

XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. VIII Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires. Asociación Latinoamericana de Sociología, Buenos Aires, 2009.

Políticas de la crítica y críticas políticas.

Marina Moguillansky.

Cita:

Marina Moguillansky (2009). *Políticas de la crítica y críticas políticas. XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. VIII Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires. Asociación Latinoamericana de Sociología, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-062/215>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Políticas de la crítica y críticas políticas

Marina Moguillansky

mmoguillansk@gmail.com

Becaria doctoral CONICET

Instituto de Altos Estudios Sociales

Universidad Nacional de San Martín

Introducción

En este trabajo estudiamos el discurso de la crítica cinematográfica¹, en tanto mediador del consumo de este cine y en tanto escenario en el que se expresa un imaginario social sobre la otredad cultural. Con este objetivo, analizamos la existencia o no de una política de la crítica hacia las películas brasileñas y rastreamos los estereotipos, clichés y lugares comunes sobre Brasil que se entretajan en las evaluaciones de las películas por parte de la crítica argentina. Asimismo, analizamos las metáforas que se emplean para relatar la participación de los cines brasileño y argentino en instancias tales como festivales internacionales de cine y premios, postulando la efectividad de una geopolítica del cine que reedita, aunque veladamente, los enfrentamientos históricos entre Argentina y Brasil.

Nos interesará explorar el discurso de la crítica sobre las películas brasileñas por dos motivos. En primer lugar, porque la existencia de una enorme oferta cultural torna más difícil la función de selección por parte de los potenciales espectadores y jerarquiza correlativamente el rol de los

¹ Este análisis se realizó sobre un corpus compuesto por todas las reseñas publicadas por *El Amante*, *La Nación*, *Clarín* y *Página/12* sobre los estrenos de películas brasileñas en la Argentina entre 1995 y 2008. A ello agregamos la cobertura periodística de los festivales y premios internacionales en los que estuvieran presentes producciones brasileñas.

discursos mediadores como la crítica cinematográfica². En segundo lugar, debido a que la crítica de cine construye un discurso sobre las películas que, por un lado, introduce una serie de marcas que permiten leer allí un imaginario social sobre el otro cultural, y por otro lado, porque ese discurso es reproducido en la cotidianeidad de las conversaciones.

La crítica como mediación del consumo y construcción de imaginarios

La creciente tensión entre una inabarcable expansión de la cultura objetiva y su imposible asimilación subjetiva –para plantearlo en los términos de Georg Simmel (1923)³– conlleva una mayor centralidad de las instancias de mediación informativa y evaluativa sobre las ofertas culturales⁴. El consumo de los productos de las industrias culturales es mediado por una serie de discursos que informan sobre ellos, los presentan y evalúan. Frente a la imposibilidad de conocimiento directo sobre todo el abanico de la oferta cultural, los potenciales espectadores recurren a estos discursos-guía para orientar sus elecciones. La crítica de cine cumple el papel de filtro al servicio de los potenciales espectadores.

La mediación de la crítica adquiere una doble importancia en relación con los estrenos de las películas brasileñas en Argentina. En primer lugar, porque es un tipo de cine que interesa a un segmento particular de espectadores más formados, un público cinéfilo que busca propuestas alternativas a la oferta habitual de las pantallas⁵. En segundo lugar, suele ocurrir que las películas brasileñas lleguen al mercado casi sin campañas publicitarias, con actores y directores que pueden resultar familiares en Brasil⁶ pero no en la Argentina, por ende la información de que disponen los

² En un trabajo anterior desarrollamos conceptualmente el rol de la crítica cinematográfica como intermediario cultural. Véase Moguillansky 2008.

³ Una de las preocupaciones centrales de la obra de Simmel fue la contradicción trágica entre la ampliación y autonomizaciones de la cultura objetiva, entendida como las obras, saberes, técnicas, lenguajes desarrollados por el hombre, y los límites de la cultura subjetiva en tanto realización del individuo moderno.

⁴ Actualmente (2008), la cartelera comercial de cine en la Ciudad de Buenos Aires propone cerca de 40 títulos distintos de películas, a los que podemos agregar al menos unas 60 películas exhibidas en ciclos de cine del circuito no comercial. Alrededor de un cuarto de la oferta cinematográfica de las salas comerciales se renueva semanalmente. Aún así, con estas cifras sólo estaríamos considerando el cine en salas, olvidando las alternativas de la televisión, el cable, el video e Internet. La multiplicación de la oferta de consumos culturales en las grandes ciudades como Buenos Aires torna difícil incluso la tarea de dar cuenta en forma exhaustiva de las propuestas disponibles.

⁵ Según los distribuidores independientes entrevistados las películas de “otros cines” no provenientes de Hollywood se dirigen a un público especial que se caracteriza por prestar mayor atención a la crítica cinematográfica.

⁶ Una característica sobresaliente y diferencial de la producción cinematográfica reciente en Brasil es la presencia de actores muy populares provenientes de las telenovelas, que son fácilmente reconocidos por los espectadores.

espectadores es muy limitada. Es así la evaluación de la crítica cobra un rol importante –y no necesariamente positivo– para este tipo de películas⁷.

Sin embargo, las opiniones y los datos sobre la influencia de la crítica en el desempeño de las películas en el mercado son contradictorios. Entre los agentes de la industria cinematográfica prevalece la opinión de que la crítica influencia a los espectadores. Algunos estudios apoyan esta idea afirmando que la crítica es uno de los tres factores principales para predecir el éxito de una película (Litman, 1983)⁸. Otros trabajos, en cambio, sugieren que los efectos de la crítica sobre el éxito de taquilla de una película son relativos y que gran parte de los espectadores no consulta reseñas antes de ir al cine (Levene, 1992)⁹. Finalmente, no se ha determinado con certeza si la crítica actúa influenciando a sus lectores o si es más bien un indicador de los gustos e intereses de esos lectores.

⁷ “El problema a veces es la crítica, es un tema. Para este tipo de material, la gente mira mucho las críticas porque es un material prácticamente desconocido. A esas películas les puede hacer mucho daño la crítica, influye mucho” (Entrevista distribuidor independiente).

⁸ El estudio de Eliashberg y Shugan puntualiza que el efecto de la crítica sobre la recaudación de una película sería mayor en sus resultados a largo plazo: “El porcentaje de críticas positivas es estadísticamente insignificante como predictor del éxito de taquilla de la película en las primeras semanas (hasta la cuarta). Pero es un predictor significativo de la performance en semanas posteriores. También predice los resultados globales de la película, medidos a través de su taquilla acumulada para todas las semanas” (1997: 75)

⁹ Para la Argentina, podemos mencionar un estudio de consumos culturales realizado recientemente que indicó que sólo el 10 % de los jóvenes elige las películas guiándose a través de la crítica (MECYT, 2006).

Más allá de su mediación del consumo de cine (y sus efectos sobre la recaudación de una película), los discursos de la crítica cinematográfica son relevantes porque se publican en periódicos masivos que tienen una amplia circulación social, como en los casos de los suplementos de espectáculos de *Clarín*, *La Nación* o *Página/12*. En el caso de las críticas publicadas por revistas especializadas como *El Amante*, *Haciendo Cine* o *Cinemanía*, si bien no son de circulación masiva, llegan a un público especialmente relevante para el destino de las películas. En todos los casos, los discursos de las críticas continúan circulando —resignificados por los lectores— al ser reproducidos en conversaciones cotidianas. La crítica construye un discurso sobre las películas, presenta argumentos y valoraciones que son retomados por los lectores para poder hablar de las películas. Siguiendo a Patrick Charaudeau (1988), consideramos que la crítica conlleva un “hacer hablar” (*faire parler*) constitutivo de su rol más allá de la persuasión para convertir al lector en espectador (*faire voir*). Estos discursos producen sentidos sobre las películas y al mismo tiempo construyen una imagen sobre el país representado en estas producciones, proyectando estereotipos y lugares comunes. Por ello consideramos que la crítica constituye un espacio privilegiado para el análisis de los procesos de producción de sentido en torno a la circulación de filmes brasileños en la Argentina.

Críticas políticas y política de la crítica

Los críticos de cine, en tanto intermediarios culturales, producen discursos que “son el resultado de relaciones sociales localizadas, de la manera concreta en que ellos imaginan o conocen el mercado, las líneas editoriales de los medios, las presiones políticas y son el producto de cómo ellos construyen —dentro de márgenes específicos— un posicionamiento ante ellas” (Grimson, 2002:15). Teniendo en cuenta la inserción de los críticos en un medio en particular, exploramos en forma comparada las valoraciones de *Clarín*, *La Nación*, *Página/12* y *El Amante* sobre las películas brasileñas estrenadas en Argentina. Entre los medios analizados, *El Amante* se diferencia del resto por sus puntuaciones más bajas para las películas brasileñas (acompañadas de comentarios muy descalificadores). Los tres suplementos de espectáculos de diarios masivos tuvieron comportamientos similares si consideramos el promedio de los puntajes otorgados a estas películas (siendo el más frecuente “buena”). Ahora bien, si distinguimos a las películas brasileñas más comerciales, estrenadas por distribuidoras internacionales, para observar el comportamiento de cada medio frente a ellas, veremos que nuevamente *El Amante* es el más crítico, pero en este caso *Página/12* se acerca bastante a su patrón de evaluación. En cambio *Clarín*, y en menor medida *La Nación*, califican relativamente bien a las películas comerciales: en el caso de *La Nación* no hay

diferencias significativas entre unas y otras, y *Clarín* es el único de los cuatro medios que califica mejor a las películas más comerciales que a las distribuidas por empresas independientes. Estas tendencias que registramos en las críticas de los medios analizados no son una particularidad del abordaje de películas brasileñas, son generalizables al comportamiento habitual de la crítica.

Ahora bien, a través de entrevistas con críticos hemos podido establecer que la crítica de cine en términos generales tiene una política diferencial hacia el cine argentino. Aunque no puede decirse que siempre lo favorezcan en sus reseñas, los críticos de las secciones de espectáculos de los periódicos coinciden en señalar que se tiene cierta consideración especial hacia el cine nacional¹⁰.

Nosotros tenemos una política que es que, en lo posible, siempre que podamos ver todos las películas argentinas, la idea es que escriba la crítica la persona a la que más le gustó la película. Me parece que es una consideración mínima que uno puede tener. Si hay tres personas que vieron la película y a uno le gustó más que a los otros dos, que la haga él, me parece que es lo más sano. (Entrevista crítico *Clarín*)

En cambio, no existe una política de la crítica hacia el cine del Mercosur o de Brasil en particular: el tratamiento de las películas de ese origen es el mismo que para el resto de las películas. El estreno de películas mercosureñas no tiene asegurada la cobertura crítica en la fecha de lanzamiento (cosa que sí ocurre con las películas argentinas en la inmensa mayoría de los casos) y de hecho hemos podido constatar que muchas veces la crítica se publica el día sábado o, en algunos casos, directamente no se publica. Por otra parte, pueden notarse operaciones de jerarquización de la información que se emplean con las películas argentinas –ubicación y longitud de la reseña, ficha técnica, fotografías– que no se registran en cambio en la cobertura de estrenos mercosureñas. Para las películas argentinas, la crítica suele realizar notas de prelanzamiento y publica entrevistas a los directores o actores. La pertenencia de una película a un país del Mercosur no funciona como criterio de noticiabilidad¹¹ para los suplementos de espectáculos: cuando en un festival internacional se presentan o ganan premios películas argentinas, se publican notas celebratorias,

¹⁰ En el caso de *El amante*, es necesario hacer una salvedad: esta revista ha sido la más entusiasta promotora del ‘nuevo cine argentino’ pero ha sido también una detractora radical de la producción argentina más comercial y también de cierto cine de autor de fines de la década del ’80. Pero de todos modos, la revista comparte con el resto de la crítica analizada el mayor interés prestado a lo que ocurre, en cualquier sentido, con la producción de cine en la Argentina.

¹¹ Este fenómeno fue señalado por Grimson en su análisis de la cobertura periodística de las interacciones fronterizas entre Posadas (Argentina) y Encarnación (Paraguay): “Los criterios de noticiabilidad de los medios de ambas ciudades asumen como ‘evidente’ la frontera política como frontera periodística” (2002: 175).

mientras que ello no ocurre de manera regular cuando las películas son brasileñas, uruguayas o paraguayas. En síntesis, el Mercosur no ha logrado generar una política de la crítica hacia su producción cinematográfica. Como vimos en el capítulo anterior con respecto a la política cinematográfica, aquí también podemos verificar que el imaginario nacional sigue siendo determinante mientras que el espacio regional apenas comienza a instalarse.

Imágenes de Brasil

Si bien la crítica cinematográfica trata a las películas brasileñas igual que al resto de la oferta de la cartelera —ni peor ni mejor— es posible identificar una serie de imágenes estereotipadas, clichés y lugares comunes sobre Brasil que se reiteran en los textos. El estereotipo es la imagen colectiva que circula acerca de un grupo y le atribuye a todos sus miembros ciertos rasgos característicos que se perciben como una esencia inmutable. Los clichés son figuras del lenguaje cristalizadas por su repetición, que llegan a formar parte del repertorio común al masificarse. Los lugares comunes son formas de razonamiento y argumentos típicos, generales pero a su vez culturales. Los estereotipos, clichés y lugares comunes tienen funciones cognitivas: intervienen de manera necesaria en el proceso de categorización como mediadores que permiten formarse una idea acerca del otro. Tienen también funciones identitarias, puesto que al producir una imagen del otro cultural, generan correlativamente una imagen del nosotros. Finalmente, los estereotipos, clichés y lugares comunes son fórmulas que por su automatismo introducen “lo impensado en el discurso, que sirven de argumentación o marcan la relación de un texto con la norma social” (Amossy y Pierrot, 2001: 66). En conjunto, estas fórmulas configuran el imaginario sobre un grupo social, y en el análisis del discurso se las puede rastrear como marcas que permiten leer lo social en el texto (Amossy y Rossen, 1988). Estas imágenes de Brasil aparecen entrelazadas en las distintas partes que constituyen a las reseñas críticas: el aparato informativo, la descripción de la historia o argumento de la película, la evaluación y la justificación (Charaudeau, 1988). Las mismas imágenes pueden servir para sostener evaluaciones positivas o negativas sobre las películas, pero lo que queda fuera de discusión y de posibles cuestionamientos es el propio estatuto de esas construcciones imaginarias sobre la sociedad brasileña, su producción cultural y su historia.

Violencia urbana, favelas y narcotráfico

En el discurso de las críticas cinematográficas la imagen más reiterada es la de un Brasil atravesado por la violencia urbana, asociada principalmente con la pobreza y el narcotráfico en las favelas.

Según las críticas analizadas, estos aspectos deben ser representados en las películas para que éstas sean consideradas auténticas. Cuando la violencia no es representada, la crítica parece considerar que se produce un falseamiento de la realidad –las imágenes no se corresponden con el estereotipo que el crítico se ha formado– y se echa en falta este ingrediente:

Bossa nova es un film que no pretende tener ningún compromiso social, sino más bien celebrar una Río de Janeiro soñada, ideal, tal como se la podría ver en una tarjeta postal: espectacular, elegante, sin violencia, favelas ni miseria (...). Para Barreto filmar en Río, hoy, no significaba comprometerse con la realidad de violencia y miseria que, sin duda, también es parte de esta ciudad maravillosa. Se trataba, en cambio, de buscar una Río ideal, soñada (Página/12, 25/8/2000)¹²

Acompañando y reforzando esta argumentación de la crítica, se cuelan en el discurso distintas figuraciones que remiten a la falta al comparar a *Bossa Nova* con “un yogur diet” o “un enredo pálido e insustancial”, para terminar descalificándola en tanto “decorativo álbum de postales” que resultaría “tan emocionante como una revista de modas” (*La Nación*, 29/8/2000).

Ahora bien, en varias de las películas brasileñas reseñadas por la crítica, la violencia sí aparece y cobra un rol central en el relato y en las imágenes (*Orfeo*, *Ciudad de Dios*, *Detrás del sol*, *El Invasor*, *Tropa de Elite* entre otras). En esos casos, la crítica pondrá en discusión cuál es la manera “correcta” de representar la violencia, qué grado de estilización o de realismo son adecuados para las pantallas, cuánta crudeza pueden traslucir las películas. Al respecto, el film *Ciudad de Dios* (Fernando Meirelles) generó un intenso debate sobre la espectacularización de la violencia y la marginalidad en el cine. La crítica brasileña Ivana Bentes había acuñado algunos años antes la fórmula de la “cosmética del hambre”¹³ para calificar –y rechazar– el abordaje de la cuestión social en películas como *Estación Central* y *Orfeo*, en contraste con la “estética del hambre” que postulara Glauber Rocha. Al estrenarse la película de Meirelles, la discusión llegó a las editoriales de los periódicos y se multiplicaron los debates sobre la ética y la estética en la representación de la violencia y la marginalidad en *Ciudad de Dios*. Este debate tuvo repercusiones también en la crítica argentina, para

¹² También *La Nación* marca esta carencia en *Bossa Nova* al señalar que “(...) transcurre en el Río que sólo pueden percibir los enamorados, lejos de la miseria y la violencia, "a medio metro por encima de la realidad carioca". (*La Nación*, 24/8/2000). Para *Clarín*, la película muestra “los paisajes de Río de Janeiro vistos de la manera menos peligrosa: en la pantalla grande y lejos de aquel maldito sol asesino que denunciaran Les Luthiers.” (24/8/2000). Las críticas de los tres periódicos fueron bastante desfavorables hacia la película.

¹³ En su artículo “Da estética da fome à cosmética da fome” publicado en el diario *Jornal de Brasil*, 08/07/2001.

la cual la película de Meirelles quedó instalada como el paradigma de la glamourización de la violencia. La discusión se reeditó muy recientemente al estrenarse *Tropa de Elite* (marzo de 2008), que fue presentada por parte de la crítica como una especie de segunda parte de *Ciudad de Dios*. Pero nótese que la existencia misma de la violencia como rasgo de la sociedad brasileña es un dato que se da por sentado en las críticas.

En el discurso de la crítica resulta muy frecuente la confusión de niveles entre la película y la realidad: no siempre se explicita de qué se está hablando y se realiza muy rápidamente el pasaje entre lo cinematográfico y lo real, borrando el límite entre las imágenes y las cosas¹⁴. En otros casos, una serie de metáforas que remiten a la pintura o el uso metonímico de las referencias a la fotografía cumplen la función, para el discurso crítico, de realizar el pasaje del nivel de las representaciones estéticas a sus objetos, casi sin precaución alguna. Se dirá entonces que *Ciudad de Dios* es un “controvertido retrato de la violencia urbana en los barrios más miserables de Río de Janeiro” que transcurre a “comienzo de los años ochenta, cuando el asesinato, la violación y el tráfico de armas y de drogas ya se había vuelto habitual y una terrible guerra entre pandillas de traficantes esparcía horror y pánico entre los habitantes del barrio. (*La Nación*, 20/3/2003). En la misma línea, para *Clarín* esa película “aborda el realismo social con fuertes escenas, al retratar una guerra de pandillas en una favela” (20/3/2003), mientras *Amarelo Manga* “intenta una radiografía de sectores marginales en Recife” (*Clarín*, 10/3/2005) y *El invasor* “refleja de la manera más cruda la violencia social de San Pablo” (*Página/12*, 19/9/2003). Sin solución de continuidad, la crítica pasa así a construir un discurso sobre Brasil y ya no sobre las películas.

En algunos casos, el pasaje del análisis crítico hacia la sociedad en la que transcurre la película se sostiene en una serie de procedimientos que buscan construir el ethos de un enunciador informado. Las premisas sobre la violencia de la sociedad brasileña, que asume y presenta el discurso de la crítica, son entonces reforzadas con datos que procuran brindar objetividad a estas apreciaciones, como en la siguiente reseña de *Amarelo Manga* que introduce una reflexión sobre el cine brasileño y la violencia:

¹⁴ Así ocurre en la noticia que publicó *Página/12* sobre las repercusiones políticas que tuvo *Ciudad de Dios*, donde se intercalan el comentario sobre la película y ciertas descripciones del espacio en el que se filmó, como el que sigue: “...la favela Cidade de Deus, un barrio misérrimo de Río de Janeiro donde impera la violencia, los niños a los nueve años ya llevan revólver, trafican drogas y muchos de ellos mueren antes de los veinte. Esta favela de nombre paradójico, porque desde luego está dejada de la mano de Dios, es el ejemplo palmario del Brasil hambriento y sin ley con el que el nuevo presidente ha prometido acabar.” (*Página/12*, 1/2/2003)

Como tantos films brasileños y de modo inevitable –tratándose de un país con una de las estadísticas de violencia más altas del mundo–, por la película de Assis circula una tensión siempre a punto de estallar, por cualquier detalle tonto. (*Página/12*, 11/3/2005, subrayado nuestro).

En distintas críticas aparecen estas referencias a estadísticas, que pueden sustituirse por noticias de los medios de comunicación u otras fuentes a las que se asigna cierta legitimidad informativa.

Así la crítica, a pesar de tratarse de un género marcado por la expresión de la subjetividad¹⁵, consigue producir un discurso con apariencia de objetividad sobre la sociedad brasileña. La elaboración de un habla sobre ese cine, ese “faire parler” que señalara Patrick Charaudeau, hilvana imágenes que refuerzan los estereotipos sobre Brasil.

Nuestros (aún) pobres vecinos

La imaginación histórica sobre el lugar de la Argentina en América Latina le reservó durante muchas décadas una posición privilegiada de país menos desigual que el resto, dentro de una escala de graduación en la cual Brasil ocupaba el espacio del país con mayor desigualdad social. Esta imagen comienza a resquebrajarse en los últimos años –y muy especialmente en la crisis de 2001 en la Argentina– al verse confrontada con el creciente desarrollo económico del país vecino. Por ello resulta importante para el imaginario nacional poder seguir afirmando que Brasil también tiene problemas sociales y que aún no ha resuelto la cuestión de la marginalidad. Es así que las películas que ofrecen alguna representación de la cuestión social y de la pobreza resultan adecuadas para confirmar el estereotipo de un Brasil –todavía– desigual y subdesarrollado.

En las críticas aparecen profusas referencias a la pobreza, marginalidad y atraso del país vecino o de parte de él, casi siempre en directa asociación con la imagen de un Brasil violento, pero a veces también de manera autónoma. Las películas situadas en el nordeste brasileño (el sertão) como *Estación Central*, *Detrás del sol*, *El camino de las nubes* y *Amarelo manga* son una ocasión para que la crítica desenvuelva sus reflexiones sobre la continuidad de los problemas sociales en Brasil, a pesar

¹⁵ Desarrollamos el análisis de las expresiones de la subjetividad en el discurso de la crítica en un trabajo anterior, véase Moguillansky (2006).

de su enorme desarrollo económico en las últimas décadas. Por ejemplo la reseña de *Clarín* sobre *El camino de las nubes* afirma:

La idea del director Amorim, inspirado en un hecho real, consiste en ofrecer un retazo de la vida del sector más sumergido del milagro brasileño a través de una fatigosa odisea de más de 3.000 kilómetros. (*Clarín*, 20/5/2004)

La persistencia de la pobreza es tematizada también por la crítica de *El Amante* sobre *Estación Central* de Walter Salles, al que considera como “un film que muestra explícitamente que en Brasil todavía existen ciudadanos analfabetos, pobres, miserables y marginados.” (4/1999, subrayado nuestro). *Clarín* también destaca, en ese mismo film, la expresión de la cuestión social en Brasil:

Que para muestra basta un botón es algo que *Estación Central* comprueba: ese comienzo con el desfile de clientes ante la escriba no sólo es un logro en sí mismo sino que informa sobre la situación social brasileña (con una cantidad de analfabetos impresionante) (*Clarín*, 4/3/1999)

Como señalamos con respecto a la imagen de la violencia, ocurre nuevamente que la crítica pone en discusión la manera ética y estéticamente adecuada de representar la pobreza. Según *El Amante*, la película *Estación Central* muestra a los pobres “como parte del paisaje, con una mirada ligera, poco convincente y algo conservadora” (4/1999), *Página/12* considera que *Orfeo* es una “estetización especuladora y banal de la miseria” (20/4/2000). La crítica publicada por *Página/12* rechaza la elección estética de *El camino de las nubes* y especialmente su acercamiento a los problemas sociales, señalando que allí “la pobreza aparece fotografiada con lujo de tarjeta postal, contradicción que habla de una ética más que equívoca en el abordaje del tema” e ironiza sobre decisión de presentar a una actriz rubia como pobre:

...a su reaccionarismo a toda orquesta el realizador debutante Vicente Amorim le suma (...) el suficiente arrojo (de algún modo hay que llamarlo) como para poner a la impecable blonda Cláudia Abreu a hacer de pobre, en un país en el que un abrumador porcentaje de gente desposeída es negra o mulata y sufre de severos problemas de

salud y nutrición. Pero claro, ya se sabe: los yanquis las prefieren rubias. (Página/12, 22/5/2004)

En todas estas críticas se reitera la construcción de una imagen del Brasil aún pobre y subdesarrollado, aunque enmarcada en cada caso en una valoración estética diferente. Por último, podemos señalar que, en ciertos discursos de la crítica, la representación de la pobreza y la marginalidad se une de manera inmediata con la imagen de la violencia que destacamos en la sección anterior. Así ocurre en la siguiente crítica sobre *Amarelo Manga* donde se señala que “el film expone sin piedad los males sociales del Brasil, así como las zozobras individuales, haciendo hincapié en la brutalización del ser humano castigado por la miseria”, y se interpreta que “el director Cláudio Assis necesitó de la violencia en su más alto grado para asumir su responsabilidad de acusador de tanta tragedia cotidiana en un Brasil en el que sobran los desamparados y los infelices.” (*La Nación*, 7/8/2003).

Nuevamente, constatamos que el discurso acude a figuraciones que instauran un sentido de objetividad en la imagen fílmica analizada: “ofrecer un retazo”, “fotografiar” e “informar” indican acciones como seleccionar una parte de la realidad, ofrecer una imagen fiel y brindar datos e información.

Brasil, país tropical

Más allá de la construcción de una imagen de Brasil violento y pobre, que hemos señalado, en las críticas aparece otra serie de rasgos que se adscriben a este país y su población, y que sin adquirir necesariamente una connotación negativa —por el contrario, muchas veces aparecen con un tono de admiración o envidia— no dejan de ser parte de un estereotipo que fija una imagen rígida y simplificada acerca del otro, en este caso convirtiéndolo en una entidad exótica. Como señalara Gustavo Lins Ribeiro (2002), el imaginario hegemónico en la Argentina para representarse al Brasil aparece asimilado a la visión europea del tropicalismo. En un juego de espejos, la Argentina reproduce un discurso que al colocar a Brasil en el trópico sensual y caluroso, la ubica por contraposición como un país europeo, blanco y frío. En esa mirada del Brasil como país tropical, que se inscribe en el discurso de la crítica cinematográfica, se destacan rasgos como la musicalidad, a la que se hace amplias referencias¹⁶, la habilidad corporal especialmente para la danza y el fútbol

¹⁶ Por ejemplo en la reseña de Clarín sobre *La dueña de la historia*: “Y a fuer de brasileña, se prodiga en eficaces comentarios musicales, con temas como Guantanamera, La Banda, Canta Brasil y otros éxitos eternos.” (3/11/2005)

(“Brasil no sólo exporta fútbol” titulaba *Clarín* una nota acerca de la producción cinematográfica reciente), la sensualidad y la alegría como modo de vida.

Lo que se oye son los baiones, el forró, los contagiosos ritmos regionales que animan los bailes de domingo y acompañan las fiestas patronales; lo que se ve, un Brasil profundo que revela, sobre todo en el personaje central, un modo de afrontar la vida, cierta condición de lo brasileño que tiene que ver con una cordialidad intrínseca, la llaneza de trato, la hospitalidad, la generosidad, expresiones espontáneas de un sentimiento rico en vitalidad y apoyado en algunas certezas implícitas: la fugacidad de la existencia, por ejemplo, o la conciencia de que siempre es más fácil afrontar en compañía las circunstancias de la vida. (*La Nación* sobre *Yo, tu, ellos*, 3/5/2001)

Se construye así una imagen acerca del Brasil y de los brasileños, que aparece naturalizada como trasfondo de distintas intervenciones de la crítica de espectáculos. Podemos ver cómo opera dicho estereotipo en la siguiente caracterización del director Fernando Meirelles, con ocasión del pasaje de su película *Ciudad de Dios* por el Festival Internacional de Cine de Cannes:

Por su físico, Meirelles, no es el típico brasileño. Más bien parece finlandés, pelirrojo y paliducho, y es difícil imaginarlo bailando samba o jugando al fútbol. Pertenece a la clase media de su país y, aunque empezó estudiando arquitectura, su pasión siempre fue el cine, aunque hasta ahora se venía ganando la vida como director publicitario. (*Página/12*, 1/2/2003)

Como señalan Amossy y Pierrot, el cliché se utiliza para “construir un mundo de lugares y personajes verosímiles” (2001:72): para un brasileño, debe ser moreno, jugar al fútbol y bailar samba. Pero, a veces, el cliché puede subvertirse en el discurso para mostrar sus límites reductores al confrontarlo con la diversidad de lo real: los brasileños también pueden ser pelirrojos, pálidos y patitiosos; tienen una clase media que se forma en la universidad e incluso, directores de cine.

La tropicalidad aparece como atributo que califica de distintas maneras a las películas, los personajes y la sociedad brasileña. El protagonista de *Madame Satá* es caracterizado entonces como “una Sherazade tropical y semianalfabeta” (*La Nación*, 12/8/2004), de la película *La dueña de la*

historia la crítica dirá que es “leve como brisa tropical” (*Clarín*, 3/11/2005) y se describe el clima de *Amarelo Manga* a través de los efectos “del calor, la transpiración y la humedad” (*Página/12*, 11/3/2005). En otras ocasiones, el estereotipo del país tropical adquiere ribetes más abiertamente descalificadores hacia Brasil, que se acercan al cliché del “país bananero” con que se ha estigmatizado a tantos países latinoamericanos. Así ocurre en la siguiente crítica que publicó *Clarín* sobre *Amarelo manga*:

El título *Amarelo Manga* no alude a exuberancias tropicales ni a cáscaras de bananas sino a la podredumbre de enfermedades diversas y objetos y mobiliarios venidos a menos. Este es un filme acerca de gente que uno ¿afortunadamente? no conoce. Ni quisiera conocer. (*Clarín*, 10/3/2005)

Consideraciones finales

La revisión del estado del arte sugería la existencia de distancias culturales entre Brasil y Argentina, que se expresan en miradas recíprocas estereotipadas y prejuiciosas. Partiendo de esas premisas estudiamos la producción discursiva de la crítica cinematográfica argentina sobre las películas brasileñas. Notamos que existe una política de la crítica hacia el cine argentino, mientras que no hay nada semejante con respecto al cine brasileño o del Mercosur en general. La crítica trabaja sobre las películas brasileñas con criterios similares a los que adopta para cualquier tipo de cinematografías.

Más allá de estas consideraciones, analizamos las imágenes sobre Brasil que se entretajan en el discurso de la crítica. Constatamos la presencia de estereotipos y clichés que articulan las argumentaciones y descripciones que sostienen los juicios valorativos de la crítica. Las críticas reproducen la imagen de un Brasil marcado por la violencia urbana, el narcotráfico y los crímenes; además, se insiste en la importancia de la pobreza, la marginalidad y la desigualdad. Finalmente, se reitera el estereotipo del país tropical, caracterizado por el calor, la sensualidad, la música y el sexo.

En síntesis, las críticas muestran la presencia de una imagen estereotipada sobre Brasil que lo caracteriza como un país violento y con problemas de pobreza y marginalidad, por un lado, y como una sociedad musical, alegre y tropical, por el otro. El estudio de Regina Schneiderman sobre la presencia de cine brasileño en el mundo concluía señalando que “a través de esas imágenes el

pueblo brasileño pasa a ser reconocido en toda su expresión cultural (...) permitiendo conocer, entender y aceptar el Brasil en el exterior tal como éste es” (2007: 114). Sin embargo, el análisis de la producción discursiva de la crítica muestra que esa complejidad cultural es nuevamente reducida a través de los estereotipos que modelan la recepción de esas imágenes.

Bibliografía

- Amossy, Ruth y Rossen, Elisheva (1982): *Les discours du cliché*. París: SEDES-CDU.
- Amossy, Ruth y Herschberg Pierrot, Anne (2001): *Estereotipos y clichés*. Buenos Aires: Eudeba.
- Bentes, Ivana (2001): "Da estética da fome a cosmética da fome" en *Jornal do Brasil*, 08/07/2001.
- Charaudeau, Patrick (1988): "La critique cinématographique: faire voir et faire parler" en *La presse. Produit, production, réception*. París: Didier.
- Eliashberg, Jehoshua y Shugan, Steven (1997): "Film critics: influencers or predictors?" en *Journal of Marketing*, Vol. 61 (april), 68-78.
- Grimson, Alejandro (2007): *Pasiones nacionales. Política y cultura en Brasil y Argentina*, Buenos Aires: EDHASA.
- ----- (2002): *El otro lado del río. Periodistas, nación y Mercosur en la frontera*, Buenos Aires: Eudeba.
- Moguillansky, Marina (2008): "Una genealogía del concepto de intermediario cultural. Revisiones recientes y aplicaciones en procesos de integración regional". Presentado en el 9º Congreso Argentino de Antropología Social, Misiones. 5-8 de agosto.
- ----- (2006): "La interculturalidad en la crítica de cine. De fotogramas brasileños en la pluma argentina" en 8º Congreso Argentino de Antropología Social, Salta, 19-22 de septiembre.
- ----- y Re, Valeria (2005): "Nuevo cine, nueva crítica" en III Jornadas de Jóvenes Investigadores del Instituto Gino Germani, 29 y 30 de septiembre. Disponible en <http://www.iigg.fsoc.uba.ar/>
- Schneiderman, Regina (2007): *O cinema brasileiro e a politica cultural externa do governo Luis Inácio Lula da Silva (2003-2006)*, Universidad Federal Fluminense, Tesis de Maestría del Programa de Relaciones Internacionales, mimeo.

- **Fuentes**

- Diario *Página 12*, sección Espectáculos, 1998-2007.
- Diario *Clarín*, suplemento Espectáculos, 1998-2007.
- Diario *La Nación*, suplemento Espectáculos, 1998-2007.
- Revista *El amante*, varios números, 1996-2007