (SU) | PIXELS (3D) (SU) | SONY | 30/07/2015 | 728,519 |
| 19 | NOCHE EN EL MUSEO 3 (2D) (SU) | NIGHT AT THE MUSEUM SECRET OF TOMB (2D) (SU) | FOX | 1/01/2015 | 717,620 |
| 20 | TERMINATOR GENESIS (3D) (SU) (XE) | TERMINATOR GENISYS (3D) (SU) (XE) | PARAM | 25/06/2015 | 689,281 |
| 21 | DRAGON BALL Z RESURRECCION FREEZER (2D) (DO) | DRAGON BALL Z RESURRECTION OF F (2D) (DU) | FOX | 18/06/2015 | 628,583 |
| 22 | LOS 4 FANTASTICOS (2D) (SU) (XE) | FANTASTIC FOUR (2D) (SU) (XE) | FOX | 6/08/2015 | 610,972 |
| 23 | ESCALOFRIOS (3D) (SU) | GOOSEBUMPS (3D) (DU) | SONY | 29/10/2015 | 552,893 |

| | | | | | |
|----|--|--|----------------|------------|----------------|
| 24 | MAZE RUNNER 2 PRUEBA DE FUEGO (3D) (SU) (DX) | MAZE RUNNER 2 THE SCORCH TRIALS (3D) (SU) (DX) | FOX | 17/09/2015 | 552,799 |
| 25 | ULTIMO CAZADOR DE BRUJAS (2D) (SU) (DX) | THE LAST WITCH HUNTER (2D) (SU) (DX) | BFCINEPLE X | 29/10/2015 | 538,555 |
| 26 | EXODO DIOS Y REYES (3D) (SU) | EXODUS GODS AND KINGS (3D) (SU) | FOX | 8/01/2015 | 535,617 |
| 27 | GRANDES HEROES (3D) (DO) (DX) | BIG HERO 6 (2D) (DU) (DX) | DISNEY | 25/12/2014 | 485,653 |
| 28 | 50 SOMBRAS DE GREY (2D) (SU) | FIFTY SHADES OF GREY (2D) (SU) | UNIV | 12/02/2015 | 475,733 |
| 29 | MISION IMPOSIBLE 5 NACION SECRETA (2D) (SU) (DX) | MISSION IMPOSSIBLE ROGUE NATION (2D) (SU) (DX) | PARAM | 30/07/2015 | 472,330 |
| 30 | EVEREST (3D) (SU) | EVEREST (3D) (SU) | UNIV | 10/09/2015 | 435,557 |
| 31 | INSURGENTE (3D) (SU) (DX) | INSURGENT (3D) (DU) (DX) | BFCINEPLE X | 19/03/2015 | 421,190 |
| 32 | MISION RESCATE (3D) (SU) (DX) | THE MARTIAN (3D) (SU) (DX) | FOX | 1/10/2015 | 420,286 |
| 33 | PETER PAN (3D) (DO) (4X) | PAN (3D) (DO) (4X) | WARNER | 15/10/2015 | 391,942 |
| 34 | ACTIVIDAD PARANORMAL 5 DIMENSION FANTASMA (3D) (SU) (DX) | PARANORMAL ACTIVITY GHOST DIMENSION (3D) (SU) (DX) | PARAM | 22/10/2015 | 383,641 |
| 35 | HOME LUGAR COMO HOGAR (3D) (DO) (4X) | HOME (3D) (DU) (4X) | FOX | 26/03/2015 | 379,330 |
| 36 | ANNIE (2D) (SU) | ANNIE (2D) (SU) | SONY | 19/02/2015 | 366,532 |
| 37 | CEMENTERIO GENERAL 2 (2D) (DO) | CEMENTERIO GENERAL 2 (2D) (DU) | UIP | 8/10/2015 | 339,714 |
| 38 | EN EL CORAZON DEL MAR (3D) (SU) | IN THE HEART OF THE SEA (3D) (SU) | WARNER | 3/12/2015 | 336,902 |
| 39 | HEROE DEL CENTRO COMERCIAL 2 (2D) (SU) | PAUL BLART MALL COP 2 (2D) (SU) | SONY | 23/04/2015 | 315,409 |
| 40 | TED 2 (2D) (SU) | TED 2 (2D) (SU) | UNIV | 9/07/2015 | 313,788 |
| 41 | APOCALIPSIS (2D) (SU) | LEFT BEHIND (2D) (SU) | BFCINEPLE X | 19/02/2015 | 311,080 |
| 42 | NOCHE DEL DEMONIO 3 (2D) (SU) | INSIDIOUS CHAPTER 3 (2D) (SU) | SONY | 4/06/2015 | 300,238 |
| 43 | VACACIONES (2D) (SU) | VACATION (2D) (SU) | WARNER | 20/08/2015 | 299,280 |
| 44 | TOMORROWLAND (2D) (SU) (DX) | TOMORROWLAND (2D) (SU) (DX) | DISNEY | 21/05/2015 | 298,987 |
| 45 | A LA #@\$ CON LOS ZOMBIES (2D) (SU) (DX) | SCOUTS VS ZOMBIES (2D) (SU) (DX) | PARAM | 12/11/2015 | 296,797 |
| 46 | PINOCHO (2D) (DO) | PINOCCHIO (2D) (DU) | STAR | 14/05/2015 | 285,307 |
| 47 | FOCUS MAESTRO ESTAFA (2D) (SU) | FOCUS (2D) (SU) | WARNER | 26/02/2015 | 283,537 |
| 48 | POLTERGEIST JUEGOS DIABOLICOS (3D) (SU) | POLTERGEIST (3D) (SU) | FOX | 25/06/2015 | 278,357 |
| 49 | SPECTRE 007 (2D) (SU) | SPECTRE (2D) (SU) | SONY | 5/11/2015 | 272,506 |
| 50 | DESTINO JUPITER (3D) (SU) | JUPITER ASCENDING (3D) (SU) | WARNER | 5/02/2015 | 261,482 |

| | | | | | |
|----|--|---|----------------|------------|----------------|
| 51 | ZAPATERO A TUS ZAPATOS (2D) (SU) | COBLER, THE (2D) (SU) | BFCINEPLE X | 5/03/2015 | 257,157 |
| 52 | SEPTIMO HIJO (3D) (SU) | SEVENTH SON (3D) (SU) | UNIV | 1/01/2015 | 252,256 |
| 53 | EXORCISMO EN EL VATICANO (2D) (SU) | VATICAN TAPES (2D) (SU) | DIAMOND | 23/07/2015 | 247,748 |
| 54 | MAD MAX FURIA CAMINO (3D) (SU) | MAD MAX FURY ROAD (3D) (SU) | WARNER | 14/05/2015 | 244,435 |
| 55 | EL GRAN PEQUEÑO (2D) (SU) | LITTLE BOY (2D) (SU) | BFCINEPLE X | 13/08/2015 | 243,666 |
| 56 | VICTOR FRANKENSTEIN (2D) (SU) | VICTOR FRANKENSTEIN (2D) (SU) | FOX | 26/11/2015 | 240,426 |
| 57 | COMO EN EL CINE (2D) (DO) | COMO EN EL CINE (2D) (DO) | BFCINEPLE X | 12/11/2015 | 227,370 |
| 58 | KRAMPUS TERROR DE LA NAVIDAD (2D) (SU) | KRAMPUS (2D) (SU) | UNIV | 10/12/2015 | 216,017 |
| 59 | ENTERRANDO A MI EX (2D) (SU) | BURYING THE EX (2D) (SU) | STAR | 3/09/2015 | 210,244 |
| 60 | EL TRANSPORTADOR EL LEGADO (2D) (SU) | THE TRANSPORTER LEGACY (2D) (SU) | STAR | 15/10/2015 | 205,430 |
| 61 | UN GALLO CON MUCHOS HUEVOS (2D) (DO) | HUEVOS: LITTLE ROOSTER'S EGG (2D) (DU) | BFCINEPLE X | 5/11/2015 | 190,297 |
| 62 | SINIESTRO 2 (2D) (SU) | SINISTER 2 (2D) (SU) | BFCINEPLE X | 27/08/2015 | 187,019 |
| 63 | ESPIA DESPISTADA (2D) (SU) | SPY (2D) (SU) | FOX | 4/06/2015 | 179,485 |
| 64 | UNA NOCHE PARA SOBREVIVIR (2D) (SU) (DX) | RUN ALL NIGHT (2D) (SU) (DX) | WARNER | 16/04/2015 | 178,045 |
| 65 | MACHO PERUANO QUE SE RESPETA (2D) (DO) | MACHO PERUANO QUE SE RESPETA (2D) (DO) | STAR | 21/05/2015 | 177,686 |
| 66 | LA CASA DEL DEMONIO (2D) (SU) | DEMONIC (2D) (SU) | BFCINEPLE X | 2/07/2015 | 174,860 |
| 67 | KINGSMAN SERVICIO SECRETO (2D) (SU) (XE) | KINGSMAN THE SECRET SERVICE (2D) (SU) (XE) | FOX | 19/02/2015 | 173,087 |
| 68 | AL FILO DE LA LEY (2D) (DO) | AL FILO DE LA LEY (2D) (DO) | NEWCENT URY | 9/07/2015 | 167,291 |
| 69 | LA DAMA DE NEGRO 2 (2D) (SU) (XE) | WOMAN IN BLACK 2 ANGEL DEATH (2D) (SU) (XE) | DIAMOND | 12/02/2015 | 166,180 |
| 70 | ELIMINAR AMIGO (2D) (SU) | UNFRIENDED (2D) (SU) | UNIV | 13/08/2015 | 165,232 |
| 71 | LA ENTIDAD (3D) (DO) | LA ENTIDAD (3D) (DO) | STAR | 22/01/2015 | 163,762 |
| 72 | SIN ESCAPE (2D) (SU) | NO ESCAPE (2D) (SU) | DIAMOND | 3/09/2015 | 160,973 |
| 73 | LA BELLA Y LA BESTIA (2D) (DO) | BEAUTY AND THE BEAST (2D) (DU) | DELTA | 12/02/2015 | 160,666 |
| 74 | CHAPPIE (2D) (SU) (DX) | CHAPPIE (2D) (SU) (DX) | SONY | 5/03/2015 | 158,707 |
| 75 | PASANTE DE MODA (2D) (SU) | INTERN (2D) (SU) | WARNER | 8/10/2015 | 151,420 |
| 76 | TINKER BELL BESTIA NUNCA JAMAS (3D) (DO) | TINKER BELL LEGEND OF NEVERBEAST (3D) (DU) | DISNEY | 26/02/2015 | 146,096 |
| 77 | HITMAN AGENTE 47 (2D) (SU) | HITMAN AGENT 47 (2D) (SU) | FOX | 27/08/2015 | 145,517 |

| | | | | | |
|-----|--|---|----------------|------------|----------------|
| 78 | FRANCOTIRADOR (2D) (SU) | AMERICAN SNIPER (2D) (SU) | WARNER | 15/01/2015 | 143,776 |
| 79 | LA HORCA (2D) (SU) | GALLOWS, THE (2D) (SU) | WARNER | 6/08/2015 | 141,545 |
| 80 | DOS LOCAS EN FUGA (2D) (SU) | HOT PURSUIT (2D) (SU) | WARNER | 16/07/2015 | 141,542 |
| 81 | OOPS EL ARCA NOS DEJO (2D) (DO) | OOPS NOAH IS GONE (2D) (DU) | DELTA | 9/07/2015 | 138,055 |
| 82 | EL PRINCIPITO (2D) (DO) | LITTLE PRINCE, THE (2D) (DU) | DELTA | 8/10/2015 | 132,751 |
| 83 | 7MO ENANITO (2D) (DO) | 7TH DWARF, THE (2D) (DU) | DELTA | 29/01/2015 | 131,005 |
| 84 | LA HERENCIA (2D) (DO) | LA HERENCIA (2D) (DU) | STAR | 23/07/2015 | 127,714 |
| 85 | ATACADA TEORIA DEL DOLOR (2D) (DO) | ATACADA TEORIA DE DOLOR (2D) (DU) | UIP | 5/03/2015 | 116,996 |
| 86 | SIN HIJOS (2D) (DO) | SIN HIJOS (2D) (DU) | CINECOLO R | 27/08/2015 | 115,139 |
| 87 | CORAZONES DE HIERRO (2D) (SU) | FURY (2D) (SU) | SONY | 22/01/2015 | 109,407 |
| 88 | RESUCITADOS (2D) (SU) | LAZARUS EFFECT, THE (2D) (SU) | BFCINEPLE X | 7/05/2015 | 104,233 |
| 89 | NAVIDAD CON LOS COOPERS (2D) (SU) | LOVE THE COOPERS (2D) (SU) | BFCINEPLE X | 10/12/2015 | 103,571 |
| 90 | EL PEQUEÑO SEDUCTOR (2D) (DO) | EL PEQUEÑO SEDUCTOR (2D) (DU) | STAR | 5/02/2015 | 96,500 |
| 91 | SUPREMACÍA ROBOT (2D) (DO) | ROBOT OVERLORDS (2D) (DU) | STAR | 20/08/2015 | 96,263 |
| 92 | DONDE SE ESCONDE EL DIABLO (2D) (SU) | DEVIL'S HAND (2D) (SU) | BFCINEPLE X | 15/01/2015 | 93,635 |
| 93 | EL HOBBIT BATALLA 5 EJERCITOS (3D) (SU) | THE HOBBIT BATTLE FIVE ARMIES (3D) (SU) | WARNER | 11/12/2014 | 93,402 |
| 94 | TEORIA DEL TODO (2D) (SU) | THE THEORY OF EVERYTHING (2D) (SU) | UNIV | 26/02/2015 | 91,527 |
| 95 | MAGALLANES (2D) (DO) | MAGALLANES (2D) (DO) | BFCINEPLE X | 20/08/2015 | 88,764 |
| 96 | GUARDIANES DE OZ (2D) (DO) | WICKED FLYING MONKEYS (2D) (DU) | ANDES | 10/09/2015 | 86,793 |
| 97 | CIUDADES DE PAPEL (2D) (SU) | PAPER TOWNS (2D) (SU) | FOX | 30/07/2015 | 83,551 |
| 98 | POSEIDAS (2D) (DO) | POSEIDAS (2D) (DO) | STAR | 19/03/2015 | 83,037 |
| 99 | LA ABEJA MAYA (2D) (DO) | MAYA THE BEE MOVIE (2D) (DU) | ANDES | 13/08/2015 | 72,164 |
| 100 | MEÑIQUE HISTORIA DE PULGARCITO (2D) (DO) | MEÑIQUE (2D) (DO) | STAR | 2/07/2015 | 71,325 |

Fuente: DAFO

ANEXO 1: "ÉXODO: DIOS Y REYES" (EL COMERCIO)

Crítica de cine

Éxodo:
dioses
y reyes

Alberto Servat

Los pasajes bíblicos siempre han resultado atractivos a los cineastas. No precisamente en términos de fe, sino por la oportunidad que ofrecen para contar historias más grandes que la vida en las que la voluntad divina se manifiesta a través de prodigios inimaginables. Ello con una buena dosis de acción y sexo, sumando además la oportunidad para el lucimiento de determinadas estrellas de cine. Cuando la visión del cineasta es más crítica, el enfoque puede cambiar y convertirse en una interpretación más racional de los acontecimientos bíblicos. En donde se trata de enfatizar de manera lógica las legendarias narraciones. Lo cierto es que difícilmente se puede conciliar ambas posiciones.

Y ese es el principal defecto de "Éxodo: dioses y reyes", una nueva película sobre la lucha de Moisés por liberar a su pueblo de la esclavitud en Egipto. Porque lo que hace su director, Ridley Scott, es servirse de los milagros bíblicos para crear las más grandiosas imágenes, poniendo en funcio-

namiento toda la tecnología digital de la que dispone Hollywood en la actualidad. Ofrece así un espectáculo visual artificial y ruidoso, que bien puede ser deslumbrante para los amantes del 3D. Sin embargo, a la hora de enfocar los conflictos humanos de sus personajes el resultado es otro. Menos atractivo pero no más efectivo.

Curiosamente, en sus películas épicas previas, "Gladiator" (2000) y "Cruzada" (2005), una de las principales virtudes del relato se encontraba justamente en el carácter íntimo que supo imprimir en un punto: la pérdida de la fe de sus protagonistas. Tanto Maximus (Russell Crowe), el general romano convertido en gladiador, como Ballan (Orlando Bloom), el hijo bastardo de un cruzado, emprenden un viaje de descubrimiento a partir de una serie de calamidades. Ellos creen que han dejado la fe a un lado. Pero no es así, porque ambos se convierten más bien en instrumentos de un poder divino que va más allá del entendimiento racional. Allí tenía Ridley Scott un modelo muy adecuado para imprimir certeza espiritual en su Moisés.

Pero no es así. En el arranque te-



LA CORTE DEL FARAÓN. Sigourney Weaver, Joel Edgerton, Christian Bale y Hiam Abbass en una escena del filme.

nemos a un Moisés inconformista aunque leal a la corte y heroico por naturaleza. Sabemos por el guion que el punto de quiebre sucede, naturalmente, cuando el príncipe egipcio descubre su origen hebreo. Y digo "por el guion" porque en la película el personaje no se quiebra, al menos no en pantalla. Luego sucede lo inexplicable: Moisés, como personaje, se debilita por completo cuando encuentra a Dios. A partir de ese momento el protagonista de "Éxodo: dioses y reyes" resulta menos creíble. En nada contribuye a mejorar este retrato la actuación monoexpresiva de Christian Bale, cuyo ritmo labial puede sumarle melancolía a Bruce Wayne en "Batman", pero

Ficha técnica

Exodus: Gods and Kings

Dirección: Ridley Scott
Guion: Adam Cooper, Bill Collage, Jeffrey Caine y Steven Zaillian
Música: Alberto Iglesias
Fotografía: Danuz Wolski
Actores: Christian Bale, Joel Edgerton, Ben Kingsley, John Turturro, Aaron Paul, Sigourney Weaver, Ben Mendelsohn, María Valverde, Hiam Abbass, Indira Varma, Tara Fitzgerald, Dar Salim, etc.
País: EE.UU. Año: 2014
Duración: 150 minutos

que aquí resulta insuficiente. La única transformación radical que vemos en él es puramente cosmética, no emocional. Como su contraparte, Joel Edgerton compone un Ramsés rutinario, sin una dimensión que lo distinga de un villano de utilería. En cuanto al resto del reparto, dadas las limitaciones de sus participaciones, poco pueden hacer. Con excepción de un Ben Kingsley como Nun, que luce muy parecido a Ben Kingsley en sus películas previas.

Pese a la aparatosa manufactura de la producción de "Éxodo: dioses y reyes", Ridley Scott no nos lleva más allá de una cinta de emociones exaltadas. No consigue unificar en una misma narrativa los

elementos humanos con los prodigios divinos. Le cuesta ofreceremos un Moisés con convicciones religiosas y capaz de aceptar su destino.

Muy convenientemente para el espectáculo, el director acepta los milagros extremos, como el paso del Mar Rojo, pero no se convence a sí mismo de un posible diálogo entre el hombre y Dios, y lo presenta como una visión en la que un niño pronuncia las palabras divinas. Un niño al que solamente Moisés puede ver. Un recurso audaz, es cierto, pero que no ayuda a presentar con fortaleza y solidez a un hombre al que la historia considera como uno de los grandes caudillos de la antigüedad.

ANEXO 2: "LA BALADA DEL HÉROE EN UNA GUERRA SIN SENTIDO" (EL COMERCIO)

CRÍTICA

La balada del héroe en una guerra sin sentido

EL FRANCOOTIRADOR
PAÍS Y AÑO: EE.UU., 2014
DIRECTOR: Clint Eastwood. ACTORES: Bradley Cooper, Sienna Miller, Max Charles, Luke Grimes, Kyle Gallner. GÉNERO: Bélico. DURACIÓN: 133 minutos.

RODRIGO BEDOYA FORNO

En "El francotirador", de Clint Eastwood, el realizador, nos pone ante una gran tradición: la de un hombre que busca el sentido en el sinsentido más absoluto. Porque Chris Kyle (notable Bradley Cooper) está convencido de que su misión en la vida es salvar la mayor cantidad de soldados en Iraq. El "La Leyenda", reconocido por sus compañeros de armas por ser el más letal francotirador de la historia militar de EE.UU. Pero

a él no le interesan los apodos: le interesa ser efectivo. Esa lógica es, quizá, la única que puede existir dentro de la guerra de Iraq. Y así de claro nos lo pinta Eastwood: su visión del conflicto es pesimista, oscura, sin sentido. Y eso se siente en el tono sobrio de la película, que deja que las acciones sean las que vayan dictando el ritmo del filme. El mítico realizador ha demostrado repetidas veces su destreza narrativa, y aquí plantea un estilo transparente, de impacto, en el que la acción física y la tensión se sientan orgánicas. El uso de la elipsis le permite a Eastwood ir de frente a lo que quiere contar.

Y lo que quiere contar es, justamente, la historia de una decepción. O, más bien, la historia de un sinsentido. Desde el principio, cuando Kyle está muy entusiasmado por ir a la guerra, debe lidiar con la terrible decisión de acabar con la vida de un niño. Esa decisión, que parece celebrada por todos (el niño llevaba una bomba), es la que marca el tono mismo de la película: poco a poco, la brutalidad del conflicto va haciendo que todo intento de heroísmo parezca vano. La muerte tanto de civiles que buscan colaborar como de sus compañeros de armas se va haciendo la regla, y el personaje busca encontrarle un sentido a tal panorama, como si eso fuera posible.

El estilo seco y directo de Eastwood se encarga de mostrarnos justamente las situaciones de manera visceral, sin ningún tipo de estilización. El cineasta nunca aumenta la música o busca recalcar el heroísmo de los soldados involucrados: por el contrario, ellos también forman parte de un engranaje que los va consumiendo de manera implacable, y que Eastwood muestra en toda su dimensión. Llega un punto en el que, cada vez que al personaje de Cooper le dicen "La Leyenda", pareciera más un pesame

bién porque aquí el realizador crea un personaje cuya misión es ayudar a aquellos que considera sus cercanos. Y esa lógica, que puede parecer muy loable, poco a poco se va chocando contra una realidad en la que incluso aquellos que salva terminan seriamente heridos o muertos. La moral de Kyle se enfrenta no solo contra su propia vida familiar, sino contra la misma lógica perversa de la guerra, que no deja espacios ni para el heroísmo ni para la gloria. "El francotirador", más allá de las lecturas ideológicas de cada uno, es una excelente película de Clint Eastwood. Y en eso no hay novedad.

COURTESY, Bradley Cooper da vida a Chris Kyle, considerado en la cinta el más letal francotirador en la historia militar de EE.UU.



Gran éxito
La cinta en su primer fin de semana en EE.UU. ha recaudado más de 105 millones de dólares.

ANEXO 3: "CINCUENTA SOMBRAS DE GREY" (EL COMERCIO)

Crítica de cine

"Cincuenta sombras de Grey"

Alberto Servat

Desde que "Cincuenta sombras de Grey", el best seller de E.L. James, se convirtió en un proyecto cinematográfico comenzó una avalancha de informaciones sobre la selección de los actores, los detalles de la adaptación y mucho más. Las muchísimas lectoras de la novela reclamaban saber más sobre la película. Por supuesto, el interés se centraba en el especial carácter del relato. En una historia aparentemente atrevida, en la que una joven estudiante de literatura británica se siente atraída por un misterioso millonario, miles de mujeres del mundo entero encontraron una puerta abierta a un mundo desconocido. Y de la misma manera en que la esposa de Barba Azul se entromete en los misterios del castillo de su marido, las ávidas lectoras descubrieron en las páginas de este éxito de librerías el mundo oculto del sadomasoquismo.

En su paso a la pantalla, en la cinta dirigida por Sam Taylor Johnson, el argumento es el mismo. Solo que los personajes han cobrado vida y se mueven y hablan. O al menos parece que lo hacen. Tenemos una Anastasia Steele (Dakota Johnson) modelada de acuerdo con las heroínas de Jane Austen. Y tal como les habría pasado ellas,

la muchacha se siente fuertemente atraída por un millonario altivo y extremadamente serio, Christian Grey (Jamie Dornan). La atracción es mutua y da paso a un cortejo y posterior seducción. Para entonces ya ha pasado buena parte de la película y ante las escasas virtudes cinematográficas descubrimos que estamos frente a un producto más cercano a la manufactura de "Twilight" que a las grandes producciones de Hollywood. Es decir,

cine barato. No de bajo costo, sino barato en toda su apariencia y estructura. Claro, el gran anzuelo es el "sex appeal" de sus protagonistas. ¿Sex appeal? Sí Dakota Johnson y Jamie Dornan son los actores ideales para sus respectivos papeles no es el principal defecto de la cinta. Porque esta tiene más problemas. Para comenzar, una narrativa tan convencional y anodina que nos lleva a preguntarnos si la película tiene direc-

tor o simplemente va con ploteo automático. Sin un estilo capaz de conjugar emociones, suspenso, erotismo, "Cincuenta sombras de Grey" es cualquier cosa menos estimulante y sexual. ¿Cómo acercarnos al mundo de los placeres extremos sin un toque siniestro? Dakota Johnson resulta adecuada en cierta forma. Es suficientemente persuasiva en su interpretación de una chica horrada y cu-

riosa, íntegra e incorruptible. Pero ahí está el problema. El personaje es absurdo. El caso de Dornan es peor. Como actor es simplemente imposible. No hay manera de creer que sea un excéntrico millonario. Mucho menos que sus tendencias sadomasoquistas sean reales. Dornan es fotografiado como si fuera un modelo de GQ. Un muñeco de papel. Nada más. El peor momento de su interpretación es justamente cuando revela sus tendencias. El instante en que contempla el interior del cuarto secreto donde tiene montado el escenario de sus fantasías sexuales. La cámara ni siquiera hace un esfuerzo por mostrarnos su emoción al contemplar el epicentro de su mundo. No hay expresión, no hay puto, mucho menos provocación. Si de algo estoy seguro es que de existir el señor Grey, estaría furioso con su retrato cinematográfico.

"Cincuenta sombras de Grey" es la típica producción que debe su fama a la parafarmacia creada a su alrededor. No tiene valores por sí misma. Y su único acierto, si es que se puede llamar así, es haberle dado notoriedad a su autora por unos instantes al sadomasoquismo.



UNIVERSAL PICTURES

MUCHO RUIDO. Dakota Johnson y Jamie Dornan son incapaces de elevarla temperatura.

ANEXO 4: "ATACADA: LA TEORÍA DEL DOLOR" (EL COMERCIO)

Crítica de cine Escribenos a bedoya@comercio.com.pe

"Atacada: la teoría del dolor"

Rodrigo Bedoya Forno

"Atacada: la teoría del dolor", de Aldo Miyashiro, no ha escondido nunca su intención: querer ser un vehículo para crear una legislación en torno a la violencia contra la mujer. Una violencia que en el filme está plasmada desde el principio: Andrea (Érika Villalobos), una mujer que trabaja en una de las empresas de la corporación manejada por la familia Altamirano, es atacada sexualmente por Rodrigo (Jason Day), el heredero del imperio. Ella toma la firme decisión de entablar un juicio para condenar al culpable, a pesar de que tiene todas las de perder, debido al poder al cual se enfrenta. En el camino no solo se dará cuenta de la inmensidad de las fuerzas con las que está peleando, sino que verá cómo sus propios lazos familiares y amistosos son puestos a prueba.

El concepto del filme daba para desarrollar posibilidades interesantes, pero este prefiere tomar el camino más ilustrativo, aquel que privilegia la idea por encima del tratamiento. Toda la secuencia de la intimidación y posterior violación de Rodrigo a Andrea, por ejemplo, no explota la tensión y la desesperación que surgen en una situación así: lo que queda es simplemente una maqueta de una situación de violencia, pero que no consigue transmitir el lado abominable y visceral del momento.

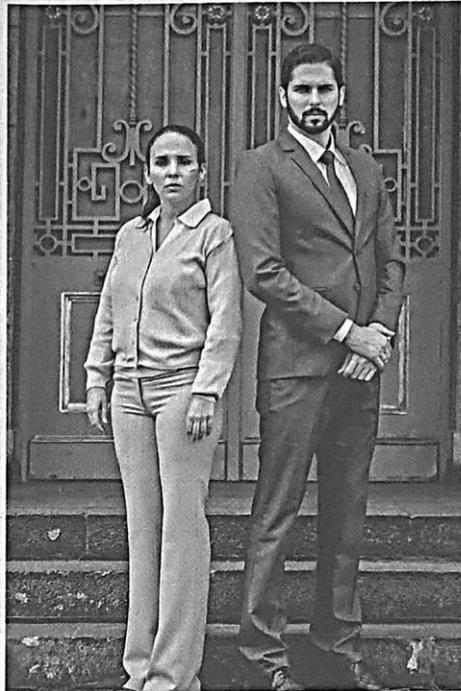
El gran problema de "Atacada..." es justamente el hecho de que todo lo que vemos son arquetipos o estereotipos, lo que termina haciendo que nada se sienta orgánico, que la fuerza de la historia se diluya en esquemas que ilustran una idea, pero que no transmiten la contundencia requerida. Un claro ejemplo son los personajes antagonistas del filme. Desde el personaje que interpreta Day hasta la abogada a la que da vida Sofía Rocha, pasando por el patriarca de la familia (Eduardo Cesti), todos ellos encarnan estereotipos de maldad, de prepotencia, de arrogancia. Cesti cholea por todos lados, siempre elevando la voz y haciendo un gesto de más, tratando de recalcar el lado racista de su poder. Rocha declama su éxito y su posición de poder dentro del derecho, a partir de diálogos que explican pero que no nos

hacen sentir ese lado intimidatorio. Y Day debe jugar el rol del hijo de papá (como se lo recuerda, con ese tono elevado, Cesti), que no tiene un atisbo de inteligencia o de maldad. La película hace énfasis en las características más defectuosas de estos personajes, sin otorgarles matices (algo de humor, de maldad, de inteligencia) que hacen de los antagonistas personajes verdaderamente interesantes.

Esos mismos esquemas están reproducidos en todo el juicio: la película simplemente acumula situaciones pero no las desarrolla. Las tomas de decisiones y las es-

trategias jurídicas, que son aquellos momentos que podrían haber sido usados para generar algo de tensión y de intriga, desaparecen para dar paso, de nuevo, a situaciones que son simplemente discursivas y que están ahí para reforzar las posiciones de la película, pero que no ayudan en el desarrollo dramático de los personajes. De esta manera, lo que queda del drama de Andrea es el rostro compungido de Érika Villalobos, que no resulta suficiente para transmitir la complejidad de la situación.

La tercera parte de la película da un giro que la emparenta con las películas protagonizadas por Charles Bronson, en donde la venganza se convierte en el motor narrativo. El tema es que la cinta se regodea en la violencia, de una manera solemne y moralizadora, glorificando a aquellos que resuelven la violencia con más violencia. De nuevo, el sermón le gana la partida a "Atacada: la teoría del dolor", un filme cuyo trazo grueso diluye su impacto.



ENFRENTADOS. Érika Villalobos y Jason Day protagonizan "Atacada: la teoría del dolor", cinta que no tiene la contundencia esperada.

Ficha

Dirección: Aldo Miyashiro

País: Perú **Año:** 2015

Sinopsis: Andrea es una mujer que es violada y golpeada por Rodrigo, el dueño de la corporación donde trabaja. Ante tal hecho, ella estará dispuesta a ir hasta el final con tal de obtener justicia.

hacen sentir ese lado intimidatorio. Y Day debe jugar el rol del hijo de papá (como se lo recuerda, con ese tono elevado, Cesti), que no tiene un atisbo de inteligencia o de maldad. La película hace énfasis en las características más defectuosas de estos personajes, sin otorgarles matices (algo de humor, de maldad, de inteligencia) que hacen de los antagonistas personajes verdaderamente interesantes.

Esos mismos esquemas están reproducidos en todo el juicio: la película simplemente acumula situaciones pero no las desarrolla. Las tomas de decisiones y las es-

ANEXO 5: "EL MIEDO POCO EXPLOTADO" (EL COMERCIO)

Crítica de cine

Escribenos a bedoya@comercio.com.pe

El miedo poco explotado

Rodrigo Bedoya Forno

"Poseidas" es una nueva película de terror nacional en nuestra cartelera. Pero esta no intenta utilizar el recurso del "found footage" o "La entidad", sino que prefiere una narración más clásica, centrada en tres niveles. Cinco jóvenes (cuatro chicas y un hombre) entran a una casa abandonada para hacer un reportaje universitario sobre la sugestión. Tres de ellos desaparecen. Una de las sobrevivientes va a un reconocido programa de televisión a explicar su versión de lo ocurrido. Mientras tanto,

Un reportero del mismo programa entra a la casa, ayudado por un policía, para tratar de encontrar pistas que permitan explicar qué es lo que ha ocurrido en ese lugar.

En su cuarta película, Sandro Ventura parte de un premisa conocida para el cine de terror: unos jóvenes entran a una casa donde ocurren hechos macabros. El terror juvenil, tan de boga en los años 70 y 80 (y con un fuerte renacimiento en los 90 gracias a la saga "Scream"), es el prototipo que utiliza el cineasta, sumado a la experiencia paranormal. Un prototipo que, además, se ve potenciado por las atracciones y celos que surgen entre los protagonistas: el chico es el objeto de

deseo por el que ellas se pelean y que perturba el espacio.

El problema está en que la cinta no aprovecha esos elementos que su misma premisa dispone. La tensión sexual que se desprende de la situación nunca se explota, y lo que queda son diálogos en los que los personajes van explicando sus sentimientos y sensaciones, sin ser transmitidas por la puesta en escena. El lado sexual, de esta ma-

Ficha

"Poseidas"

Dirección: Sandro Ventura
País: Perú Año: 2015
Sinopsis: Cinco Jóvenes ingresan a una casa para hacer un trabajo universitario. Tres de ellos desaparecen. Un programa de televisión buscará descubrir qué ocurrió.

nera, se queda en el papel.

Y quizá ese sea el gran problema de la película en general: "Poseidas" parece más una acumulación de escenas que una película que busque crear un ambiente a partir de su puesta en escena. De ahí que cada una de las secuencias dentro de la casa tengan una mecánica parecida: el miedo no es generado por la intención de crear tensión o misterio, sino

más bien a partir del sobresalto, de la pequeña sorpresa que aparece cuando nadie la espera. Y ese recurso, que puede ser efectivo dentro de una narración más estructurada, aquí se siente como la única herramienta de la película para inquietar, lo que la termina volviendo mecánica.

"Poseidas" desaprovecha los recursos que tiene a la mano. Lo cual es una pena, porque por momentos se siente que hay mayor gusto y conocimiento del género que en otras cintas nacionales de terror estrenadas comercialmente. De ahí que algunas escenas (como la de una de las chicas encerrada en el baño, con la cámara paneando de un lado a otro para demostrar desesperación) resulten rescatables, aunque terminan sintiéndose desperdiciadas dentro de un grupo de secuencias que son ilustrativas de un guion que repite la misma mecánica. Por eso, cuando hacia el final la cinta decide explotar el lado más visceral y sangriento del género, poco importa: tal situación se siente acumulada, entre tantas otras, como una referencia que no explota su potencial revulsivo, y se queda en un simple guiño.



ANEXO 6: "EL CUENTO DE HADAS VUELVE A SUS ORÍGENES" (EL COMERCIO)

CRÍTICA

El cuento de hadas vuelve a sus orígenes

CENICIENTA
PAÍS Y AÑO: EE.UU., 2015
DIRECTOR: Kenneth Branagh
ACTORES: Lily James, Cate Blanchett, Elena Bonham Carter, GÉNERO: Fantasía. DURACIÓN: 113 minutos.

RODRIGO BEDOYA FORNO

Kenneth Branagh propone, en su adaptación de "Cenicienta", un juego bastante extraño dentro del cine industrial de hoy: nos pide que detengamos el tiempo, que hagamos como si las miles de adaptaciones recientes de cuentos de hadas (desde "Shrek" hasta "Blancanieves y el cazador") no hubieran existido.

¿Qué ha caracterizado a tales cintas? Pues encontrarle otros tonos a los relatos que adaptan, ya sea a partir del tono autoscéptico y de referencias a la cultura de hoy (algo en lo que la primera "Shrek" triunfó, aunque otro exponente logrado es "Tangled"), como de ambientes crepusculares y realistas, de aliento épico ("Blancanieves..."), o que buscan desmitificar la historia original centrándose en un

costado distinto ("Maléfica"). La posmodernidad tocó la puerta del cuento de hadas y el cine fue, quizá, el mejor vehículo para mostrar esas variaciones.

"Cenicienta" no busca nada de eso. La propuesta de Branagh es clara y simple: mantenerse pegado al imaginario del cuento escrito por Charles Perrault. Y eso tiene que ver tanto con la historia como con el tono en el que es contada. Nos olvidamos de los chistes que le guiñan un ojo al espectador adulto o de las referencias a la cultura pop.

Por eso, el filme mantiene un tono naíf, como si cada acción del personaje principal estuviera guiada por una inocencia que trasciende el tiempo, muy al estilo del espíritu de los cuentos de hadas clásicos. Branagh sabe muy bien con qué material está trabajando y cómo lo quiere tratar, y por eso explota ese tono en todas y cada una de las acciones de la película, ya sea en la forma de moverse y de sonreír de Lily James para sacarle juego a su dulzura como en la modulación de voz de Cate Blanchett (de ahí la importancia de ver la película subtitada), que compone una villana que se mueve siempre entre la

frialidad, pero con un lado burlesco siempre presente.

Lado burlesco que está, además, presente en toda la película: desde las lagartijas que se convierten en servidores hasta el hada madrina que compone Helena Bonham Carter, pasando por las hermanastras del personaje principal. La inocencia que busca imprimir Branagh también se ve en su sentido del humor clásico, que se basa en arquetipos típicos del cuento de hadas. No hay espacio para ironías o guiños posmodernos, sino más bien para el humor de personaje, aquel que exagera los rasgos de carácter, dándole a la propuesta un carácter netamente irreal.

Las características por las que apuesta Branagh consiguen dotarle a la cinta de una energía particular. Quizá sea porque se siente en la propuesta un placer por la narración infrecuente: Branagh no se desvía nunca de lo que quiere contar, como lo hemos dicho, dota a las situaciones de ese carácter naíf de manera totalmente consciente. En tiempos donde la ironía y los guiños parecen ser un dogma dentro de las adaptaciones de los cuentos de hadas, quizá lo más refrescante sea justamente volver al origen. "Cenicienta" es una vuelta al tono más clásico del género. Una vuelta con mucha gracia.

Bella heroína. La dulzura de Lily James está explotada de manera consciente en la película.




Las villanas. La composición de la madrastra (Cate Blanchett) y las hermanastras responde a ese lado burlesco tan propio del cuento de hadas.

ANEXO 7: "UNA COMEDIA CON CAMISA DE FUERZA" (EL COMERCIO)

CRÍTICA DE CINE

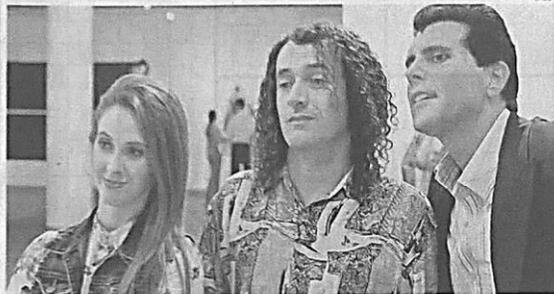
Una comedia con camisa de fuerza

¡Asu mare! 2
PAÍS Y AÑO: Perú, 2015
DIRECTOR: Ricardo Maldonado.
ACTORES: Carlos Alcántara, Emilia Drago, Christian Meier, Anahí de Cardenas, Cecilia Natterl, Andrés Siva, etc. **GÉNERO:** Comedia.
DURACIÓN: 100 minutos.

RODRIGO REDOYA FORNO

“¡Asu mare! 2” comienza donde termina la famosa primera parte: tras el beso con Emilia (Emilia Drago), ‘Cachin’ (Carlos Alcántara) vuelve al mundo de Mirones, a sus amigos y a su barrio, mientras trata de conquistar a su pretendida, quien no podría ser más distinto de él: una chica pituca, con casa en La Planicie, y cuya vida está arreglada de antemano. Entramos, de esta manera, a los terrenos de la comedia romántica: el personaje deberá hacer todo lo posible para superar esas barreras que los separan, lo que no será fácil, ya que un arrogante galán (Christian Meier) también está tras la chica en cuestión.

La cinta de Ricardo Maldonado basa su premisa en un concepto: el chico debe superar todas las barreras sociales posibles para obtener a la chica. Barreras que pueden ser desde



Trio estelar. Emilia Drago, Carlos Alcántara y Christian Meier decididos a ganarse la simpatía de la audiencia.

estar en una discoteca pituca hasta un cumpleaños en donde uno se siente totalmente extraño. Y aquí es donde comienzan los problemas del filme. Nunca llega a transmitirse ese sentimiento en una puesta en escena que no explota los diversos elementos expresivos que trae una situación como la planteada. Las diferencias entre los personajes son casi siempre explicadas a partir de diálogos (la escena de la discoteca, que ocurre en los primeros 15 minutos de película, es muy clara en



Comedia de maneras. Meier, Javier Delgludice y Denisse Dibós se incorporan a la historia de ‘Cachin’.

ese aspecto). La narración, de esta manera, está llena de chistes verbales o chascarrillos que pueden ser más o menos graciosos, pero que no le otorgan cohesión a la propuesta.

Y es que todo el tiempo se siente que “¡Asu mare! 2” está más preocupada en ilustrar su concepto y en apegarse lo más posible a su guion que en aprovechar las situaciones que plantea su historia para generar delirio, desenfreno, absurdo. Por eso, el filme está casi siempre con una camisa de fuerza puesta: la película va acumulando secuencias que siempre se terminan sintiendo como ilustraciones aplicadas de un mismo concepto, como para que queden muy claras las diferencias entre el chico de barrio y la joven pituca, y los efectos que tiene esa distancia en la vida de los protagonistas. Y esa repetición termina desgastando la propuesta.

Tampoco ayuda, por ejemplo, que el peso del antagonista recaiga tanto en un personaje como el de Christian Meier. No es por culpa del actor (cuyo ‘timing’ cómico le da algo de vida a su rol), sino por el diseño del personaje mismo: se trata de una caricatura sin matices

de un villano. Entendemos que estamos en una comedia, y que las caricaturas suelen formar parte del imaginario del género. Pero incluso en esos casos los personajes no suele ser tan unidimensionales en su diseño: algún tipo de malicia, de inteligencia o hasta de capacidad de intimidación hay en ellos, incluso cuando pueden ser objeto de risa. Nada de eso ocurre con el personaje de Meier, que acumula clichés que son siempre objeto de burla, pero que nunca consiguen ser un contrapeso a los embates de ‘Cachin’ por conseguir a la chica de sus sueños.

¿Tiene momentos rescatables “¡Asu mare! 2”? Sí. Y son aquellos en los cuales la película se libera de su línea narrativa de fierro y permite que sus actores, en especial Alcántara, hagan comedia.

Ahí están, por ejemplo, todos los intentos por sacar la visa de ‘Cachin’. Ahí vemos su capacidad para desarrollar la comedia verbal y física, y sus dotes para la exageración y el absurdo. Y la cámara, inteligente, se centra en el cuerpo y en la gestualidad del actor. Esos momentos cumplen el rol del ‘stand up’ de la primera parte: son esos momentos que escapan a la narración y le dan un aire más divertido y juguetón al fin. Son los momentos de comedia pura, aquellos en los que no hay que ilustrar nada y donde el buen ‘showman’ que es ‘Cachin’ permite que las cosas fluyan. Lamentablemente, tales momentos son contados.

ANEXO 8: "LA AMBICIÓN FRENTE AL ESPEJO DEL APOCALIPSIS" (EL COMERCIO)



Cine

La ambición frente al espejo del apocalipsis

El director Joss Whedon ratifica su capacidad para pasar con soltura del humor al drama.

SEBASTIÁN PIMENTEL

LOS VENGADORES: LA ERA DE ULTRÓN
 Director: Joss Whedon
 Intérpretes: Robert Downey Jr., Chris Evans, Mark Ruffalo.
 Duración: 141 minutos

Hoy en día, los mayores éxitos de taquilla de Hollywood ya no tienen como punto de partida a la Biblia o la Roma Imperial, sino la pura fantasía de "La guerra de las galaxias", los libros de Tolkien o las historietas de Marvel. No solo eso: los escenarios reales son ahora digitales, y el público es más "adolescente" que "adulto". Algo que no debería desanimar a los amantes del cine, porque siempre es posible identificar directores que recuperan algo de sutileza y creatividad para el cine comercial.

Aunque menos arriesgado que Christopher Nolan ("Batman: El Caballero de la Noche"), Joss Whedon es un inspirado artífice de estos filmes algo sobrecargados de efectos computarizados. Este segundo capítulo de "Los vengadores" ratifica su capacidad para pasar con soltura del humor al drama, para filtrar costados sombríos en la trama, y para mirar con cierta ternura a sus criaturas—cualidades que lo distinguen del burdo trabajo de un Michael Bay ("Transformers"), o la superficialidad de un Zack Snyder ("El hombre de acero"), por ejemplo—.

Como suele suceder en la mayoría de "blockbusters", Whedon evita el realismo o la oscuridad. Sin embargo, una vez que nos ha acostumbrado a las bromas pesadas de este nada solemne equipo de salvación—tienen razón los que recuerdan los desenfadados westerns de Hawks—, aparece un elemento perturbador. El más gravitante: el síndrome del Dr. Frankenstein que se apodera del científico Tony Stark (Downey Jr.), cuyas desmedidas ambiciones se encuentran, como en un espejo, con la figura apocalíptica de Ultron.

En efecto, hay un lado de esta historia que nos hace recordar el impulso de desmesura ("hybris") de las tragedias griegas, ese rapto de orgullo que desafía a los Dioses y que lleva a los personajes de Sófocles a la fatalidad. Pues bien, a ese tan "humano" rasgo de Stark, ahora se suma un freudiano desequilibrio de la mente, ya que son las propias obsesiones del subconsciente—que provienen de los traumas del pasado—las que amenazan con dominar a Hulk, Thor o el Capitán América.

Pero no solo hablamos de la pérdida del control interno. También se acrecienta la pérdida de la fe en el hombre. Ultron—uno de los mejores villanos de las películas de Marvel, exquisitamente "actuado" por la voz de James Spader— parece encarnar ese destructivo escepticismo que proviene de nosotros mismos. A lo que hay que sumar otras interesantes y ambiguas encarnaciones de poderío y fragilidad: desde la adolescente "psíquica" Wanda (Elizabeth Olsen), hasta el atemorizado Bruce Banner que interpreta Mark Ruffalo—esta vez protagonizando un cruce improbable duelo romántico con la Black Widow de Scarlett Johansson—.

Si algo echamos de menos en esta cinta, es que a veces resiente demasiado el peso de un despliegue rutinario de las coreografías de acción y explosiones, secuencias que parecen que no han sido dirigidas por Whedon, sino por un manual que los hermanos Wachowski inventaron con "Matrix". A pesar de todo ello, este segundo capítulo de "Los vengadores" gana la partida a la tecnología. Esperemos que, por el bien del cine de Hollywood, Joss Whedon persista.

“...también se acrecienta la pérdida de la fe en el hombre. Ultron, uno de los mejores villanos de las películas de Marvel, está exquisitamente 'actuado' por la voz de James Spader”.

FOTOLUSTRACION: NERMAN GEL, AMA

ANEXO 9: "FUTUROS SALVAJES" (EL COMERCIO)

Cine 

Futuros salvajes

El retorno de George Miller y la actualidad de un personaje de culto.

SEBASTIÁN
PIMENTEL**"MAD MAX: FURIA EN EL CAMINO"**Director: George Miller
Acción, EE.UU. 2015
Actores: Tom Hardy, Charlize Theron, Nicholas Hoult.

En "Mad Max: Furia en el camino" —nuevo capítulo de la saga iniciada en 1979 por su mismo director, George Miller—, el antihéroe que interpreta Tom Hardy se cruza en el camino de Furiosa (Charlize Theron), guerrera de élite que busca el lugar de su infancia, y decide rebelarse frente a un tirano que controla el poco acceso al agua en una Tierra totalmente árida después de un brutal cataclismo.

Un logro del filme es haber evitado cualquier tipo de complacencia que traicione la dureza de esta distopía, donde la tierra infértil es también metáfora de un vacío de vínculos humanos, vacío donde no hay posibilidad para el amor. En este escenario posapocalíptico, la pareja protagonista ha abandonado cualquier tipo de romanticismo tradicional: la gesta épica de Theron y Hardy solo deja ver el surgimiento de una tímida confianza, proceso "milagroso" en medio de una guerra de todos contra todos.

A este diagnóstico social hay que añadir otros aspectos: un régimen en el que las mujeres,

además de ser divinizadas, también son esclavizadas, en una especie de retorno a un mundo de resonancias tan míticas como terroríficas: ahí está ese grupo de obesas matronas exclusivamente dedicadas a extraer leche de sus senos, alimento muy preciado por la población; o el selecto puñado de muchachas dedicadas a la procreación de una raza más bella para el dictador.

Pero lo más atractivo de "Mad Max: Furia en el camino" quizá tenga que ver con su aspecto "plástico". El mismo George Miller ha declarado que, más que un guion hecho de palabras, trabajó obsesivamente sobre una historietita gráfica que contaba visualmente la historia. El resultado: un operático frenesí de abrasivas imágenes que gravitan sobre los movimientos y las coreografías de los personajes. Y esas secuencias son carnales y violentas, barrocas y perversas, y, sobre todo, proezas cinéticas que nos enfrentan a lo imposible, a un control óptico del espacio que habla de las posibilidades estéticas propias del cine de acción en la era digital, y cuya sofisticación no recordábamos desde los días de un filme como "Imparable", de Tony Scott.

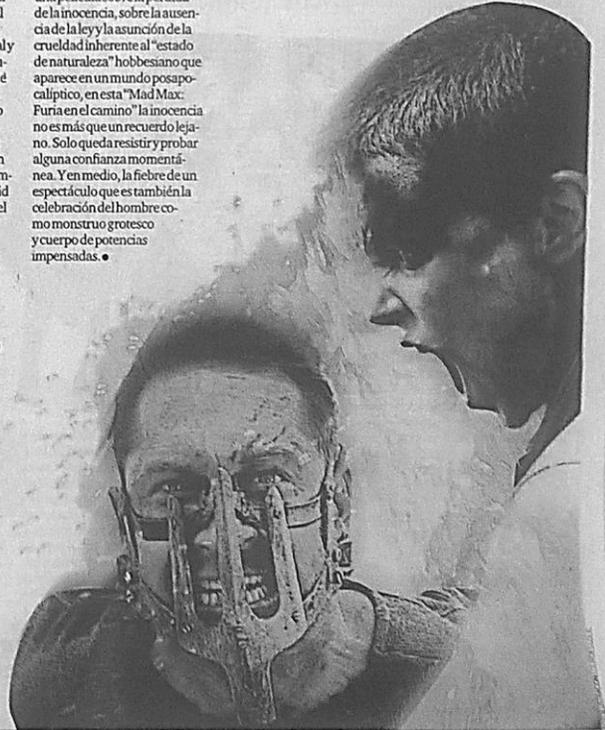
Si bien hay algunos momentos de sobriedad y reposo en el que se lucen algunos intercambios verbales que van perfilando el dolor de Furiosa —verdadera protagonista de la historia—, queda claro que las virtudes de

este filme se decantan hacia la acción épica, más que hacia el drama. Paisajes lunares, tormentas de arena, tierras de sal y horizontes abismales configuran la dimensión "cósmica" de una película hecha, también, con el vértigo del movimiento de extrañas máquinas motorizadas—diseñadas por Shira Hockman y Jacinta Leong con un cuidado artístico que las emparenta con el trabajo de David Snyder en "Blade Runner", o el de H. R. Giger en "Alien".

Si la primera "Mad Max", de 1979, se presentaba como

una película sobre la pérdida de la inocencia, sobre la ausencia de la ley y la asunción de la crueldad inherente al "estado de naturaleza" hobbessiano que aparece en un mundo posapocalíptico, en esta "Mad Max: Furia en el camino" la inocencia no es más que un recuerdo lejano. Solo queda resistir y probar alguna confianza momentánea. Y en medio, la fiebre de un espectáculo que es también la celebración del hombre como monstruo grotesco y cuerpo de potencias impensadas. ●

“ Si bien hay algunos momentos de sobriedad y reposo en el que se lucen algunos intercambios verbales que van perfilando el dolor de Furiosa —verdadera protagonista de la historia—, queda claro que las virtudes de este filme se decantan hacia la acción épica, más que hacia el drama ”.



ANEXO 10: "EL JUEGO DE LAS PASIONES" (EL COMERCIO)

Cine 

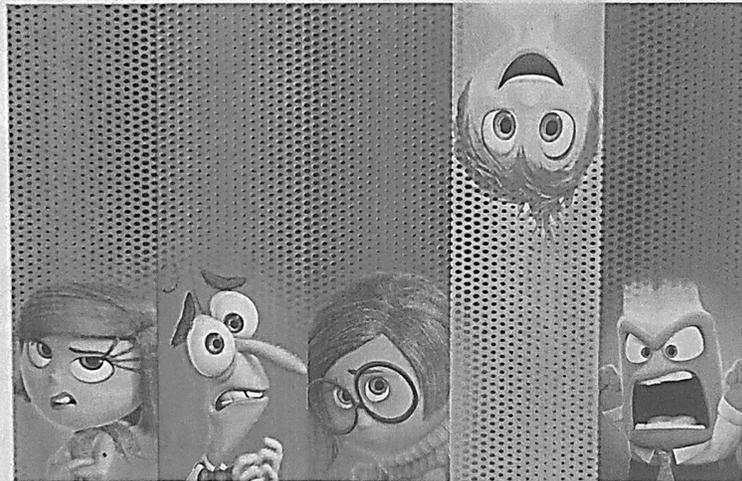
El juego de las pasiones

Estrenada hace poco en el Festival de Cannes, ya está en cartelera el último suceso animado de los estudios Pixar.

SEBASTIÁN
PIMENTEL
SPIMENTEL.PRIETO@GMAIL.
COM **"INTENSA-MENTE"**
Directores: Pete Docter, Ronaldo
Del Carmen.
Animación, E.E.U.U. 2015
Voces: Amy Poehler, Bill Hader.

El último éxito de los estudios Pixar es también el tercer proyecto de Pete Docter ("Monsters Inc.", "Up"), quien codirige esta vez con Ronaldo Del Carmen; Docter no ha hecho más que cosechar, con justicia, aplausos del público y la crítica. La razón es simple: "Intensa-Mente" es una de esas felices ocasiones en que un artista nos muestra nuevas posibilidades para el cine animado. Propone un cambio de paradigma: los personajes no deben ser monstruos, automóviles o juguetes antiguos. Los personajes deben ser, más bien, sentimientos, y el mundo que vemos no debe ser un espacio de seres fantásticos, sino un cerebro humano.

Los sentimientos que habitan la mente de Riley, una niña de 11 años, son Alegría, Tristeza, Furia, Temor y Desagrado. Cada afecto, o pasión, tiene su autonomía, pero, también, tiene una existencia que debe organizarse y entrar en relación con las demás. Todo esto, por supuesto, en medio de una completa crisis personal de la pequeña—conflicto que tiene que ver con una mudanza fa-



“En Intensa-Mente, la técnica digital es lo de menos. El protagonismo ya no lo tiene ningún efecto, sino lo ilimitado o indefinible: un mundo tan interior como exterior”.

miliar, pero también con el fin de la infancia y el inicio de la pubertad, entendida esta como una etapa más independiente, más disconforme, melancólica y rebelde.

Lo extraordinario del filme está, entonces, no solo en la forma en que Alegría y Tristeza, por ejemplo, deben lidiar con las nuevas situaciones a las que se enfrenta Riley—como el primer día de clases en el colegio de una nueva ciudad—, sino, sobre todo, con el colapso total de esa

“sala de control” que es la mente de la niña. Es decir, “Intensa-Mente” trata de escenificar algo muy dramático: el colapso de la psicología, el derrumbe de la armonía psíquica de la niñez.

Por eso, buena parte de la cinta tiene que ver con un viaje al interior de los laberintos del cerebro. Uno que está escenificado como un cosmos infinito lleno de ámbitos desconocidos—el Olvido, la Memoria, la Imaginación, el Pensamiento—. Somos nosotros mismos, los es-

pectadores, los que nos sorprendemos con Alegría y Tristeza, las protagonistas de la aventura—también los afectos principales del filósofo Spinoza—, quienes deben sobrevivir en medio del caos y, sobre todo, tratar de reinventar su mutua relación.

¿Cuál es el lugar de la tristeza? Esa es una de las preguntas a las que nos enfrenta el planteamiento de esta cinta, ciertamente intelectual. Aunque Docter logra ser intelectual sin eliminar la excitación del constante des-

cubrimiento de una salida afortunada en medio de la confusión o el desasosiego. Sucede que, en ningún momento, la mente de Riley—quien trata de comprender la vida de otra manera y de crear en otras posibilidades de experimentarla—deja de ser una comedia de situaciones y una historia mágica de complicidades y reordenamientos internos.

Pero “Intensa-Mente” es más. No deja de establecer resonancias con la experiencia cinematográfica y, en ese sentido, es un homenaje al séptimo arte. Los mecanismos del cine se comparan con los del cerebro: vemos cómo los recuerdos se almacenan y se “proyectan”, como si fueran películas, o, más aún, cómo Alegría y Tristeza terminan adentrándose por las oscuridades del Subconsciente, presentado como un inmenso estudio de cine a la manera de Hollywood, donde se “fabrican” los sueños y pesadillas que atormentan o deleitan a la niña cuando duerme.

Por estas razones, y muchas más, en “Intensa-Mente”, la técnica digital es lo de menos. El protagonismo ya no lo tiene ningún efecto, sino lo ilimitado o indefinible: un mundo tan interior como exterior, tan minúsculo como gigantesco, tan abismal como confinado, tan abstracto como figurativo. Un delicado equilibrio entre el caos y el orden, la realidad y el sueño, donde la “amargura dulce” o la “alegría triste” es la única meta a lograr para afirmar la vida.

ANEXO 11: "VENGADOR DEL FUTURO" (EL COMERCIO)

Cine 

Vengador del futuro

Arnold Schwarzenegger vuelve a protagonizar una de las odiseas futuristas más icónicas del cine de acción de las últimas décadas.

SEBASTIÁN PIMENTEL
spimmentiprieto@gmail.com



TERMINATOR GÉNESIS

Director: Alan Taylor
Acción, EE.UU., 2015
Actores: Arnold Schwarzenegger,
Emilia Clarke.

Muchas veces, la resurrección de una "franquicia" como esta se vuelve algo muy complicado, ya que las presiones por asegurar la taquilla pueden comprometer el control artístico del director a cargo. El caso es que las dos últimas entregas de la saga fueron de mal en peor, siendo el mediocre McG ("Los ángeles de Charlie") el responsable de una propuesta que pretendió ser renovadora con "Terminator: Salvación", pero que solo reveló una acusada falta de ideas, demasiada solemnidad, y un exceso de pirotecnia digital.

Luego de treinta años y tres secuelas—que han ido perdiendo, progresivamente, su poder de convocatoria y fascinación—, Arnold Schwarzenegger aún se anima a dar vida al personaje que lo terminó por catapultar a un estrellato que se resiste a abandonar. "Terminator Génesis" es, en ese sentido, una saludable vuelta a los orígenes.

Pero no solo se trata del retorno de Schwarzenegger, luego de que se prescindiera de él en "Salvación". Ahora, la historia se repite con un nuevo viaje en el tiempo—hacia los años ochenta, en los

que se escenifica la primera película—, con el objetivo de impedir, de nuevo, que Sarah Connor sea ultimada por un cyborg. No obstante, se trata, esta vez, de luchar contra una máquina más compleja, ya que, más allá de la capacidad de transformación líquida que vimos desde "Terminator 2: El juicio final", el asesino es ahora una mezcla compuesta por lo mejor de lo humano y lo "maquinico".

A la vez, la Sarah que lucha por sobrevivir es ahora una aguerida píber (Emilia Clarke)—casi una niña con carácter de adulta—, protegida por el viejo robot (Schwarzenegger) que en 1984 trataba de aniquilarla. Pero el cambio más significativo es el tono del filme, que prefiere un equilibrio entre la seriedad de la sobrevivencia y el relajado del compañerismo legendario. Más que una historia épica, estamos, entonces, ante una fábula fantástica de laberínticos y continuas travesías al pasado—o al futuro—, y ante la amistad de una niña y un androide algo anticuado, cuyos destinos están entrelazados para impedir un apocalipsis mundial.

Se ha criticado bastante, y no sin cierta razón, el exceso de bucles y complejidades de orden temporal en el relato. Y es que en efecto, como dice el crítico Mark Fisher de "Sight and Sound", los sucesos adquieren una potencia excesivamente "plástica". En lapsos muy cortos de metraje, debido a que los viajes en el tiempo se han normalizado, se

produce una merma considerable de la trascendencia de acciones, que son ahora parte de un destino siempre "suspendido" y "provisional".

Pues bien, nosotros quisiéramos discrepar respecto a esta supuesta falta de interés de la calidad "provisional" de los hechos. Al parecer, el crítico británico no tomó en cuenta el tono casi infantil, casi de aventura de "Mago de Oz" que tiene "Terminator Génesis". Lejos de pretender la seriedad dramática de "Batman: el caballero de la noche", el realizador Alan Taylor prefiere la pauta lúdica, el código de pura fantasía donde todo puede acontecer a cada momento; o el guiño autorreferencial, aunque sin que se pierda cierta capacidad para representar los nuevos temores y relaciones del hombre con la ciencia y la tecnología.

En efecto, además de su estilo "clásico"—mucho más cercano a la limpieza de las entregas fundacionales de James Cameron en los años ochenta y noventa—, se presenta todo un diagnóstico del mundo digital de minipantallas que controlan nuestras vidas. La corporación informática parece

“La magnífica presencia de Schwarzenegger, convertido esta vez en un Frankenstein paternal y hasta enternecedor. Nostálgico, travieso y divertido, este es un filme de entretenimiento que se sabe menor, pero que termina por contrabandear más de lo que se cree”.

ser el nuevo espíritu que amenaza a la raza humana, una máquina incorpórea, una materia sutil muy alejada del pesado robot de la era "mecánica" del pasado. Y, sin embargo, es ese viejo pero indestructible gigante de acero de antaño, el que entabla una especie de "amistad" con la "niña-mujer"—otro signo de nuestros tiempos—que debe proteger.

Para finalizar, diremos que "Terminator Génesis" está lejos de ser un filme perfecto. Es cierto que la Sarah Connor de Emilia Clarke merecía más matices o flancos de fragilidad. También es cierto que la historia corre, por momentos, el peligro de trivializarse. Sin embargo, el ánimo lúdico y cómico del filme convierte esos problemas en escollos que se terminan por salvar con la acción trepidante, las sombras amenazadas del camaleónico "monstruo" muy bien interpretado por Jason Clarke, y, sobre todo, por la magnífica presencia de Schwarzenegger, convertido esta vez en un Frankenstein paternal y hasta enternecedor. Nostálgico, travieso y divertido, este es un filme de entretenimiento que se sabe menor, pero que termina por contrabandear más de lo que se cree. ●

ILUSTRACIÓN NORMANZOLLA

ANEXO 12: "PEQUEÑO GRAN HOMBRE" (EL COMERCIO)

Cine 

Pequeño gran hombre

Paul Rudd escribe y protagoniza una nueva película de Marvel que, con seguridad, abre nuevos horizontes para el cine de superhéroes de Hollywood.

SEBASTIÁN PIMENTEL



"ANT-MAN"

Director: Peyton Reed
Género: Acción, ciencia ficción
Actores: Paul Rudd, Evangeline Lilly, Corey Stoll

Con el cine, ni el espacio ni el tiempo son ya metáforas o símbolos. Son experiencias concretas. Por eso, para muchos teóricos del séptimo arte, una película es un verdadero 'viaje' en un sentido muy alejado de lo meramente 'turístico': con algunas cintas el espacio y el tiempo —o los compuestos de espacios-tiempos, porque finalmente no podemos experimentar a uno sin el otro— se dilatan o se contraen, se hacen infinitamente pequeños o infinitamente grandes, en fin, nos dan percepciones nuevas sobre el mundo, sobre la sociedad, sobre el cosmos, o nos hacen pensar en cómo lo más milagroso se esconde en lo más cotidiano.

Pues bien. Algunos se preguntarán, mientras leen estas líneas, qué tiene que ver una película de superhéroes de Marvel con estas disquisiciones filosóficas. Pues bien. Tiene que ver. Y mucho. Porque con "Ant-Man", el cine como divertimento irreverente vuelve a reconciliarse con la experimentación filosófica, desde el momento en que el tema del filme es la puesta en suspenso de aquella 'realidad' que hemos convenido en asumir y compa-

tir. A la vez, quien nos lleva de la mano por esta travesía barroca en la que cada pedazo de metro cuadrado puede convertirse en una galaxia interminable no es Virgilio ni Sócrates, sino Paul Rudd, el típico 'amigo del barrio' —con mucho de 'paysa'— entrañable y sensible —al que hemos visto en algunas de las mejores comedias norteamericanas de los últimos años.

En efecto, Rudd es nada menos que Scott Lang, padre de familia caído en desgracia al haber atentado cibernéticamente con una corporación de dudosas prácticas financieras. Al pasar un tiempo en prisión, pierde a su pareja, que ahora vive con otro hombre, y a su pequeña hija. Además, ya fuera de la cárcel, debe conseguir dinero para cumplir con los montos de manutención de su hija para poder visitarla. Un antihéroe en toda la acepción de la palabra, solo que expurgado de solemnidad, y más bien reconcentrado en su condición de perdedor irredeemible.

Pues bien, todo parece 'realista' hasta que el destino de Lang tropieza con el del Dr. Hank Pym (Michael Douglas), científico que inventa un traje con el cual uno podría empujarse hasta adquirir el tamaño de una hormiga. Es aquí cuando la comedia, de sutiles flancos dramáticos, se encuentra con todo tipo de vivencias fantásticas. Labo-

“Parte del encanto del filme es ese grado de anarquía, de ir contra los parámetros que se han construido alrededor de las películas de superhéroes”.

rintos del cine que también son los de la plasticidad de la materia y que, a fuerza de ser extremos, nos conducen, como ya anunciamos al inicio, al asombro genuino respecto a la naturaleza o las fronteras de eso que llamamos mundo, solo que en el mejor tono de un surrealismo irreverente —tono legítimo en la medida en que el guion se atreve a sonreírle a la alta cultura, sobre todo cuando ese secundario de hijo que es Michael Peña habla de su admiración por la pintura de Rothko—.

Y si el ropaje es el de una comedia de acción y la sustancia es un juego de laboratorio algo enloquecido con las relaciones entre lo infinitamente grande y lo infinitamente pequeño, podemos decir que "Ant-Man" alcanza una modesta pero efectiva cuota de angustia existencial al tocar el tema del sacrificio. Uno que está modulado sin golpes bajos al corazón y, más bien, con un vértigo que hace recordar, por un momento, a aquella célebre aventura interestelar, de tintes psicodélicos, de "2001, odisea del espacio", de Kubrick.

Por último, mencionaremos que Lang, por supuesto, debe enfrentarse a un villano (Corey Stoll), que resulta es también un discípulo torcido de Pym. Pero lo más interesante es el trasfondo: las fuerzas corporativas totalmente inescrupulosas frente a las exigencias morales en la creación científica. Es decir: la

tentación del poder absoluto detrás de la manipulación de la naturaleza. Tema muchas veces visto, pero que asoma en "Ant-Man" con una proximidad mayor, debido al tono de cotidianidad impreso en los personajes principales.

Precisamente parte del encanto del filme es ese grado de anarquía, de ir contra los parámetros que se han ido construyendo alrededor de las películas de superhéroes, quizá muy apegados a cierta estética ciclópea y grandilocuente —emparentada con esa especie de nuevo Olimpo que confirman, por ejemplo, "Los Vengadores"—, y que felizmente está siendo transgredida desde dentro por directores como Joss Whedon, y ahora, sobre todo, con esta verdadera 'inteligencia' de la comedia que integran, aparte de Rudd, los guionistas Edgar Wright ("Shaun of the dead") o Adam McKay ("Anchorman").

Hay algunos personajes que convencen menos, como la hija de Pym, mujer de carácter que interpreta Evangeline Lilly y que parece resentir cierta frialdad o distanciamiento. También es cierto que Corey Stoll pudo estar mejor aprovechado. Aspectos que no acompañan los mejores momentos del filme y, sobre todo, esa capacidad permanente de fresca subversión que le ha impreso el grupo creativo, muy bien escogido por la casa Marvel, así como el director, Peyton Reed, que con seguridad ha logrado nuevas posibilidades para el género.



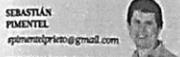
FOTOLUSTRACION: LOURDES SOLIC

ANEXO 13: "ESPIÁS EN LA SOMBRA" (EL COMERCIO)

Cine 

Espías en la sombra

Tom Cruise regresa como el mítico Ethan Hunt, en la quinta entrega de la franquicia basada en la serie de TV creada por Bruce Geller en los años sesenta.



SEBASTIÁN
PIMENTEL
spimentel@pimintel.com

MISIÓN IMPOSIBLE: NACIÓN SECRETA
Director: Christopher McQuarrie
Acción, EE.UU., 2015
Actores: Tom Cruise, Rebecca Ferguson

La guerra fría acabó. Es cierto. Pero se siguen haciendo películas de acción con agentes que terminan en medio de intereses secretos y planes de inteligencia militar cada vez más complicados. En este rubro, James Bond no deja de renovarse, y parece que, incluso, tiene derecho a una eternidad que no sabemos si también favorecerá al más contemporáneo Jason Bourne, especie de 007 del nuevo milenio. Otro caso es el de Ethan Hunt que, desde 1996, interpreta Tom Cruise para la exitosa franquicia "Misión imposible", de la que también es productor.

Pues bien, frente a una "serial filmica" como esta, siempre es interesante ver cómo hacen los estudios de Hollywood para tratar de sortear su gran problema: historias y personajes repetidos hasta el cansancio. Porque un "blockbuster" debe ante todo sorprender, y sortear la amenaza de que todo el universo de ficción termine por pardarse a sí mismo. En el caso de "Misión imposible", el director responsable es siempre uno diferente por cada entrega, con el propósito de asegurar una mirada fresca para la nueva aventura de Cruise y compañía. Hecho

el balance, y antes de comentar esta "Nación secreta", diremos que Brian De Palma ("Los intocables") y Brad Bird ("Ratatouille") hablan sido, hasta el momento, los realizadores que mejor supieron reinventar el material de la antigua serie de TV de los años sesenta. La razón es simple: ellos son los que mejor conocían el cine clásico norteamericano, su delicada filigrana narrativa, y un universo que va más allá de la testosterona: el cine de suspenso y de intriga internacional guardaba también en su seno el tema del "doble", la verdad o falsedad de identidades y apariencias, el escepticismo y la red de relaciones intelectuales que se esconden detrás de la imagen, etc. Tradición que tiene un solo nombre, uno de los más grandes del cine: Alfred Hitchcock.

En "Nación secreta", el no tan experimentado Christopher McQuarrie ("Jack Reacher") parece haber aprendido la lección de sus maestros. El contexto de la trama es la desobediencia de los grupos especiales creados para operaciones de alto riesgo. Yavengan las órdenes de Washington o Londres, los hombres y mujeres de este escuadrón letal—han sido entrenados para desbaratar cualquier amenaza mundial—comienzan a rebelarse y a desconfiar de sus propios gobiernos, lo que da pie a que todo se le vaya de las manos a la CIA o a la comisión de seguridad del Congreso. La película de McQuarrie parece sugerir que debemos entregar nuestra seguridad a una especie de autonomía absoluta de un solo superhombre.

“Lo que la saga de Ethan Hunt no termina de conseguir es un conjunto sólido, con villanos lo suficientemente oscuros o complejos como para superar una ligereza que no termina de abandonar.”



Finalmente, ningún orden mundial está garantizado por ningún sistema de Estado; solo queda confiar en el héroe secreto—casi convertido en fugitivo sin hogar ni pertenencia—.

Pero lo interesante de este filme no solo es este tema, tampoco demasiado novedoso, sino ese amor por el cine que se revela en la capacidad para jugar, como si habláramos de un mago con su baraja de cartas, no solo con pirotecnia de carros estrellados, sino con algunos de los más sugerentes trucos del ilusionismo filmico. Mencionemos la mejor secuencia, que tiene como escenario la Ópera de Viena. Allí, los personajes se infiltran en la sombra, tras bastidores, y se combinan varios puntos de observación magistralmente, con un montaje paralelo que dosifica el suspenso, pero también las diferentes perspectivas reunidas en el suntuoso espectáculo que se lleva a cabo en el gran teatro. Para los cinéfilos, no será difícil advertir allí un homenaje al Hitchcock de "El hombre que sabía demasiado", pero también al más moderno De Palma de "Ojos de serpiente".

Esta valoración e interpretación, por parte del Hollywood de hoy, de su mejor tradición, está presente en todo el filme. No son casuales tampoco, en ese sentido, las secuencias en Marruecos, y hasta la misteriosa y ambigua Ilsa Faust (Rebecca Ferguson), especie de "doble femenino" de Hunt, por la astucia,

el poder y la perfección de sus acciones. La elección de Ferguson es uno de los mayores aciertos, ya que combina belleza, misterio, y una especie de independencia indómita. Ella hace recordar, por un lado, a la eterna "diva" del Hollywood dorado—Ferguson es de procedencia sueca como Ingrid Bergman, y lleva algo de la inteligencia y garbo de Grace Kelly—Pero su personaje también encarna ese prototipo tan contemporáneo de mujer atlética, fuerte e implacable como cualquier hombre, tanto así que en "Nación secreta" llega a competir, y quizá, a robarle el protagonismo a Cruise.

"Misión imposible: Nación secreta" es una cinta divertida, y un espectáculo sofisticado. Como las películas dirigidas por De Palma y Bird, se aprecia su falta de solemnidad y sutiles cuotas de humor. De hecho, consiguen momentos extraordinarios—al lado del teatro de Viena, debemos citar la operación acuática—Pero lo que la saga de Ethan Hunt no termina de conseguir es un conjunto sólido, con villanos lo suficientemente oscuros o complejos como para superar una ligereza que no termina de abandonar. En ese sentido, preferimos la magnífica "007: Operación Skyfall", de Sam Mendes, que no solo revitaliza los juegos de luces y la limpidez del cine clásico—y que probablemente haya servido de inspiración para "Nación secreta"—, sino que también se atreve a delinear esas sombras interiores que extrañamos en esta, sin duda la mejor película de McQuarrie. ●

ANEXO 14: "PRUEBAS DE VIDA" (EL COMERCIO)

Cine 

Pruebas de vida

Una mirada a la ópera prima de Salvador del Solar, por la que Magaly Solier ganó el premio a Mejor Actriz en el XIX Festival de Lima.

SEBASTIÁN PIMENTEL
spimintel@yahoo.com



MAGALLANES
Director: Salvador del Solar
Drama, Perú, 2015
Actores: Magaly Solier, Damián Alcázar, Christian Meier

Magallanes, un ex soldado del ejército (Damián Alcázar) trabaja como taxista y como chofer eventual de un coronel (Federico Luppi) ya retirado, y quien estuvo al mando de su tropa en tiempos de la lucha contra la subversión. Sin embargo, algo más los involucra a ambos. Un secreto que comenzará a revelarse cuando, en medio de su peregrinaje como taxista en la ciudad de Lima, Magallanes cree ver en Celina, una humilde mujer (Magaly Solier) —que ahora regenta, a duras penas, una peluquería en las afueras de la capital—, a una de las protagonistas de un oscuro episodio del pasado.

Este es, en pocas líneas, el punto de partida de la primera película que dirige Salvador del Solar —y que se inspira vagamente en el relato "La pasajera", de Alonso Cueto—. Desde una lectura superficial, la cinta le propone al espectador la resolución de una intriga que tiene que ver con la verdadera identidad de Celina, así como con el suspense que se articula a partir de un plan urdido por el protagonista para "salvar cuentas" a su manera, en lo que a todas luces es también una historia de redención.

En ese nivel de lectura, el filme es efectivo por partes y coheso por



ILUSTRACION: NORIMANUEL MARI

“Todas las cualidades que el filme exhibe son opacadas por la actuación de Magaly Solier. Su balbuceo corporal, la dignidad de su mirada, su mezcla de fragilidad y fuerza, la tienen muy pocos actores. La tenía Brando, la tenía Magnani, la tenía Bergman, y también la tiene Solier”.

otras. Se resiente la exposición redundante de mucho metraje que no aporta ni en sentido dramático, ni en sentido narrativo. Tipico error de un director debutante acaramelado con su material. Otro defecto, y esta vez más grave, es el personaje de Christian Meier, el hijo del coronel. Y no por falta de recursos del actor, sino por la concepción misma del personaje. No era necesario ser tan ilustrativo respecto a lo que le sucede hacia el desenlace, ni tampoco exagerar el tono de una "transformación" inverosímil.

Pero pasemos al taxista, su

melancólica pesquisa y la extraña forma de sus hallazgos. Allí se levanta una de las virtudes principales de la cinta: los personajes que digieren y expresan el drama, Magallanes y Celina. Damián Alcázar luce reconcentrado, tímido. Y lo más importante, expresa una especie de compungido desconcierto respecto a lo que le sucede, frente a acontecimientos que lo rebasan, frente a lo que podría o no podría hacer. Una ansiedad que se hermana con su silencio y con una mirada que debe esconder el dolor.

En efecto, uno de los puntos más interesantes de "Magallanes" recae en las atmósferas enrarecidas que rodean el itinerario del anhéroe y en la forma en que lo vamos conociendo mientras él descubre a Celina. En gran medida, podría decirse que Del Solar ha sabido escamotear los peligros de la verborragia y ha sabido dosificar la información que brinda al espectador. En el recorrido de Magallanes hay algo trágicamente que se entrelaza con sus frustradas intenciones justicieras. El personaje de Damián Alcázar resulta como vedor por su buena voluntad, por lo que le pasa por la cabeza, pese a que su condición siempre esté más cerca de lo irrisorio, lo ribeyriano.

En el caso de Celina, se trata de un acierto mayor. Y en este sentido, es imposible no ser directo en cuanto a lo esencial del trabajo de Magaly Solier. Todas las cualidades que el filme exhibe en cuanto a composición fotográfica —de un sutil lirismo, de contraste alto y

colores cálidos—, en cuanto a la estudiada construcción argumental; en cuanto a la música de Federico Jusid —el mismo que colaboró en "El secreto de sus ojos", película sobrestimada y bastante menos lograda—, son opacadas por la actuación de Solier. Su balbuceo corporal recrudescido por el miedo, la dignidad de su mirada, su mezcla de fragilidad y fuerza, la tienen muy pocos actores. La tenía Brando, la tenía Magnani, la tenía Bergman, y también la tiene Solier.

Celina es una mujer que resiste. El filme ha sabido abrir las rendijas suficientes para saber de sus problemas, que incluyen la posible pérdida de su negocio en manos de una vieja usurera —excelente Graciela Paola—, pero también ha sabido alejarse de ella para no melodramatizar el relato ni volverlo paternalista. Al contrario, la resistencia de Celina, que es la de la vida contra la muerte, reclama su independencia, su autonomía, una propia distancia —que se redobla con el recurso final de la lengua (el quechua)—. Otro ejemplo: la secuencia en la que Celina, arrebatada por un desgarramiento incontrolable, sube por los cerros en medio de la noche, con el trasfondo inabarcable de la ciudad y sus luces que como luciérnagas iluminan una oscuridad densa y igual de amenazante. Con estos y otros argumentos propios de una cámara suficientemente empática y abarcante, "Magallanes" remonta sus tropiezos y hace esperar más de su director.

ANEXO 15: "TRAMPOSOS CON SUERTE" (EL COMERCIO)

Cine

Tramposos con suerte

Luego de "¡Asumare! 2", Tondero prueba de nuevo con la comedia, solo que ahora bajo la fórmula de la coproducción con Argentina y Chile.

SEBASTIÁN PIMENTEL 

"LUSERS"
 Director: Ticoy Rodríguez.
 Género: Comedia.
 Actores: Carlos Alcántara, Felipe Izquierdo y Pablo Granados.

Aunque presentada por la productora Tondero como una comedia de aventuras, "Lusers" quizá pueda definirse primero como un 'buddy movie' o película de compañeros. Más que un género, puede decirse que es un subgénero, siempre enfundado en la acción, la aventura y la comedia. En este caso, se trata de la progresiva amistad que se forma entre Carlos Alcántara, Felipe Izquierdo y Pablo Granados, tres perdedores latinoamericanos (peruano, chileno y argentino) que, por azares del destino, terminan aventurándose en la Amazonía con el propósito de llegar a Brasil para ver el Mundial de Fútbol.

Pues bien, la idea de Tondero, en principio, es atractiva. Pero también es un paso lógico. En tanto los alcances de "¡Asumare!" se limitaban al mercado nacional, la fórmula debía hacerse, ahora, continental. Se debía entonces congregar a tres estrellas de la comedia, pero esta vez provenientes de un país diferente cada uno. Luego es más de lo mismo: explotación de la figura del pícaro latinoamericano, humor en torno a las idiosincrasias culturales, sátira de los prototipos del 'pata' de barrio y de la clase media venida a menos, etc.

Hasta ahí, todo bien. Sin embargo, una buena comedia exige bastante más que algunas ideas o cálculos comerciales. En este caso, el primer paso debía ser la elección de los tres amigos, sin lugar a dudas la mayor virtud de "Lusers". La soltura, el trabajo gestual, la fluidez de los tres actores o la mezcla de inocencia y travesura son innegables. Por otro lado, aunque previsible, se han aprovechado con mediana eficacia algunas referencias coyunturales y tópicos de la región —el fallo de La Haya, las jergas populares, la comida peruana—.

"Lusers" se inicia con unos auspiciosos primeros minutos. Venimos a los tres personajes, cada uno en su propio país, que lidian con sus desventuras: el gaucho como un angustiado padre de familia y taxista a punto de perder su licencia, el chileno como un esposo maltratado y de existencia mediocre y el peruano como un simpático mujeriego y pendero que trabaja para la mafia.

Salvo la historia demasiado artificial de Alcántara, las presentaciones de Granados e Izquierdo aportan algo de humanidad al relato. Y poco después, el realizador logra su mejor momento cuando los tres protagonistas se conocen en la carretera hacia la selva —con canción de Eros Ramazzotti de por medio—. El problema, entonces, tiene que ver con sostener el relato, sobre todo cuando las fichas del guionista argentino Fernando Castets ("El hijo de la novia") y la puesta en escena del realizador Ticoy Rodríguez resultan insuficientes.

Los derrotados de "Lusers" hacen evidente su precariedad estructural. Por ejemplo, no solo es letárgico e insípido el amago de intriga criminal: la vampiresa interpretada por Gaby Espino y el chileno Cristián de la Fuente como su guardaespaldas son dos agujeros negros del filme. También son notorias la ausencia de ideas a nivel argumental y la falta de exploración de los contrastes entre las personalidades de los tres amigos.

Los 'buddy movies' también se han hecho, en el pasado, en Latinoamérica. Y con cierto éxito. Piénsese en el dúo de Jorge Porcel y Alberto Olmedo, por ejemplo. Y, más allá de los dúos, pueden apreciarse variantes hacia la serie de tres amigos, como sucede en la norteamericana "Superbad", de Greg Mottola. Lo esencial, siem-

pre, es la contradicción de perfiles, así como el rezago de las figuras femeninas frente al afianzamiento de la amistad masculina —recuérdese el memorable dúo que hicieron Nick Nolte y Eddie Murphy, o en el aun más anárquico de Richard Pryor y Gene Wilder, solo por citar las parejas con marcado contraste racial de los setenta y ochenta—.

En el caso de "Lusers", no solo se eligió un trío bastante homogéneo desde su condición social, sino que sus virtuales diferencias terminan atenuándose mucho, sobre todo en el caso de Granados-Alcántara. Por otro lado, Felipe Izquierdo, quizá el más dotado para la comedia, termina algo perdido entre una suma de sketches bastante desarticulados. Uno de los más desafortunados es, por ejemplo, el partido de fútbol con la tribu selvática y el posterior recurso coreográfico que, lejos de potenciar el filme, evidencia la falta de creatividad para lograr que "Lusers" se parezca más a una película y menos a un puñado de comerciales de TV.

Quien piense que la crítica de cine está condenada a hablar de películas de arte o de festivales, se equivoca. Las comedias o los filmes de acción más comerciales, vengan de donde vengan, también aspiran a lucir sus propios méritos creativos y pueden resultar entretenidos, ingeniosos, delirantes, conmovedores y hasta corrosivos. Definitivamente, "Lusers" es apenas graciosa por momentos; en otros, es aburrida. Y las más de las veces, anodina. ●

“Salvo la historia demasiado artificial de Alcántara, las presentaciones de Granados e Izquierdo aportan algo de humanidad al relato. Y poco después, el realizador logra su mejor momento cuando los tres protagonistas se conocen en la carretera hacia la selva”.



ANEXO 16: "CRÓNICAS MARCIANAS" (EL COMERCIO)

Cine 

Crónicas marcianas

El director Ridley Scott vuelve al género en el que siempre brilló -la ciencia ficción- de la mano de un elenco de lujo.

SEBASTIÁN
PUENTIL

MISIÓN RESCATE

Director: Ridley Scott
 Género: Ciencia ficción y drama
 País y año: EE.UU., 2015
 Actores: Matt Damon, Jessica Chastain

A quienes a menudo suelen menospreciar a Ridley Scott como un director que no ha logrado más de dos títulos admirables -"Alien" (1979) y "Blade Runner" (1982)- y que solo es competente a nivel de la ciencia ficción habría que recordarles que, antes de "Alien", Scott facturó "Los duelistas" (1977), una ópera prima ambientada en la era napoleónica que no dudamos en calificar de obra maestra, y en la que se cifra toda la poética o metafísica del duelo que está en la base de su obra.

Pero Scott no solo cuenta en su haber con esas películas seminales. Recordemos otros títulos sobresalientes que no calzan en la ciencia ficción como la comedia "Un buen año" (2006) o "Gángster americano" (2007), su versión de la mafia neoyorquina de los años setenta. Y antes de "Misión rescate", Scott ya había vuelto con buen pie por los fueros del futurismo con la estupenda "Prometeo" (2012). Pues bien, "Misión rescate" constituye otro punto alto en la carrera del director británico que, además, lo coloca en la cresta de recientes éxitos filmi-

cos de Hollywood que renuevan el tema de la exploración del espacio, como han sido "Gravedad" e "Interstellar".

"Misión rescate" se basa en el libro de Andy Weir, que primero fue publicado por partes en la forma de un ficticio blog de supervivencia de Mark Watney, astronauta abandonado en Marte que debe vérselas con innumerables problemas aparentemente imposibles de resolver, los cuales solo podrán solucionarse gracias a los conocimientos científicos y botánicos de este verdadero Crusoe del espacio que interpreta Matt Damon. El objetivo: alargar su incierta vida en el Planeta Rojo, mientras trata de comunicarse con las bases de la NASA en el planeta Tierra.

En lo primero en que habría que reparar es en la arquitectura del filme, sostenida a través de la aventura de Watney, pero mantenida en suspenso por la posibilidad de rescate desde la Tierra, por un lado, y desde la nave tripulada por los compañeros de Watney, por otro. El montaje alterno es entonces uno de los recursos más interesantes de Scott, sobre todo teniendo en cuenta que la perspectiva dominante es la del astronauta de Marte -que en un inicio es tenido por muerto-

Pero uno de los puntos realmente cautivadores del filme son los grados de densidad y transparencia de la fotografía, conjurada gracias a la cámara llimpia y muy sensual de Dariusz Wolski ("Prometeo"), que



“Esta vez Scott ha convertido la espera y el paso del tiempo en una materia central. No a la forma europea -es decir, jugar con el 'tiempo muerto'-, sino desde las tareas diarias y los planes de supervivencia que Watney pone en marcha desde el primer día”.

ha sabido aportar esa tonalidad anaranjada y terrosa, aunque siempre con la capacidad de abrir el espectro y hacer del filme una especie de catalizador que prueba siempre una nueva luz del día y de la noche, siempre desde una atmósfera totalmente distinta a la de la Tierra.

En cuanto al aspecto dramático, esta vez Scott ha convertido la espera y el paso del tiempo en una materia central. No a la forma europea -es decir, jugar con el "tiempo muerto"-, sino desde las tareas diarias y

los planes de supervivencia que Watney pone en marcha desde el primer día. En su aislamiento, Matt Damon aporta una especie de templanza, ascetismo y empatía muy fuerte con el espectador, desde el inicio hasta el final, gracias al recurso de hablarle a la cámara como una forma de registro de su estadía marciana. A la vez, Damon termina de perfilar y humanizar a su personaje con algo de humor negro, hábilmente combinado con referencias a la cultura popular (la música disco y ABBA,

por ejemplo).

La opción de Scott es, esta vez, diferente a la de "Alien" o "Blade Runner". El duelo no tiene ya la forma del combate cuerpo a cuerpo con un monstruo o con un androide. Ahora podría decirse que el enemigo es un planeta, un desierto. La soledad es la misma, con algunos intentos furtivos de comunicación con los humanos de la Tierra, pero la reflexión sobre el sentido de la vida o la conciencia de vivir -que solo es posible desde el combate por la supervivencia- no tiene esta vez a un "doble" como base, sino que es ahora un espacio extraño, estéril e impredecible -véanse las extraordinarias secuencias de las tormentas-

Todo funciona muy bien en "Misión rescate", desde el diseño artístico, fotográfico y de sonido hasta el elenco, en el que destacan, aparte de Damon, Jessica Chastain y Sean Bean. Lo único que le reclamaríamos, y que pone un límite a su hondura, es el diseño del mismo protagonista, que sentimos algo plano y ligero. Se extrañan oscuridades psicológicas y cuotas de turbación, angustia y obsesión que sí tuvieron en su momento la maravillosa Ripley (Sigourney Weaver) de "Alien" o el cazareplicas (Harrison Ford) de "Blade Runner". Por lo demás, solo basta mencionar la antológica media hora del rescate final para justificar su inclusión en lo mejor de la ciencia ficción contemporánea.

ANEXO 17: "LA MALA SEMILLA" (EL COMERCIO)

Cine 

La mala semilla

El cineasta peruano Dorian Fernández-Moris regresa al género de terror con "Cementerio general 2".

SEBASTIÁN
POMENEL



"CEMENTERIO GENERAL 2"
Director: Dorian Fernández-Moris
País y año: Perú, 2015.
Género: terror
Actores: Milene Vásquez, Edgar Vivar, Hernán Romero

"Cementerio general 2" es la nueva película de Dorian Fernández-Moris. Se presenta como el segundo capítulo de lo que ya se ha convertido en una especie de franquicia nacional de terror, al estilo de "Actividad paranormal", "El aro" y tantas otras cintas del género. Previamente, Fernández-Moris había intentado repetir el fenómeno de taquilla de "Cementerio general" (2013) con "Desaparecer" (2015), especie de versión local de los thrillers de salvataje de Hollywood protagonizados por Liam Neeson.

Si "Desaparecer" fue un evidente paso en falso, donde no se salvaba casi nada, no se podía decir lo mismo de "Cementerio general", que, pese a sus carencias y errores, no dejaba de ser un ejercicio con algunos aciertos. Por eso, con esta vuelta a los predios del terror, Fernández-Moris llevaba consigo la promesa de superar, con más experiencia y recursos de producción, su ópera prima.

Pues bien, antes de sopesar el resultado, lo primero que diremos de "Cementerio general 2" es que tiene muy poco que ver—en realidad, podría verse como una película totalmente ajena—con su antecesora. El vínculo es casi un capricho de índole comercial. Es más, ambos filmes son casi opuestos en todo: se ha cambiado Iquitos por Lima, el registro nervioso de la cámara en mano se ha convertido en un estilo clásico y de composiciones estudiadas y, en lugar de actores no profesionales, ahora tenemos a intérpretes experimentados y reconocidos (Hernán Romero, Claudia Dammert).

Pero todo esto nos tendría sin cuidado si la película realmente lograra crear un universo propio. Sin embargo, Fernández-Moris, lejos de depurar el estilo de su debut, o de mostrar madurez artística con otra variante del género, vuelve a empezar sin mucha firmeza ni coherencia. La historia de la psiquiatra Fernanda (Milene Vásquez) y su pequeño hijo (Matías Raygada), que vuelve de México para ver a su anciana madre—que sobrevivió a una extraña masacre de tintes sobrenaturales y está medio enloquecida—parece más un compendio de trucos y técnicas de montaje, efectos especiales y citas cinéfilas que una narración fílmica que se haya tomado el tiempo de estudiar las motivaciones de sus personajes.

En "Cementerio general 2" es notorio el entusiasmo del di-

“ En resumen, "Cementerio general 2" muestra a un director que no deja de balbucear el lenguaje cinematográfico, en una exploración epigonal y muy limitada en la epidermis del género ”.

rector por crear imágenes sofisticadas con su director de fotografía, Fergan Chávez-Ferrer. Y si bien se han aprovechado las locaciones del Centro de Lima y el histórico Cementerio Presbítero Maestro para dar con un aire gótico y fúnebre de tonos grisáceos o azulados, el error ha consistido en preocuparse por la forma y no por el fondo. De nada sirve la solvencia en cuanto al acabado audiovisual si, lejos de recordar a la Mia Farrow de "El bebé de Rosemary" (1968) o a la Naomi Watts de "El aro" (2002), Milene Vásquez luce desorientada y confundida en un personaje de pobre diseño psicológico, cuyos sustos son tan insulsos como pasajeros.

Otro problema en "Cementerio general 2" tiene que ver con los caracteres secundarios, como el reportero interpretado

por Marcelo Rivera, la joven que encarna Leslie Shaw—supuesto "nexo" con la primera película, cuyo desnudo es totalmente forzado y hasta absurdo—o los vecinos del edificio en el que viven los protagonistas. Sus presencias son demasiado breves y antojadizas, lo que resta tensión y unidad a un relato que hace agua por todas partes.

Si tuviéramos que mencionar los aciertos, estos tienen que ver, sobre todo, con la fotografía de Chávez-Ferrer, que logra darle un poco de palpitación siniestra al espacio lúgubre del antiguo edificio. Y, por otro lado, habría que mencionar al niño que interpreta Matías Raygada en una especie de performance llena de inocencia, asombro y complicidad con lo paranormal—personaje muy deudor, por supuesto, del fabuloso Danny Lloyd de "El resplandor", de Stanley Kubrick—.

En resumen, "Cementerio general 2" muestra a un director que no deja de balbucear el lenguaje cinematográfico, quedándose todavía en una exploración epigonal y muy limitada en la epidermis del género. Pese a la competencia técnica, el talento visual y la cinefilia, pareciera que Fernández-Moris se vale de sus historias para ejercitarse en la fabricación de golpes de efecto, y no tanto para penetrar en el alma de sus personajes, de sus fantasmas o demonios. Esperemos que la próxima vez, sus sustos y temores logren inquietarnos más. ■



ANEXO 18: "EL MAÑANA NUNCA MUERE" (EL COMERCIO)

Cine

El mañana nunca muere

"Spectre 007" trae de vuelta el exitoso tándem que incluye a Daniel Craig y el director Sam Mendes.

SEBASTIÁN FOMENTEL

"SPECTRE 007"
Director: Sam Mendes
País y año: Reino Unido y Estados Unidos, 2015
Actores: Daniel Craig, Monica Bellucci, Léa Seydoux

M (Ralph Fiennes), jefe de los agentes especiales de la Inteligencia Secreta Británica, lucha por no perder la batalla contra los políticos que pretenden cancelar la dependencia de espionaje internacional. Bond (Daniel Craig) no solo debe actuar más allá de que pueda o no conservar su 'licencia'. El también le sigue la pista a una red mafiosa de alcance global. En medio, la historia de un misterioso hombre que podría resolver el tinglado de esta siniestra logia llamada Spectre.

Al parecer, no hay nada muy novedoso detrás de esta entrega del 007. Daniel Craig es ya un viejo conocido—con este lleva protagonizando cuatro capítulos de la saga—, al igual que Sam Mendes, quien, luego de la celebrada "Skyfall", regresa tras las cámaras. Lo nuevo viene del lado de Léa Seydoux, joven actriz francesa en ascenso que ahora debe ser la contraparte romántica de Craig, y de la presencia de Christoph Waltz, epítome del

villano aristocrático y perverso desde su esplendorosa aparición en "Bastardos sin gloria". Aunque, debiéramos advertir, el hecho de que "Spectre" esté lejos de representar un cambio en el derrotero de Bond no tendría que preocupar a nadie. Definitivamente el mayor acierto de los cerebros detrás de la franquicia fue elegir, en el 2005, a Daniel Craig como el encargado de reinventar al agente 007. El nuevo Bond renació con más rudeza y cierta tosqueidad en las formas, sumado a la complejión atlética y una tensión que tiene que ver con la paranoia en un mundo cada vez más inseguro y engañoso. El Bond de Craig es menos refinado y ligero; en cambio, es mucho más sacrificado y está dispuesto a poner a prueba su capacidad de resistencia física y psicológica.

Aunque hay una característica más. El nuevo Bond es ahora una doble víctima, un poco a la manera de otro espía literario-filmico nacido a su sombra, aunque más joven: Jason Bourne. Como Bourne, Bond no solo sufre las fechorías del villano de turno, sino también la persecución de su propio Gobierno. Los bandos se permutan, ya que el planeta se convierte en una especie de pesadilla de infiltración

generalizadas. Las instituciones son secuestradas desde dentro y engañadas por quienes dominan la tecnología informática. En la sociedad de control, todo se parece más a un mundo artificial que un genio maligno cartesiano hace pasar por la única realidad.

Pues bien, más allá de estas tramas de complejidades borghianas y en clave para los que quieran leer el estado actual de las cosas en el mundo contemporáneo—algo que hay que agradecer al costoso equipo de ocho guionistas—, el nuevo Bond de Craig y Mendes es más complaciente que convincente. Se trata de una película que ha rebajado las exigencias dramáticas de "Skyfall" en pos de algo más simple, aunque no por eso menos válido: un divertimento inteligente y sofisticado.

Lo que en la anterior entrega era originalidad, ahora es ejercicio. Lo que antes era una audaz vuelta a un glamoroso ilusionismo de inspiración 'retro', ahora es un distendido juego con las convenciones y la mitología de la franquicia—aunque pro-

rando no perder el nervio y cierta desesperación entre una y otra secuencia de acción—. Quedarán en la memoria algunas persecuciones llenas de inspiración cinematográfica—sobre todo el magnífico plano-secuencia de la fiesta de los muertos en México D.F.—, aunque no tanto el romance con la bella Seydoux, aún muy joven como para ser la contraparte de Craig (al contrario de Monica Bellucci, cuya presencia es electrizante y está absurdamente desperdiciada en unos pocos minutos del filme).

Recordemos que desde sus inicios como un entretenimiento de imágenes, sombras y movimiento, el cine nunca dejó de ser un arte 'monstruoso' para las élites culturales. No tenía la venerabilidad de la literatura, el teatro o la pintura, ni mucho menos las aureolas religiosas o místicas de las que hablaba Walter Benjamin. Más bien se proponía como un espectáculo popular o arte de masas, más cercano al circo y al vodevil que a la ópera o al concierto de música. Hoy en día podemos decir que, felizmente, el cine sigue siendo un espectáculo de masas o un arte 'menor'. El día que deje de serlo, y solo ese día, podremos estar seguros de que James Bond no regresará más de la muerte.



ANEXO 19: "LA VENGANZA DE LOS NERDS" (EL COMERCIO)

Cine 

La venganza de los nerds

La celebración de la amistad de unos 'losers' y la búsqueda de afecto están presentes en la comedia peruana "Como en el cine".

SEBASTIÁN
PIMENTEL



"COMO EN EL CINE"

Director: Gonzalo Ladines
Género: comedia
País y año: Perú, 2015
Actores: Manuel Gold, Pietro Sibille,
Gisela Ponce de León

Lo mejor de "Como en el cine" es su preocupación por entender y querer a sus personajes. Aunque sin que los acontecimientos puedan fluir con la naturalidad y gracia con que lo hacen los filmes de los modelos mayores de Ladines, que son los de Woody Allen y Judd Apatow, sí se puede reconocer una historia en la que las anécdotas que vemos—cito las propias palabras de Ladines en una entrevista reciente—ayudan a delinear la naturaleza de los personajes principales, y no al revés.

Nicolás, el personaje que encarna Manuel Gold, se propone, de entrada, como un perdedor a dos niveles: tanto en su propósito de conseguir conquistar a una chica como en el de lograr hacer su película. Pero lo más importante es su carácter "infantil". En tanto signo de los tiempos, la infantilización aguda de gran parte de la población adulta ha dejado de ser una anomalía. Alusiones a Star Wars, polos con dibujos de superhéroes y toda suerte de referencias o fetiches de la cul-

tos 'freaks' que hace tiempo han abandonado los claustros de la universidad, pero que todavía no están preparados para los avatares del mundo real.

Este universo ya se había mostrado, en un sentido más epidérmico, en la microserie "Los cinéfilos", hecha para la web por Ladines y Bruno Alvarado, y un cortometraje previo titulado "Rumeits" (algunos extractos pueden verse en los créditos finales). Sin embargo, Ladines necesitaba el formato de largometraje para aportar un poquito de humanidad a sus personajes, lo que ahora logra parcialmente.

Si el tono autobiográfico—aunque la cinta no es en estricto una autobiografía, en tanto es pura ficción—aporta algo de genuino afecto y autenticidad a lo que vemos, lo que llega a enternecer en algo al espectador es la amistad entre Nicolás y dos de sus cómplices en la aventura de hacer un filme. Gold convence a medias en tanto es demasiado enfático en su registro, pero Pietro Sibille, como un eterno jefe de práctica universitario, está en el punto perfecto de naturalidad y comicidad. El trío lo completa Andrés Salas, que eleva la apuesta por la excentricidad y la anarquía.

Algo más que decir a favor de la cinta es su búsqueda de un estilo, a medio camino entre la cámara fija de planos



“El protagonista no llega a ser una excusa para el sketch, sino un centro de gravedad, y sus desventuras de nerd incurable lo eximen del club del éxito desde el principio hasta el final”.

yla locación en una sola toma, como en Appatow o los hermanos Farrelly, y la filmación distendida de conversaciones torpes y a veces hilarantes que recuerdan a Allen o a Linklater. Ladines escoge como telón de fondo paisajes típicos de Lima, sobre todo barranquinos, desde el Puente de los Suspiros hasta la plaza San Martín, que funcionan como escenarios coloridos y algo embellecidos o romantizados, más propios del glamour de Hollywood y la ilustración del cómic.

Finalmente, un aspecto que no deja de ser interesante es el carácter metacinematógráfico. En la segunda parte del filme, que es la más dinámica y lograda, podemos ver algunas secuencias de un corto de estudiante de los tres amigos. Hay un tono nostálgico y retrospectivo sobre la amistad y el amor a las imágenes, a pesar de que estas aunan la farsa y el fiasco por igual. También asistimos a un accidentado proceso de grabación para lograr la tan ansiada meta. Finalmente, lo que importará es sacar, por lo menos, el esbozo de sonrisa de un público improvisado

en la sala de la casa de los amigos, quizá la única recompensa necesaria que pueda justificar unas vidas irrisorias y algo patéticas.

En cuanto a los problemas de "Como en el cine", estos tienen que ver con una falta de agilidad e invención de algunos diálogos o situaciones, y, sobre todo, con personajes fallidos, como el de Gisela Ponce de León—demasiado plano y repetitivo—o la pareja romántica que encarna Fiorella Pennano. A diferencia de las comedias de Appatow o Allen, potenciadas por mujeres fascinantes o llenas de matices, el universo femenino que presenta Ladines es demasiado idealizado o monótono.

"Como en el cine" es una cinta no muy original ni pareja, pero es cierto también que consigue captar la atención del espectador, algo de su complicidad y, como le sucede al público de Nicolás, francas sonrisas. El protagonista no llega a ser una excusa para el sketch, sino un centro de gravedad, y sus desventuras de nerd incurable lo eximen del club del éxito desde el principio hasta el final. Quizás su mundo sea el de la clase media-alta, quizá sea un mundo de superficies edulcoradas y algo añeado, pero es coherente y directo. Sin ninguna pretensión, Ladines se descubre no solo como cinéfilo, sino como fabulador y comediante sincero. Esperemos que sus futuros proyectos confirmen su talento.

ANEXO 20: "STAR WARS 7, UNA ODISEA EN EL ESPACIO" (EL COMERCIO)

Cine 

"Star Wars 7", una odisea en el espacio

El estreno más esperado del año es dirigido por J.J. Abrams, uno de los directores más talentosos de Hollywood.

SEBASTIÁN
PIMENTEL

STAR WARS VII: EL DESPERTAR DE LA FUERZA
Director: J.J. Abrams
Género: ciencia ficción
País y año: EE.UU., 2015

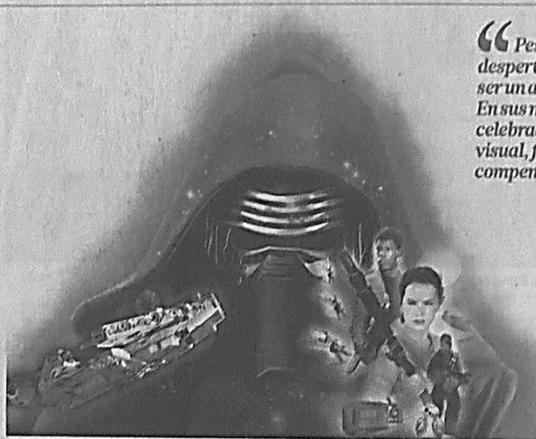
"Star Wars" no es un fenómeno más de Hollywood. No se parece a otros blockbusters. "El señor de los anillos" es quizá la franquicia que más se le acerca. Sin embargo, el universo del inglés Tolkien y el neozelandés Jackson es netamente europeo y medieval. La de Lucas es, en cambio, la aventura norteamericana del futuro. A eso se debe sumar cierto tono sarcástico y cotidiano, que, como han mencionado algunos, tiene ecos del cine de Howard Hawks, tan norteamericano también. Aunque parte del carácter frugal de la aventura debe atribuirse a un japonés, también genial: Akira Kurosawa.

Por otro lado, es cierto que muchas veces el desenfadado corre el peligro de trocarse en trivialización. Si hacemos un poco de historia, habría que decir que a la primera "Star Wars" (1977) le faltó muy poco para, luego de su suceso comercial, caer en el olvido. La razón: carencia de complejidad dramática. El desenfadado no está reñido con el dolor. Por ello, si no hubiera llegado el director Irvin Kershner, quien hizo de la secuela, "El imperio contraataca" (1980), una película

adulta y hasta trágica—dotada de un contagioso fatalismo que algunos atribuyen a su extracción judía—, la saga de Lucas probablemente se hubiera hundido en el olvido. Su permanencia se la debe a Kershner, quien luego, paradójicamente, sería apartado de la saga.

Pues bien, esta introducción viene a cuento ya que J.J. Abrams, otro director talentoso de extracción judía, ha hecho, 35 años después—ya sin el protectorado de Lucas y bajo el de la Casa Disney—, un homenaje directo al capítulo de Kershner. Mucho de lo bueno y de lo malo de este nuevo filme se deriva de esa naturaleza epigonal o tributaria. Entre lo mejor, se cuenta el alejamiento del modelo que implementó Lucas desde "La amenaza fantasma"—exento de humor y nervio—y la recuperación de la familia disfuncional—que formaban Han Solo, la princesa Leia, el inexperto Luke Skywalker y Chewbacca—. Ahora llegan la aguerrida chatarrera Rey (Daisy Ridley), el renegado Finn (John Boyega) y el robot BB8, quienes reencarnan a las pandillas imperfectas de Hawks y Kurosawa. Imperfectas y procaicas y, por eso mismo, cercanas y humanas.

Pero "El despertar de la Fuerza" también es un espejo o reflejo algo mecánico de la cinta de 1980. De hecho, el guion—que es en parte facturado por Lawrence Kasdan, el mismo que colaboró con Kershner en 1980—no hace más que repetir el concepto edi-



pico que cimentó "El imperio contraataca", en una especie de estrategia de complicidad con un público que reconocerá, en acto reverencial, este "eterno retorno" como una especie de fidelidad al origen del mito. Se trata de un planteamiento en principio válido, sobre todo si tenemos en cuenta las posibilidades de nuevos matices, y la energía y carácter de los nuevos héroes—lo mejor de la cinta está en la joven actriz Daisy Ridley—.

El problema de Abrams, en esta su última cinta, es que no ha sabido—o los productores de Disney no se lo han permitido—

dar a su lienzo las proporciones exactas, sin redundancias ni subrayados, que deleitarían a cualquier cinéfilo, y no solo a los fans. A "El despertar de la Fuerza" le sobra media hora de lo que en términos estéticos podríamos llamar "ruido": batallas y bombardeos intercam- biables, que se han dirigido en computadora como si fueran videojuegos; explosiones siderales que acaso aluden, aunque de forma un tanto obvia y redundante, a Hiroshima o Nagasaki; y destrucciones de palacios y naves espaciales que, lejos de haber sido "dirigidas", se han

añadido para complacer a quien sabe qué gusto por el fuego y el derrumbe a gran escala.

El otro problema de la cinta es el retorno espectral de viejas glorias. Salvo el simpático primata Chewbacca y el viejo robot R2-D2, Harrison Ford y Carrie Fisher están desperdiciados. Han Solo regresa sin convicción, como si el suyo fuera un puro guiño paródico a sus viejos filmes. Y es que la dimensión te- lérica, ese resabio de Sófocles o de Shakespeare que estaba en el sufrimiento de Luke Skywalker ante la revelación de ese padre sin rostro que fue Darth Vader,

“Pese a sus defectos, "El despertar de la Fuerza" no deja de ser un amanecer esperanzador. En sus mejores momentos es celebración genuina, asombro visual, festejo referencial y penetración en la aventura”.

estuvo, esta vez, muy lejos de asomar. Los hechos luctuosos acontecen como vistas rápidas, sin verdadero compungimiento ni duelo. Los personajes del pasado se vuelven un mero pre- texto, mientras los nuevos jedis recién aprenden a serlo.

Lo que sí debe remarcar- se es que, pese a estos defectos, "El despertar de la Fuerza" no deja de ser un amanecer esperanzador. Lo que con la segunda tri- logía de Lucas fue una sombra fílmica llena de extravíos de- corativos y erratas gruesas de concepción (¿alguien recuer- da a Jar Jar Binks?), acá, en sus mejores momentos, es celebra- ción genuina, asombro visual, festejo referencial y compe- netración en la aventura. La joven Rey aporta fervor y desconci- to existencial, mientras que BB8 resulta tan cómico como su pre- decesor. Una pena que el novel príncipe de la oscuridad, Kyo- Ren (Adam Driver) no haya si- do aprovechado en la dimen- sión debida. Más allá del culto, la ley de Hitchcock seguirá cum- pliéndose: la calidad de una pe- lícula se mide por la calidad del villano. ●

ANEXO 21: "EXODUS" (LA REPÚBLICA)

CINE

Exodus

Puntuación: ★★★★★

Federico de Cárdenas

Género intermitente en Hollywood y que se creía agotado hasta que Darren Aronofsky lo revivió el año pasado con su versión de *Noé*, la épica religiosa en su vertiente bíblica tuvo su gran campeón en Cecil Blount De Mille (1881-1959), uno de los pioneros del cine norteamericano, pese a que en su amplísima y fascinante filmografía solo un puñado de cintas responden a sus cánones: *Rey de reyes* (1927), *El signo de la cruz* (1932), *Sansón y Dalila* (1949) y *Los 10 mandamientos* (1956).

Es verdad que De Mille no fue el único cultor del género, pues en rápido y no exhaustivo recuento encontramos que Michael Curtiz hizo *El arca de Noé* (1928), Henry King *David y Betsabe* (1951), Raoul Walsh *Esther y el rey* (1960), John Huston *La Biblia* (1966) etc. Se cree que el fracaso de esta última motivó el ocaso de las historias bíblicas, tal como *La caída del imperio romano* (Anthony Mann, 1964) ocasionó el del *peplum* -que fue italiano, norteamericano y luego de nuevo italiano-, que conoció un largo paréntesis hasta su retorno con *Gladiator* (Ridley Scott, 2000).

Al realizador británico (South Shields, 1937) le gustan las apuestas y nunca pierde la ocasión de agregar un título a su abundante filmografía que abarca más de una veintena de largos. Tal vez no haya más que investigar para explicar su involucramiento en *Exodus* o que tenga un *David y Goliat* entre sus próximos proyectos. A la luz de los pobres resultados de este biopic sobre Moisés, algún amigo al que escuche debería disuadirlo.

Como sea, esas dificultades no son nuevas en una carrera en altibajos que ya conoció antes fracasos clamorosos (*1492*), aunque también un puñado de excelentes filmes como *Los duelistas*, *Alien*, *Blade Runner*, *Thelma y Louise* y algunos más, todos presentes en la memoria



RIVALES. Moisés (Cristian Bale) y Ramsés (Joel Eagerton), herederos del faraón Seti (John Turturro), son hermanos enemigos.

LA FICHA



Dirección. Ridley Scott
Guión. Adam Cooper, Bill Collage, Jeffrey Caine, Steve Zaillian
Fotografía. Dariusz Wolski

Música. Alberto Iglesias
Reparto. Cristian Bale, Joel Eagerton, John Turturro, Ben Kingsley, María Valcárcel, Sigourney Weaver
Producción. EEUU/GB/España, 2014
Duración. 150 minutos

de los cinefilos. Ridley Scott ha brindado también obras atractivas como *La caída del halcón negro* (2001), *Las cruzadas* (2004), su nueva versión de *Robin Hood* (2010) o la desolada odisea espacial del *Prometheus* (2012).

LA HISTORIA

Bastante conocida, la historia que Adam Cooper, Bill Collage, Jeffrey Caine y Steve Zaillian intentan volver a contar nos ubica en tiempos del ya viejo faraón Seti (John Turturro), quien ha criado en condición de paridad a su hijo Ramsés (Joel Eagerton) y a su hijo adoptivo Moisés (Cristian Bale). Su reinado mantiene en cautividad a medio millón de judíos, empleados como masa esclava para construir templos y pirámides. Enviado en misión secreta por Seti, Moisés descubre la corrupción del virrey Hegep (Ben Mendelsohn) y también su propio origen hebreo, que Nun (Ben Kingsley) no tarda en revelar.

Cuando esta versión llega a oídos de Seti y su sucesor Ramsés, Moisés es desterrado del reino y pasa un decenio en el que asume su Judeidad y se casa con Zéfora (María

Valverde). Vienen después sus visiones de Dios (aquí reemplazado por una suerte de niño de comportamiento oscilante que solo Moisés ve) y la lucha por convencer al faraón para dejar salir a los judíos de Egipto, con las siete plagas bíblicas y el famoso cruce del mar Rojo. La cinta se cierra con el dictado a Moisés de las tablas de la ley, pero omite el culto al becerro de oro.

Es posible que al dar una versión únicamente verbal del hallazgo del pequeño Moisés en el Nilo por la hija del faraón o suprimir por completo el episodio del becerro de oro y la ira de Moisés, que destruye una primera versión de las tablas de la ley, Scott y sus guionistas hayan tratado de evitar en lo posible la comparación con la versión de De Mille, cuyo sincero lirismo sale triunfante.

PUESTA EN ESCENA

Pues el primer problema que surge en *Exodus* está relacionado con su protagonista, que actúa como una especie de centro opaco y desfasado sin que el espectador tenga claridad sobre si estamos ante la historia del liderazgo de Moisés a la cabeza del pueblo judío, ante la

de su relación con la divinidad o, más pedestremente, ante la de una rivalidad fraterna, que es la que se privilegia en el curso de la narración, pues el binomio Ramsés-Moisés reproduce -con menos imaginación- la de Ben Hur-Mesala en el clásico de William Wyler o la de Máximo-Cómodo en *Gladiator*.

Hemos dicho con menor imaginación, pero hay añadir con mayor simplismo, por la falta de aristas en ambos personajes, más allá de que Moisés tienda de modo muy general a la heroicidad y espiritualidad y Ramsés sea corrupto y materialista, cualidades y defectos que se leen más en el guion que en la puesta en escena, dado que la cinta falla como acercamiento al poder y es insuficiente como historia de ambición y traición entre dos hermanos enemigos.

En suma, estamos ante un par de personajes que carecen del pathos que los haría memorables y también de la ambigüedad que haría de sus enfrentamientos algo impredecible y sorprendente. Este grave defecto reduce la puesta en escena al nivel de ilustración de una serie de situaciones que

algunos casos funcionan y en otros no. Un personaje como el faraón Seti (John Turturro) que envejece y está fatigado del poder resulta así mucho más atractivo que sus posibles sucesores. Pero todo lo relacionado con su entierro es un desperdicio, al omitirse la riqueza de los rituales funerarios egipcios.

Lo mismo ocurre con la secuencia en que su origen judío le es descubierto a Moisés, pese a que el Nun de Ben Kingsley logra una cierta presencia. Es otra vez el lado ilustrativo de la puesta en escena el que se impone, estorbada, sobre todo en su primera parte, por una planificación corta y picada que dificulta la lectura, y luego presenta inexplicables baches que no podemos considerar elipsis, pues dejan en el aire momentos dramáticos importantes. Hemos mencionado el entierro de Seti, pero lo mismo sucede con la escena de la zarza ardiente, que resulta disminuida por la reducción de la divinidad a una confusa presencia infantil.

La puesta en escena usa y abusa del travelling aéreo (sobre Menfis, sobre la costa del mar Rojo, sobre el Nilo) que, una vez que cumple su función de mostrar la capital del imperio o el camino de la fuga de los judíos en el desierto, queda reducido a figura retórica.

Y la larga sucesión de las siete plagas pierde fuerza dramática por abuso de unos efectos digitales que estorban por su obviedad, tal como sucede también en la escena del cruce del mar Rojo. Personajes claves como Aaron y Josué son meras siluetas.

Se afirma que Ridley Scott se vio obligado a suprimir 45 minutos a *Exodus* que le serán devueltos en la versión "larga" destinada a su futura explotación en DVD, algo que no nos toca juzgar. Tal cual la vemos ahora, la cinta es muy inferior a la de Cecil B. de Mille e incluso al *Noé* de Aronofsky, que -pese a sus defectos- convertía el relato bíblico en una ficción poderosa. Esperamos que tenga más suerte en *The Martian*, la cinta de ciencia-ficción sobre el primer trécola en Marte en la que actualmente trabaja.

ANEXO 22: "FRANCOTIRADOR" (LA REPÚBLICA)

CINE

Francotirador

Puntuación: ★★★★★

Federico de Cárdenas

Las historias bélicas siempre han fascinado a los humanos, quizás porque en ellas sale a relucir lo mejor y lo peor de nosotros mismos. La literatura occidental arranca con el relato de una lejana guerra y con la aventura de un hombre que por años intenta volver a casa después de ese conflicto. El cine, arte total, ha documentado o convertido en ficción buena parte de los conflictos de los siglos XX y XXI y no pocos de épocas pasadas, algo que no resulta extraño, ya que si se retrocede en el tiempo los periodos dilatados de paz son la excepción.

La representación de la guerra en el cine de ficción es un género sumamente codificado que cuenta con sus propias reglas y unos pocos grandes maestros, que son los que suelen acompañar los hechos relatados de un plus histórico, político, ético o moral. La tarea no es fácil, pues si en los grandes conflictos mundiales fue posible ubicar a quienes encarnaban el mal, esto se ha vuelto cada vez más complicado. Lo decimos porque hemos conocido guerras indefendibles como la de Vietnam o la de Irak decidida por George W. Bush luego del 11-S.

La guerra cuenta con todo tipo de protagonistas, sean individuales o colectivos (tanto como la peripetia de un civil o uniformado es posible contar la de una patrulla, brigada o batallón), pacifistas o belicistas. En el caso de Chris Kyle, el navy seal considerado el francotirador más mortífero del conflicto en Irak, su historia era codiciada desde la aparición de su autobiografía *American sniper*, que encabezó por 22 semanas la lista de bestsellers (una parte por mérito propio; otra por la notoriedad del proceso que le entabló su ex colega Jesse Ventura -gobernador de Minnesota- alegando que lo que allí decía de él no era cierto).

A pesar de la maestría puesta de manifiesto por Clint



INFALIBLE. La puntería de Chris Kyle (Bradley Cooper) le ganó el título de *The legend* entre sus compañeros de armas.

LA FICHA



Tom Stern
Reparto. Bradley Cooper, Sienna Miller, Max Charles, Ben Reed
Producción. EEUU, 2014
Duración. 132 minutos

Título original. American Sniper
Dirección. Clint Eastwood
Gulón. Jason Hall
Fotografía.

Eastwood en su dúptico sobre el choque entre nipones y norteamericanos en Two Jims, el proyecto Kyle no lo tuvo previsto inicialmente. Jason Hall, el guionista que hizo amistad con él y preparó a lo largo de cuatro años la versión fílmica, pensaba en Spielberg. Pero el realizador de *Buscando al soldado Ryan* pidió reescribir el tratamiento a fin de centrarlo en la rivalidad entre Kyle y el tirador iraquí Mustafa y advirtió que los US\$ 60 millones de presupuesto y 44 días de rodaje le parecían insuficientes.

LA HISTORIA

Chris Kyle (Bradley Cooper) es un texano conocido como cowboy, pero a sus casi 30 años decide enrolarse con el navy seal en los que, durante el duro entrenamiento al que se le somete, se descubre muy pronto su puntería infalible y se le convierte en tirador de élite. Luego de casarse con Taya (Sienna Miller) es enviado a Irak con el encargo de proteger a sus compañeros de armas. Esta primera misión y las que seguirán entre 2003 y 2009 en Faluya, Ramadi y Sadr City lo transforman en "the legend", pero también complican su adecuación a la vida civil.

Anotemos, porque es imposible de soslayar, que la película estaba lista para iniciar su rodaje cuando intervino el inesperado evento que cerraría la vida de Kyle, obligando al guionista a modificar el final (pese a que el hecho central queda en elipsis) y redondeando la desmesura del personaje. Para decirlo en frase de Malraux, Chris Kyle vio su vida convertirse en destino.

PUESTA EN ESCENA

Es necesario comenzar el análisis aclarando el error que ha ocasionado virulentos ataques contra el filme: *Francotirador* no tiene por objetivo la guerra de Irak, en cuyo territorio en gran parte transcurre, sino el análisis de un caso. Si se quiere ser riguroso, estamos ante un biopic sobre Chris Kyle, que es el marco en el cual trabaja la propuesta (tal como *Jersey boys* era un biopic sobre Frankie Valli y *The four seasons*). En este sentido, cuando Wayne Kyle explica a su hijo ante el ciervo que ha matado que en la vida existen tres tipos de personas: el predator, la presa y el protector y que él tiene un don para este último rol, estamos, en términos simbólicos, ante la escena primaria.

El joven Chris emprenderá

más tarde su misión, que es la de proteger a sus amigos y colegas de armas, pero lo hará desde su posición de americano ordinario. La puesta en escena no lo presenta como persona providencial ni mitifica sus actos; como el sargento York y otros protagonistas de Howard Hawks (pero sin la simpatía de Gary Cooper en ese clásico de 1940), Kyle es un profesional que cumple a conciencia la tarea que le ha sido encomendada.

Tampoco hay un embellecimiento del entorno. La meticulosa puesta en escena de Eastwood nos descubre una topografía hostil dominada por polvo, humo y detritus diversos en la que elementos como el caos urbano y los fenómenos naturales (la lograda escena de la tormenta de arena) compiten con la inquietud ante una muerte que asedia y que Kyle trata de alejar por medio de emboscadas y esperas. La paleta virtuosa de Tom Stern incorpora una gama de verdes y beige en escenas diurnas castigadas por una luz solar cayendo a plomo, la misma que se convierte en ominosos negros y azules en las incursiones nocturnas.

Es necesario decir unas palabras sobre la actuación de

Bradley Cooper, que llevó al extremo de ganar 20 kilos, triplicar su masa muscular y aprender el acento tejano si aún por mimetizarse con Kyle, brindándonos un personaje que actúa sobre lo corporal (muy distinto a aquellos elegantes y verbales que encarna para Dave O. Russell) y que Eastwood retrata en primerísimos planos (rostro, ojos, miradas) y en contraplano sobre lo que ve a través de la mira del fusil. Un personaje pegado a tierra y cuyos desplazamientos seguimos. En lo opuesto, el uso del travelling aéreo es aquí una lección de sabiduría narrativa y sitúa al espectador en el terreno.

¿Es *Francotirador* un filme favorable a la guerra y que la idealice o exalte? En modo alguno. Lo que vemos aquí es cómo la guerra cambia al ser humano y lo enfrenta a decisiones extremas que acaban alterándolo. No se mata a 160 personas sin que algo varíe y se trastoque en la psiquis. Pero no escucharemos una sola frase que justifique la invasión de Irak (que Eastwood rechaza públicamente) así como tampoco la rivalidad Kyle-Mustafa se encuentra en el centro de la trama. Al viejo Clint no le interesa el duelo entre ambos tiradores sino su habilidad para escapar de la muerte ante enemigos camuflados y letales, protegiendo a sus compañeros. Tampoco es Kyle como máquina de matar el que cuenta, sino alguien que duda ante las decisiones que debe tomar.

Por eso, la visión del personaje resultaría incompleta sin la presentación de sus dificultades para incorporarse a la vida civil, cuando la erosión de los años pasados en Irak se convierte en traba para asumir los roles de esposo y padre, los que solo podrá cumplir a partir de que acepte encargarse de sus colegas con traumas de guerra. Este lado posbélico agrega excepcionalidad al personaje, pero también ilumina la visión desencantada sobre un conflicto cuyos héroes y antihéroes son monstrosos. La sincera emoción patriótica que brota del ritual final es un pallido consuelo ante la rotundidad de una muerte que Chris Kyle tenía citada.

ANEXO 23: "LA TEORÍA DEL TODO" (LA REPÚBLICA)

CINE

La teoría del todo

Puntuación: ★★☆☆

Federico de Cárdenas

Hay razones para seguir con interés la carrera del británico James Marsh (Cornwall, 1963), quien tuvo una infancia pobrísima agravada por el hecho de que su padre -convertido a la secta Cristianos Renacidos- le prohibiera ver películas a los 10 años. Marsh ganó por esfuerzo propio una beca para la U. de Oxford, de la que salió con un título en literatura inglesa para ingresar a la BBC, donde se formó como documentalista. Uno de sus primeros trabajos fue *The animator of Prague* (1990), que le permitió dar a conocer la vida y obra del gran Jan Svankmajer, maestro checo en técnicas de animación con quien hizo amistad.

Siguieron *The burger and the King* (1996) sobre la vida y cocina de Elvis Presley, *John Cale* (1998) sobre el fundador de The Velvet Underground, *The collected works of Jan Svankmajer* (2003), *The team* (2005) sobre un equipo de "sin techo" neoyorquino que se las arregla para competir y ganar un campeonato en Graz (Austria) y el muy famoso y logrado *Man on wire* (2008) sobre el equilibrista francés Philippe Petit, quien unió las terrazas de las Torres gemelas de Nueva York en una arriesgada caminata sobre un cable de acero. Este documental hizo ganar a Marsh un Oscar y le permitió rodar *Proyecto Nim* (2011) sobre una familia que decide criar a un chimpancé como si fuera uno más de sus miembros.

En cuanto al largo, Marsh no está en su primer intento, pues ya en el 2005 dirigió *The king* (Gael García Bernal, William Hurt) sobre un perturbado joven dado de baja por la Marina que busca a un padre a quien no conoció. Luego hizo para TV el largo *Red Riding* (2009), thriller en el que un grupo de investigadores trata de ubicar al destripador de Yorkshire, un asesino serial, y *Agente doble* (Shadow dancer, 2012) ambientada en la peor



ENCUENTRO. Stephen Hawking (Eddie Redmayne) y Jane Wilde (Felicity Jones) se conocieron en Cambridge.

LA FICHA



Johansson

Reparto. Felicity Jones, Eddie Redmayne, Davis Trewiss, Emily Watson, Charlie Cox, Harry Lloyd

Premios. Oscar, Globo de Oro, BAFTA (Eddie Redmayne).

Producción. GB, 2014

Duración. 123 minutos

Dirección. James Marsh
Gulón. Anthony McCarten
Fotografía. Benoît Delhomme
Música. Johann

época del conflicto nortirlandés y protagonizada por una miembro del IRA que se convierte en delatora para proteger a su hijo. Esta cinta ha sido comparada con *En el nombre del padre* (Jim Sheridan, 1993) y *Bloody Sunday* (Paul Greengrass, 2002).

Con estos antecedentes no resulta extraño que ganara la puja por llevar al cine *Viajando al infinito: mi vida con Stephen*, libro autobiográfico en el que Jane Hawking narra su vida con Stephen Hawking, el genial astrofísico y matemático británico (nacido en 1942) aquejado de esclerosis lateral amiotrófica.

LA HISTORIA

Estamos en 1963 en Inglaterra, donde Stephen (Eddie Redmayne), estudiante de Cosmología en la U. de Cambridge, se enamora de Jane Wilde (Felicity Jones) estudiante de Artes y Letras. Pero poco después de una caída, a los 21 años y en plena juventud, le anuncian que padece distrofia muscular, enfermedad que ataca los nervios y la motricidad, afectando el habla y ocasionando una paulatina parálisis. Los médicos le dan un máximo de dos años de vida. Sin embargo, gracias al afecto incondicional de Jane, quien de-

cide casarse con él pese a la sentencia, ambos libran un combate que logra hacer retroceder lo inevitable. Jane impulsa a Stephen a acabar su doctorado, a llevar una vida de familia con ella y sus tres hijos y le ofrece tiempo para sus investigaciones. Así, mientras su cuerpo se inmoviliza, su mente trabaja sobre las fronteras más lejanas del espacio y el tiempo, en busca de una teoría "que lo explique todo en una bella ecuación".

El guion de Anthony McCarten sigue muy de cerca el libro de Jane y afilia *La teoría del todo* al biopic (abreviación de biographical picture), ese marco narrativo que sigue los avatares de uno o más personajes "de la vida real" de acuerdo a convenciones dramáticas que permiten, en los mejores casos, hacer una idea de su vida íntima, su trayectoria y su tiempo.

PUESTA EN ESCENA

Comenzando en 1963, el arco temporal de *La teoría del todo* sigue el inicio, madurez y final de un relación que se extiende por casi tres decenios. La historia vincula con habilidad a dos personas, Jane (muy bien encarnada por Felicity Jones) y Stephen (una notable actua-

ción de Eddie Redmayne) a las que todo oprime: ella es creyente y practicante, él escéptico y ateo; él está dedicado a la física y las matemáticas, ella se especializa en letras; él deberá afrontar la Inmovilidad, ella es sumamente activa, etc. y sin embargo se descubren compatibles y logran enfrentar juntos la terrible enfermedad.

Es indispensable detenerse en la encarnación mimética que Eddie Redmayne hace de Hawking, reducido por la parálisis a un sonrisa permanente que el actor recoge, pero incorporando una actuación que se basa en la movilidad de los ojos, logra brindarnos el interior de un personaje carismático que rara vez se queja y que descubrimos lleno de humor y con una visión optimista de la vida. Su actuación recuerda la de Daniel Day-Lewis en *MI pie izquierdo* (Jim Sheridan, 1988).

Es verdad que la cinta no se detiene en los momentos más chocantes de la cotidianidad de Hawking. Su abordaje es global y a partir de temas definidos: el descubrimiento y progresión de una relación, el nacimiento de una vocación (su relación con Dennis Sciama, encarnado por el excelente David Trewiss, y

con Robert Penrose), la presentación del mundo de la familia (tanto la que va creando con Jane como las familias de las que provienen ambos) y la lucha contra el mal (la crisis y desánimo iniciales, la pérdida de la palabra) y que no siempre logra evitar las convenciones del biopic, pero cabe agregar que cuando esto ocurre sabe rescatarse por medio de la emoción.

Por lo demás, no hay que olvidar que lo que la puesta en escena presenta es una visión de Stephen Hawking desde los ojos de Jane, que en su libro ha tratado de cubrir tres facetas: la científica, la romántica y la de su patología. De las tres, es la primera la que resulta menos definida, pero hay que admitir que el carácter de extrema abstracción de las teorías de Hawking se presta poco para una exposición detallada. Pese a esto, la puesta en escena de Marsh logra algunas buenas aproximaciones: el café mezclándose en círculo con la leche (en un plano que parece un homenaje al Godard de *Masculino-femenino*), el azúcar volcada sobre la mesa, etc. Aquellos que quieran profundizar sobre el Hawking teórico pueden buscar el estupendo documental que Ed Morris le dedicó en 1992.

En suma, *La teoría del todo* es una cinta que cumple su objetivo y que incluso sorprende con algunas ideas visuales que, por ejemplo, resultan superiores a las de *El código Enigma* (el buen manejo del decorado de Cambridge en la fiesta nocturna) gracias a la foto brumosa del francés Benoît Delhomme y un tratamiento de época que no abusa en el detalle. En el terreno dramático, la exposición del lento agotamiento de la relación entre Jane y Stephen, que va paralelo a la presencia de "segundos" en la vida de ambos, consigue el tono adecuado de las parejas que se separan sin tragedia y manteniendo una gran amistad. También, es casi obvio decirlo, estamos ante un gran homenaje a un hombre que ha logrado sobreponerse a la adversidad y que sigue aportando a nuestro conocimiento del origen del universo. ■

ANEXO 24: "ASU MARE 2" (LA REPÚBLICA)

CINE

Asu mare 2

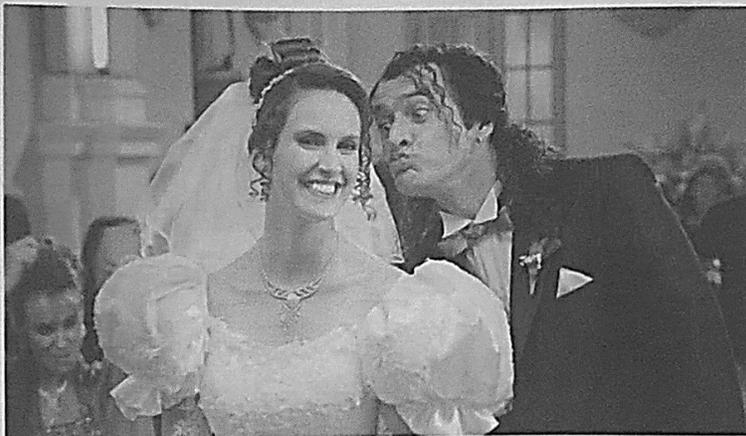
Puntuación: ★★☆☆☆

Federico de Cárdenas

Con ocasión del estreno de *Asu mare* hace dos años exactos y cuando ya era claro que se encaminaba a batir todos los récords de asistencia de una cinta peruana en el mercado local -ubicándose también a la cabeza de un puñado de extranjeras- escribimos que nos parecía muy bien que un producto nacional "dejara atrás a los superhéroes de Hollywood (blockbusters) que atosigan nuestra cartelera comercial". Pueden adelantarse varias razones, pero nos limitamos a la principal: el éxito de una cinta peruana tonifica la relación de nuestra cinematografía con su público natural y repercute sobre el conjunto.

También anotamos que si el hecho llamaba tanto la atención era porque, en una cinematografía carente de base industrial como la nuestra, un éxito masivo de tales proporciones no se había dado. Pero que si miráramos a países vecinos con tradición filmica e industria establecida, veríamos que Argentina suele contar cada año con una decena de películas que al acercarse o superar el millón de espectadores contribuyen a mantener la producción de un país con más de un centenar de filmes por año, entre los cuales se da una diversidad muy apreciable. Claro que en esta categoría se cuentan títulos como *Relatos salvajes* o *El secreto de sus ojos*, lo que marca una gran diferencia, pues su éxito local se reitera en otros mercados.

Eso es algo difícil de imaginar para *Asu mare*, cuyo caso es similar al que se dio en Chile hace años con *Chacotero sentimental*, la primera cinta que superó el millón de espectadores y cuyo humor resultó intransferible a otros países. Recordamos que, estrenada en Lima, apenas si cumplió la semana de rigor, desapareciendo luego. Ahora el cine chileno pasa por un gran momento y su producción, con apoyo legal del Estado y medidas promocionales, supera los 34 filmes al año. En cambio aquí



GENIO Y FIGURA. Emilia (Emilia Drago) y (Carlos Alcántara), la utopía de una sociedad peruana sin prejuicios sociales

LA FICHA



Dirección. Ricardo Maldonado
Guión. Radek Barragán, Roberto Siner, Alberto Rojas
Reparto. Emilia Drago, Carlos Alcántara, Christian Meier, Anahí de Cárdenas, Ana Cecilia Natterri, Andrés Salas, Katia Condos
Producción. Perú, 2015
Duración. 95 minutos

el éxito de *Asu mare* ha servido para que ignorantes tecnócratas concluyan que ese es el camino a seguir y que el cine no requiere de apoyo alguno, vetando la legislación esperada.

Lo anterior, desde luego, no es culpa de la gente de Tondero Films ni de sus estrategias de mercado, que apostaron inicialmente por el carisma de Carlos Alcántara que mantuvo por más de cuatro años y de pronto se encontraron con una mina de oro que tocó multitudes y había que seguir cultivando (el propio Alcántara ha mostrado luego que sus virtudes actorales no se limitan a su personaje de Cachín, tal como pudo verse en *Perra guardián*). Pero si bien una continuación de *Asu mare* estaba cantada, para los que seguimos desde la crítica al cine peruano no se trataba únicamente de ver si se ganaba la apuesta de igualar o superar el éxito de asistencia de la primera parte (algo que está camino a ocurrir: la cinta pasó el millón de espectadores en apenas seis días) sino de verificar también si superaba las grandes limitaciones que mostraba como producto filmico, y esto no ha ocurrido.

LA HISTORIA

Arranca en el punto en que quedó la primera parte y es el relato de la relación entre Cachín (Carlos Alcántara) y Emilia (Emilia Drago), el muchacho que vive en el populoso Mirones, se ha vuelto famoso por el éxito televisivo de Pataclán y que decide conquistar a la chica de clase alta que vive en una enorme residencia en La Planicie, pese a que en teoría se trata de dos mundos que apenas si se conectan o permanecen opuestos. Es lo que trata de lograr Ricky (Christian Meier) por caminos torcidos.

La primera *Asu mare* se organizaba teniendo como base la *stand up comedy* de Carlos Alcántara y contó con un solo guionista, el hombre de teatro Alfonso Santistevan, que agregó las secuencias de infancia y juventud del personaje y otros momentos nuevos. Esta vez los guionistas son tres: Rasek Barragán, Roberto Siner y Alberto Rojas, y el resultado se nota: la estructura de *Asu mare 2* es una sucesión de sketches que jamás logra unidad y cuyo mayor o menor relieve depende de quienes participan en ellos.

Pero no se trata únicamente de falta de unidad, sino de los

viejísimos recursos cómicos que se incorporan a situaciones y diálogos para suscitar la complicidad del público. Para no dar sino un ejemplo, algún espectador paciente se dará el trabajo de contar las veces que se menciona la palabra "huevo" por alguno de los personajes, siempre tratando de vincularla a su implicación escatológica más inmediata y fácil.

PUESTA EN ESCENA

Casi no existe como tal, al menos en términos filmicos. Sin duda habría que hablar de lo que los franceses denominan "mise en boîte", y que hace referencia a la puesta en escena televisiva. Pues el modelo más cercano, con sus frecuentes planos frontales, falta de trabajo sobre la profundidad de campo, breves planos de montaje para subrayar los efectos de un diálogo ingenioso o "dar pase" a la réplica de uno u otro personaje son de origen televisivo. Si tomamos como ejemplo la secuencia de la comisaría, veremos a los personajes alineados en dos hileras, con la cámara frente a ellos y cambiando de posición solo para destacar gestos como el bofetón de la madre de Cachín (Ana María Natterri) a Ricky y al-

guna réplica o desplante.

Es evidente que en lo que se refiere a técnica, *Asu mare 2* ha contado con mayores recursos: la posibilidad de mover la cámara en traveling (apenas aprovechada, como en la secuencia del primer ensayo de marinera entre Cachín y Emilia en la pérgola) o hacer uso de movimientos de grúa en la parte final (estadio y matrimonio), pero se trata de recursos desperdiciados ante la falta de inventiva de la puesta.

Y así, las dos partes netas en que se divide la trama: una primera en la que el protagonista en su intento de "alcanzar" a Emilia trata de "desclasarse" y reniega de sus amigos y vida de barrio, y la segunda, en que recibe el rechazo de los mismos y hace contricción jugando a lo contrario y a decir la verdad, no se diferencian una de otra. Es decir son tratadas con igual chatura. Y no es que estemos pidiendo drama a una comedia, sino un manejo de la dirección de actores y de la continuidad que aquí brillan por su ausencia.

(Algo rescatable en la película? Los momentos de química entre Cachín y Ana Cecilia Natterri, el logrado sketch en el taxi entre Cachín y Pietro Sybille, la capacidad de Christian Meier para burlarse de sus personajes de galán y hacer un "villano" con timing propio. También algunos logros de ambientación, como las reconstrucciones de los desaparecidos cines Real y programas televisivos de los 90 como *Fantástico* y *Torbellino* (algo desplazados en el tiempo, pero el recurso es lícito) y el uso generalmente adecuado de la música (Carlos y José San Miguel).

Pero no es demasiado. Y ojo, lo anterior no es decir que seamos contrarios a un cine de entretenimiento, pero ocurre que hacerlo bien es tan complicado como el más riguroso cine de autor. La valla luce alta para *Asu mare 3*, pues la biografía de Cachín se ha agotado y habrá que inventar. Ojalá que la serie encuentre realizador y guionistas adecuados; en caso contrario el filón continuará con más pena que gloria hasta su agotamiento. ➤

ANEXO 25: "MAD MAX" (LA REPÚBLICA)

CINE

Mad Max

puntuación: ★★★★★

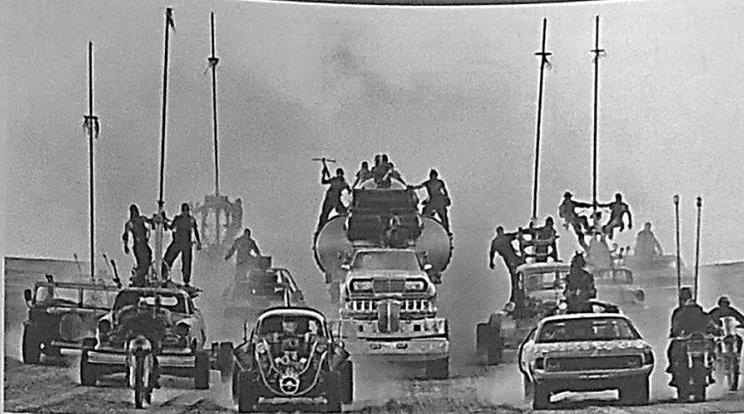
Federico de Cárdenas

George Miller (Queensland, 1945) es el nombre artístico de George Millotis (un dato útil para distinguirlo de su homónimo escocés George Miller), australiano de ancestros griegos quien era ya médico en ejercicio cuando decidió tomar unos cursos de cine en la U. de Melbourne a inicios de los 70, descubriendo su verdadera vocación y realizando algunos cortos (*Violence in the cinema*, 1971) y trabajos para TV antes de pasar al largo.

Por ubicación generacional, Miller forma parte de ese grupo disímil que debutó en el decenio del 70 y que se conoció como la Nueva Ola del cine australiano, cuyo cuarteto central estuvo conformado por Peter Weir, Gillian Armstrong, Bruce Beresford y el propio Miller. Todos terminaron trabajando en el cine norteamericano, pero algunos hicieron el viaje con pasaje de retorno, siendo el mejor librado Peter Weir, quien con los años ha elaborado una obra destacada y en ocasiones de gran brillo.

No hubo ningún secreto en el surgimiento del cine australiano, que aprovechó la coincidencia de una sólida política de apoyo estatal con una promoción de artistas que decidió hacer cine personal. En muy pocos años, el movimiento obtuvo una cantidad impresionante de premios e incluso logró imponer a un grupo de intérpretes, el principal de los cuales fue Mel Gibson (nacido en EEUU), de presencia infaltable y que luego haría carrera en su país como actor y realizador.

Pero volvamos a Miller, quien desde su pase al largo partió de postulados algo distintos a los de sus colegas, plañteándose un cine que, sin ceder en exigencia, fuera espectacular y de cara al gran público. Es así como surgió el primer *Mad Max* (1979), que hizo con un presupuesto insignificante a escala internacional y Gibson como Max, en guerra contra una



CAOS ORGANIZADO. Los vehículos de Inmortan Joe (Hugh Keays-Byrne) persiguen a Imperator Furora (Charlize Theron).

LA FICHA



Dirección. George Miller
Gulón. GM, Brendan McCarthy
Fotografía. John Seal
Reparto. Tom Hardy, Charlize Theron, Hugh Keays-Byrne, Nicholas Hoult
Producción. EEUU/Australia, 2015
Duración. 120 minutos.

banda de motociclistas que ha causado la muerte de su esposa e hijo. Persecuciones y violencia estilizada eran el núcleo de la propuesta.

Mad Max fue un enorme éxito mundial y una de las cintas más rentables de la historia (rodada por US \$ 350,000 dejó en taquilla más de US \$ 100 millones). La Warner, que había hecho un gran negocio al tomar la distribución, firmó contrato con Miller para una trilogía, cediéndole pleno control. Así nació *Mad Max 2* (1981), la mejor de la serie, planteada en un futuro indeterminado, con escasez

de gasolina y épicas batallas por el control de una refinería. Luego, *Mad Max, más allá de la cúpula del trueno* (1985) asumió un futuro posnuclear, con una primera mitad divertida y barroca y un adiós un tanto más convencional.

Miller pasó a EEUU, donde hizo *Las brujas de Eastwick* (1987) y *Un milagro para Lorenzo* (1992), acaso su mejor trabajo, centrado en una pareja que lucha por encontrar una cura para su hijo, víctima de un temible mal. Luego retornó a Australia para el exitoso díptico del cerdito Babe (1995 y 1998), al que siguió otro díptico aún más exitoso, esta vez de animación y con pingüinos: *Happy Feet* (2006 y 2010). Una carrera algo dispersa pero apreciable y que ahora vuelve a territorio conocido.

LA HISTORIA

Como en la primera trilogía (de la que es un *reboot* antes que un remake, para emplear la jerga al uso) estamos en algún momento del futuro mediato, luego de un conflicto nuclear que deja un planeta devastado y sin recursos: agua, combustibles y hasta sangre se han convertido en líquidos preciosos. La sociedad ha vuelto a las hordas primitivas, con jerarquías que

se imponen por la violencia. En la primera secuencia *Mad Max* (Tom Hardy) es capturado por los warboys de Rictus Erectus (Nathan Jones) y entregado como esclavo a Inmortan Joe (Hugh Keays-Byrne, veterano de la antigua trilogía), quien impone su poder mediante un ejército privado y el control del agua. Su pareja es Imperator Furora (Charlize Theron), quien fuga con el harén del tirano y hace precaria alianza con Max en su afán de llegar al edén de su infancia. Nux (Nicholas Hoult) es también de la partida.

Miller pensó inicialmente en una precuela de la serie basada en Furora, pero se convenció rápidamente de que abandonar a Max sería un error. Rodado con abundancia de recursos (exteriores en desiertos de Namibia y Australia e interiores en EEUU), con guion del propio Miller y Brendan McCarthy, este primer episodio de la nueva trilogía resiste el envite con su modelo original.

PUESTA EN ESCENA

La experiencia de Miller como cineasta de animación se pone aquí de manifiesto. No hay un acercamiento psicológico a sus personajes, que responden a las pulsiones del comic (odio,

decadencia física. Furora (una eficaz Charlize Theron) tiene la cabeza rapada y un brazo robótico, Inmortan Jones y sus oficiales movilizan cuerpos deformes.

El mundo no solo es seco, arenoso y con fluidos racionales, es también inhóspito y poco propicio a la continuación de la especie (de allí lo codificado del harén y su posibilidad reproductora). Hay un lado barroco y extravagante en el comportamiento primitivo y la atmósfera sombría y nihilista predominantes en este conjunto de anti-héroes en el que reina la ley del más fuerte y solo sobreviven los más aptos o más astutos. De estos últimos parece formar parte Max, antihéroe solitario y parco (se expresa en off) que apoya la fuga de Furora y su clan no por convicción o solidaridad sino para conservar su libertad.

Miller organiza su puesta en escena como un gran espectáculo, en base a una acción energética y trepidante que no decae. La estructura abarca tres persecuciones y dos paradas, pero suprime casi los tiempos muertos y cada secuencia tiene una coherencia conceptual y visual propia, que se desarrolla ante los ojos del espectador a modo de complejas coreografías de acción y violencia en las que cuentan el esfuerzo físico (y no los efectos digitales, casi del todo ausentes) y el dominio de la topografía (la configuración del terreno) a fin de permitir acrobacias y un disfrute destructor.

Aunque la intriga sea minimalista, el ritmo endiablado y el control de la paleta del gran John Seal (ocres y dorados en las secuencias diurnas, negros y azules en las nocturnas) dotan al filme de una belleza apreciable (véase la notable secuencia de la tormenta de arena). Algunos objetan a Miller el ofrecer más de lo mismo y hacer de su viaje al edén perdido una suerte de París-Dakar isérgico, pero el realizador es consciente de sus límites. Preferimos su ballet metálico a los olvidables vuelos digitales de tanto superhéroe. Se anuncia ya el rodaje de *Mad Max: la Herra baldía*, ojalá George Miller logre ganar su segunda apuesta.

ANEXO 26: "MISIÓN IMPOSIBLE 5" (LA REPÚBLICA)

CINE

Misión Imposible 5

Puntuación: ★★★

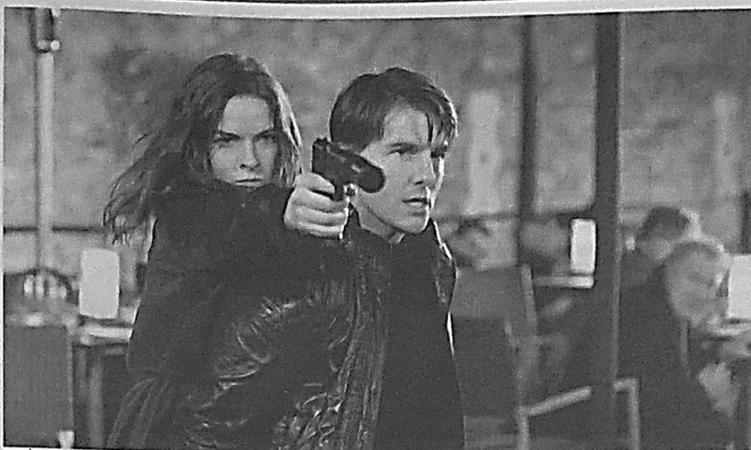
Felérico de Cárdenas

Con altibajos y no pocos anti-cuerpos por su apego dogmático a la secta cientológica, Tom Cruise (NY, 1962) ha logrado mantener una estimable carrera de actor en Hollywood por casi 35 años, sin duda la más destacada del grupo de jóvenes que Francis Ford Coppola evocó en *Los marginados* (*The outsiders*, 1983). Sus esfuerzos por demostrar su potencial como intérprete lo han llevado a trabajar con directores de la talla de Scorsese, Kubrick o Paul Tomas Anderson y salir bien librado de esas experiencias.

Pero no es de este aspecto, por lo demás muy conocido, de su trayectoria del que hablaremos aquí, sino de su desempeño como productor, pues Cruise ha ido convirtiéndose desde hace años en actor-productor, es decir, en alguien que financia todo o parte de los proyectos en los que participa a través de su empresa Cruise-Wagner. El sustento de esta segunda carrera está dado por las películas (como hasta ahora) *Misión imposible*, adaptación a la gran pantalla de la popular serie de TV diseñada por Bruce Geller.

En ellas Tom Cruise se compromete a fondo. No solo por encarnar al personaje de Ethan Hunt, sino por supervisar cada detalle de las mismas y encargarse personalmente -hasta donde sea posible- de las escenas de riesgo, prescindiendo de dobles, écrans verdes y demás trucajes digitales (tuvo que cambiar de aseguradora luego de *Misión imposible 4*, pues el agente que seguía el rodaje quedó al borde del colapso al verlo suspendido de un arnés en la cima del Burj Khalifa, el rascacielo más alto).

Las características de la franquicia filmica de *Misión imposible* fueron diseñadas en definitiva por Steve Zaillian, David Koepf y Robert Towne, el formidable trío de guionistas que trabajó para Brian De Palma el primer (y mejor) episodio de la serie (1996).



ESPIAS. Ilsa Faust (Rebecca Ferguson) y Ethan Hunt (Tom Cruise) jugándose la vida en un juego de traiciones

LA FICHA



Dirección: Christopher McQuarrie
Guión: C.M. Drew Pearce
Fotografía: Robert Elswitt
Música: Joe Kraemer
Tema musical: Lalo Schiffrin

Reparto: Tom Cruise, Rebecca Ferguson, Jeremy Renner, Simon Pegg, Ving Rhames, Sean Harris
Producción: E.E.U.U., 2015
Duración: 131 minutos

Cruise ha arriesgado el pelajo de múltiples modos en los siguientes, pero el cinefólo evoca siempre aquella secuencia, de un blanco brillante, en la que Cruise hace piruetas colgado de un arnés y a milímetros de la catástrofe.

En los casi veinte años que dura, una constante de la serie ha sido la de no repetir nunca el mismo realizador (se afirma que aquellos que toman el riesgo quedan curados del vegetismo maníaco de Cruise) y así De Palma fue sucedido por John Woo en *Misión imposible 2* (2000), que no fue de los mejores trabajos del maestro chino. A Woo siguió el eficaz JJ Abrams en el tercer episodio (2006) y el cuarto estuvo a cargo de Brad Bird (2011).

Iniciada por un Cruise de 34 años, *Misión imposible* llega a su quinta versión con su protagonista de 53 y con dos novedades: la cadencia de la franquicia será acelerada y que, por primera vez, el sexto episodio estaría a cargo del realizador y guionista del quinto, Christopher McQuarrie (Princeton, NJ, 1968), que ha sintonizado con Cruise desde que lo dirigió en *Jack Reacher bajo la mira* (2012). En su fase de guionista, McQuarrie escribió

para Brian Singer *Sospechosos comunes* (1995) y *Operación Valkiria* (2008).

LA HISTORIA

La IMF, agencia de espionaje para la que trabaja Ethan Hunt (Tom Cruise) es disuelta al ser acusada de maniobras fuera de control. Quedan Hunt y un puñado de agentes como William Brandt (Jeremy Renner), Benji Dunn (Simon Pegg), Luther Stiebel (Ving Rhames) para combatir a una misteriosa organización denominada El Sindicato, que se caracteriza por utilizar agentes dados por fallecidos o desaparecidos a los que pone a su servicio. La hermosa Ilsa Faust (Rebecca Ferguson) parece estar a su servicio, aunque afirma trabajar del lado de Hunt en un comportamiento pleno de ambigüedades.

Aunque suele decirse que la (intrincada) historia es lo de menos, esto no resulta cierto para la serie, y es una muestra más de su ligazón con el buen cine clásico norteamericano. El argumento diseñado por Christopher McQuarrie y Drew Pearce es en todo funcional a las incidencias de la acción, con traslados a Viena y Marruecos.

PUESTA EN ESCENA

El pregenérico, que nos muestra Hunt-Cruise colgado de un Airbus militar que ha despegado, es un adelanto de lo que nos espera. Cruise engancha con una tradición casi tan vieja como el cine: la de los actores que eligen protagonizar ellos mismos las escenas de acción. Basta recordar a Harold Lloyd y sus piruetas en *Safety Last* (1923) o a Buster Keaton como el maquinista de *The general* (1926), para no mencionar a Douglas Fairbanks o al joven Burt Lancaster o a estrellas del cine asiático.

No es esta la única filiación clásica de la película, pues Christopher McQuarrie, guionista y realizador, juega abiertamente la carta del thriller hitchockiano, algo que no ocurría tan claramente en la serie desde su primer episodio, a cargo de Brian De Palma, el más brillante epigono del maestro británico. Así, la secuencia del intento de asesinato del Primer Ministro austriaco en la ópera de Viena durante una representación de Turandot de Puccini -precisamente en el momento de su aria más famosa- es una recreación, con

multiplicación de puntos de vista, de un momento antológico de *En manos del destino* (*The man who knew too much*, 1934), en la que la nota que dará paso al fatídico disparo está oculta en una cantata de Bernard Herrmann.

El homenaje a Hitchcock prosigue, ya que la persecución en el tejado de la ópera vienesa evoca aquella, sin duda magistral, de *Chantaje* (*Blackmail*, 1929) en el tejado del Museo Británico. Fue la última obra muda y la primera sonora de Hitchcock (ambas versiones existen, aunque es mejor la muda). Estas citas no van en detrimento de McQuarrie, que se las arregla para visitar con creatividad a un clásico. Y como prueba de que la imaginación de su puesta en escena armoniza bien con la entrega de Cruise a su rol están la secuencia de la inmersión en el espiral de enfriamiento acuático de la central marroquí, las persecuciones y otras tantas coreografías de alta velocidad.

La cuota de fascinación que un thriller como *Misión imposible 5* ejerce sobre el espectador deriva de la confianza que otorga al desafío cinético que practica en ella Tom Cruise y que logra que en sus grandes momentos (y los tiene) acción y narración se imbriquen, en una puesta en escena que McQuarrie controla como un mecanismo de precisión y hace uso de una gran economía dramática en sus momentos de respiro, que son aquellos en los que los actores deben explicarse y relanzar la acción.

Es verdad que no todos están a la altura de la exigencia física de la historia (el "juicio" a las acciones de la IMF se prolonga demasiado) pero son los menos. Y algo que ayuda a que el espectador deponga su incredulidad deriva del espacio que Hunt-Cruise otorga a Rebecca Ferguson, Jeremy Renner, Simon Pegg y Ving Rhames, graficado en la figura cuadrangular que traza el final. Máscaras, emboscadas y traiciones completan la cuota de entretenimiento inteligente que ofrece *Misión imposible 5*.

ANEXO 27: "MAGALLANES" (LA REPÚBLICA)

CINE

Magallanes

Puntuación: ★★★★★

Federico de Gárdelas

Graduado en Derecho por la PUCP, Salvador del Solar (Lima, 1970) vio desde muy temprano competir su futuro desempeño como abogado con su pasión por el teatro, que lo llevó a inscribirse en los cursos de Alberto Isla que antecedieron a la hoy Facultad de Artes Escénicas de dicha universidad. La actuación acabó ganando y desde hace más de dos decenios es una figura familiar en cine, teatro y TV.

No vamos a detallar aquí los diversos hitos de su carrera, aunque en lo que se refiere a cine es seguro que un rol por el que alcanzó merecida notoriedad fue el de Pantaleón Pantoja en la versión de *Pantaleón y las visitadoras* (2000) realizada por Francisco Lombardi. No ha sido esta su única incursión en la gran pantalla, en la que también ha trabajado en *A la medianoche y media* (Mariana Rondón y Marije Ugas, 1999), *El acuarista* (Daniel Rodríguez, 2008) y *El elefante desaparecido* (Javier Fuentes-León, 2014), entre otras.

Lo que puede asegurarse es que el propio Salvador del Solar ignoraba el recorrido de nueve años que le aguardaba cuando el novelista Alonso Cueto le proporcionó la trama que sirve de base a *Magallanes*, una historia que puede considerarse como despojada de *La hora azul* y que luego adquirió vida propia, modificándose tanto para el escritor como para el guionista en ciernes. Cueto le puso punto final este año, al publicarla como novelle con el título *La pasajera* (Seix Barral).

En cuanto a *Del Solar*, los sucesivos títulos que fue tomando el proyecto responden no solo a su paso por diferentes talleres de guion sino a los diversos tratamientos que fue tomando la historia hasta que obtuvo una forma escrita definitiva y su autor pudo organizar la complicada red de apoyos financieros que facilitaron su pase a la etapa de producción. Es sabido,



EL RETORNO DEL PASADO. Harvey Magallanes (Damian Alcázar) en la escena de la peluquería con Celina (Magaly Solier)

LA FICHA



Dirección, guion. Salvador Del Solar

Fotografía. Diego Jiménez Williams

Música. Federico Jusid

Edición. Eric Williams

Reparto. Damian Alcázar, Magaly Solier, Federico Luppi, Christian Meier, Bruno Odar, Jairo Camargo, Liliana Trujillo, Tatiana Astengo

Premios. Festival de Lima, Magaly Solier (Mejor actriz), Mejor película (Voto del público)

Producción. Perú/Arg/Col/España, 2015

Duración. 109 minutos

además, que no se destinaba a dirigir, tarea que ofreció a Akko Salvini hasta que voces sensatas le hicieron tomar conciencia de que no había persona más indicada para hacerlo que el mismo.

LA HISTORIA

Harvey Magallanes (Damian Alcázar) se gana la vida conduciendo un taxi que alquila a su amigo Milton (Bruno Odar), con quien ha combatido en Huanta en los años de la guerra interna a las órdenes del coronel Avellino (Federico Luppi), viejo militar que padece esclerosis cerebral y a quien saca de paseo dos veces por semana. La cinta se inicia cuando Magallanes toma como pasajera a Celina (Magaly Solier) y reconoce en ella, años después, a la adolescente que el coronel retuvo a la fuerza, vejada y maltratada, y a la que ayudó a escapar.

Magallanes urde un plan para chantajear al hijo del coronel (Christian Meier), inescrupuloso abogado de éxito, amenazándolo con divulgar el turbio pasado de su padre. La policía es prevenida y las cosas se salen de cauce. Mientras tanto Magallanes se ha dado a conocer a Celina, provocando su rechazo al evocar una etapa

de su vida que trata involuntariamente de olvidar. Ambos protagonistas, como otros de esta historia, no pueden evitar el peso del pasado.

Antes de destacar el surgimiento de un nuevo realizador en el cine peruano hay que hacerlo con el guionista Salvador del Solar. Su versión de *La pasajera*, para la que contó con pleno apoyo de Alonso Cueto, es de una gran libertad y casi podría hablarse de otra historia extraída de los mismos materiales. Para demostrarlo basta con referirse a la escena clave en la que Celina corta el pelo y afeita la barba a Magallanes, que en la novelle de Cueto se ubica en el inicio, en tanto que el guion la coloca en su parte central, con una función dramática decisiva.

PUESTA EN ESCENA

Truffaut decía que en el caso de realizadores debutantes que eran autores de su propio guion, la tarea más difícil consistía en superar el corsé determinado por lo escrito y entender que la puesta en escena no es una mera ilustración sino la conversión de situaciones y diálogos en lenguaje audiovisual, y que sin esa transformación el mejor guion está destinado al fracaso.

Esta impresión parece haber estado muy presente en Salvador Del Solar como realizador, pues se las ha arreglado no solo para hacer de sus actores personajes creíbles sino para ponerlos al servicio de una historia y colocarlos en un entorno que pueda hacerlos creíbles al espectador.

Es por esto que *Magallanes* funciona en una doble condición. Primero como thriller policial, una suerte de coreografía violenta y entrecruzada que coloca a sus protagonistas en situaciones extremas en diversos espacios limeños, los mismos que dan con justeza su pertinencia a estratos sociales distintos y su actuación en esa zona difusa que opera en los márgenes de la legalidad (dos buenos momentos: la persecución policial en el mercado Póvos Azules y el secuestro).

Segundo, como teatro de la memoria, que hace que los principales protagonistas continúen marcados por hechos atroces vividos durante la guerra interna. En este sentido, *Magallanes* engarza muy bien con el debate actualmente en curso sobre la capacidad de nuestra sociedad para procesar las enormes fracturas sociales y afectivas que dejó el conflicto

armado e ingresar en una etapa de reconciliación.

De la lectura de *Magallanes* se desprende que ese momento aún no ha llegado. Hay demasiadas cicatrices que deben ser tratadas y que no hemos sabido enfrentar. En este sentido, los dos grandes momentos de una película que tiene varios otros vienen proporcionados por la estupenda actuación de Magaly Solier: aquel en que parte en carrera nocturna hacia un carro vecino y ve a sus pies las luces de una ciudad inmensa y ajena que no escucha su lamento, y la escena en la comisaría, en la que dirige un discurso indignado en quechua a quienes representan el poder. El amor ha hecho muy bien en no subtitularlo: la injusticia y la exclusión traspasan las palabras.

Este análisis quedaría incompleto si no mencionara a *Magallanes* de Damian Alcázar, que da un peso propio al personaje de perdedor que encarna, fracasado en el intento de rescatarse a sí mismo y frente a Celina. Los rituales cotidianos de una vida gris, muy bien delimitados por su pauidad en el curso de autoayuda, los recorridos del taxi, el estrecho cuarto que ocupa o las borracheras con Milton (excelente Bruno Odar) se sostienen actoral a la notable capacidad actoral de este camaleónico mexicano.

Hay otra cualidad que debemos destacar, y es la mirada abarcadora que el realizador traza sobre la ciudad. En los recorridos de *Magallanes* podemos vislumbrar esa Lima agresiva y abigarrada que nos rodea, que la fotografía de Diego Jiménez trabaja en una gama de interiores de tonos vivos y en interiores de blancos luminosos o negros muy marcados. Son las gamas de un país en transición y que aún debe enfrentar las heridas del pasado.

Es mérito de Salvador del Solar haber logrado una obra que plantea estas interrogantes. Una película arriesgada, que lo descubre como un debutante con gran seguridad en el oficio y a la vez un pasante entre dos promociones de cineastas. Esperemos que su próxima película no tarde otros nueve años.

ANEXO 28: "MISIÓN RESCATE" (LA REPÚBLICA)

CINE

Misión rescate

Puntuación: ★★★

Federico de Cárdenas

En actividad desde 1977, tanto en el cine de EEUU como en el europeo, el británico Ridley Scott (South Shields, 1937) cuenta en su haber unas 25 películas entre las que encontramos excelentes (*Los duelistas*, *Allen*, *Blade runner*, *Thelma y Louise*, *La caída del halcón negro*), mediantes (*Gladiator*, *El reino de los cielos*, *Robin Hood*, *Prometeo*, *El consejo del crimen*) y fallidas (*1492*, *G.I. Jane*, *Hannibal*, *Foxdo*, etc.). Scott (en sociedad con Tony, su fallecido hermano) cuenta con su propia productora (Scott Free), es propietario de un estudio (Pinewood) y decide con autonomía el manejo de sus proyectos.

Es el caso de *Misión rescate*, basada en *The martian* -una novela muy vendida de Andy Weir- y en el creciente interés mundial por el planeta rojo, seguramente el más estudiado desde que se inició la exploración espacial y con posibilidades de recibir una misión tripulada hacia el 2030. Hay que decir que, incluso sin esta contingencia, Marte ha ocupado siempre un lugar especial en la literatura y cine de ciencia ficción. Para limitarnos al cine, fue temida sede de alienígenas hostiles en la serie B de los años 50, un rostro que Steven Spielberg trató de cambiar con *Close encounters of the third kind* (1980) y especialmente con *E.T.* (1982), aunque luego Brian de Palma en *Mission to Mars* (2000), John Carpenter en *Ghosts to Mars* (2001) y hasta Tim Burton en clave de comedia (*Mars attacks*, 1996) volvieron a la antigua imagen.

Es necesario anotar que Ridley Scott mantiene una actividad impresionante. Acaba de anunciar que *Prometheus* "se convertirá en una trilogía que en la parte final engazará con el inicio de *Allen*, cuya primera parte dirigió en 1979, y que también se encuentra lista una continuación de *Blade runner* (1982, su obra maestra) cuya dirección estará a cargo del talentoso cineasta californiano



SOLO EN MARTE. El astronauta Mark Watney (Matt Damon) deberá arreglárselas para sobrevivir en el planeta rojo.

LA FICHA



Dirección. Ridley Scott
Gulón. Drew Goddard
Fotografía. Dariusz Wolski
Música. Harry Gregson-Williams

Reparto. Matt Damon, Jessica Chastain, Jeff Daniels, Chiwetel Ejiofor, Kirsten Wiis, Michael Peña
Producción. EEUU, 2015
Duración. 141 minutos

Denys Villeneuve (Scott solo la producirá) y en la que Harrison Ford retomará el personaje de Decker para dar la alternativa a un nuevo protagonista encarnado por Ryan Gosling.

LA HISTORIA

Durante una misión tripulada a Marte, el astronauta Mark Watney (Matt Damon) es abandonado por sus compañeros al ser dado por muerto durante una gran tormenta que lo separa del equipo. Pero Watney ha sobrevivido y se encuentra como único y solitario habitante de un planeta desértico y hostil. Ante la escasez de provisiones deberá contar con su habilidad e ingenio para poder subsistir y encontrar el modo de comunicarse con la Tierra. Mientras tanto, a 80 millones de kilómetros, la NASA y un equipo internacional de científicos trabaja a marchas forzadas para traer al "marciano" de regreso. También sus compañeros deciden una arriesgada misión de rescate.

Andy Weir comenzó a publicar *The martian* por entregas en su propio blog, convencido de que nunca encontraría un editor. Se equivocó por completo: la novela acaparó tal número de lectores que antes de habérta

terminado ya contaba con ofertas de publicación. El trabajo de Drew Goddard se ha limitado a acotar la novela, suprimiendo tramas secundarias y acercándola algo más a su gran modelo literario, que es el *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe.

PUESTA EN ESCENA

La historia cuenta con tres polos de atracción, todos en lucha contra el tiempo y con participación alternada. El primero y más importante es el que se concentra en Mark Watney (interpretación muy sólida de Matt Damon), un "nerd" que añade a su profesión de botánico dosis apreciable de ingenio y se las arregla para sobrevivir cultivando papas en un área a la que dota de atmósfera favorable y recuperando instrumentos diversos dejados por misiones anteriores.

Scott resuelve los problemas de incomunicación de su protagonista mediante recursos visuales que duplican la puesta en escena. Watney no llevará un diario escrito de su aventura como hace Robinson Crusoe, pero encontrará un sistema equivalente grabando mensajes ante una pantalla y monologando cuando haga falta. Su personaje (con la diferencia de estar

en Marte y no en una isla desierta del Pacífico) hace recordar al de Tom Hanks, que sobrevive a la caída de su avión en *The cast away* (Robert Zemeckis, 2000).

Otra gran diferencia es el que Hanks sucumbe a momentos de desesperación, mientras que el de Watney es un personaje eminentemente positivo y dotado de humor. Se podría decir de él que, de no mediar un plazo límite para su partida, realizaría el sueño americano de imponerse con éxito al desafío que le plantea una naturaleza extrema y difícil. No es por azar si se autocalifica como "primer colonizador" de Marte.

El segundo polo de atracción está focalizado en la NASA, para lo cual Scott ha obtenido la participación de un impresionante elenco de rostros conocidos. Tenemos a Jeff Daniels como jefe de la NASA, a Chiwetel Ejiofor como jefe de las misiones a Marte, a Kirsten Wiis como vocera de prensa, etc. Son roles secundarios pero claves, pues ellos encarnan la jerarquía de una maquinaria que debe mostrar su eficacia en el rescate del astronauta Watney, no menos difícil que el del soldado Ryan.

Anotamos que la cinta presenta una inédita colaboración

internacional con China, cuyos científicos juegan un rol que en verdad debiera haber tocado a los rusos -que siguen trabajando con EEUU en la estación espacial- pero el momento político, luego de las tensiones por Ucrania y Siria, no es el adecuado. Hay que agregar que desde que Watney logra reestablecer contacto con el planeta su caso se hace mundial.

El tercer polo está en la nave espacial *Hermes* con los compañeros de Watney, que prosiguen su viaje de retorno a la Tierra hasta que la NASA, que ha decidido inicialmente no informarles de cuanto sucede, se ve obligada a decirles la verdad. Serán ellos, en una operación arriesgada que no detallaremos, los que tomen en sus manos el rescate. Entre la tripulación de *Hermes* destacan Jessica Chastain como Melissa Lewis (comandante de la misión) y Michael Peña como Rick Martínez.

The martian asimila muy bien las lecciones de Kubrick en 2001, odisea del espacio y las del mexicano Alfonso Cuarón en *Gravedad*, pero se diferencia de ellas en que no se plantea ningún discurso reflexivo que no sea el elogio del esfuerzo individual de sobrevivencia y de la solidaridad humanas. Es también la película más optimista de las últimas que ha dirigido Ridley Scott, un cineasta igualmente dotado para la creación de distopías y atmósferas oscuras, como las que predominaron en sus anteriores aventuras espaciales (*Prometheus* y *Alien*). Basta recordar el peso que otorga y al temor a lo desconocido en los viajes espaciales de los filmes citados.

Nada de lo anterior encontramos en *Misión rescate*, lo que no impide que alcance un nivel alto, con una puesta en escena precisa y visual en la que los tonos rojizos de los paisajes desérticos marcianos (replicados en Arizona) contrastan con los blancos asépticos de la juguetería espacial. El Robinson Crusoe marciano que encarna Matt Damon como Mark Watney logra, con perseverancia y humor, proclamarse vencedor de su odisea.

ANEXO 29: "COMO EN EL CINE" (LA REPÚBLICA)

CINE

Como en el cine

Puntuación: ★★ ★★

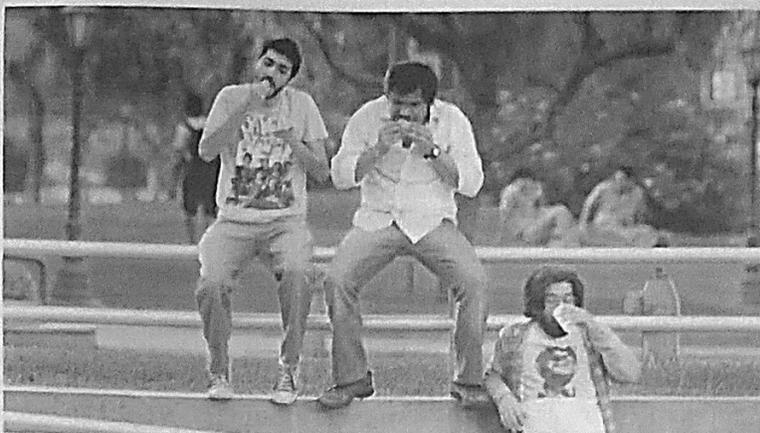
Federico de Cárdenas

Egresado en Comunicaciones por la U. de Lima, Gonzalo Ladines obtuvo una beca de Ibermedia para hacer estudios de guion en Valencia y siguió una trayectoria paralela como cortometrajista y director de publicidad. En el primer rubro tiene un puñado de cortos reconocibles: *Un día, una chica* (2006), *Jacinta y la sangre* (2007), *Do-min-go* (2009), *Rumelis* (2010) y *Los niños* (2014) entre los que conocemos, de los cuales el más logrado nos parece *Rumelis* (citado en los créditos de cola de su largo).

En el segundo, Ladines es director publicitario del colectivo audiovisual Señor Z, del que forman parte Baltazar Caravedo y Daniel Higashiona, los mismos que codirigieron *Perro guardián* (2014) una de las óperas primas de mayor interés del cine peruano reciente y que aparecen comprometidos dando apoyo empresarial a *Como en el cine*, su siguiente proyecto fílmico.

En cuanto a Gonzalo Ladines, no acaba aquí su carta de presentación, puesto que es el responsable (con Bruno Alvarado como coguionista) de la exitosa microserie *Los cinefílos*, que protagonizan Manuel Gold y Guillermo Castañeda y ha alcanzado seis temporadas consecutivas. Ladines es también coguionista con Fernando Villarán de otro largo peruano de gran audiencia: *Viejos amigos* (2014). Algunos viejos lo muestran como virtuoso cultor de la "stand up comedy", pero no hemos podido comprobarlo.

El recorrido de *Como en el cine* pertenece a muchos otros proyectos del cine local. Presentado y rechazado dos veces por una comisión de premios, se materializó gracias al auspicio del BCP y la U. de Lima (elementos demasiado visibles en la película) y ha tomado casi todo trabajo con la ficción desde el primer tratamiento de guion hasta su estreno.



COMPINCHES. Nico (Manuel Gold), Rolo (Pietro Sibille) y Bruno (Andrés Salas) en una pausa gastronómica.

LA FICHA



Dirección, guion,
Gonzalo Ladines
Fotografía,
Pato Fuster
Música, Daniel Ruiz González
José Aguirre
Reparto,

Manuel Gold, Pietro Sibille, Andrés Salas, Gisela Ponce de León, Fiorella Pennano
Producción, Perú, 2015
Duración, 88 minutos

LA HISTORIA

Descontento de la vida que lleva y en crisis por haber sido engañado por su pareja Ariana, quien le reprocha su inmadurez y el haber postergado sus sueños, Nico (Manuel Gold) decide reencontrarse con sus amigos de facultad Bruno (Andrés Salas) y Rolo (Pietro Sibille), con quienes ya ha trabajado, para realizar su esperado cortometraje. Bruno trabaja en publicidad y Rolo sigue como jefe de prácticas universitarias. Por su parte, Nico obtiene el apoyo de su amiga y paño de lágrimas Dani (Gisela Ponce de León). Pero el proyecto, con escasos recursos, deberá imponerse a todo tipo de obstáculos.

Sería inútil que Gonzalo Ladines intentara desvincular este primer largo de su evidente deuda con su ya larga experiencia en *Los cinefílos*; tampoco podría negar las numerosas coincidencias que pueden advertirse entre sus afinidades y gustos y algunas características de sus personajes y las situaciones que viven. Se trata de elementos que intervienen de modo lícito en casi todo trabajo con la ficción. Pero lo interesante y que distingue a *Como en el cine* de

otras propuestas "cómic" (las comillas son de rigor) en el cine peruano es el modo como se apropia de estos materiales y les saca provecho, convirtiéndolos en una especie de común denominador generacional.

PUESTA EN ESCENA

En efecto, los treintaeferos iniciales (o veinteañeros tardíos) que protagonizan *Como en el cine* comparten un origen clásemédiero, una vinculación con oficios o roles que no consideran definitivos en sus vidas, un desapego a sus familias (que se adivinan rotas o fragmentadas) y una negativa a crecer que posterga la hora de las grandes decisiones. Son, si no completamente "nerds", si una suerte de adolescentes tardíos, torpes y contradictorios que hacen de ciertas aficiones -en primer lugar la cinefilia, pero también el rock o el heavy metal, el cómic o el coleccionismo vario- un espacio sagrado, solitario o compartido.

Este retrato es parcial (en el sentido de que no aspira a la totalización) y es una visión de parte) pero no por ello menos válida. El problema del realizador-guionista era lograr una estructura que le permitiera dar vida

cuando estamos ante actores que "entran" rápidamente en lo suyo. El Nico de Manuel Gold (en su mejor rol desde *Biscanrol 68*), el impecable robocámaras que es el Rolo de Pietro Sibille (hay que verlo en sus gestos líbidosos de coprolalia auditiva y facial) o la estupenda Dani de Gisela Ponce de León.

La cinta tiene un lento despegue, pero hay un momento -la reunión frustrada para recolectar fondos- en que la puesta en escena y el sucederse de situaciones fluyen sin dificultad, y se producen secuencias como la del recorrido en auto, en la que el diálogo de los personajes y las referencias a la mística se imbrican con particular gracia.

Por cierto, esta real habilidad de la puesta en escena para crear y provocar situaciones, para ganar en distancias cortas, plantea interrogantes respecto a si el realizador podrá cumplir con similar destreza tareas de fondista y procesar situaciones de mayor aliento, pero esta interrogante luce por ahora desplazada. Tal cual está, *Como en el cine* aporta un viento fresco a nuestro cine y abre la posibilidad de una comedia local que no sea la habitual suma de rancios clichés o populismos intragables.

Los mejores momentos de esta lograda cinta en clave menor son aquellos en que el realizador coloca a sus personajes ante situaciones aparentemente insolubles (el muro que suspende el inicio de rodaje) o cuando recurre a una figura estilística típica de la Nouvelle Vague (ya detectable en sus cortos) y se pone a seguir en travelling en retroceso a personajes que se desplazan hacia la cámara. Es en esto que advertimos a un cineasta.

Unas palabras finales para los "extrás" convocados por Gonzalo Ladines, que desde Gurinovich y Legaspi, pasando por Leslie Shaw y Angie Jibaja y concluyendo con Francisco Lombardi (quien no se colocaba delante de una cámara desde *Cuentos inmorales*) recorren un amplísimo trecho de nuestro cine, en una sorprendente convocatoria de ecumenismo saludable.

Este dominio de la situación y su expresión verbal proporcionan los mejores momentos de *Como en el cine*, especialmente

ANEXO 30: "SPECTRE" (LA REPÚBLICA)

CINE

Spectre

Puntuación: ★★★

Federico de Cárdenas

Hijo del profesor universitario Peter Mendes y de Valerie Mendes, conocida autora de libros infantiles, el británico Sam Mendes (Reading, 1965) culminó su educación en la U. de Cambridge y, luego de su graduación en 1987, se unió al elenco estable del festival de Chichester con intención de dedicarse al teatro, tarea que cumplió a conciencia y que le permitió ganar los más prestigiosos lauros de la escena de su país.

Sin embargo en 1999 decidió agregar el cine a sus preocupaciones y lleva desde entonces carreras paralelas en la escena y la pantalla, en la que comenzó con *Belleza americana*, que lo colocó en la breve lista de directores (no son más de seis) que han ganado el Óscar con su ópera prima. A ella se han agregado *Camino a la perdición* (2002), *El infierno espera* (2005, acaso su mejor película), *Revolutionary road* (2008) y sus dos entregas con Bond: *Operación Skyfall* (2012) y *Spectre* (2015).

Si en un primer momento llamó la atención su decisión de dirigir al menos dos episodios de la saga del agente 007, el giro que dio a la exitosa y caída en la rutina historia del agente secreto al servicio de SM convirtió a Mendes en cineasta de gran interés. Para muchos, entre los que nos contamos, *Operación Skyfall* es una de las mejores entregas -si no la mejor- de ese producto de gran espectáculo que encabeza Bond.

Como se sabe, cada nuevo episodio de la serie requiere un despliegue logístico complejo y ajustado al máximo. *Spectre*, que cuenta con un presupuesto de 245 millones de dólares y unos US 100 millones en publicidad, daría para financiar muchos años de cine peruano, que sin duda no podría permitirse un salario como el de Daniel Craig (US \$ 24 millones más otros seis por promoción publicitaria; el doble en bonos



EN ACCIÓN. James Bond (Daniel Craig) se enfrenta a los miembros de Spectre en la estación alpina

LA FICHA



Dirección. Sam Mendes
Gulón. John Logan, Neal Purvis, Joe Wade, Jez Butterworth
Fotografía. Hoyte van Hoytema

Música. Thomas Newman
Reparto. Daniel Craig, Christoph Waltz, Monica Bellucci, Lea Seydoux, Ralph Fiennes, Ben Whishaw
Producción. GB/EEUU, 2015
Duración. 148 minutos

si la película marcha). La cinta lleva recaudados casi US 300 millones, pero se duda que alcance los mil millones, récord marcado por su predecesora.

Es también la tercera oportunidad en que Daniel Craig encarna al personaje de Ian Fleming, que varía de rostro y de realizadores (once para 24 episodios) sin grandes obstáculos, al punto que también se ha empezado a reemplazar a sus figuras secundarias, jubiladas por razones de edad. Aquí los guionistas se las arreglan para rejuvenecer a M, Q, Cy a la eterna Moneypenny, que enviará un video póstumo.

LA HISTORIA

Un mensaje criptico desde el pasado envía a Bond (Daniel Craig) a Ciudad de México y luego a Roma, donde encuentra a la bella y desatendida Lucia Sciarra (Mónica Bellucci), viuda de un mafioso local. Bond logra infiltrarse en una asamblea secreta que le permite ratificar la resurrección de una organización llamada Spectre, cuyo apetito criminal ya combatió varias veces en el pasado.

Mientras, en Londres la nueva cabeza del Centro Nacional de Seguridad cuestiona la

relevancia y objetivos del MI6 y sus agentes 00, cuya fogueada estrella es justamente Bond, a quien no le queda otro recurso que demostrar su utilidad. Ayudado por Moneypenny, Q, y C, parte en busca de Madeleine Swan (Lea Seydoux), hija de su viejo enemigo Mr White. Así logra descubrir a Oberhauser (Christoph Waltz), uno de los líderes de Spectre, y también una inesperada coincidencia familiar que lo afecta.

PUESTA EN ESCENA

La secuencia de apertura de *Spectre* es memorable. Teniendo como modelo el famoso plano-secuencia de *Sombras del mal* (Orson Welles, 1958), se nos ofrece un audaz travelling aéreo de la Fiesta de los Muertos en el centro de Ciudad de México, con un despliegue fascinante de imaginería fúnebre y un arranque directo de la acción a través de un Bond en traje blanco y disfrazado de Pelona. A las virtuosas tomas que rozan a la multitud agolpada en El Zócalo sigue la escena de los disparos y el derrumbe del edificio y un Bond ya sin disfraz alejándose del lugar.

Es un comienzo de gran fuerza, uno de los mejores de

toda la serie, al que siguen los títulos de crédito y la (poco lograda) canción. La trama prosigue el recorrido iniciado en *Casino Royal*, que marcó la reescritura del pasado de Bond inscribiéndolo en el pasado de la saga. Se sabe que este tema jamás fue una preocupación para Ian Fleming, que hizo de su protagonista un personaje itinerante que vive un presente perpetuo de triunfador sobre las fuerzas del Mal y es una suerte de dandy elegante y mujeriego cuyas relaciones amorosas son frágiles y provisionales. Solo su lado profesional, el de agente frío y calculador "con licencia para matar" y dominio de gadgets sofisticados, es permanente.

Con la excepción fallida de *Quantum of solace*, la indagación sobre el pasado de Bond llegó a su máximo en *Operación Skyfall*, donde se nos descubrieron sus raíces de infancia, un pasado amoroso y una tragedia familiar. Surgió así un Bond más sombrío, con una cierta profundidad psicológica y antecedentes que explican su trayectoria. *Spectre* continúa en esta línea, indagando el lugar del padre en su vida y en otros personajes de la saga, dándoles mayor densidad y motivaciones.

La pregunta de fondo sigue siendo ¿de dónde viene Bond, cuáles son sus raíces y el por qué de su apego a un oficio que practica con letal eficacia? A esta interrogante se agrega otra, que es consecuencia de las nuevas realidades planteadas por el fin de la Guerra Fría. ¿No corre Bond el riesgo de convertirse en un anacronismo? En estos tiempos de espionaje electrónico y satelital, ¿se justifica su cara a cara con los agentes del Mal? El nuevo responsable de la Seguridad Británica no está muy lejano a pensar que no.

Por cierto, este nuevo peso otorgado a Bond no implica que sus aventuras pierdan ese lado fascinante de espectáculo bien hecho que la serie ofrece. Una persecución como aquella que presenciáramos en la vieja Roma o la central de Spectre que opone el asfáltico blanco de sus edificios contra los ocres y sepas del desierto son placeres dinámicos y visuales que forman parte de la propuesta de cintas cuyo gran presupuesto permite el reconocimiento de escenarios (el episodio alpino) y su destrucción.

Es obvio que lo que se demuestra en *Spectre* es que la vieja escuela de espionaje tiene aún muchas lecciones que dar y que el retiro de Bond no se encuentra cercano, aunque se adviertan marcas que podrían conducir a que este sea el último capítulo a cargo de Sam Mendes. Es verdad también que, al lado de grandes momentos de acción (y de pequeños hallazgos como mostrarnos por primera vez el flat de Bond en Londres, con su aire de espacio a medio instalar), *Spectre* está un par de peldaños por debajo de la intensidad lograda por *Skyfall*.

Esto se debe, entre otras razones, a que el villano que encarna Christoph Waltz reitera muchos rasgos de aquellos que ha hecho para Tarantino, sin alcanzar el carácter sinuoso y ambiguo de aquel, memorable, de Javier Bardem. También a que es demasiado visible la diferencia de edad entre Craig y la bella Lea Seydoux. Pese a ello, *Spectre* no traiciona sus promesas y justifica visión.

ANEXO 31: "STAR WARS VII" (LA REPÚBLICA)

CINE

Star wars VII

Puntuación: ★★☆☆

Federico de Cárdenas

De los cinco grandes realizadores que marcaron el Nuevo Hollywood de los años 70 (Coppola, De Palma, Lucas, Scorsese y Spielberg), George Lucas (Fresno, California, 1944) es quien tiene menos trabajos como director: un puñado de cortos y los largos *THX 1138* (1971), *American Graffiti* (1973), el primer episodio de *La guerra de las galaxias* (1977) y los tres de la segunda trilogía (1999, 2001, 2005).

sin embargo, Lucas goza del respeto unánime de sus colegas (con Coppola participó en la aventura de Zentrophe, con Spielberg en el diseño de la serie de Indiana Jones) debido a su talento innovador y a su trabajo como padre de la saga espacial *La guerra de las galaxias*, que debe tanto a Flash Gordon como al western, la fantasía heroica y las cintas de samurais de Kurosawa.

Lucas modificó el concepto de blockbuster, prolongando lo que Spielberg había hecho con *Tiburón* y como ninguna gran productora creía en las posibilidades de su trilogía (le costó mucho convencer a la Fox, que le cambió su salario de director por el 40% de ganancias y todo el "merchandising") fue diseñando un pequeño imperio autosuficiente (Lucas Films, Industrial Light and Magic, etc.) que lo convirtió en millonario.

Luego del final de la segunda trilogía, la impresión general era que la saga necesitaba una renovación. Además el propio Lucas fue consciente de que la vida no le alcanzaba para concluir y que había que pasar la mano a otros. Vendió Lucas Films en 2012 a la Disney en US\$ 4.400 millones reservándose un derecho de supervisión y pasó a presidir la Fundación Educativa Lucas.

Por su lado, la Disney hizo un gran negocio (que completó adquiriendo Pixar y Marvel, lo que le da un casi monopolio de entretenimiento) y no tardó en anunciar una nueva trilogía,



LA DEUDA CON DAVID LEAN. Poe Dameron (Oscar Isaac) y el nuevo robot se internan en el desierto del planeta Jakku.

LA FICHA



Dirección. J. J. Abrams
Gulón. Lawrence Kasdan, Micael Arndt, J.J. Abrams
Fotografía. Dan Mandel
Música. John

Williams
Reparto. Daisy Ridley, John Boyega, Carrie Fisher, Harrison Ford, Oscar Isaac, Adam Driver, Peter Mayhew, Lupita Nyong'o, Max von Sydow
Producción. EEUU, 2015
Duración. 135 minutos

cuyo primer episodio encargó a J. J. Abrams (NY, 1966), un guionista y realizador que apreciamos, en especial *Super 8* (2011), pero que fue llamado porque había sido el exitoso reactivador de *Misión Imposible* y *Star Trek*.

Tarea cumplida. Con un rodaje secreto y una campaña publicitaria mundial sin precedentes con "filtraciones" bien dosificadas, el episodio VII de la saga se convirtió (sin

descartar a miles de seguidores de la serie) en la película más esperada. Con un presupuesto de unos US \$ 200 millones, los cien millones que ha dejado en taquilla el día de estreno permiten suponer que la Disney podría recuperar el total de su inversión y pasar a contabilizar ganancias (videojuegos y juguetes incluidos) por unos US \$ siete mil millones.

LA HISTORIA

Ocurre 30 años después de *El regreso del Jedi*, que dejaba a Luke Skywalker (Mark Hamill) perdido en algún lugar del espacio. El Lado Oscuro de la Fuerza apoya a la Primera Orden -nueva encarnación del mal tras la caída del Imperio- y la rebelde pero diezmada Resistencia sigue encabezando la oposición. Los startroopers blanquecinos de la Orden arrasan una población para intentar recuperar un mapa que señala la ubicación de Luke, último jedi.

Finn (John Boyega) es un startrooper desertor que se alía a Rey (Daisy Ridley) una joven chararrera del planeta

Jakku. Ellos ocupan el centro de la escena hasta la aparición de Hans Solo (Harrison Ford) quien, en compañía del fiel Chewbacca (Peter Mayhew), volverá a pilotear el Halcón Milenario. La de Solo no será la única reaparición, pero dejamos al espectador la tarea de descubrir a los viejos y nuevos personajes de la saga.

El gulón está firmado por J. J. Abrams, Michael Arndt y Lawrence Kasdan. Arndt fue despedido en el camino, pero la inclusión de Kasdan (Miami, 1949), otrora buen realizador (*Guerros ardientes*, *Reencuentro*, *El turista accidental*) y guionista de la primera trilogía es un acierto, pues resulta la persona indicada para combinar los componentes de renovación y nostalgia necesarios para este episodio.

PUESTA EN ESCENA

Como sabemos, luego de la primera trilogía y su precuela, los personajes masculinos centrales de la saga arrastran un problema de filiación en torno al cual desarrollan elementos de culpa, vergüenza y conflicto que, ciertamente, están

presentes en esta una nueva trilogía. Una de las dos o tres (escasas) revelaciones -que no comentaremos- gira en torno a este tema, que determina la oscilación entre el bien y el mal de los mismos, ya sea que sigan los dictados de la Fuerza o se inclinen hacia su "Lado Oscuro". Lucas, buscó siempre un equilibrio entre épica y comedia, excluyendo el lado distópico de buena parte de la ciencia ficción actual y situando sus conflictos en el terreno de la fantasía heroica y la ética familiar, manteniendo una vaga religiosidad (la orden de los jedi, tomada del ciclo del rey Arturo, sería la encarnación de la perfección; Darth Vader y su entorno el lado contrario).

Este fundamento se mantiene aquí, agregando el propósito transparente de un comienzo de la saga, el mismo que se alimenta de los seis episodios anteriores (y de lo que sabe el espectador) utilizados como fuente de humor y emoción. Se podrían citar decenas de guiños, que van desde el reencuentro de personajes a la reiteración de situaciones, aunque provistas de algún

elemento de novedad o de autoreferencia.

Sin duda el episodio al que más se alude es el IV, en su mayor parte escrito por Kasdan, lo que explica la reiteración de escenas como la del salón espacial, el vuelo acrobático hacia el punto débil de la fortaleza espacial, la suseva y más poderosa Estrella de la Muerte, el duelo con espadas láser, etc. Pero, lejos de incomodar o estorbar, estas secuencias cumplen con su rol de hacer el esperado puente entre renovación y continuidad. Sirven para satisfacer a los antiguos fans de la saga, a la vez que enganchan a los nuevos.

Algo similar ocurre con las citas a géneros como el western, la comedia, el cine bélico de aviación o la saga de espadas chinas y a ciertas películas clásicas. La visión del desierto remite a David Lean y *Lawrence de Arabia*, las caminatas a Kurosawa y *La fortaleza escondida*, el interior de los vehículos espaciales a Kubrick y 2001, etc.

J. J. Abrams practica una narración sumamente visual (y, por una vez, es preferible ver la cinta en 3D), con un ritmo sostenido y trepidante, que solo se toma leves respiros ante momentos mitológicos como el reencuentro entre Hans Solo y la princesa (ahora generala) Leia o el de los robots, versiones metalizadas de Laurel y Hardy.

En general, puede concluirse que este episodio cumple su propósito de otorgar nuevo ímpetu a la saga sin desnaturalizarla, armonizando sin roces personajes nuevos y antiguos.

La tarea de Abrams era delicada, pues resulta cada vez más difícil lograr una película que se dirija a audiencias familiares sin practicar un paternalismo idóteo con los menores o tomar a los adultos por débiles mentales. Una última recomendación consiste en pedir a los espectadores que esperen la proyección de los títulos de cola para disfrutar a plenitud de la espléndida partitura musical (casi una despedida) del veterano John Williams (63), cuyos temas, indelégibles de la saga, dirige, dirige el venezolano Gustavo Dudamel. ■