

Una cierta tendencia de la crítica cinematográfica online: los críticos-cualquiera en las plataformas multimedia

Por Leonardo Maldonado*

Resumen: Desde el nuevo siglo, en internet se observa un nuevo fenómeno que atañe a la crítica cinematográfica: la proliferación de cibernautas que, de modo amateur y profesional, se dedican a ella a través de alguna plataforma multimedia o red social. Esta situación complejiza la crisis que la crítica viene atravesando desde hace décadas y plantea un nuevo panorama en relación con los nuevos modos de mirar y analizar las películas.

Palabras clave: crítica cinematográfica, internet, cibercrítica de cine, plataformas multimedia, videoensayo.

Uma certa tendência da crítica cinematográfica online: os críticos-qualquer nas plataformas multimídia

Resumo: Desde o novo século, na internet se observa um novo fenômeno que abrange a crítica cinematográfica: a proliferação de internautas que, de modo amateur e profissional, dedicam-se a ela através de alguma plataforma multimídia ou rede social. Esta situação agudiza a crise que a crítica vem atravessando há décadas e coloca um novo panorama em relação aos novos jeitos de olhar e analisar os filmes.

Palavras-chave: crítica cinematográfica, internet, cibercrítica de cine, plataformas multimídia, vídeo-ensaio.

A certain tendency of film review online: any film critic on multimedia platforms

Abstract: from the new century, on the internet it can be seen a new phenomenon that concerns film reviews: the proliferation of cybernauts that, amateur or professionally, create their own critics on multimedia platforms or social networks. This situation deepens the crisis that film reviews drag for decades, and opens a panorama related to the new ways to watch and analyze motion pictures.

Key words: film review, internet, movie review online, multimedia platforms, video essay.

Fecha de recepción: 12/07/2022

Fecha de aceptación: 20/09/2022

Introducción

En sus inicios, al igual que su objeto de estudio, la crítica cinematográfica necesitó legitimarse. En su caso no como arte sino como discurso: como un género periodístico autónomo (diferenciado de la publicidad), obligatorio (sección propia y fija), privilegiado (el conocimiento del crítico) y necesario (la mediación con el público) que realiza un análisis y emite un juicio contundente de un film recientemente estrenado. Una vez pasada la novedad de la llegada a Buenos Aires de las primeras cintas a fines del siglo XIX, los grandes periódicos de entonces, como *La Nación* y *El Diario*, se desentendieron rápidamente del fenómeno cultural que el cinematógrafo estaba despertando. Antes de 1910, ningún diario tuvo una sección dedicada a él de modo exclusivo. Como se creía que el film no tenía el estatuto artístico del que gozaban las otras artes (la literatura, la danza, el teatro, la música), no había que reseñarlo, incluso si era consumido por la burguesía, que era la clase social que podía leer esas reseñas. Para lograr validez, esto es, para poder definirse a sí misma como tal, la crítica tuvo que distanciarse tanto de una mirada impresionista (las sensaciones que el film provoca en el crítico) como de la maquinaria publicitaria de las empresas productoras y distribuidoras (reclames presentadas como críticas), dejar el anonimato (los jueces firman sus sentencias) y centrarse en un análisis preciso de la imagen (pensar al cine en términos de lenguaje). En Argentina, ajeno al ámbito del negocio cinematográfico y por fuera de las revistas especializadas (gremiales y no gremiales), el cuentista uruguayo Horacio Quiroga es quien profesionaliza la crítica cinematográfica cuando escribe para la revista *Caras y Caretas* durante el bienio 1919-1920.¹

¹ Con respecto a los orígenes de la crítica cinematográfica en el país y en la revista *Caras y Caretas*, véase Maldonado (2006 y 2022 respectivamente).

Esa legitimidad que tanto la crítica como el crítico de cine lograron construir y que se ha mantenido relativamente estable durante gran parte del siglo XX, hoy, ya no existe. Para un investigador de la crítica de cine, la contracara de la reconstrucción de ese periodo temprano en el que la crítica se configura como género periodístico y el crítico se erige en un pensador original del cine, es la reconstrucción del recorrido que ella ha realizado para llegar al estado actual de la situación, signada por su tendencia a la desaparición y la pulverización del rol del crítico. En nuestro país, desde la década de 1990, paulatinamente, la crítica de cine en la prensa diaria ha ido expirando literal y simbólicamente. Literalmente porque ha sido directamente anulada o bien por el ínfimo espacio que se le otorga; simbólicamente debido a una crisis de autoridad que le dificulta instaurar criterios estéticos de verdad. Los factores que han incidido, y que siguen incidiendo, en ese proceso de evaporación, son múltiples y están enmarcados en las crisis de identidad y de credibilidad generalizada del discurso periodístico. Los editores de la prensa periódica ya no respaldan a la crítica de cine (los chismes hegemonizan la sección dedicada a los espectáculos, en la que también proliferan las notas comerciales de los estrenos en las plataformas); la crítica ya no necesita otorgarle estatus artístico al cine (el propio cine trabaja o juega con su muerte, tantas veces augurada); la figura del crítico de cine como intelectual está en crisis o incluso dinamitada (cualquier espectador puede escribir una crítica de cine); la crítica cinematográfica ya no tiene nada que enseñarle a ningún espectador (qué es un plano-secuencia, por ejemplo).

Ramonet (2011) plantea que el advenimiento de internet produjo, entre otros cambios significativos e irreversibles en el ámbito del periodismo, una crisis de identidad porque cada usuario de la web es un periodista en potencia. Si los ciudadanos ya no son solo consumidores sino productores de información y lo pueden hacer tan bien o mejor que los profesionales (incluso denuncian las *fake news* y las operaciones mediáticas de los oligopolios de línea conservadora), emergen varias preguntas: ¿qué es una noticia?, ¿qué es un periodista?, ¿para

qué estudiar periodismo? La crítica cinematográfica no es ajena a esta problemática. Hoy, un ciudadano cualquiera, a partir de su propia experiencia como espectador y como lector de críticas, puede escribir una crítica cinematográfica y publicarla en su propio blog. O comentarla a cámara y subirla a YouTube. Esa crítica podría tener mayor profundidad de análisis y/o estar más ligada al público-objetivo al que se dirige que las publicadas por la prensa periódica, cuya estructura sigue estando compuesta por la exposición del argumento, la presentación de datos de la producción y de los protagonistas, y calificaciones variopintas de los aspectos más importantes del film (guion, fotografía, dirección y montaje). Desde 1990, esa estructura se aprende en el secundario. Quien la desconociera o tuviera dudas, podría consultar tutoriales en YouTube.²

En los años 90, entre los estudiantes de Comunicación Social de la Universidad de Buenos Aires, circulaban dos rumores que daban cuenta de la crisis del ejercicio de la crítica. El primero afirmaba que en los 80 ningún crítico argentino quería reseñar un film nacional porque no deseaba perjudicar aún más el estado de las cosas (la fragilidad de la industria, la mediocridad de muchas producciones) ni arruinar las relaciones de amistad con productores y directores. El segundo sostenía que las empresas norteamericanas les regalaban a los críticos de los grandes medios pasajes (y/o estadía) a los parques temáticos de Los Ángeles a modo de recompensa por críticas favorables de los productos de las majors norteamericanas. Ciertos o no, estos chismes de radio-pasillo no traspasaban las paredes de la facultad, a diferencia de la construcción sociocultural en modo broma o parodia de la noción de crítico gestada en torno al exitoso programa *Función Privada* que emitía el canal estatal desde la recuperación de la democracia.

² Por ejemplo: *5 Claves para escribir crítica de cine*, canal Tonio L. Alarcón, 24/8/2019.



Berruti (izquierda) y Morelli (derecha) conducen *Función Privada*.

Crédito: Archivo Histórico RTA

Allí, los sábados a las 22 horas, mientras sonaba la melodía que Nino Rota había creado para un film de Fellini, delante de una gigantografía del rostro de Marilyn Monroe, Rómulo Berruti y Carlos Morelli presentaban películas y reflexionaban sobre cine con copas de whisky o champagne en la mano (ya se sabe que el programa se grababa a las 7.30 de la mañana y que apenas se mojaban los labios). El humor popular argentino asoció ebriedad y cultura rápidamente. La polisemia de esa conjunción permite pensar tanto la creación de la categoría del *crítico-borracho* como la aseveración de que *cualquiera*, borracho, puede hablar de cine un sábado por la noche. Y a su vez, deliberar sobre la voz del borracho: si dice cualquier cosa o la pura verdad. No le vendría mal un poco de alcohol (es decir, imaginación y riesgo intelectual) a la crítica de cine si los *críticos-sobrios* forman parte de su crisis actual. Los *críticos-borrachos* bien podrían corroborar la tesis sostenida en *Otra ronda* (*Druk*, Thomas Vinterberg, 2020): que el hombre mejora su trabajo con un mayor nivel de alcohol en la sangre.

En 1935, Benjamin planteaba que como el cine es un arte no aurático, su recepción no requiere recogimiento ni pericia. El cine conjuga crítica y fruición.

El público entiende a Chaplin y es reacio con Picasso. El público aprende sobre cine viendo cine; el cine forma a su espectador. Antes de que el cine se enseñara en la universidad, la cinefilia propulsó, en diferentes momentos del siglo XX, el ejercicio de la crítica y la realización cinematográfica. El objetivo del presente artículo es presentar y analizar el fenómeno de las voces *cualquiera*, alcoholizadas o no, que ejercen la crítica de cine en alguna plataforma multimedia de internet. El *cualquiera* que hoy realiza una crítica cinematográfica en la web puede ser un bloggero, un youtuber, un tuittero, un instagramer, un facebookero, un podcastero, un twitchero, un influencer, un videorreaccionador.

La cibercrítica de cine: teorías en construcción

Como la crítica cinematográfica en la web es un fenómeno de principios del nuevo siglo, su estudio académico es reciente. Rosenbaum (2010) plantea que internet permitió el desarrollo concomitante de dos fenómenos de la cultura cinematográfica, un mayor acceso a los films y el crecimiento de la escritura sobre cine online, y resalta, del amplio abanico existente posibilitado por la tecnología digital, diferentes tipos de publicaciones y comunidades electrónicas: las revistas especialmente creadas (menciona que las primeras surgieron en Australia), los sitios académicos, los sitios periodísticos, los grupos de correo electrónico, los sitios de las revistas gráficas consagradas y de las que dejaron de existir en papel, los blogs dedicados a cineastas, y los puntocom de los críticos (menciona el propio) y de los teóricos del cine (cita el de Bordwell). Sin embargo, en el marco de esta explosión de posibilidades, no están surgiendo nuevos conceptos, evaluaciones y análisis, sino que observa un atascamiento en “vocabularios y modelos de pensamiento que todavía están atados a las maneras en que mirábamos las películas medio siglo atrás” (Rosenbaum, 2010: 280).³

³ Traducción propia.

Keathley (2011) sostiene que la reinención del análisis textual previsto por Mulvey (2006) a partir de las nuevas tecnologías (el dvd permite pausar la película y acceder a detalles que no son vistos en el flujo de la proyección y que podrían develar significados inesperados) está en proceso de desarrollo, fundamentalmente, en los videoensayos. A diferencia de gran parte de la crítica producida en la web, cuya forma permanece inalterada en tanto sigue ofreciendo una interpretación y/o un análisis que pretende iluminar al film, ellos crean una *escritura* crítica audiovisual al indagar poéticamente en las nuevas posibilidades multimedia. Erige a *Historia(s) del cine (Histoire(s) du cinema*, Jean-Luc Godard, 1988-98) como el gran ejemplo y analiza diversos videoensayos, tanto los de tendencia explicativa como los poéticos. Dos autores españoles también dirigen su atención hacia la crítica audiovisual. López (2011), por un lado, encuentra en la plataforma Mubi el mejor ejemplo de “Internacional cinéfila” en tanto en ella no solo los cinéfilos del mundo entero pueden ver cine sino escribir y leer sobre cine (por lo cual funciona como una red social), y por otro, se centra en la ejemplificación del collage y del videoensayo crítico. Rodríguez Serrano (2015: 105) define al *frameo* como un robo o una toma de fotogramas de un film sobre los cuales el crítico produce una intervención artística y crea un nuevo texto que “admite ampliamente su no-cientificidad” y que “señala a la crítica cinematográfica no como un campo del saber” sino como “el espacio en el que un frame descontextualizado y torsionado” expresa nuevos sentidos.

En 2014, Lyon-Caen publica bajo su dirección siete ensayos que reflexionan sobre la problemática aquí abordada. Tomamos algunos aspectos de tres de ellos. De Baecque piensa que una cinefilia (diferente a la gestada entre 1920 y 1960 ligada a la gran pantalla y la sala oscura sino constituida en torno al dvd e Internet) que no solo aborda la imagen cinematográfica sino otro tipo de imágenes (como las series norteamericanas), la multiplicación de blogs, y el desarrollo de comunidades y foros a partir de la compartición de films (incluso ilegalmente) constituyen los pros de la situación actual. La abundancia de juicios

similares en el amplio espacio de la web y el recrudescimiento del juzgamiento a la crítica tradicional componen los contras. En este último aspecto, “ciertos periódicos y críticos que antes ejercían su legitimidad de modo incontestable” ven que hoy “son violentamente puestos en entredicho” y que “no siempre se comprende en nombre de qué nueva legitimidad”, hecho que “consagra el fin definitivo de los grandes maestros críticos”: ya no hay “referencias admiradas”, como lo fueron Bazin, *Les Cahiers* o Daney (De Baecque, 2014: 19).⁴ En su escrito, U.T. se interroga por el lenguaje de la crítica tradicional cuando califica como “divertida y cruel” y “cruel y divertida” a dos películas tan distintas como *Gatos viejos* (Pedro Peirano y Sebastián Silva, 2010) y *El nombre* (*Le prénom*, Alexandre de La Patellière y Matthieu Delaporte, 2012) y cree que las relecturas de Daney permiten ver que la crítica no es un sojuzgamiento sino un estado del espíritu nómada que en vez de fijar un paisaje de un mundo y de unas imágenes, lo abre. Por último, Alloin plantea que si para Daney el planisferio era la promesa del descubrimiento de mundos y el reverso de la postal el lugar íntimo donde se podía crear un mundo (la crítica), hoy los cibercríticos se enfrentan a un problema: como Google nos muestra el mundo entero, qué mundo contar o descubrir. En este estadio “globe-trotter” del cine, de las imágenes y de la crítica, reivindica la piratería en tanto posibilita al cibercrítico cinéfilo escribir sobre films olvidados, no estrenados en sala, no editados en dvd o inhallables.

Krywicki (2019) recuerda la mesa redonda realizada por *Cahiers du Cinéma* en diciembre de 1983 (“Le point critique”) en el que los críticos de la revista piensan la cuestión de la pérdida de la legitimidad en su profesión; expone las nuevas modalidades de la cibercrítica; señala la relación de horizontalidad que se crea entre el cibercrítico y el lector en tanto su crítica no está enmarcada en una institución (los medios, la academia); da cuenta de la imposibilidad de la crítica tradicional de la prensa escrita de incorporar medios de expresión propios de la web; y, entre otros casos, analiza el sitio *Senscritique*, que “contrariamente a un

⁴ Traducción propia.

periódico” ofrece “el acceso a una multitud de juzgamientos” de un mismo film al tiempo que propone “la interactividad y la horizontalidad” entre los participantes (Krywicki, 2019: 7).⁵

Por último, Florian Schotter, responsable de los cinco breves episodios de la serie documental *État Critique* (2020-2021), abre la primera entrega planteando a cámara que no lee críticas ni puede decir el nombre de ningún crítico “reconocido” y que su cultura cinéfila, al igual que la de muchos jóvenes de su edad, proviene de internet, específicamente de las descargas ilegales, la crítica amateur y YouTube. Entrevista a críticos de medios tradicionales, intelectuales (Krywicki entre ellos) y youtubers.⁶ En el último episodio, nuevamente frente a cámara, concluye que la crítica de cine tradicional no desaparecerá y que los youtubers no reemplazarán a los críticos —son dos “mundos paralelos” que se influyen mutuamente—. No obstante, plantea que estos últimos irán ocupando un rol prescriptivo y un lugar cada vez más importante en las estrategias de distribución de los films en tanto tienen una gran capacidad de movilizar a las audiencias.⁷

Voces autorizadas y voces-cualquiera en la web

Una voz-cualquiera no es, a priori, una voz autorizada. En el campo que nos ocupa, autorizada por instituciones como la prensa y la universidad para emitir juicios estéticos y de verdad sobre un film. Una voz autorizada tiene prestigio y

⁵ Traducción propia. El sitio nacional *Todaslascríticas.com.ar* no funciona de ese modo en tanto recopila críticas publicadas en diarios nacionales o regionales y en revistas o sitios webs especializados. Últimamente está ampliando las fuentes de las cuales recoge las críticas.

⁶ En el tercer episodio, el ciber crítico Regelegorila sostiene que su trabajo es igual al de los críticos tradicionales: mirar y juzgar una película.

⁷ En Europa y en Estados Unidos, muchos de los ciber críticos-cualquiera son invitados/empleados por distintos agentes e instituciones del negocio cinematográfico a proyecciones exclusivas, avant-premières, festivales. Algunos entrevistan a actores y a directores consagrados. En Argentina, el panorama es bien diferente; son los videorreaccionadores de la música urbana los que consiguen ciertos beneficios (entrevistas a cantantes, pases a recitales).

reconocimiento intelectual, primero entre sus pares (otras voces autorizadas), y luego en los receptores en tanto enmarcada y avalada institucionalmente. La voz sigue teniendo autoridad aun cuando la institución que la contiene esté en crisis (la pérdida de credibilidad en el periodismo, la legitimidad del rol del crítico) o proponga sádicamente la producción en serie y estandarizada del pensamiento para cumplimentar con determinadas exigencias de una carrera académica, como adquirir créditos para un posgrado (hecho que repercute en la calidad y en la falta de audacia en los papers).⁸ Con la consolidación de internet, muchas voces autorizadas a lo largo y ancho del mundo se lanzaron al ciberespacio. Voces colectivas avaladas por eximias revistas (*Cahiers du cinéma*), canales de televisión (la serie *Blow up* de Arte) o universidades (*FilmHistoria online*, de la Universidad de Barcelona) y voces individuales desacopladas de su ámbito de legitimidad, o que en todo caso entran y salen de él (o conviven con él), que montan sus propios sitios web y crean ámbitos y/o comunidades de trabajo en blogs, plataformas audiovisuales y/o redes sociales.⁹ Debido al inmenso tráfico de información y a las posiciones hegemónicas que se generan en internet, muchas de estas voces, colectivas e individuales, son ignoradas por millones de internautas, y unas y otras se exponen a ser cuestionadas por otros cibernautas.¹⁰ Determinadas voces autorizadas exigen suscripciones pagas en sus sitios puntocom.

La definición de lo que es o debiera ser una crítica cinematográfica y la disputa entre la crítica tradicional y la online forman parte de las preocupaciones de

⁸ La socióloga Elizabeth Jelin plantea que debe reformularse la “ola productivista” de “la carrera académica” para que “valga más la pena escribir un paper bueno que 5 mediocres” (*Página/12*, 10/12/2021).

⁹ Rodríguez Serrano, catedrático de la Universidad de Valencia, y Luc Lagier, webmaster de *Blow up*, constituyen dos ejemplos de voces individuales autorizadas contrapuestas. Serrano, pese a la naturalidad frente a cámara y al registro oral, tiene un discurso de clase universitaria. La apelación al pastiche, la reconstrucción de sentidos inesperados a partir del remontaje y la relación lúdica entre films, les otorgan a los clips de Lagier una impronta ensayística.

¹⁰ Por ejemplo, el planteo del usuario de YouTube Now You See it respecto al poco sudor corporal de los personajes de *Duna* (*Dune: Part One*, Denis Villeneuve, 2021) es contrarrestado por cientos de suscriptores (*Why Dune Needed More Sweat*, 27/11/2021).

muchas de las voces autorizadas y cualquiera que se expresan en la web. Las opiniones y las argumentaciones (heterogéneas, diversas, opuestas) abarcan un amplio abanico conceptual. No obstante, con respecto a la primera cuestión, existe un consenso en cuanto a la función principal de la crítica, que es la de producir, cual juez, un veredicto del valor estético de un film.¹¹ Se trata de una concepción pre-barthesiana, pre-sontagniana y pre-foucaultiana (en los 60, Barthes, Sontag y Foucault rechazan la relación entre crítica y justicia en el campo del arte). Pervive la concepción de crítica que erigió el periodismo del siglo XIX para abordar las distintas manifestaciones del arte —habría que pensar por qué la crítica cinematográfica actual de la prensa gráfica y de los medios online (argentinos) continúa siendo pre-barthesiana, pre-sontagniana y pre-foucaultiana; ¿o es que las propuestas de estos autores solo pueden ejercerse en los papers universitarios?—. Algunas voces cualquiera matizan el rol de juez y plantean que la suya es una voz entre muchas y que no pretenden erigir una lectura privilegiada, sino emitir una opinión tan válida como las otras. Los aspectos controversiales, y frente a los cuales cada cibercrítico adopta una postura, suelen manifestarse a partir de diferentes dicotomías: profesionalismo/amateurismo, objetividad/subjetividad, forma/contenido, opinión/rigurosidad y periodismo/academia.

Con respecto a la segunda cuestión, la disputa por el estatus y la validez, dilucidar si la cibercrítica de las voces amateur (en el campo del arte que sea) son parte del denominado fenómeno *fandom* o si pertenece a la arena de la crítica es tan inconducente como impotente en el marco de la crisis de legitimidad de la crítica profesional, de la heterogeneidad de imágenes circulantes, de las

¹¹ Destacamos los clips de tres usuarios YouTube: Becka Salas (*¿De qué sirve la Crítica de Cine?*, 5/1/2020), Cinetvymas (*Para qué sirven los críticos de cine*, 20/1/2021) y Zoom f7 (*Críticos vs Youtubers: ¿El fin de la crítica?*, 28/6/2018). En este último, tres de los cuatro entrevistados profesionales plantean que los youtubers no hacen crítica cinematográfica sino que brindan información, venden entretenimiento, comercializan las emociones que dirigen al espectador, no realizan análisis, vierten opiniones pobres, ignoran la historia del cine, funcionan como agenda del fin de semana; solo uno de ellos da cuenta del amplio espectro de la cibercrítica, cuestiona la crítica entendida como árbitro del gusto y subraya las potencialidades del videoensayo.

diversas formas y dispositivos de visualización de esas imágenes, de la contraposición simplista entre la cultura libresca y la audiovisual, y de los nuevas creaciones de sentidos, lecturas y modalidades de comunicación en la era digital.¹² ¿Será necesario gestar una especie de *Apocalípticos e integrados* para zanjar estas disidencias?

Las críticas cinematográficas de las voces-cualquiera

Tanto en YouTube como en Twitch, la mayoría de los cibercríticos-cualquiera son jóvenes (entre 20 y 30 años), muchos posadolescentes. No resulta ilógico suponer que sus seguidores también lo son: juventud, cultura de la conectividad e influencers digitales son términos concomitantes. Muchos graban sus clips en sus habitaciones, decoradas con posters de films y merchandising de la industria. En cámara lucen espontáneos. Algunos juegan con la imagen: realizan zoom digital a sus rostros, insertan texto e imágenes, utilizan transiciones para enlazar sus intervenciones, remarcan sus equívocos como bloopers. Se expresan con lenguaje coloquial y se dirigen a sus seguidores de modo horizontal. En muchas ocasiones buscan cierta complicidad. Por ejemplo, antes de abordar *Matrix resurrecciones* (*The Matrix Resurrections*, Lana Wachowski, 2021), el usuario YouTube Spinof se coloca anteojos oscuros para emular el look de los protagonistas (*Matrix Resurrections: Un blockbuster único - Crítica Sin Spoilers*, 23/12/2021).

Las críticas siguen el formato de la crítica tradicional: información y contexto, argumento, valoración. Tomemos este último aspecto. Respecto de *Titane* (Julia Ducournau, 2021), la responsable de Cine con Suerte expone que: “Su principal objetivo es abrumar al espectador y aturdirlo visual, acústica y emocionalmente. Y lo hace por medio de imágenes transgresoras, sonidos hipnóticos y una historia bastante difícil de digerir”. Explica que es un film incómodo y que ha

¹² La cibercrítica de libros, realizada por los *booktubers*, atraviesa una problemática similar.

suscitado loas y rechazos; a nivel técnico la califica como “impecable” (*Critica de Titane*, 7/10/2021). La responsable de Elengy Cine (60.800 suscriptores) expresa varias reservas respecto de *Madres paralelas* (Pedro Almodóvar, 2021), a la que califica con un seis (*Crítica - Madres Paralelas*, 4/10/2021):

[Almodóvar] tiene tantas ganas de expresar diferentes puntos de vista sobre muchísimos temas que pierde la potencia o el interés en la historia de estas dos madres. Aunque pueda parecer mentira, al final la película se queda muy vacía. [...] No sabría muy bien decir de qué va la película: si de la historia de estas dos madres, si de la ley de Memoria Histórica o de un recopilatorio remix de todos los problemas y temas políticos y sociales que tenemos pendientes en el país, no lo sé.

Tommy Edison es un invidente que se ha convertido en Estados Unidos en una celebridad. Su canal YouTube tiene 691.000 suscriptores. Aborda diversas películas (cualquiera en la web puede producir contenido) y bromea sobre su condición. Cuando un presentador de la cadena NBC se pregunta si es posible la existencia de un crítico de cine ciego, olvida/ignora que la existencia de críticas-publicitarias datan de la era silente (*A Movie Critic Who's Never Actually Seen a Movie?*, The Tommy Edison Experience, 13/6/2016).¹³ Al igual que en la prensa tradicional, hay críticas más y menos elaboradas. En ocasiones, algunos cibercríticos se filman apenas salen del cine. Tal el caso de Gabriel Gaspar luego de ver *Relatos salvajes* (Damian Szifrón, 2014). Excitado, remarca como punto positivo el humor negro del film (*105. Relatos Selvagens – Crítica*, 25/10/2014). Los responsables de Días de Cine opinan sobre *Titane* desde el interior de un auto apenas concluida la exhibición (*Titane Review #Sitges2021*, 7/10/2021); la mujer no ha podido pensar/procesar el film: “solo puedo describir sensaciones

¹³ En 2001, asistí temprano por la mañana a una función de prensa y fui testigo de cómo dos críticos estaban más interesados en el desayuno que la empresa distribuidora brindaba que en la película que se exhibía. Uno se durmió apenas comenzó la proyección. Supongo que habrá escrito su “crítica” a partir de la folletería promocional que nos fue entregada. Eso es un *crítico-ciego*.

que he tenido, que es malestar del bueno [...] el sufrir el no poder mirar la pantalla a veces, de todo lo que estaba viendo. Sé que me ha gustado, creo [...] es muy diferente a cualquier cosa que haya visto [...] creo que no la he entendido”.

Por el contrario, las responsables de los podcasts de Inadaptadas, en Spotify, realizan críticas elaboradas de las adaptaciones literarias al cine. En el caso de *Zama* (Lucrecia Martel, 2017), correspondiente al cuarto episodio, leen fragmentos de la novela, citan la visión de Saer sobre ella, analizan la puesta en escena y el tratamiento sonoro, proponen capas de sentidos, y leen algunos párrafos del diario de rodaje realizado por Selva Almada. “La invitaron al rodaje a que escribiera lo que se le cantara las pelotas”, dice una de ellas (*En el remolino: Zama*, Inadaptadas, 17/9/2020).

Muchos usuarios agregan, en la denominación de sus clips, la frase *Final Explicado*. Vale tanto para las series como para las películas y los utilizan aun cuando los desenlaces de los textos que abordan no necesitan explicación alguna. Se trata de una estrategia comercial análoga a los títulos intrigantes de los portales de noticias que solo buscan *clickbates*. Los cibercríticos monetizan sus contenidos. La presencia de sponsors, relacionados o no con la industria, es bastante frecuente. Por ejemplo, en ocasión del abordaje de *El cisne negro* (*Black Swan*, Darren Aronofsky, 2010), el usuario YouTube The Take fija su primer comentario: un enlace a la plataforma Mubi, ofrecida gratis por un mes (*Black Swan – A Cautionary Tale about Perfectionism*, 26/8/2021).

Los cibercríticos de YouTube cuentan con ventaja para abordar los detalles y las intertextualidades en tanto pueden mostrarlos (*Every Cameo, Easter Egg, and Amazing Detail in Tick Tick Boom!*, canal Howard Ho, 27/11/2021 y *25 Scenes Pixar Stole From Other Movies*, canal Screen Rant, 30/7/2018, respectivamente). Lo mismo ocurre con las comparaciones entre el film original y la remake (*West Side Story: comparación películas 2021 vs 1961*, canal Mariana Skylee, 13/3/2022, por ejemplo). El estreno de *La La Land: una historia de amor* (*La La*

Land, Damien Chazelle, 2016), inspira al cibercrítico francés Inthepanda a producir una *crítica-cantada*. En los primeros versos expresa que como ya se ha dicho mucho sobre el film (se refiere a otros cibercríticos, no a *Le Monde* ni a *Cahiers*) y es una evidencia referirse a los colores o a los plano-secuencias, cantará su opinión con el riesgo que implica el cambio de formato. El clip juega con algunos aspectos/elementos del film (*La La Land - Critique*, 3/2/2017). Canta el estribillo histriónicamente:

La La Land es una revelación,
una obra que roza la perfección.
Cuando salís de verla
(es un film que no te podés perder)
no podés desengancharte
(es un film que no te podés perder).
Esta película me dio ganas
de hacer una crítica cantada.¹⁴

Sus suscriptores lo felicitan por la iniciativa y la originalidad. Uno comenta que no ha visto la película pero que ha escuchado su crítica cincuenta veces.

El cibercrítico de Coffe_TV (663.000 suscriptores) repasa la filmografía de Adrián Suar y luego defenestra *Corazón Loco* (Marcos Carnevale, 2020): “es por estas películas que los cabezas de vinchuca de las redes sociales, que solo ven estas películas de mierda, dicen que el cine argentino murió, cuando [es] todo lo contrario, está más vivo que nunca” (*El Nefasto Cine de Adrián Suar*, 2/12/2020). En otro clip (*El Nuevo Cine Argentino 3 Películas Argentinas Actuales y Buenas*, 31/7/2020), valora y recomienda tres films nacionales: *Los sonámbulos* (Paula Hernández, 2019), *Las buenas intenciones* (Ana García Blaya, 2019) y *La muerte*

¹⁴ Traducción propia. En francés: *La La Land* c'est une révélation / Une œuvre qui frôle la perfection / Quand vous en sortez / (c'est un film à n'pas rater) / Tu n'peux décrocher / (c'est un film à n'pas rater) / Ce film m'a donné / l'envie d'une critique chantée.

no existe y el amor tampoco (Fernando Salem, 2019). Un comentarista postea: “Que grande Coffe, un tipo común, de barrio, cinéfilo y encima nacionalista”.

En catorce minutos, Sebastián Mangione también destroza al film de Carnevale con argumentos válidos (*Corazon Loco: Crítica y Análisis - Suar y Otro Golpe al Cine Argentino*, 17/9/2020). El cibercrítico utiliza inflexiones de voz elocuentes y no evita sonrisas irónicas. La crítica es demoledora:

Es mala. Es muy mala. Es horrenda. Pero creo que eso no es una sorpresa para nadie. [...] está plagado de escenas de transiciones con drones. O sea, pasan dos escenas de un diálogo y tenés un dron en Mar del Plata. Dos escenas de diálogo, un dron por Buenos Aires [...]. Ponele que dejamos pasar el dron. El tema de los chivos... [...] yo entiendo que la industria audiovisual la está pasando muy mal y que es válido que se pueda buscar plata de cualquier modo [...] la produjo Patagonik, la bancó el INCAA, o sea, qué se yo [...] no era una película indie donde... o un par de pibes consiguieron sponsors y los tenían que mostrar [...]. Yéndonos a la parte del guion, la verdad que no hay nada bueno para destacar, más bien lo contrario, es bastante desastroso el guion. No quiero explicitar del todo algunas cuestiones porque este es un video sin spoilers y quizás ustedes tienen ganas de ver la película, o sea [se ríe] nada, no puedo hacer nada si la quieren ver, pero bueno, intenten evitarse esas dos horas [...] si la quieren ver, véanla y fíjense [...]. Y eso que no me voy a meter en toda la cuestión que tiene que ver con el rol de la mujer y todo lo demás porque considero que hay gente mucho más calificada que yo para hablar del asunto, pero hay millones de críticas para hacer en ese aspecto. La película atrasa veinte años, con suerte. [...] La película podría llamarse tranquilamente “Chivos y drones” y tendría mucha más onda, más punch [...]. Yo la terminé de ver porque tengo, bueno, esa cosa, tengo que terminar de ver las películas, pero la verdad es que más de una vez dije... no che [sonríe] me voy a regar las plantas.

El cibercrítico dice públicamente lo que muchos críticos profesionales cotillean en alguna redacción o por WhatsApp.

El caso de los videorreaccionadores

El sujeto que se filma reaccionando a un clip audiovisual para que otro mire su reacción, realiza una performance para su espectador virtual. La cámara dinamita la capacidad de autenticidad de la reacción. De allí que el sujeto que se filma mirando un film, una serie, un tráiler o un videoclip para que otro lo contemple deviene en actor. En este caso, un webactor: un actor que actúa para una minicámara (la de la notebook, la del iphone, la de la tablet). El propio mecanismo del cine le ha enseñado ese artilugio; de los actores ha aprendido la espontaneidad (en 1935 Benjamin planteaba la diferencia entre la actuación para teatro y cine). Se diferencia de ellos en que debe mirar a cámara. El cine le ha enseñado también el concepto de montaje. Le basta manejar un software de edición y otro de transmisión para emitir en vivo con calidad profesional. En YouTube pululan tutoriales al respecto.

La videorreacción puede ser un hobby o un trabajo, o un hobby que se transforma en trabajo. En el último caso, los videorreaccionadores buscan la mayor cantidad posible de *likes* y aumentar el tráfico para monetizar su trabajo. ¿Existen videorreaccionadores que fingen los estados anímicos? ¿Serían capaces de mentir (llorar, reír, asustarse, sorprenderse) para obtener una determinada monetización? ¿Son impostores? Debido a la cámara, siempre hay actuación. No obstante, los videorreaccionadores se encargan de recalcar, clip tras clip, la sinceridad de sus reacciones. Muchos de sus seguidores validan con sus comentarios ese posicionamiento. Por ejemplo, cuando el español CG Panther se emociona con *Un argentino en Nueva York* (Juan José Jusid, 1998) y exclama: “es triste la película, eh” (*Un Argentino En Nueva York !!!! Reacción A La Película*, 16/1/2022), uno de sus seguidores valora su sinceridad: “no escatima emociones jaja como otros youtubers, si tiene que llorar llora, si tiene que cagarse de risa mal lo hace jaja”.

A diferencia de lo que ocurre en los films, en las videorreacciones no hay construcción de *fotogenia* sino de *carisma*. Los videorreaccionadores no forman parte de una ficción. Miran a cámara, buscan que sus suscriptores sean testigos de sus sensaciones. No necesariamente una videorreacción contiene una crítica. En algunas, las opiniones son aisladas; en otras, son vertidas al final. En las videorreacciones importa la reacción (la pose de esa reacción) antes que la opinión. En las miniaturas de los videos de YouTube se enfatizan los gestos faciales (alegría, sorpresa, tristeza) del videorreaccionador. Los films reaccionados no necesariamente son estrenos recientes. Hay reacciones a producciones como *Casablanca* (Michel Curtiz, 1942) y *Scream* (Wes Craven, 1996) o a hechos actuales relacionados con la industria, como la transmisión en directo de las nominaciones a los Oscars (en la edición 2022, en la mayor parte de los casos, los usuarios desconocen a los nominados de las categorías documentales y película extranjera y alientan a los actores más jóvenes: Andrew Garfield y Kristen Stewart). Los videorreaccionadores de tráileres proponen líneas argumentales y ponderan actuaciones y fotografía.

Tomemos dos casos. Cassie, norteamericana responsable del canal YouTube Popcorn in Bed, informa que *Amélie* (*Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*, Jean-Pierre Jeunet, 2001) es la primera película extranjera a la que reacciona en el canal junto a una amiga, la cual confiesa que es la primera vez que mira un film con subtítulos. Cada tanto la pausan para realizar comentarios banales, sorprenderse o reírse, y al final, la amiga manifiesta que “probablemente sea la película más extraña que haya visto” (*Amelie (2001) First Time watching Movie Reaction*, 12/1/2022). Madison Thames, luego de la reacción a *Tiburón* (*Jaws*, Steven Spielberg, 1975), en la que se asusta con el escualo, muestra tensión en los momentos desesperantes y empatiza con los personajes, produce una crítica sobre el film (*Jaws (1975) Movie Reaction!*, 1/7/2022). Sostiene que crea una atmósfera intensa; que pese a los movimientos mecanizados, el tiburón ficticio

asusta; destaca la compleja caracterización de los personajes; analiza la funcionalidad del tema musical creado por Williams; remarca la capacidad del director para aterrorizar al público sin la necesidad de mostrar al monstruo en la primera hora; y les solicita a sus seguidores que escriban cómo comenzaron a percibir las playas luego de haber visto la película y si desean que reaccione a las secuelas.

El registro de las reacciones de los espectadores no es un fenómeno de este siglo. En la sala oscura se filmaron los saltos y los gritos de los espectadores norteamericanos que en 1975 miraban *Tiburón*, y los noticieros recogen desde hace años las opiniones tras las funciones. Reacciones y opiniones colaboran con la promoción. El usuario YouTube historycomestolife presenta el informe *Cultural Impact of the Exorcist 1973* (19/1/2014), centrado en las impresiones que el film *El exorcista* (*The Exorcist*, William Friedkin, 1973) causó en su estreno. Se ven muchedumbres haciendo fila para acceder a la sala; acomodadores comentando que una docena de espectadores se desmayan por función; personas perturbadas que abandonan la sala; y otras que opinan sobre el miedo experimentado. La usuaria YouTube Honest Movie Reactions reacciona a ese documento (*The Exorcist 1973 The Cultural Impact of The Exorcist Movie Reaction The Exorcist Reaction*, 1/6/2022) y expresa que comprende las “genuinas” reacciones de entonces, completamente distintas a la suya, debido a cierta ingenuidad del público; no la ve como una película de terror sino como una “fantástica obra de arte”; y conmina a sus suscriptores a que le escriban al respecto: si creen que la diferencia perceptual podría radicar en las imágenes de terror que nos ofrecen el mundo y las películas de hoy.

Consideraciones finales

El éxito de *Función privada* se debió a múltiples factores: la exhibición de films que entonces eran denominados “de temática adulta”, la divulgación de films

Europeos, la defensa del cine de autor nacional, la información brindada sobre las producciones y los realizadores, el carisma de los conductores, el tono informal de la crítica, las conversaciones con los invitados y la construcción de una cinefilia televisiva. En 2018, consultado en una entrevista respecto a si un programa como *Función privada* sería visto en la televisión argentina en la actualidad, Berruti responde afirmativamente: “Si volviéramos con Morelli sería un éxito. Las películas, los comentarios sobre las películas, el bar...”. El optimismo del conductor contrasta con los actuales consumos televisivos, las decisiones de los gerentes de los canales en materia de programación (*Filmoteca, temas de cine* constituye la excepción a la regla) y la cinefilia 2.0.

Las relaciones entre la crítica de la prensa gráfica periódica, los análisis de las revistas especializadas y los estudios producidos por la universidad (estos últimos desde la inauguración del campo en la década de 1990) han oscilado, y siguen haciéndolo, entre la indiferencia, la rivalidad e incluso la hostilidad (la camaradería parece más difícil de rastrear). Si la crisis de legitimidad de la crítica implica a los dos primeros, los últimos son acuciados por los problemas que presentan la formación, la investigación y la escritura académicas, todos ellos indagados por la propia universidad desde el campo de la pedagogía y la didáctica. Desde el nuevo siglo, a ellos se agrega un cuarto actor: los cibercríticos-cualquiera.

Si *Función privada* pudiera interpelar a unos y a otros, lo haría a partir de la categoría del *crítico-borracho* que puede erigirse a partir de la construcción humorística que la sociedad argentina realizó en torno de la conjunción entre alcohol y cine un sábado por la noche. Frente a la crítica sobria, estandarizada, arrogante y prescriptiva, una voz ebria podría establecer con las imágenes un diálogo que comportara originalidad y audacia. Una crítica alcoholizada no podría ser más que inquietante, incierta. Peligrosa incluso. Si el deseo de Berruti se concretara y *Función privada* regresara a la televisión o a un vivo en YouTube,

en su primera entrega podría realizar un guiño a esa construcción sociocultural y exhibir *Whisky* (Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll, 2004). Berruti y Morelli bromearían al respecto y podrían robarles a los espectadores, a diferencia de lo que ocurre en la película uruguaya en ocasión de dos penosas sesiones fotográficas, una sonrisa genuina en vez de una forzada.

Bibliografía

- Alloin, Fabien (2014). "Du ciné-fils voyageur au cyber-critique. Du planisphère à Google" en Gilles Lyon-Caen (director), *La Critique de cinéma à l'épreuve d'Internet*. Montpellier: L'Entretemps.
- Barthes, Roland (1972). *Crítica y verdad*. Bs. As.: Siglo XXI. Trabajo originalmente publicado en 1966, París: Seuil.
- Benjamin, Walter (1989). "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" en *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Bs. As.: Taurus. Trabajo originalmente publicado en 1936, Frankfurt: Institut für Sozialforschung.
- De Baecque, Antoine (2014). "L'âge chimérique de la cinéphilie" en Gilles Lyon-Caen (director), *La Critique de cinéma à l'épreuve d'Internet*. Montpellier: L'Entretemps.
- Eco, Umberto (1995). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Tusquets. Trabajo originalmente publicado en 1964, Milán: Bompiani.
- Foucault, Michel (1996). "Lenguaje y Literatura" en *De lenguaje y Literatura*. Barcelona: Paidós. Trabajo originalmente publicado en 1964, Bruselas: Universidad Saint-Louis.
- Hayes, Inés (2021). "La familia, un modelo a desarmar" en *Página/12*, 10 de diciembre. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/387548-la-familia-un-modelo-a-desarmar> (Acceso en: 12 de diciembre de 2021).
- Keathley, Christian (2011). "La Cámara-Stylo: Notes on Video Criticism and Cinephilia" en *The Language and Style of Film Criticism* (Clayton, Alex y Klevan, Andrew editores). Londres: Routledge.
- Krywicky, Boris (2019). "Critique des critiques. La crise de la légitimité des journalistes spécialisés en cinéma face aux dispositifs proposés sur le web" en *MethIS. Méthodes et Interdisciplinarité en Sciences humaines*, volumen 6. Bélgica: Liège Université. Disponible en: <https://popups.uliege.be/2030-1456/index.php?id=496> (Acceso en: 1 de marzo de 2022).
- Ladrón de Guevara, Federico (2018). "Rómulo Berruti: Si volviera Función privada sería un éxito" en *Clarín*, 23 de abril. Disponible en: https://www.clarin.com/espectaculos/romulo-berruti-volviera-funcion-privada-exito_0_B1ZP-Dsnf.html (Acceso en: 5 de febrero de 2022).

López, José Manuel (2011). "Las posibilidades de la crítica digital" en *Transit. Cine y otros desvíos*, 14 de agosto. Disponible en: <http://cinentransit.com/critica-digital/> (Acceso en: 15 de febrero de 2022).

Maldonado, Leonardo (2006). *Surgimiento y configuración de la crítica cinematográfica en la prensa argentina (1896-1920)*. Bs. As.: iRojo.

____ (2022). *Los primeros artículos sobre cinematografía en Caras y Caretas (1907-1915). Oscilaciones entre la crónica-reclame, la crítica-reclame y la crítica impresionista*. Córdoba: Tinta Libre.

Mulvey, Laura (2004). *Death 24x a second. Stillness and the moving image*. Londres: Reaktion Books.

Ramonet, Ignacio (2011). *La explosión del periodismo. Internet pone en jaque a los medios tradicionales*. Bs. As.: Capital Intelectual.

Rodríguez Serrano, Aarón (2015). "La Cinefilia 2.0 y el frameo: apuntes teóricos sobre el collage visual en la Nueva Crítica cinematográfica" en *adComunica. Revista de Estrategias, Tendencias e Innovación en Comunicación*, número 10. Castellón: Asociación para el Desarrollo de la Comunicación adComunica, Universidad Complutense de Madrid y Universidad Jaume I. Disponible en: <https://www.e-revistas.uji.es/index.php/adcomunica/article/view/4876> (Acceso en: 15 de diciembre de 2021).

Rosenbaum, Jonathan (2010). "Film Writing on the Web: Some Personal Reflections" en *Goodbye Cinema, Hello Cinephilia. Film Culture in Transition*. Chicago: The University of Chicago Press. Trabajo originalmente publicado en 2007, California: *Film Quarterly* (volumen 60, número 3).

Schotter, Florian (2020/21). *État critique. Série documentaire sur la fonction des journalistes de cinéma à l'heure d'Internet*. Bélgica: Université de Liège. Disponible en: <http://hdl.handle.net/2268.2/13037> (Acceso en: 3 de marzo de 2022).

Sontag, Susan (1984). "Contra la interpretación" en *Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona: Seix Barral. Trabajo originalmente publicado en 1966, Nueva York: Farrar, Straus & Giroux.

U.T. (2014). "Deux ou trois notes sur la critique en 2012, qui deviennent vingt petits points d'interrogations" en Gilles Lyon-Caen (director), *La Critique de cinéma à l'épreuve d'Internet*. Montpellier: L'Entretiens.

*Leandro Maldonado es Licenciado en Ciencias de la Comunicación (Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires) y Magíster en Estudios de Teatro y Cine Latinoamericano y Argentino (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires). Su tesis de licenciatura fue distinguida por el Fondo Nacional de las Artes con el Primer Premio en el género Ensayo del Concurso Régimen de Fomento a la Producción Literaria Nacional y Estímulo de la Industria

Editorial (edición 2005). Se desempeña como docente en el nivel superior. En marzo de 2022 se integra como investigador al Instituto de Artes del Espectáculo Dr. Raúl Castagnino (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires). Email: leomaldonado01@hotmail.com