

LA RELEVANCIA PRAGMÁTICA DEL SABER EXPERTO EN LA CRÍTICA DE CINE
PROPUESTA DE MODELO DE ANÁLISIS CON APLICACIÓN DE CASO

BRAYAN SEBASTIAN ESQUIVEL GONZALEZ

CÓDIGO DE ESTUDIANTE: 1731509

LICENCIATURA EN FILOSOFÍA

UNIVERSIDAD DEL VALLE

FACULTAD DE HUMANIDADES

Departamento de filosofía

Santiago de Cali

2023

LA RELEVANCIA PRAGMÁTICA DEL SABER EXPERTO EN LA CRÍTICA DE CINE
Propuesta de modelo de análisis con aplicación de caso

BRAYAN SEBASTIAN ESQUIVEL GONZALEZ

Monografía presentada para optar por el título de licenciado en filosofía

Bajo la dirección de
John Alexander Giraldo Chavarriaga (Magister en filosofía)

UNIVERSIDAD DEL VALLE
FACULTAD DE HUMANIDADES
Departamento de filosofía
Santiago de Cali

2023

Agradecimientos

Mis agradecimientos van a los seres queridos de mi pasado, presente y futuro; sin ustedes no tendría con quien compartir los frutos de mis aprendizajes, y eso haría que el saber y la vida carecieran de valor para mí.

Contenido

Capítulo I Necesidad de analizar críticamente el discurso de La crítica de las obras audiovisuales	6
1.1 La crítica de cine en la web.	6
1.2 Carga pragmática de los términos estéticos en el juicio de obras de arte	8
1.2.1 Una manera más plural de entender el gusto	8
1.2.2 El discurso sobre la obra audiovisual: dos posturas cercanas respecto del análisis de la obra audiovisual	13
Capítulo II Convergencia teórica: relevancia, juicio estético y crítica fílmica	18
2.1 Un cambio de paradigma en el entendimiento de la comunicación humana	18
2.2 El ambiente comunicativo de la página web	35
Capítulo III Propuesta y aplicación del modelo de análisis	39
3.1 El lenguaje del cine y los métodos de la crítica.....	39
3.2 Análisis de críticas y su recepción	43
3.2.1 Presentación íntegra de críticas y comentarios	43
3.2.1.1 Prueba 1 de aplicación de modelo de análisis: ¡Qué hartazgo de cierto cine distinto! De Carlos Boyero	46
3.2.1.2 Prueba 2 de aplicación de modelo de análisis: Dos críticas de “Monos”, de Alejandro Landes	54
Capítulo IV Explicitación de hallazgos	62
4.1 Respecto de la cognición, comunicación y crítica.....	62
4.2 El juicio estético contemporáneo y la crítica cinematográfica	64
4.3 Alcances y límites del modelo de análisis propuesto	65
4.4 El papel del interlocutor y la construcción de su imagen en el discurso de la crítica.....	67
Capítulo V. Conclusiones y Recomendaciones.....	70
Bibliografía	76

Resumen

En el siguiente texto la pretensión es: en primer lugar exponer la teoría del juicio estético (principalmente la propuesta de Frank Sibley) y los elementos pertinentes de la teoría de la relevancia (principalmente la propuesta de Sperber y Wilson), esto con el objetivo de mostrar cómo ambas ramas de la filosofía pueden llegar a compartir una visión parecida sobre la comunicación de juicios de valor; en segundo lugar, se procederá a exponer las propuestas de la teoría del análisis (Aumont y Marie) y la crítica de obras de arte (Sontag), esto con el objetivo de destacar elementos más concretos de la crítica contemporánea de obras de arte; y en tercer y último lugar, tomando en cuenta los elementos previos, se propondrá un modelo de análisis de discursos críticos de obras de arte, puntualmente obras audiovisuales, esto con el fin de ofrecer una aplicación práctica que se ajuste al entorno contemporáneo del discurso crítico.

Palabras clave: Pragmática, análisis, relevancia, cine, crítica, estética

Capítulo I

Necesidad de analizar críticamente el discurso de La crítica de las obras audiovisuales

1.1 La crítica de cine en la web.

El acto de criticar una obra de arte es una práctica tan antigua como el arte mismo. Desde los inicios de la civilización humana, las personas han sentido la necesidad de emitir juicios valorativos sobre las creaciones artísticas que contemplaban. Con el paso del tiempo, esta actividad crítica fue adquiriendo un carácter más reflexivo y metódico, convirtiéndose en un género discursivo con reglas y objetivos definidos. Hoy en día, la crítica de las diversas manifestaciones artísticas, como la literatura, la pintura, la escultura, la música o el cine, constituye una pieza central en el entramado cultural de las sociedades. Así, dentro de los distintos tipos de crítica artística, la crítica cinematográfica presenta características particulares que la convierten en un campo de estudio sumamente rico y complejo. A diferencia de otras expresiones estéticas, el cine es un tipo de arte bastante reciente, que apenas supera el siglo de existencia. Sus orígenes se remontan a finales del siglo XIX, con los primeros experimentos en la captura y reproducción de imágenes en movimiento. Desde entonces, esta forma de arte audiovisual no ha dejado de expandirse, diversificarse y conquistar nuevos territorios. Actualmente, la producción global de películas alcanza varios miles de títulos al año.

Ante semejante proliferación de obras cinematográficas, la labor del crítico de cine se ha vuelto más necesaria y, a la vez, más compleja. Su tarea consiste en seleccionar, analizar e interpretar un número cada vez mayor de películas, para luego transmitir sus impresiones al público a través de reseñas, artículos o ensayos críticos. En otras palabras, el crítico cinematográfico ejerce una mediación experta entre las obras fílmicas y los espectadores. Su discurso crítico guía, orienta y educa la mirada del público. Por tal motivo, resulta de gran importancia analizar críticamente el discurso generado por la crítica cinematográfica contemporánea. ¿Cómo se construyen y comunican estas valoraciones expertas sobre las obras audiovisuales? ¿Qué estrategias discursivas emplean los críticos para emitir sus juicios estéticos?

¿Cómo influyen el medio y el contexto en la formulación de estas opiniones especializadas? Todas estas preguntas apuntan a la necesidad de estudiar en profundidad la retórica y la pragmática que subyacen al género discursivo de la crítica cinematográfica actual.

Específicamente, este trabajo se propone realizar un análisis crítico del discurso de la crítica de obras audiovisuales en el ámbito digital. Hoy en día, buena parte de la crítica cinematográfica se genera y circula a través de plataformas y publicaciones en la web. Medios especializados, revistas digitales, blogs y redes sociales se han convertido en espacios privilegiados para la difusión de reseñas y comentarios sobre los estrenos filmicos. En comparación con el medio impreso tradicional, el entorno virtual de las publicaciones en línea presenta tanto oportunidades como desafíos específicos para la crítica cinematográfica. No obstante, ofrece también amplias posibilidades para la difusión inmediata y el intercambio dinámico de opiniones sobre las películas. Eso siempre que se supla el requisito de desarrollar estrategias comunicativas adaptadas a las lógicas y formatos propios del medio digital. De ahí que resulte pertinente enfocar el análisis crítico en reseñas y artículos publicados directamente en plataformas virtuales, tomándolos como un ejemplo representativo del discurso generado por la crítica contemporánea de cine.

Delimitar la investigación al ámbito de la crítica cinematográfica en línea responde a diversos factores. Por un lado, se trata del contexto comunicativo predominante en la actualidad, dado el acelerado avance de las tecnologías informáticas. Por otro lado, la cultura participativa de la web 2.0 (web colaborativa) ha democratizado y diversificado las voces que opinan sobre cine, generando debates más plurales. Asimismo, la inmediatez, ubicuidad y alcance global de las publicaciones virtuales plantean retos y oportunidades específicos para cualquier género discursivo que se exprese a través de ellas. Por ello, al centrarse en la crítica cinematográfica, se puede ver que este escenario digital ha abierto varios interrogantes sobre su estatus, objetivos y modos de funcionamiento. Por ejemplo, ¿debe la crítica en internet priorizar la información filmica o la evaluación estética de las obras? Asimismo, ¿apunta a un público masivo o sólo a una comunidad cinéfila especializada? Otro reto es ¿cómo lograr análisis rigurosos y no caer en la superficialidad, dentro de un medio digital signado por lógicas efímeras y cambiantes? Este tipo

de preguntas ponen de relieve la necesidad de examinar críticamente las transformaciones experimentadas por el género de la crítica de cine en el universo digital contemporáneo.

Un enfoque que resulta especialmente apropiado para esta tarea es el análisis pragmático del discurso. Al estudiar cómo se usa el lenguaje en relación con el contexto, los participantes y los fines comunicativos, esta perspectiva puede arrojar luz sobre las estrategias discursivas que emplean los críticos de cine en los entornos virtuales actuales. Asimismo, elementos como la teoría de la relevancia, la noción de comunidad discursiva y el principio de cooperación permiten comprender las expectativas e interpretaciones de los lectores de estas críticas en la web. Por ello, este trabajo se propone como un esfuerzo académico que busca analizar críticamente el discurso generado por la crítica cinematográfica contemporánea en el ámbito digital. Esto mediante un abordaje pragmático, y tomando críticas publicadas en sitios web como objeto de estudio, con lo cual se apunta a desvelar las lógicas discursivas que posibilitan la comunicación experta de juicios estéticos en este contexto específico. Los resultados esperados incluyen una caracterización de las estrategias retóricas y comunicativas empleadas por los críticos, así como una mejor comprensión de cómo los lectores reciben e interpretan estos textos críticos en la web. De este modo, se espera ampliar el conocimiento en torno a este género discursivo clave dentro del ecosistema cultural contemporáneo.

Tipo de investigación: Análisis, comparación de modelos.

1.2 Carga pragmática de los términos estéticos en el juicio de obras de arte

1.2.1 Una manera más plural de entender el gusto

En la cotidianidad es común encontrarse con objetos que siendo captados por nuestra percepción logran hacernos sentir algo más que su presencia, con ellos sentimos de algún modo agrado o desagrado, atracción o repulsión. Y siendo así, es natural a nuestra mente buscar comprender y así entrar en control sobre esa experiencia clasificándola de algún modo en nuestra memoria de manera tal que luego pueda ahorrar esfuerzo de procesamiento con el mismo objeto u objetos parecidos. Respecto de lo anterior, Nick Zangwill en su artículo sobre el juicio de gusto

señala que desde la propuesta de Kant sobre el juicio de gusto (juicio estético) hasta la contemporaneidad se ha dado un amplio debate. Inicia exponiendo la definición kantiana del juicio de gusto: un juicio subjetivo, pero con pretensión de universalidad¹, que se podría dirigir tanto a obras de arte como a los fenómenos de la naturaleza². Aclara también que desde el principio las dos características que Kant le dio al juicio de gusto eran difíciles de compatibilizar, ya que algo subjetivo (una percepción no compartida) dista por definición de lo universal (una percepción compartida actual o potencialmente por todo ser de razón). Por eso, Zangwill desarrolla ambas características de manera separada para explicar cómo son inherentes a (y distintivas de) eso que podemos llamar juicio de gusto.

Él inicia su explicación respecto de la subjetividad aclarando que no debe entenderse en el sentido “atomista”, no es simplemente una percepción que una persona tenga aislada de cualquier influencia externa, ya que el juicio de gusto, en tanto que juicio, se puede valer de nociones o deducciones tomadas de una autoridad³, aunque en última instancia llegue a ser apropiado por quien lo deriva de otro, ya que al expresarlo lo hace con intención aseverativa y no solo como citación. De lo anterior pasa a explicar que precisamente porque el juicio de gusto es un juicio que no es un simple juicio de agrado, sino que asevera que algo es bello o feo, y, en tanto son juicios respecto del sentimiento y no solo descripciones de sensaciones, exigen una normatividad, ya que predicen fealdad o belleza sobre el objeto percibido⁴.

A esto suma que para que este tipo de juicio se pueda dar hay que presuponer que si algo es bello, o no, lo es con independencia de quien lo percibe⁵. Asimismo, señala que ha habido cuestionamientos escépticos al respecto, no obstante, los ve como algo desestimable, ya que el

¹ Cfr. Zangwill, Nick, "Aesthetic Judgment", The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Summer 2023 Edition), Edward N. Zalta & Uri Nodelman (eds.), forthcoming URL = <https://plato.stanford.edu/archives/sum2023/entries/aesthetic-judgment/>. Párr. 26

² Cfr. Ibid. Párr. 27

³ Cfr. Ibid. Párr. 28

⁴ Cfr. Ibid. par. 51-52

⁵ Cfr. Ibid. párr. 63

escepticismo en cuanto a los juicios de gusto es insostenible a nivel práctico, e inconsecuente a nivel teórico. Lo primero porque en lo cotidiano la persona escéptica se comporta normativamente respecto de los juicios de gusto; lo segundo porque la propia actitud escéptica llevada al cuestionamiento mismo sobre la posibilidad de cualquier aseveración se invalida a sí misma.⁶

A pesar de lo anterior, no expone que simplemente se deba aceptar que hay una normatividad, ya que le parece que los criterios definitivos: para la corrección del juicio estético aún no han sido correctamente planteados en la filosofía Ni en la kantiana que expone en principio, ni en la post kantiana que expone luego. Con esto Zangwill se permite afirmar que la pregunta sobre ¿cómo son posibles y de qué tipo son esas cosas que llamamos juicios de gusto?, dada su base subjetiva con pretensión de universalidad, está correctamente formulada⁷. También afirma que el punto de partida para responder a esta pregunta es tener claridad respecto de no plantear la normatividad estética como una búsqueda de verdad, sino que basta con el simple hecho de incluir el principio de no contradicción⁸.

Dicho eso, y tras exponer otras cuestiones sobre el juicio estético más conectadas a la percepción de lo bello que a la comunicación del juicio estético (que no se expondrán aquí por motivo de enfoque temático), pasa a señalar que:

El predicado "estético" puede calificar muchos tipos diferentes de cosas: juicios, experiencias, conceptos, propiedades o palabras. Probablemente sea mejor tomar los juicios estéticos como elemento central. Podemos entender otros tipos de cosas estéticas en términos de juicios estéticos: las propiedades estéticas son las que se atribuyen en los juicios estéticos; las experiencias estéticas son las que fundamentan los juicios estéticos; los conceptos estéticos son los que se despliegan en los juicios estéticos; y las palabras

⁶ Cfr. Ibid. párr. 40

⁷ Cfr. Ibid. párr. 54-55

⁸ Cfr. Ibid. Párr. 61

estéticas son las que tienen la función de ser utilizadas en la expresión lingüística de los juicios estéticos.⁹

De ahí que se permita concluir que los juicios estéticos contemporáneos no se limitan a la belleza o la fealdad, también tratan de características menos abarcadoras del objeto estético como podría serlo el término de “equilibrio”¹⁰. De lo cual, pasa a plantear que en la contemporaneidad se ha dado un enfoque en la teoría del juicio estético que propone una jerarquía entre juicios estéticos¹¹, siendo de más alto grado los juicios veredictivos (juicio de mérito estético) y de menor grado los juicios sustantivos (juicios llanamente descriptivos); de la cual uno de sus exponentes más destacados y sensatos sería Frank Sibley¹², quien desarrolla en detalle la distinción entre lo estético y lo no estético.

Ahora, tomando directamente la propuesta de Frank Sibley en su obra *Aproximación a la estética*, hay términos generales de mérito estético y términos que funcionan como criterios mérito estético, siendo estos últimos los que usamos para justificar una aseveración de mérito o demérito.¹³ Además aclara que muchos términos estéticos lo son desde su origen, su primer lugar lingüístico de uso fue el ámbito del juicio estético, otros lo son por el uso metafórico que se hace de ellos;¹⁴ por eso, para que se dé un uso adecuado de términos estéticos se requiere cierta educación.¹⁵

Adicionalmente expresa que la aplicación de un término estético que pueda resultar en un juicio estético requiere de una justificación que valide ese uso como estético y no como de

⁹ Ibid. Párr. 85 Traducción mía.

¹⁰ Cfr. Ibid. Párr. 86

¹¹ Cfr. Ibid. Párr. 93

¹² Cfr. Ibid. párr. 89

¹³ Cfr. Sibley, F. (2001) *Approach to Aesthetics*, Collected Papers on Philosophical Aesthetics. Oxford University Press. Great Clarendon Street, Oxford OX2 6DP. p. 88

¹⁴ Cfr. Ibid. p. 2

¹⁵ Cfr. Ibid. pp. 2-3

otro tipo, ya que no hay una metodología o técnica fija para realizar juicios estéticos siempre acertados.¹⁶ Esto porque aunque es cierto que una persona sin gusto estético podría intentar construir fórmulas que le permitan realizar juicios estéticos acertados, si lograra acertar lo haría solo por suerte, dado que no podrá ofrecer explicaciones propiamente estéticas de ese juicio;¹⁷ el saber sobre casos previos donde se usaron acertadamente juicios estéticos y las razones que muestran ese uso como acertado no es suficiente para lograr una fórmula general de aplicación de un término estético de manera lógica.¹⁸

Sumando a eso, aclara que no habría condiciones necesarias ni suficientes para determinar que un término o juicio es estético indiscutiblemente, esto porque los términos y juicios estéticos parecen ser del tipo «derrotable», es decir, siempre están abiertos a la posibilidad de ser invalidados por la jerga o concepción estética de épocas posteriores.¹⁹ De ahí que sea tan importante que un juicio estético sólo pueda ser justificado con explicaciones estéticas, ya que de lo contrario se estaría dando un tipo de explicación técnica de otro tipo en vez de una explicación estética.²⁰ Así, dada esta distinción, es sensato afirmar que respecto de una obra de arte se puedan emitir juicios estéticos que solamente hablen de la obra de arte y juicios estéticos que la relacionen con la generalidad de las obras de arte para resaltar su mérito estético, siendo estos últimos lo que llama veredictos.²¹ De ahí que se vea como necesario que un juicio de mérito estético sea realizado por la propia persona y no solo sea un juicio citado si se pretende hacer ver como propio del sujeto de la percepción, esto porque el juicio de mérito

¹⁶ Cfr. Ibid. pp. 3-4

¹⁷ Cfr. Ibid. pp. 9-10

¹⁸ Cfr. Ibid. p. 9

¹⁹ Cfr. Ibid. pp. 4-8

²⁰ Cfr. Ibid. p. 12

²¹ Cfr. Ibid. pp. 33-34

estético no es una simple descripción sobre la obra de arte sino que es una aseveración de valor para la persona que emite el veredicto.²²

Partiendo de ello y dado que los juicios estéticos no son simples razonamientos o inferencias deductivas o inductivas, sino que son un tipo especial de aseveración que va más allá de lo descriptivo,²³ es posible pensar que el discurso crítico puede bastarse con palabras comunes para comunicar juicios estéticos, ya que solo le hace falta la habilidad suficiente para señalar la obra de arte en un sentido que no sea meramente descriptivo sino estético.²⁴ De ello se deriva que lo más probable es que una persona con capacidades perceptivas normales pueda llegar, aunque le tome más o menos esfuerzo, a la percepción estética que otra persona le intenta comunicar mediante la expresión de un juicio estético, ya sea un crítico u otra persona;²⁵ esto porque para el ser humano es natural realizar juicios estéticos, y si llega a darse el caso de alguien que carezca de esa capacidad se puede pensar que es más bien una excepción a lo común y que está en esa situación por falta de educación o por carencia de algún sentido físico, ya que en condiciones comunes la educación puede llevar a alguien a juicios estéticos más o menos acertados, desde los básicos hasta los refinados.²⁶

1.2.2 El discurso sobre la obra audiovisual: dos posturas cercanas respecto del análisis de la obra audiovisual

Algunos referentes de la teoría del análisis y enjuiciamiento veredictivo de obras audiovisuales, como podría llegar a decir Sibley, son Aumont y Marie. Su propuesta plantea que se puede entender el análisis de un film como algo básico, ya que visto de este modo permite distinguir al análisis como el fundamento para el resto de discursos sobre el film, esto porque «El análisis, [...] ni define las condiciones y medios de la creación artística, ni aporta juicios de valor, ni establece

²² Cfr. Ibid. pp. 34-35

²³ Cfr. Ibid. pp. 14-15

²⁴ Cfr. Ibid. pp. 15-18

²⁵ Cfr. Ibid. p. 23

²⁶ Cfr. Ibid. pp. 20-21

normas. Esta última característica [...] es importante. [...] [porque] distingue el análisis de una cierta concepción de la crítica»;²⁷ Cabe puntualizar que aunque se pueda diferenciar el análisis de la más simple relación estética con el film, rara vez ocurre que el espectador tenga una relación puramente estética con el film a lo largo de toda su duración, dado que «La mirada que se proyecta sobre un film se convierte en analítica desde el momento en que [...] uno decide disociar ciertos elementos de la película para interesarse especialmente en aquel momento determinado».²⁸

Asimismo, el análisis puede ser un potenciador de la experiencia estética, esto porque «El objetivo del análisis es, pues, que sintamos un mayor placer ante las obras a través de una mejor comprensión de las mismas».²⁹ Así, partiendo del análisis se pueden tomar distintas actitudes respecto de un film, de ahí que se diga que partiendo del análisis se puede llegar a la crítica y al discurso cinefílico, y por ello se crea que es necesario «examinar las características de los principios y objetivos de la actividad crítica que permiten distinguirla del análisis de films», algo que llevaría «a situar el discurso crítico en relación al discurso “cinefílico”».³⁰ Por ello postulan la conexión entre el análisis y la crítica de la siguiente manera: «Existe, [...] la aproximación cinefílica prioritariamente fetichista, [...] el culto al actor y a las estrellas; y [...] la cinefilia analítica que está en la base de la crítica de films concebida como crítica de arte.»³¹, y a esto agregan que: «La actividad crítica desempeña tres funciones principales: informar, evaluar y promover.»³² Con lo cual se podría entender que hay un tipo de crítica que cumple la primera función y que se encuentra en los medios periodísticos de diaria producción, la publicación de actualidad; y un tipo de crítica que cumple la segunda y tercera función, la cual sería la que se haya en revistas de

²⁷ Aumont, J., Marie, M. (1990). *Análisis del film*. Ediciones. Paidós Ibérica, S. A. Barcelona, España p. 22

²⁸ Ibid. P. 19

²⁹ Ibid. P. 18

³⁰ Ibid. P. 20

³¹ Ibid. P. 20

³² Ibid.

especialidad de periodicidad quizá mensual, y que realiza una actividad tanto curatorial como pedagógica, en diferente proporción según el caso.³³

Ahora, siguiendo con la explicación del análisis, aclaran que existen al menos cuatro tipos generales de análisis, expresándose como sigue:

consideraremos el film como una obra artística autónoma, susceptible de engendrar un texto (análisis textual) que fundamente sus significaciones sobre estructuras narrativas (análisis narratológico) y sobre bases visuales y sonoras (análisis icónico), produciendo así un efecto particular sobre el espectador (análisis psicoanalítico)³⁴

Añadiendo a estos cuatro tipos generales de análisis la posibilidad de pensar que existen tres principios que subyacen a todo análisis:

A. No existe un método universal para analizar films.

B. El análisis del film es interminable, porque siempre quedará, en diferentes grados de precisión y de extensión, algo que analizar.

C. Es necesario conocer la historia del cine y la historia de los discursos existentes sobre el film escogido para no repetirlos, además de decidir en primer término el tipo de lectura que se desea practicar.³⁵

Con eso dicho Aumont y Marie ven necesario aclarar lo siguiente: «hay toda una serie de análisis que, por su propia naturaleza, limitan con la interpretación, sin que se pueda establecer una frontera con facilidad. [...] una actitud más franca consistiría en admitir que el análisis tiene bastante [...] interpretación»³⁶. Lo anterior porque no les parece que el acto analítico pueda ser

³³ Cfr. Ibid. pp. 20-21

³⁴ Ibid. P. 18

³⁵ Ibid. P. 46

³⁶ Ibid. Pp. 24-25

totalmente imparcial, por ello agregan que se debe tomar «el film como garante —único garante— de la pertinencia del análisis y de la ausencia de delirio del analista».³⁷

En relación a esa idea, se puede señalar que una teórica como Susan Sontag estaría muy de acuerdo, esto porque para ella el acto interpretativo puede caer fácilmente en el abuso dado que «es precisamente el hábito de acercarse a la obra de arte con la intención de interpretarla lo que sustenta la arbitraria suposición de que existe realmente algo asimilable a la idea de contenido de una obra de arte».³⁸ De ahí que Sontag señale, muy en concordancia con Aumont y Marie, que «la interpretación no es (como la mayoría de las personas presume) un valor absoluto, un gesto de la mente situado en algún dominio intemporal de las capacidades humanas».³⁹ Por esto propone que quien haga crítica de arte se remita a la forma y no al contenido de la obra, puesto que «La función de la crítica debería consistir en mostrar cómo es lo que es, incluso que es lo que es, y no en mostrar qué significa.»⁴⁰ De ello que se pueda decir que es abusivo e innecesario intentar buscar un supuesto verdadero significado de la obra; abusivo por cuanto pretende hacer pasar como propias cosas que no son de la obra de arte e innecesario por cuanto la obra ya muestra por sí misma lo que puede mostrar, o como diría Sontag, «la interpretación presupone una discrepancia entre el significado evidente del texto y las exigencias de (posteriores) lectores. Pretende resolver esa discrepancia. [...] El intérprete, sin llegar a suprimir o reescribir el texto, lo altera».⁴¹

Asimismo, se podría decir que, Sontag asentaría a la visión propuesta por Aumont y Marie acerca del esfuerzo analítico de S. M. Eisenstein respecto de su propia obra *El acorazado Potemkin* cuando aseveran que «se ciñe a los detalles de la composición de los planos, a los encuadres, al aspecto plástico de la sucesión de los cuadros, etc.» y que por eso hace un

³⁷ Ibid. P. 25

³⁸ Susan Sontag, (1966). *Contra la interpretación y otros ensayos*. Editor digital: Titivillus. p. 12

³⁹ Ibid. P. 15

⁴⁰ Ibid. P. 28

⁴¹ Ibid. pp. 13-14

excelente esfuerzo señalando las razones por las que ese film logra las afecciones que provoca en el espectador, cosa que se debe «a un minucioso trabajo formal que obedece a leyes propias»⁴² e internas del film; así, el asentimiento se daría porque para Sontag no es necesario ir más allá de la misma obra si la intención es hablar de la obra, y más aún si lo que se pretende es que eso que se dice de la obra sea de provecho a quien lo recibe.

Dado lo previo se puede ver que existe una concordancia adicional entre ambas propuestas, la idea de que ya sea que se enuncie como acción pedagógica, a la manera de Aumont y Marie, o que se enuncie como acción sensibilizadora, a la manera de Sontag, ambas propuestas apuntan en la dirección expresada por Sontag cuando dice que «la misión del crítico debe plantearse precisamente a la luz del condicionamiento de nuestros sentidos, de nuestras capacidades [...] recuperar nuestros sentidos. [...] aprender a ver más, a oír más, asentir más.»⁴³ Una idea que en particular se hace muy patente para Sontag en el film, gracias a que «el cine, a diferencia de la novela, posee un vocabulario de las formas: la explícita, compleja y discutible tecnología de los movimientos de cámara, de los cortes, y de la composición de planos implicados en la realización de una película»⁴⁴; por lo cual, intentar aseverar un significado indiscutible y estático en algo que es tan móvil no podría ser más que un delirio racionalista.

⁴² Ibid. P. 32

⁴³ Ibid. pp. 27-28

⁴⁴ Ibid. P. 24

Capítulo II

Convergencia teórica: relevancia, juicio estético y crítica fílmica

2.1 Un cambio de paradigma en el entendimiento de la comunicación humana

La comunicación humana es un fenómeno que atraviesa casi todos los ámbitos de la vida humana, quizá solo esté ausente en medio de la realización de quehaceres que no implican la participación de algún ser humano que pueda llegar a percibir lo que hacemos. Puede decirse que en lo tocante a actividades en las que sabemos que existe la posibilidad de otro ser humano percibiendo de algún modo lo que hacemos es necesario que se de comunicación e intención comunicativa⁴⁵, ya sea que estemos tratando de mostrar u ocultar algo, a ese o esos seres humanos que creemos que están en capacidad de percibir lo que hacemos. Ahora bien, el modo en que esta intención comunicativa se manifiesta no es algo que esté del todo claro, y por ello se han ofrecido diferentes explicaciones. Una de esas explicaciones es lo que en el presente trabajo llamaré paradigma código centrista o idioma centrista, que nació con Aristóteles, el cual proponía que lo necesario y suficiente para comunicarse con otras personas era compartir el uso de un mismo idioma o código comunicativo⁴⁶. Otra explicación, que contradice a la anterior, apoyada por Sperber y Wilson⁴⁷, es aquella que asegura que la explicación código centrista es válida para otros animales, pero se queda corta para los seres humanos, ya que el ser humano puede llegar a comunicar cosas más complejas que lo permitido por la pareja codificación-descodificación en un idioma o código particular dado. A esta última explicación en el presente trabajo la llamaré cognitivo centrista.⁴⁸

⁴⁵ Cfr. Dan Sperber (1995) How do we communicate? In J. Brockman & K. Matson (eds.), *How things are: A science toolkit for the mind (Morrow)*, 191-199. Párrafos. 14-16

⁴⁶ Cfr. Ibid. Párrafo 3

⁴⁷ Cfr. Ibid. Párrafo 4

⁴⁸ Se aclara que en ningún momento Sperber y Wilson denominan a su versión de la teoría de la relevancia como “cognitivo centrista”, sin embargo uso esta categorización porque me parece pertinente para lograr el énfasis necesario en que es una teoría que pone como centro del análisis de la comunicación humana a la cognición humana y no a los códigos que podemos llegar a emplear para comunicarnos.

Este cambio de enfoque puede indicarse como posterior a la propuesta pragmática del estudio del lenguaje que realiza H.P. Grice, porque es después de ese esfuerzo teórico que se abre la posibilidad de poner como centro del estudio de la comunicación a la cognición y no al lenguaje, salvo de manera indirecta. Con ello se dio un cambio de paradigma.⁴⁹ El distanciamiento entre el significado del hablante y el significado de la oración hace que se deje de ver el entendimiento de la estructura del lenguaje como un camino directo al entendimiento de la estructura de la mente humana.⁵⁰ De esto se sigue que el uso del lenguaje (uso de códigos) no es indispensable para la comunicación, y sin embargo ofrece una ventaja comunicativa por plantear la posibilidad de acceder más rápido a ciertos pensamientos ya compartidos culturalmente desde los cuales guiar más fácilmente al interlocutor hacia un pensamiento específico, que no estaba presente en su mente y queremos que se replique en ella.⁵¹

La argumentación previa toma como presupuesto que la eficacia de un acto comunicativo se ve directamente afectada por la capacidad metarepresentacional de los seres humanos; esto es así porque al hacerse una idea de las representaciones del oyente es más fácil ofrecer indicios que le sean cercanos y le lleven al pensamiento que el hablante busca que sea replicado; y, asimismo, un oyente que sea capaz de hacerse una réplica cercana de las representaciones de un hablante, será capaz de obtener información depurada por la vivencia de otro ser vivo.⁵² De esto se deriva que, la comunicación humana antes que fundarse en el lenguaje se funda en la inferencia. Así, lo que prima al momento de comunicar es la trasmisión de pensamientos y no la replicación del uso estricto del lenguaje elegido, ya que un mismo pensamiento se puede indicar mediante diferentes lenguajes o diferentes usos de un mismo lenguaje.⁵³

⁴⁹ Cfr. Dan Sperber & Deirdre Wilson (2005) *Pragmatics*. In F. Jackson & M. Smith (eds.), *Oxford Handbook of Philosophy of Language*. (Oxford University Press). párr. 167

⁵⁰ Cfr. Ibid. párr. 167

⁵¹ cfr. Dan Sperber (1995) How do we communicate? In J. Brockman & K. Matson (eds.), *How things are: A science toolkit for the mind* (Morrow), párr. 17-18

⁵² Cfr. Ibid. párr. 12-13

⁵³ Cfr. Ibid. párr. 10-11

Otro supuesto es que el sistema mental y comunicativo humano desarrolló evolutivamente un amplio componente inferencial por una búsqueda de eficiencia cognitiva y un uso más eficiente de los recursos energéticos disponibles, esto porque retomar toda la información disponible en la memoria para contrastarla con todos los estímulos recibidos en cada momento daría como resultado muy pocos efectos cognitivos nuevos en proporción al gasto energético realizado, por eso tenemos un sistema que constantemente procesa solo lo que le parece lo más relevante.⁵⁴

Partiendo de esto Sperber y Wilson proponen que la comunicación vista desde la teoría de la relevancia se puede ver como un ejercicio de lectura de mentes, un ejercicio de reconocer intenciones mediante un proceso inferencial.⁵⁵ La referencia a una lectura de mentes por asimilación (retomar un pensamiento que ya se tiene en la mente) queda excluida, pues sería una acción deficiente dada la insalvable disparidad entre los hablantes del mundo, a lo que se apunta es, más bien, a la reconstrucción de algo que está en la mente de la otra persona.⁵⁶ Dicho más ampliamente, se parte del presupuesto que la cognición humana está dotada de tres características notables: capacidad de atención a estímulos (múltiples y simultáneos), capacidad de memorizar (y recobrar lo desarrollado en la memoria) y una capacidad para procesar inferencialmente estímulos y memorias (aunque con capacidad limitada en cuanto a cantidad en un momento dado). Consecuencia de lo anterior es que la cognición humana mantiene en un cuello de botella atencional, buscando filtrar lo que merezca completamente el costo energético del procesamiento.⁵⁷

Siendo de esta manera, se puede afirmar que la inferencia pragmática propició dos tipos de evolución en los procesos cognitivos humanos: de tipo continua (depuración por relevancia

⁵⁴ Cfr. Dan Sperber y Deirdre Wilson (2008) A deflationary account of metaphors. In R. Gibbs (ed.), *Handbook of Metaphor and Thought*. (Cambridge University Press) p. 103

⁵⁵ Cfr. Ibid. p. 1

⁵⁶ Cfr. Ibid. p. 13

⁵⁷ Cfr. Ibid. pp. 17-18

de todo input) y de tipo discreta (depuración por relevancia de los input comunicativos).⁵⁸ No obstante, el lenguaje humano sigue siendo defectuoso en cuanto código, ya que es ampliamente sensible al contexto comunicativo; incluso más que cualquier otro lenguaje animal, porque aunque en otros lenguajes como el de las abejas hay variables como la posición angular del sol, esas variables no son tan diversas y no tienen la capacidad de afectar tan ampliamente el significado del mensaje comunicado (aunque luego por cambios de entorno no previstos por el animal el mensaje aunque sea interpretado correctamente termine siendo imprevisible por el ambiente).⁵⁹ Siendo así, es de esperar que se pueda creer que el modelo de la comunicación basado en la codificación-descodificación en humanos es básico y rudimentario, aunque sea funcional. No obstante, también se puede pensar que a pesar de quedarse corto para explicar hechos comunicativos llenos de complejidad en los que el hablante busca una comunicación cargada con un sentido amplio, resulta ser más eficiente por requerir de menor esfuerzo ostensivo en comparación a un elaborado y complejo esfuerzo de comunicación no verbal.⁶⁰

En la misma línea, se puede agregar que el hecho de que el lenguaje sea usado de manera defectuosa en cuanto código no implica que deba parametrizarse su práctica hasta el más mínimo detalle, ya que esto es innecesario e imposible; Innecesario por cuanto el ser humano no depende únicamente del lenguaje codificado para comunicarse sino que es solo un medio entre varios para comunicarse, e imposible porque no está en la naturaleza de la comunicación humana restringirse a las posibilidades de comunicación limitadas dadas por un código preestablecido.⁶¹ Si ello no fuese así, entonces no seríamos capaces de compartir un pensamiento novedoso que tengamos en nuestra mente con otro ser humano, ya que no podríamos usar señales que le permitan recrear en su mente el pensamiento que tenemos en la nuestra por no estar

⁵⁸ Cfr. Ibid. p. 16

⁵⁹ Cfr. Dan Sperber y Deirdre Wilson (2008) A deflationary account of metaphors. In R. Gibbs (ed.), *Handbook of Metaphor and Thought*. (Cambridge University Press 97-98.

⁶⁰ Cfr. Dan Sperber (1995) How do we communicate? In J. Brockman y K. Matson (eds.), *How things are: A science toolkit for the mind (Morrow)*, párr. 9

⁶¹ Cfr. Dan Sperber y Deirdre Wilson (2008) A deflationary account of metaphors. In R. Gibbs (ed.), *Handbook of Metaphor and Thought*. (Cambridge University Press) P. 99

previamente en el código empleado (esto último partiendo de la idea de que compartir un pensamiento no es generar una copia exacta o que se dé una transferencia, sino más bien como una aproximación, ya que se da por supuesto que nuestros pensamientos están condenados a nacer y morir en nuestra mente).⁶²

Por lo antecedente, resulta factible decir que pueda darse el caso de un hablante que sea competente en el manejo del código en el que un cierto mensaje “plano” fue codificado y, no obstante, esa persona totalmente competente en el uso literal del idioma en cuestión no capte aquello a lo que se refiere el hablante del enunciado, mientras otra persona igual de competente sí lo logre. Esto ocurre porque el significado de la frase es solo un esbozo del significado del hablante, y por tanto, sólo quien tenga información adicional contextual adecuada puede usar ese esbozo para llegar al significado del hablante.⁶³ De ahí que se pueda afirmar una vez más que la comunicación humana es inferencial, es decir, que constantemente se da un proceso de razonamiento (menormente consciente) que nos permite llegar desde indicios o señales que se nos presentan hasta una conclusión de lo que presuntamente quiso comunicar el hablante.⁶⁴

Una línea de ideas llevó a Sperber y Wilson a que apoyaran la postura cognitivo centrista de la comunicación humana. Esta, siguiendo su propio recuento⁶⁵, parte del nacimiento del estudio pragmático del lenguaje, el cual se da alrededor del año 1938 con las nociones de Charles Morris, quien lo definió como el estudio de las relaciones entre los signos y sus intérpretes, aunque sea con Paul Grice y su introducción de la noción de implicatura que la pragmática cobra un lugar de gran importancia en la filosofía del lenguaje. El mérito de Grice está en que consiguió reconciliar la filosofía del lenguaje ideal y la filosofía del lenguaje ordinario al postular la distinción entre el significado de la oración y el significado del hablante. De modo que se abrió la posibilidad

⁶² Dan Sperber (1995) How do we communicate? In J. Brockman & K. Matson (eds.), *How things are: A science toolkit for the mind* (Morrow), 191-199. Cfr. *Ibid.* Párrafo 2

⁶³ Cfr. *Ibid.* Párrafos 5-7

⁶⁴ Cfr. *Ibid.* Párrafo 8

⁶⁵ Cfr. Dan Sperber & Deirdre Wilson (2005) *Pragmatics*. In F. Jackson & M. Smith (eds.), *Oxford Handbook of Philosophy of Language*. (Oxford University Press). Traducción mía. Apartado 1.

a seguir tomando la oración como un elemento susceptible de ser analizado por partes para encontrar el sentido literal de cada parte, sin que ello implicara que la comunicación humana se limite a la decodificación de los significantes que un hablante ha tomado para construir una oración, puesto que se llegó a la idea de que el hablante puede aludir deliberadamente a un sentido más amplio que el sentido literal de la oración usada.

Es así que, posteriormente al año 1967, gracias a la distinción griceana entre los significados de la oración y del hablante, surgieron múltiples enfoques pragmáticos en filosofía del lenguaje. De los cuales Sperber y Wilson resaltan la propuesta (cognitivo centrista) de la teoría de la relevancia: una teoría que, como se ha visto ya, toma como elemento fundamental la presuposición de la mente humana como dotada por naturaleza con la capacidad de seleccionar espontáneamente los inputs potencialmente más relevantes que se ofrecen a su percepción y, procesarlos para «producir efectos cognitivos positivos: por ejemplo, verdaderas implicaciones contextuales o refuerzos o revisiones justificadas de las premisas existentes»⁶⁶.

Cabe aclarar que aunque partan de la propuesta de Grice, la teoría de la relevancia tal como es concebida por Sperber y Wilson no se apoya estrictamente en el principio de cooperación ni en las máximas comunicativas de Grice (que se retoman a continuación):⁶⁷

Principio de cooperación (Grice 1967/1989: 26-27)

Haga su contribución tal como se requiere, en la etapa en la que se produce, por el propósito aceptado o la dirección del intercambio de conversación en el que está involucrado.

Máximas de cantidad

1. Haga su contribución tan informativa como se requiera (para los propósitos actuales del intercambio).
2. No haga su contribución más informativa de lo que se requiere.

⁶⁶ Cfr. Ibid. Párrafo 35

⁶⁷ Ibid. Traducción mía. Párrafo 6

Máximas de calidad

Supermáxima: Intenta que tu contribución sea verdadera.

1. No digas lo que crees que es falso.
2. No digas aquello para lo que careces de pruebas adecuadas.

Máxima de relación

Ser relevante.

Máximas de la forma

Supermáxima: Ser perspicuo

1. Evitar la oscuridad en la expresión.
2. Evitar la ambigüedad.
3. Ser breve (evitar la prolijidad innecesaria) [...].
4. Ser ordenado.

Y no se apoyan estrictamente en ello porque, a pesar de que creen que apuntan a nociones que van en consonancia con la teoría de la relevancia, la propuesta se queda corta en su alcance respecto del factor contextual, puesto que son indicaciones para una comunicación literalista en la que las personas que participan buscan intercambiar aseveraciones verdaderas sobre el mundo y nada más; lo cual quita validez operativa a usos laxos del lenguaje que para la teoría de la relevancia juegan un papel igual de legítimo al uso literal (como se verá más adelante). Sumado a ello tienen una discrepancia directa con dos propuestas griceanas: prestar más atención a la «inferencia pragmática en la comunicación implícita», y la idea de que «la inferencia del significado de la frase al significado del hablante es simplemente una cuestión de asignar referentes a las expresiones de referencia, y quizás de derivar implicaturas»⁶⁸.

⁶⁸ Cfr. Ibid. párrafo 33

Aun así, están de acuerdo con las «dos ideas fundamentales de Grice»⁶⁹:

La primera es que el significado de la oración es un vehículo para transmitir el significado de un hablante, y que el significado de un hablante es una intención expresada abiertamente que se cumple al ser reconocida [...] La segunda [...] es que, al inferir el significado del hablante, el oyente se guía por la expectativa de que los enunciados deben cumplir algunas normas específicas.⁷⁰

De ahí que Sperber y Wilson lleguen a afirmar las dos siguientes cosas: 1) que el oyente puede ser guiado al significado del hablante (diferente del significado de la oración) mediante el propio acto ostensivo del hablante (con lo cual refieren a ambas ideas fundamentales de Grice), y, 2) cada enunciado que emite un hablante, con una intención genuina de comunicar (que no esté haciendo una simple práctica expresiva), va acompañado de su propia presunción intrínseca de relevancia (aunque no necesariamente sea el enunciado más relevante para el contexto enunciativo en cuestión). También proponen que en todo acto de comunicación enunciativa quien recibe el enunciado realiza una interpretación del enunciado en la que descodifica el contenido explícito de la oración y, a ello agrega a un contenido implícito coherente con los supuestos contextuales disponible, lo cual da como consecuencia lograr construir un sentido completo del enunciado en el que se obtengan conclusiones acordes a las capacidades y preferencias que el oyente ha presupuesto en el hablante.

Ahora, volviendo a la concepción de relevancia de la teoría expuesta, una entrada de información es más relevante cuantos más efectos cognitivos positivos genere requiriendo menor esfuerzo de procesamiento a partir de la información que ya posee quien recibe esa nueva entrada de información.⁷¹ Desde esto se propone una heurística en la teoría de la relevancia, la cual indica que quien escucha el enunciado llevará a cabo el proceso cognitivo que vea necesario

⁶⁹ Cfr. Ibid.

⁷⁰ Cfr. Ibid. párrafos 4-5

⁷¹ Cfr. Ibid. párr. 35

hasta satisfacer su expectativa de relevancia óptima respecto del enunciado recibido, luego de ello dejará de procesarlo.⁷²

La heurística de la relevancia se vincula con dos principios descriptivos, que no tienen un carácter normativo, de la comunicación humana: El principio cognitivo de relevancia (se piensa buscando la máxima relevancia) y el principio comunicativo de relevancia (se comunica buscando la máxima relevancia).⁷³ No son objetivos ni deberes comunicativos, son descripciones que señalan esfuerzos comunicativos ostensivos relevantes.⁷⁴ De ello se puede derivar que dado que no hay un marco estricto y único de reglas que dirijan la comunicación humana entonces la inferencia pragmática es un proceso de inferencia no demostrativo, y por ello no es generador de conclusiones necesarias.⁷⁵ Siendo esto así, a priori la verdad o falsedad no tendrían por qué afectar la relevancia de un enunciado.⁷⁶ Por eso, en ocasiones se hace necesario que la inferencia se haga explícita, ya que puede llegar a fallar una inferencia automática intuitiva.⁷⁷ Así pues, quien habla debe de elegir y mostrar que realizó el esfuerzo por elegir los elementos más relevantes para que su oyente haga el menor esfuerzo para llegar a la idea que se le intenta comunicar, si quiere que el estímulo sea tomado como el más relevante;⁷⁸ Esto si el hablante quiere que su enunciado sea al menos tenido en cuenta por el oyente; para lo cual ha de formular su enunciado intencionadamente con el objetivo de superar el umbral de captación de atención del destinatario.⁷⁹

⁷² Cfr. Ibid. párr. 45

⁷³ Cfr. Ibid. párr 36-40)

⁷⁴ Dan Sperber y Deirdre Wilson (1995) Postface. In *Relevance: Communication and Cognition*, Second Edition (Blackwell), p. 71)

⁷⁵ Cfr. Ibid. p. 3

⁷⁶ Cfr. Ibid. p. 63

⁷⁷ Cfr. Ibid. p. 10

⁷⁸ Cfr. Ibid. pp. 69-70

⁷⁹ Cfr. Ibid. p. 71

En adición a lo anterior es importante señalar que la teoría de la relevancia no se limita a dar cuenta de la parte implícita, sino que además desarrolla la parte explícita proponiendo el término de explicatura, logrando contrastar la noción griceana de implicatura con una nueva noción. Con esto señalan que un enunciado es una explicatura cuando para comprenderlo se apela a convenciones lingüísticas y procesos inferenciales únicamente de tipo sintáctico y sin que haya necesidad de tomar información adicional del contexto para que ese nuevo enunciado derivado del original del hablante tenga sentido. Para apoyar esta propuesta Sperber y Wilson retoman la idea de Carston de que se puede verificar que una proposición derivada de lo expresado por un hablante es una explicatura y no implicatura cuando aplicándole un operador lógico el resultado no se convierte en una proposición absurda para el contexto de enunciación, cosa que sí pasa con una implicatura derivada de lo expresado por el hablante.^{80 81}

En ampliación a esto se puede señalar que las explicaturas pueden ser más o menos explícitas, todo depende de si la proposición derivada de lo expresado por el hablante se ha conseguido desde procesos de inferencia formal o por inferencia pragmática mediante adición de información del contexto de enunciación, siendo que es más explícita cuanto menor sea la contribución de la inferencia pragmática.⁸² De ahí que Sperber y Wilson propongan que el oyente realiza 3 tareas en paralelo mientras interpreta lo enunciado por el hablante, esto es, construir una hipótesis adecuada sobre: las explicaturas, las implicaturas y del contexto previsto por el hablante. Estas tres tareas se afectan mutuamente conforme se desarrolla el proceso comprensivo en la mente del oyente (tanto prospectiva y retrospectivamente), y el proceso se

⁸⁰ Cfr. Deirdre Wilson (2005) Pragmática. En F. Jackson yamp; M. Smith (eds.), Oxford Handbook of Philosophy of Language. (Oxford University Press) párr. 68-81

⁸¹ Una idea clave para entender esta teoría es tener presente que su propuesta se basa en señalar que en todo acto comunicativo hay significados que se quiere comunicar y que se pudieron haber expresado, pero no sé expresaron por ahorrar esfuerzo o tiempo, propios o del interlocutor. Señalamiento que tiene sentido si se toma en cuenta que toda comunicación se da en un momento y lugar, en un contexto, y ello afecta necesariamente el significado del hablante, y hace que se tenga que distinguir el significado del hablante y el significado del enunciado. De esto se desprende que el significado del hablante se pueda distanciar del significado del enunciado en dos sentidos: variaciones explicitables de lo expresado explícitamente, y ampliaciones implicables de lo expresado explícitamente; ambas cosas dependientes del contexto de enunciación, aunque la primera lo sea más puntualmente del contexto lógico-lingüístico-sintáctico de enunciación y la segunda del contexto lingüístico-cultural-enciclopédico.

⁸² Cfr. Ibid. párr. 82-84

detiene cuando la interpretación realizada suple las expectativas de relevancia usando el mínimo esfuerzo posible.⁸³

Otro tanto que realizan Sperber y Wilson en su propuesta teórica es señalar que desde la propuesta de Grice se generaron dos corrientes de pragmatismo: la contextualista y la literalista.⁸⁴ La primera se derivó de la idea de que el significado del hablante puede ir más allá del significado de la oración, aunque no necesariamente siempre es así, ya que no siempre se implica un significado que vaya más allá del significado literal expresado en la oración usada.⁸⁵ La segunda de la idea de que la relación entre el contenido de un enunciado y la pragmática se reduce a la desambiguación y asignación de referencias de palabras mediante inferencia pragmática del contenido implícito, y que de ello se deriva que el análisis semántico le corresponde explicar el significado codificado por el hablante. Así, mientras que el enfoque literalista reduce la inferencia pragmática a desambiguación y asignación de referencias del contenido explícito del enunciado y en eso da por terminada la posible comprensión de un enunciado, el enfoque contextualista en cambio otorga a la pragmática la capacidad de ofrecer claridad sobre la intención del hablante al usar un enunciado específico más allá del significado convencional rescatable del uso cotidiano del código lingüístico usado por el hablante.⁸⁶ Como es de esperar, la teoría de la relevancia de Sperber y Wilson se inclina por el enfoque contextualista.

Así, dado que la teoría de la relevancia se apoya en el aspecto contextualista, toma como presupuesto que la verdad condicional de un enunciado (condiciones de verdad) se da en dos fases: la primera es de desambiguación del significado del hablante, esto es, transformar la información conceptual que desea comunicar el hablante en proposiciones analizables; la segunda es de contrastación entre esas proposiciones resultantes de la descodificación y el

⁸³ Cfr. Ibid. párr. 86-88

⁸⁴ Cfr. Ibid. párr. 49

⁸⁵ Cfr. Ibid. párr. 48

⁸⁶ Cfr. Ibid. párr. 51

estado de cosas que pretenden representar.⁸⁷ Este presupuesto da lugar a la distinción entre implicatura e implicación contextual. Lo primero remite a inferencias que el hablante pretende abiertamente sean inferidas por el oyente, lo segundo son implicaciones inferibles (que pueden ser ciertas o no dado el contexto de enunciación); la fuerza de lo primero es dada por la cercanía a la intención comunicativa del hablante, la fuerza de lo segundo es dada por la certeza o veracidad del enunciado en relación con el contexto de enunciación.⁸⁸

Lo anterior les permite decir que si un hablante tiene la intención manifiesta de comunicar un enunciado con varias implicaturas similarmente fuertes (o débiles), que cree que pueden ser contextualmente relevantes, y además, manifiesta desinterés respecto de que el oyente se incline por una u otra (ya que las encuentra todas similares también en su capacidad de ser contextualmente fuertes), entonces este hablante al presentar como conjunto ese grupo de implicaturas débiles e implicaciones contextuales débiles hace un uso poético del lenguaje.⁸⁹ Gracias a esto la teoría de la relevancia propone desdibujar los conceptos retóricos como se han tomado en la retórica clásica y en la nueva retórica, y plantea una visión que sea filosóficamente más interesante al no contentarse con hacer apuntes metodológicos respecto del estudio de técnicas o figuras retóricas.

Así, para Sperber y Wilson en los usos del lenguaje se da una gradación que iniciando en lo literal pasa por lo ambiguo y termina en lo metafórico (o a la inversa). Dando como consecuencia comunicativa que conforme se pasa de implicaturas más literales a implicaturas más metafóricas la libertad de interpretación inferencial que tiene el oyente aumenta, con lo cual también aumenta la responsabilidad respecto de las inferencias a las que llega el oyente.⁹⁰ En concordancia, los usos figurativos del lenguaje tales como metáforas, ironía, sinécdoque, etc. no

⁸⁷ Cfr. Ibid. párr. 61

⁸⁸ Cfr. Dan Sperber y Deirdre Wilson (2008) A deflationary account of metaphors. In R. Gibbs (ed.), *Handbook of Metaphor and Thought*. (Cambridge University Press) p. 117

⁸⁹ Cfr. Ibid. p. 118

⁹⁰ Cfr. Deirdre Wilson (2005) Pragmática. En F. Jackson yamp; M. Smith (eds.), *Oxford Handbook of Philosophy of Language*. (Oxford University Press) párr. 122)

se ven como desviaciones del uso estándar literal correcto como se diría en el enfoque retórico clásico, sino que más bien se dice que son usos del lenguaje con derecho propio y que requieren un análisis que no las tome como desviaciones del uso literal.⁹¹ Esto da como resultado que habiendo una diferencia, no de tipo sino de grado, entre los usos figurativos y los usos literales del lenguaje, puesto que ambos fenómenos dan como resultado una modificación del entorno cognitivo del oyente, se pueda afirmar que en cualquier caso el oyente puede llegar al pensamiento indicado mediante inferencia.⁹² Por ello, los usos figurativos del lenguaje ni son reducibles a una expresión literal (sin perder contenido) ni son una violación estratégica de una máxima comunicativa; las oraciones y las palabras pueden que tengan un significado, pero el contenido comunicado mediante estas no tiene por qué limitarse a su significado.⁹³

A esto Sperber y Wilson suman que el procesamiento de usos figurativos del lenguaje no requiere más tiempo que un uso literal que signifique lo mismo.⁹⁴ De ahí que no sea necesario tomar la literalidad como punto de partida para comprender la intención comunicativa de un hablante, lo que importa es la pertinencia de lo expresado por el hablante tomando en cuenta el contexto de expresión, ya sea mediante usos figurativos o no figurativos del lenguaje. Esto quiere decir que sea cual sea el tipo de expresión que perciba el oyente siempre se dará un proceso de inferencia, esto porque lo importante es que el hablante use expresiones que lleven al oyente a los efectos cognitivos deseados, realizando el menor esfuerzo posible frente a ese contexto de enunciación.⁹⁵ Por ello no es necesario, ni es lo más común, que un oyente pase primero por la interpretación literal antes de pasar por alguna interpretación figurativa. Que se llegue primero a una u otra cosa depende de las circunstancias en las que el oyente recibe lo que el hablante

⁹¹ Cfr. Ibid. párr. 115-117

⁹² Cfr. Dan Sperber y Deirdre Wilson. RHETORIC AND RELEVANCE. In David Wellbery and John Bender eds. The Ends of Rhetoric: History, Theory , Practice. (Stanford: Stanford University Press, 1990) párr. 24-2

⁹³ Cfr. Ibid. párr. 57-58

⁹⁴ Cfr. Deirdre Wilson (2005) Pragmática. En F. Jackson yamp; M. Smith (eds.), Oxford Handbook of Philosophy of Language. (Oxford University Press) párr. 127)

⁹⁵ Cfr. Dan Sperber y Deirdre Wilson. RHETORIC AND RELEVANCE. In David Wellbery and John Bender eds. The Ends of Rhetoric: History, Theory , Practice. (Stanford: Stanford University Press, 1990) párr. 32-37)

expresa. Algunas veces lo más relevante será usar una expresión figurativa, otras veces una expresión literal.⁹⁶

Es importante destacar que esta es una propuesta de depuración lograda al tomar lo mejor las propuestas que Sperber y Wilson señalan como inapropiadas para explicar la comunicación humana en cuanto a los usos figurativos del lenguaje. Para ellos ambas son insuficientes, tanto la visión de la retórica clásica que señalaba los usos figurativos del lenguaje como meros adornos que no hacían nada más que embellecer un discurso sin cambiar su contenido, como la propuesta de los retóricos del romanticismo que señalaron los usos figurativos del lenguaje como maneras de comunicar con una carga semántica y emocional particular que no es parafraseable en usos simples, directos y aseverativos del lenguaje.⁹⁷ Entre ellas, Sperber y Wilson se inclinan por la segunda, aunque piensan que los retóricos del romanticismo a pesar de su acertada crítica a la retórica clásica no hicieron una propuesta explicativa sobre el modo en el que el lenguaje figurativo comunicaba lo que lograba comunicar. Siendo así, ven necesario ofrecer una solución, por ello ensayan interpretar el uso figurativo del lenguaje mediante la teoría de la relevancia.⁹⁸

Para ilustrar esta propuesta parten del caso del uso ecoico del lenguaje, explicando que es un uso del lenguaje en el cual el hablante no habla de un estado de cosas sino que retoma o cita un enunciado previamente expresado por otro hablante (hace mucho o poco tiempo), enfatizando que no es original suya, sino retomada de alguien más, para expresar alguna actitud hacia esa expresión.⁹⁹ Luego de ello, señalan que la ironía sería un tipo particular de uso ecoico del lenguaje, en el cual, desde la teoría de la relevancia, no es que se dé a entender simplemente lo contrario a lo que se dice explícitamente (como indicarían las propuestas retóricas), sino que más bien se señala implícitamente como ridícula una actitud popularmente aceptada, dando como resultado que solo el oyente que comparta una visión de reproche parecida podrá llegar a

⁹⁶ Cfr. Ibid. párr. 39-44

⁹⁷ Cfr. Ibid. párr. 1-12

⁹⁸ Cfr. Ibid. párr. 16-19

⁹⁹ Cfr. Ibid. párr. 73-75

interpretar el enunciado como un juicio de reproche, mientras que quien tenga una visión parecida a la interpretación literal del enunciado interpretará el enunciado de manera literal; el uso irónico del lenguaje es algo analizable desde la teoría de la relevancia y sus herramientas.¹⁰⁰ Dado esto, para Sperber y Wilson la noción de tropo se hace superflua ya que un tropo por definición es una desviación del uso literal, y al haberse mostrado desde la teoría de la relevancia que la diferencia entre los usos figurativos y los no figurativos del lenguaje es de grado y no de tipo, entonces no hay sostén para tal tipología.¹⁰¹ Y aunque hay casos interesantes del uso de metáforas por parte de algunas personas, las metáforas en sí no son algo especial que merezca un estudio aparte y distinguido de otros usos del lenguaje. Eso porque desde la teoría de la relevancia se rechaza la visión de que la comunicación se fundamenta en el uso compartido de códigos, entonces las metáforas no tienen un código que posea un uso estándar (literalidad) del cual sean desviaciones.¹⁰²

Otro tanto sería que para Sperber y Wilson, citando a Lasersohn, el significado literal estricto de una palabra en una oración puede reducirse o ampliarse (en mayor o menor grado) y por ello se consiga que no se tome su significado en totalidad o que su significado se tome con elementos adicionales al literal. Ambos usos del lenguaje no serían tipos distintos de uso para Sperber y Wilson, ya que ambos se guían por los principios de relevancia, ya sea porque solo es relevante parte del significado literal estricto (reducción) o porque el significado literal estricto se queda corto y se hace necesario tomar prestados significados de otras palabras que comparten el mismo dominio semántico (ampliación);¹⁰³ ambos usos son parte de un continuo de maneras de señalar, reducir y/o ampliar, ya sea por vía cualitativa y/o cuantitativa, un dominio o conjunto

¹⁰⁰ Cfr. Ibid. párr. 77-83

¹⁰¹ Cfr. Ibid. párr. 91

¹⁰² Cfr. Dan Sperber y Deirdre Wilson (2008) A deflationary account of metaphors. In R. Gibbs (ed.), Handbook of Metaphor and Thought. (Cambridge University Press) p. 97-98

¹⁰³ Cfr. Ibid. p. 105-106

semántico particular para el que no se tiene un signo específico en el código empleado para la enunciación.¹⁰⁴

En complemento a esto, la teoría de la relevancia buscaría explicar la propiedad emergente presente en el uso figurativo del lenguaje que da lugar a la metáfora, señalando que es un fenómeno explicable desde el enfoque inferencial. La explicación sería que la inferencia pragmática permite realizar las asociaciones necesarias para dar significado a una oración expresada que no se podría establecer desde la teoría clásica ya que ella solo buscaría reducir el uso figurativo a una expresión literal y que por ello no podría concordar con el contexto de enunciación.¹⁰⁵ De ello se deriva que tomando en cuenta que un enunciado puede ir cargado de implicaturas débiles y fuertes (siendo una implicatura fuerte aquella que el hablante cree que es la de más fácil acceso por parte del oyente, y una débil, aquella que también apunta al mismo significado del hablante aunque requiriendo mayor esfuerzo). El hablante tendría una suposición de los efectos cognitivos que se darían a partir de su enunciación, pero no asume que el oyente realizará la inferencia exactamente como el hablante espera, por ello ofrece caminos inferenciales alternos que armonizan con la implicación más relevante prevista por el hablante; todo esto, una vez más, porque no se encuentra en el código usado un signo específico para el pensamiento particular que se desea comunicar.¹⁰⁶

Cabe aclarar que a diferencia de otras propuestas, para Sperber y Wilson no todas las metáforas tienen un efecto poético¹⁰⁷, algunas metáforas simplemente buscan señalar un pensamiento complejo y amplio a través de una enunciación simple y reducida en tamaño.¹⁰⁸ Asimismo, el uso de una metáfora no es necesario ni suficiente para realizar un uso poético del lenguaje, aunque sí es la manera más eficaz de lograr efectos poéticos, esto porque dispone al

¹⁰⁴ Cfr. Ibid. p. 110

¹⁰⁵ Cfr. Ibid. p. 114-115

¹⁰⁶ Cfr. Ibid. p. 117

¹⁰⁷ Apartado 1.2.3.3 del presente texto

¹⁰⁸ Cfr. Ibid. p. 119

oyente desde el inicio del proceso de inferencia hacia la búsqueda de múltiples implicaturas e implicaciones contextuales del enunciado.¹⁰⁹

En adición, Wilson y Carston explican que puede ocurrir que en un contexto de enunciación particular en el que se use una palabra o frase de modo tal que su significado se aleje de su dominio semántico habitual por motivo de favorecer la relevancia del enunciado, pero en el que el hablante deja notar que no tiene la intención de buscar que ese uso de esa palabra o frase se convierta en el significado literal oficial de ahí en adelante; a esto le llaman, citando al psicólogo Lawrence Barsalou, conceptos *ad hoc*.¹¹⁰ Aclaran, además, que los conceptos *ad hoc* no son meros substitutos de una palabra sino que son un signo conocido para un nuevo significado que se construye para el caso de enunciación particular en el que se usa, por ello son palabras que afectan las implicaciones contextuales del enunciado.¹¹¹ Por ello, un concepto *ad hoc* puede convertirse en una concepción de uso común para una comunidad lingüística aunque en principio no hiciese parte de la intención del hablante en el contexto original de enunciación. Esto ofrece además una explicación factible del modo en el que se da la codificación de significados y la modificación de significados convencionales, como el caso de una metáfora de uso frecuente que pasa a ser tomada como uno de los significados posibles de una palabra y que termina contribuyendo a su polisemia.¹¹²

Así, como adición final, tomando en cuenta que un mecanismo de inferencia pragmática para poder llamarse inferencial debe establecer «correspondencias sistemáticas entre (constituyentes de) premisas y (constituyentes de) conclusiones.»¹¹³, se puede decir que lo que lleva a un oyente a interpretar un enunciado intuitivamente de manera literal, aproximativa,

¹⁰⁹ Cfr. Ibid. p. 119-120

¹¹⁰ Cfr. Wilson, Deirdre y Carston, Robyn. (2007). A Unitary Approach to Lexical Pragmatics: Relevance, Inference and Ad Hoc Concepts. 10.1057/978-1-349-73908-0_12. pp. 2-3

¹¹¹ Cfr. Ibid. pp. 3-4

¹¹² Cfr. Ibid. pp. 14-15

¹¹³ Cfr. Wilson, Deirdre y Carston, Robyn. (2007). A Unitary Approach to Lexical Pragmatics: Relevance, Inference and Ad Hoc Concepts. 10.1057/978-1-349-73908-0_12. p. 14-15. Lo que está entre comillas españolas es una cita directa traducida por mí.

metafórica o hiperbólica es el conjunto de características enciclopédicas retomadas en el proceso inferencial para que el enunciado se pueda tomar como el más relevante dado el contexto de enunciación. Así, conforme se hace necesario retomar características específicas y no compartidas pertenecientes al dominio semántico de la palabra usada, el significado se hace más literal, y en el sentido contrario se hace más metafórico; se hace hiperbólico si se retoman características que admiten variabilidad cuantitativa; y se hace aproximativa si se trata de características que permiten una delimitación cualitativa de lo enunciado.¹¹⁴

2.2 El ambiente comunicativo de la página web

En la actualidad pensar en la comunicación como preeminentemente cara a cara es desconocer la impronta que ha puesto la internet y otros desarrollos en telecomunicación a la cotidianidad humana. De ello que una propuesta como la de Francisco Yus pueda verse como muy acertada, ya que nos hace notar que a pesar de que no hay una variación sustancial en los mecanismos de interpretación¹¹⁵ que el ser humano usa en la comunicación cara a cara en contraste con los entornos virtuales, sí hay una variación en los modos de interpretación y la relevancia que se da a distintos tipos de estímulos. Así, tomando en cuenta lo anterior propone que dependiendo del tipo de entorno web en el que se dé la comunicación se estará en disposición de prestar más atención a unos u otros elementos, ya que no es igual comunicarse mediante llamada de audio, vídeo llamada, una página web, etc.

De este modo, atendiendo a las necesidades extensionales del reporte de la presente investigación, se puede señalar que especialmente el ambiente comunicativo de la página web tiene particularidades que hacen que se pueda proponer, retomando a Yus, como representativo

¹¹⁴ Cfr. Wilson, Deirdre y Carston, Robyn. (2007). A Unitary Approach to Lexical Pragmatics: Relevance, Inference and Ad Hoc Concepts. 10.1057/978-1-349-73908-0_12. pp. 29-31

¹¹⁵ Yus, Francisco, (2001). "*Ciberpragmática. Entre la compensación y el desconcierto*". Disponible en el ARCHIVO del Observatorio para la CiberSociedad en <http://www.cibersociedad.net/archivo/articulo.php?art=42>. Cf. p. 2.

de la comunicación masiva mediada por medios digitales, esto porque desde que se unificó el código digital en el que se estructura la internet comenzó la proliferación de páginas web, quien quisiera crear una página web solo tenía que aprender a manejar un único tipo de código; Consecuencia de ello es que, multiplicándose las páginas web, ahora los usuarios de internet corran el riesgo de saturarse de opciones de información irrelevante (infoxicarse), por lo cual se han desarrollado maneras de filtrar la información para llegar a las páginas web más relevantes para el usuario, por esto las páginas web son un fenómeno de necesario análisis por parte de la teoría de la relevancia.¹¹⁶

Dicho eso, pasa a exponer que hay factores comunes a todo análisis hecho desde la teoría de la relevancia: primero, que para el análisis de la página web es la intención comunicativa del autor (hablante) de la página web; segundo, los supuestos que el autor de la página tiene respecto del posible lector, tanto en conocimientos enciclopédicos atinentes al tema (o temas) tratado(s) en la página web, como en su habilidad para manejar la tecnología necesaria para acceder al contenido de la página web (asumiendo que piensa en que el esfuerzo cognitivo sea recompensado con ciertos efectos cognitivos).¹¹⁷ Asimismo, se plantea que para un análisis desde la perspectiva relevantista es necesario tener en cuenta que el entorno de lectura de los usuarios de una página web puede variar enormemente, ya que a una misma página web pueden acceder personas de diferentes partes del mundo, en condiciones tecnológicas muy diversas y con conocimientos enciclopédicos también muy variados, y además con intenciones de búsqueda de información diferentes; lo cual deja como resultado que se puedan dar interpretaciones muy variadas de la información contenida en una misma página web; y adicionalmente, ocurre que el hablante no está propiamente presente para que el oyente le pida claridad respecto de información no entendida en la página web (lo enunciado).¹¹⁸

Por lo previo, Yus considera que la orientación más provechosa para un análisis desde el enfoque cognitivo de relevancia respecto de la página web es uno en el que se tome como

¹¹⁶ Cfr. Ibid. pp. 65-66

¹¹⁷ Cfr. Ibid. pp. 66-67

¹¹⁸ Cfr. Ibid. p. 68

objetivo la relación entre usuario creador o gestor de una página web y el usuario lector de la página web, esto porque es en esta relación donde se puede analizar los efectos pragmáticos de un mensaje intencional manifiesto (en las maneras en las que se presenta la información en la página web) de un creador o gestor de la página web, y un lector visitante de la página web; todo ello porque en la actualidad las posibilidades de comunicación bidireccional son variadas, aunque se de en manera asincrónica.¹¹⁹ Para ampliar esa propuesta Yus cita a Grau y Pitts para señalar un factor adicional a tener en cuenta, el hecho de que los usuarios de internet cada vez desean sentir menos que carecen de opciones informativas para acercarse a un fenómeno de interés, por ello progresivamente recurren menos a medios tradicionales de comunicación y más a la variedad de opciones informativas que les ofrece internet; donde además pueden acceder a la información en el momento que desean y al ritmo que prefieran.¹²⁰

Adicionalmente, apunta que el cambio más notable entre las posibilidades informativas de los medios textuales tradicionales como el periódico o revistas y la página web en formato HTML es la posibilidad que tiene la página web para proporcionar una mayor variedad de contenido multimodal; a diferencia de formatos tradicionales como el papel impreso que tienen un contenido fijo, la página web tiene la posibilidad de ofrecer vídeo, audio, cuadros de texto contextual emergentes, enlaces a otros artículos de posible interés para el usuario, etc.¹²¹ Además de eso, es común encontrar anuncios en las páginas web, sin embargo la efectividad de los anuncios para llevar al usuario a dejar de lado la lectura de la página web y dirigirse al contenido anunciado no es siempre igual, siendo un factor más a tener en cuenta en la lectura de la página web, esto por varios motivos: la posición, el formato del anuncio (texto, imagen fija, imagen gif) y relación temática con el contenido presentado en la página.¹²²

¹¹⁹ Cfr. Ibid. pp. 76-78

¹²⁰ Cfr. Ibid. p. 81

¹²¹ Cfr. Ibid. pp. 103-104

¹²² Cfr. Ibid. pp. 110-111

Capítulo III

Propuesta y aplicación del modelo de análisis

3.1 El lenguaje del cine y los métodos de la crítica

Como se ha mencionado previamente, para comunicar un juicio estético es fundamental el uso de términos que indiquen claramente que estamos expresando un juicio estético, ya sea en su vertiente descriptiva o veredictiva. Estos términos pueden ser tanto puramente estéticos como aquellos que evocan lo estético de manera figurativa.

Sin embargo, no basta con el uso de los términos apropiados para realizar una crítica efectiva. También es esencial emplear métodos de expresión crítica que encajen con el género discursivo que pretendemos utilizar. En este sentido, la propuesta de Sibley es una opción sensata, ya que nos ayuda a «entender lo que hace el crítico, cómo apoya sus juicios y consigue que su público vea lo que él ve»¹²³.

En lo que respecta a los términos utilizados para evaluar el mérito, no es necesario elaborar una lista exhaustiva en un intento de agotar la creatividad humana en la creación de categorías y jerarquías valorativas. La situación es diferente cuando se trata de términos descriptivos, ya que su numeración es más sencilla, dependiendo del tipo de arte que estamos evaluando. En nuestro caso, para el género artístico que estamos abordando, podemos considerar la propuesta de Martin Marcel, quien enumera los procedimientos narrativos y expresivos que conforman la obra audiovisual¹²⁴. Estos elementos se convierten en los componentes clave que debemos analizar para respaldar nuestro juicio de mérito estético.

Con ambas propuestas categoriales, a continuación se presenta una matriz con la que es posible señalar, por un lado, en qué lugares de una crítica se hizo uso de términos estéticos ya sea directa o figurativamente y el método con el que se mencionó, y por otro lado, poder señalar

¹²³ Sibley, F. (2001) *Approach to Aesthetics*, *Collected Papers on Philosophical Aesthetics*. Oxford University Press. Great Clarendon Street, Oxford OX2 6DP. pp. 17-19

¹²⁴ Marcel, M. (2002) *El lenguaje del cine*. Editorial Gedisa, Barcelona. pp. 66-73, 79-81, 264-266)

si un comentario respuesta a la crítica tomó como relevantes el veredicto emitido en ella y/o los elementos de composición de una obra audiovisual y el método que se usó para mencionarlo¹²⁵.

En relación con la aplicación de la matriz, es crucial adoptar un enfoque selectivo en lugar de mecánico. Esto implica no enumerar todos los componentes audiovisuales o recursos expresivos disponibles, sino destacar solo aquellos que están verdaderamente presentes en el texto crítico analizado. Además, la intención no es evaluar la reseña, sino comprender cómo comunica su juicio estético y cómo es percibida por los lectores.

Por último, se anticipa que para facilitar el seguimiento de este uso de nomenclatura se han editado las capturas de pantalla de las páginas web analizadas señalando párrafo y líneas de párrafo, tanto del texto crítico como de los comentarios de los usuarios. Respecto de esto último, se aclara que se analizan solo los cinco primeros comentarios dejamos como respuesta en cada página web, esto porque con cinco comentarios puede percibirse la las bondades y limitantes de la propuesta de modelo de análisis.

¹²⁵ Cabe aclarar que la matriz se puede modificar y cambiar, ya que es solo un ejemplo. Se pueden cambiar los elementos componentes de una obra audiovisual por los de una novela escrita, un cuadro, una canción, etc. También se pueden modificar las descripciones de los métodos expresivos de la crítica o añadir o quitar alguno. Lo importante es que se mantenga la idea detrás de la conjunción de ambos grupos, uno son elementos componentes de la obra de arte y los otros son maneras de señalarlos que puede usar quien hace la crítica; y que ambas cosas están puestas en un discurso con el objetivo de apuntar a un veredicto que se quiere defender. Entonces con la matriz se puede evaluar de una manera más analítica el discurso respecto de una obra de arte. Esto aclarando que los componentes tienen que ser del tipo que están presentes en toda obra de arte del tipo que analiza la crítica. En ese caso será necesario apelar a propuestas teóricas diferentes a las elegidas para formar la presente matriz.

Crítica N° - Autor(a) - Veredicto: -----	Métodos del crítico											
	M1. señalar un rasgo no estético que permite notar una cualidad estética	M2. cualidad estética presentada	M3. explicitación del vínculo entre un rasgo no estético y una cualidad estética	M4. presencia de símiles y metáforas	M5. uso de contrastes, comparaciones y reminiscencias externas	M6. reiteración y repetición						
Elementos audiovisuales												
A. De la composición de imagen												
A.1 El sonido [...] realista												
A2. El sonido en off												
A3. La vinculación [de imágenes] (como contrapunto o como contraste)												
A4. La presencia de un objeto con valor simbólico (ej. la leche que se derrama)												
A5. La presencia de una escena con valor dramático (y eventualmente simbólico)												
A6. La iluminación												
A7. El color												
A8. El dibujo animado: expresión del contenido mental [en la época en la que no existían películas de animación pura]												
A9. Los trucos de cámara												
A10. La materialización objetiva de un contenido mental preciso												

Tabla 1 (parte 1)

B. Del uso de la cámara												
B1. El tamaño de los planos: plano general, primer plano, detalle, inserto												
B2. Los ángulos de toma: picado (humillante), contrapicado (exaltante)												
B3. Los encuadres especiales simbólicos												
B4. Los movimientos de cámara expresivos (reales u ópticos)												
B5. La modificación del movimiento acelerado, disminuido, inversión, detención												
C. Del montaje												
C1. El montaje rítmico												
C2. El montaje ideológico: semejanza simbólica mediante paralelismo												
C3. El montaje narrativo: toma (o secuencia) intercalada que expresa												
C4. La elipsis: supresión de planos que tienen importancia por su contenido dramático (suspense).												
C5. El paso de un plano de realidad a otro												
D. Elementos varios no específicos del film												
D1. El vestuario												
D2. Decorados												
D3. Desempeño actoral												
	Posición en párrafo y línea(s) en el párrafo											

Tabla 1 (parte 2)

3.2 Análisis de críticas y su recepción

3.2.1 Presentación íntegra de críticas y comentarios

A continuación se presentarán de manera completa las críticas elegidas para ilustrar la aplicación del modelo de análisis que se propone en el presente texto. El criterio de selección de estos dos ejemplos de crítica fue la suma de dos factores, primero la posibilidad que ofrecen de ver respuestas expresadas por los usuarios de internet mediante la acción de poner un comentario (esto porque de una crítica sin comentarios no se puede hacer más que especular lo que dirían quienes la leyeron, y por tanto no se lograría dar un vistazo a las manifestaciones de la recepción de la crítica), segundo la prioridad que les dio el buscador de Google otorgándoles aparición entre los primeros resultados de la búsqueda para el texto: reseña crítica Monos Alejandro Landes. Esto quiere decir, entre otras cosas, que no se pretende presentar estos dos ejemplares como paradigmáticos sino más bien como facilitadores para el tipo de análisis a realizar.

Cabe aclarar también, que partiendo de la idea de que un texto crítico es un texto argumentativo entonces se ha de tener una conclusión que se pretende justificar mediante lo restante del texto, y aquí se ha tomado el veredicto de la obra de arte como esa conclusión, esto porque un veredicto, dada su naturaleza de valoración global de la obra de un arte. Así, la relevancia del veredicto en tanto que veredicto será plena si el comentario de un usuario manifiesta de alguna manera que se entiende que hay elementos que llevan a tomar el veredicto como la conclusión de la crítica, sin importar que se esté en acuerdo o desacuerdo con el veredicto o el modo en que se llegó a él.

También se puede mencionar que puede pasar que el análisis previo la escritura del texto crítico haya sido exhaustivo por parte de quién realizó el texto, y sin embargo, lo que dejó plasmado en el texto crítico es algo menos cargado de términos técnicos y por ello no señala detalladamente las partes componentes de la obra audiovisual criticada. Otro tanto puede pasar con la argumentación del veredicto, que podría expresarse más ampliamente, pero se realizó en poco texto quizá debido al formato de extensión corta del artículo de página web pensada para llegar a un público general que busca informarse de las novedades en cine. Con esto se busca

decir que una reseña técnicamente poco cargada no es necesariamente el fruto de un análisis poco riguroso, sino quizá de un público que exige una carga baja de términos técnicos.

Ficha técnica de la película Monos de Alejandro Landes¹²⁶:

Tipo: Largometraje

Géneros: Ficción, Drama

Subgéneros: Secuestros / Desapariciones, Adolescencia

Idioma de rodaje: español, Inglés

Orígenes: Colombia, Argentina, Países Bajos, Alemania, Uruguay, Francia, Dinamarca, Suecia, Suiza, Estados Unidos

Año: 2019

Duración: 102 min.

Dirección: Alejandro Landes

Guión: Alexis Dos Santos, Alejandro Landes. Historia: Alejandro Landes

Producción: Franja Nomo, Campo Cine, Film I Väst, Le Pacte, Lemming Film, Mutante Cine, Pandora Film, Snowglobe Films, Bord Cadre Films, Counter Narrative Films

Música: Mica Levi

Fotografía: Jasper Wolf

Montaje: Yorgos Mavropsaridis, Ted Guard, Santiago Otheguy

Reparto: Moisés Arias, Julianne Nicholson, Sofia Buenaventura, Julián Giraldo, Karen Quintero, Laura Castrillón, Deibi Rueda, Paul Cubides, Sneider Castro

Distribución: Neon, Participant Media, Cine Colombia

¹²⁶ Información retomada del portal web Wikipedia

Premios: Premio Especial del Jurado - Drama (World Cinema) en el Festival de Sundance 2019, Mejor música original en el BAFICI 2019, Nominada a Mejor película internacional independiente en los British Independent Film Awards 2019, Nominada a Mejor película iberoamericana en los Premios Goya 2019, Nominada a Mejor película latinoamericana en los Premios Forqué 2019, Selección oficial largometrajes a concurso en el Festival de La Habana 2019

3.2.1.1 Prueba 1 de aplicación de modelo de análisis: ¡Qué hartazgo de cierto cine distinto! De

Carlos Boyero

Ficha técnica de la página web:

Nombre: El País

Descripción: Es un periódico digital que ofrece información sobre cultura, política, economía, sociedad, deportes, tecnología, opinión y más. Es el diario de mayor difusión en España y uno de los más influyentes en el mundo hispanohablante.

Tipo: Periódico digital

Fecha de creación: 4 de mayo de 1976 (como periódico impreso) y 1 de mayo de 1996 (como sitio web)

Fundador: José Ortega Spottorno

Colaboradores: Tiene más de 400 periodistas en su plantilla y cuenta con corresponsales en más de 40 países. Algunos de sus colaboradores más destacados son Juan Luis Cebrián, Javier Cercas, Elvira Lindo, Antonio Muñoz Molina, Rosa Montero, Fernando Savater, entre otros.

Caracterización breve del crítico: Carlos Boyero es un crítico de cine español que ha trabajado en el periódico El País y en el periódico El Independiente. Boyero es conocido por su estilo sincero y polémico, y ha sido criticado por algunos por ser demasiado provocador. En la Berlinale de 1989, criticó el cine de autor por ser aburrido y fatigoso, prefiriendo el cine americano por su capacidad para entretener.

Descripción de la crítica:

Tras una apertura en la que expresa el veredicto global de la película: aburrida y presuntuosa, continúa con la presentación de un contexto social del mundo del cine y los festivales de cine (párr. 1) en el que deja ver su predisposición a valorar demeritoriamente a cualquier obra que sea etiquetada como “independiente”; todo esto sin ofrecer ningún juicio descriptivo de la película.

En el segundo párrafo habla de cómo se enteró de la película y por qué la vio, y solo llegando al final del párrafo 2 (líneas 8-9) niega directamente y sin justificación estética (M2) el veredicto de “hipnótica” que le otorgó Guillermo del Toro.

En el párrafo 3 (líneas 2-10) mediante comentarios conjuntos sobre los rasgos estéticos y no estéticos (M3) califica el estilo de la trama como propicio para el objetivo de expresión narrativa ideológica problematizadora (elemento de montaje C2) respecto del contexto de la guerrilla de las FARC.

En el párrafo cuarto (líneas 1-3) abre haciendo una comparación (M5: uso de contrastes, comparaciones y reminiscencias) de la situación de los personajes de la película con la situación descrita en la novela El corazón de las tinieblas; continúa dejando notar su percepción del manejo de cámara y propuesta fotográfica (elementos generales A, composición de imagen, y B, uso de la cámara) diciendo, por un lado (en las líneas 3-5), que el manejo de cámara en la película fue cuidadoso, y por otro lado (líneas 5-6) (esto mediante el método M2: mención de las cualidades estéticas que se quiere que la gente vea), además expresa que el estilo de manejo de cámara se parece al de Coppola (esto mediante el método M5: uso de contrastes, comparaciones y reminiscencias); y termina el párrafo demeritando los diálogos (elemento A1) porque le parecen “Ininteligibles y naturalistas” (esto mediante el método 3: comentarios conjuntos sobre los rasgos estéticos y no estéticos);

Ya en el párrafo quinto después de hablar de la trama nuevamente y su intención problematizadora del contexto de guerra (C2) esta vez usando metáforas (en la líneas 1-3, mediante el método M4: uso extensivo y útil de símiles y auténticas metáforas), pasa a hablar (en las líneas 3-8) otra vez del apartado visual (elemento A: composición de imagen) mencionando varios elementos aunque calificándolo de manera muy general (mediante el método M3: comentarios conjuntos sobre los rasgos estéticos y no estéticos) como “estéticos”.

Por último cierra la crítica en el sexto párrafo (líneas 1-4) con una comparación de la película con la obra literaria Maqroll el Gaviro (usando el método M5: uso de contrastes, comparaciones y reminiscencias), señalando de manera general la composición de imagen

(elemento A) y el montaje (elemento C), para decir que la obra literaria le ofrece un acercamiento más interesante al ámbito de la selva.



Cultura

LIBROS · ARTE · CINE · MÚSICA · TEATRO · DANZA · HISTORIA · ARQUITECTURA · CÓMIC · VIDEOJUEGOS · TOROS · BABELIA · ÚLTIMAS NOTICIAS

LA PELÍCULA DE LA SEMANA | MONOS > | CRÍTICA

¡Qué hartazgo de cierto cine distinto!

Me aburro bastante viendo este presuntuoso ejercicio de estilo de Alejandro Landes



Imagen de 'Monos'. En video, Carlos Boyero habla sobre la película



CARLOS BOYERO

20 feb 2020 - 16:07 | Actualizado: 21 FEB 2020 - 14:54 COT

21

Párr. 1 **L. 1** Los estrenos después de los [Oscar](#) acostumbran a ser muy débiles, logran meter su pretendidamente ilustre e inquietante cabecita en época de resaca, gozan de beneplácito crítico, han encontrado eco y elogios desmedidos en el millón de festivales **L. 5** dedicados al cine de arte y ensayo (ahora se llama *indie*), creen ser merecedores de merodear por la puerta del cielo. O sea, de su integración en el cine con presupuesto sobrado para describir tu apasionante mundo. Les tratan los frívolos programadores como **L. 9** si fueran cine de saldo en el ya agonizante mercado.

MONOS

Dirección: Alejandro Landes.

Intérpretes: Sofía Buenaventura, Julián Giraldo, Karen Quintero, Julianne Nicholson

Género: drama, Colombia.

Duración: 102 minutos

Párr. 2 **L. 1** Pero a mí me convence un amigo, con el que difiero profunda y superficialmente en los gustos cinematográficos, para que vea urgentemente una película colombiana que para él es la bomba, opinión confirmada por casi todos los que escriben o hablan de **L. 5** cine. Y leo en la promoción de *Monos*, la película colombiana a la que me refiero, los comentarios sobre ella de directores tan afamados y extraordinarios como [Guillermo del Toro](#) y [Alejandro](#)

LO MÁS VISTO

1. 'Tubular Bells', principio y final para Mike Oldfield
2. La difícil conciliación de la memoria de la Segunda Guerra Mundial con el turismo masivo en Holanda
3. El deseo femenino en todas sus edades sale a la luz
4. Inés Martín Rodrigo: 'Parece que la palabra lesbiana da calambre'
5. La capital del 'cristal' romano vuelve a la luz

Figura 1 (parte 1)

- [González Iñárritu](#). Dice el primero: “Hipnótica, única. Una nueva poderosa voz ha llegado al cine”. Dice el segundo: “Una atípica taquicardia cinematográfica. Estupenda”. También me cuentan que ha sido nominada a Mejor Película Iberoamericana, y no sé cuántas más distinciones. Así que me preparo para el orgasmo ante el descubrimiento del director colombiano Alejandro Landes.
- Párr. 3** **L. 1** Y ahí estoy, con la expectación de un niño, viendo la revolucionaria muestra de un nuevo genio. Reconozco que hay voluntad de estilo visual, de contar las cosas de otra forma, de hablarte de las sangrientas [FARC](#) con una óptica distinta. Aquí **L. 5** son adolescentes, incluso niños, dirigidos por un sargento enano, que mantienen secuestrada en la selva a una doctora norteamericana (ya sé que la ortodoxia obliga ahora a definirla como estadounidense, o vete a saber, igual es inglesa o australiana) y que sobreviven entre juegos de niños, **L. 10** incertidumbres de adolescentes y maldades de adultos.
- Párr. 4** **L. 1** Y, efectivamente, te preguntas por la barbaridad de que gente tan joven haya sido obligada por sus circunstancias a vivir en el corazón de las tinieblas. Y el estilo visual está muy cuidado (demasiado para mi gusto, siempre solidario con lo de la cámara **L. 5** a la altura del hombre), con ecos de aquel apocalipsis interno y externo que plasmó [Coppola](#). La voluntad de autoría en cada plano me resulta cargante, los diálogos son tan ininteligibles como naturalistas, me aburro moderadamente con esta historia **L. 9** de destrucción y de supervivencia al límite.
- Párr. 5** **L. 1** Y dices: son críos, coquetean o se lo montan sin distinción de sexos, viven en la fiebre y en la inmediata posibilidad de la muerte, no merecen sentirse como un tigre en la selva. Y hay incendios, amaneceres y atardeceres muy estéticos, que intentan **L. 5** transmitir todo el rato al espectador con presunto paladar que está viendo cine de autor, distinto, ofreciendo una imagen nada convencional de esas barbaries que acosan a Colombia desde **L. 8** hace tanto tiempo.
- Párr. 6** **L. 1** Pero yo me aburro bastante viendo este presuntuoso ejercicio de estilo. O sea, que vuelvo a leer las aventuras de *Magroll el Gaviero*, ese mundo en medio de selvas y ríos que se inventó un escritor **L. 4** colombiano y genial llamado [Álvaro Mutis](#).

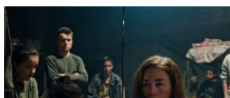
Toda la cultura que va contigo te espera aquí.

SUSCRÍBETE

Comentarios - 21

Normas >

Más información



‘Monos’, una película de acción sobre el conflicto colombiano

CATALINA OGUENDO | BOGOTÁ

Figura 1. (parte 2)

Comentarios:

Com. 1: Postura frente al veredicto: No lo menciona directamente aunque el veredicto le parece relevante en relación a la obra (párrafo 1 líneas 7-10 del comentario). Además, en el párrafo 1 líneas 1-2 del comentario, manifiesta estar de acuerdo con la comparación hecha en el párrafo 6 en las líneas 1-4 de la crítica, expresando entender la retoma de elementos audiovisuales mencionados en ese segmento de la crítica mediante uso de contrastes, comparaciones y reminiscencias (método M5).

Com. 2: Postura frente al veredicto: Le parece relevante. Además hace notar que le parece relevante la negación del veredicto citado "película hipnótica" en el párrafo 2 líneas 8-9 de la crítica (esto en el párrafo 1 línea 1 del comentario).

Com. 3: Postura frente al veredicto: El veredicto le parece relevante. No obstante le parece desacertado en relación con la obra dado el historial tendiente a veredictos demeritorios del autor de la crítica (párrafo 1 líneas 1-3 del comentario). No cita ningún elemento de la crítica, prefiere centrarse en el hecho de que la crítica está puesta en la página web de El espectador y en las posibles causas de la tendencia demeritoria del crítico (párrafo 1 líneas 3-7 del comentario).

Com. 4: Postura frente al veredicto: El veredicto le parece relevante, aunque desacertado en relación a la obra, esto por una supuesta predisposición del crítico a valorar demeritoriamente las obras actuales (párrafo 1 líneas 2-3 del comentario).

Com. 5: Postura frente al veredicto: El veredicto le parece relevante, aunque cree que este no le hace justicia a la película porque el crítico tiene una supuesta tendencia a emitir el mismo veredicto ("aburrido") a todas las obras que critica (párrafo 1 líneas 10-11 del comentario). Además le parece poco relevante que en el texto crítico se dé un contraste entre la mención de los diálogos (elemento A1), mencionado en el párrafo 4 líneas 6-8 mediante comentarios conjuntos sobre los rasgos estéticos y no estéticos (método M3), y la mención de en el párrafo 4 líneas 8-9, mediante método M1 (mencionar o señalar rasgos no estéticos para hacer notar una cualidad estética), pues le parece que la presencia de este contraste opaca la intención de general de crítica y complica en algún grado entender el veredicto de la crítica.

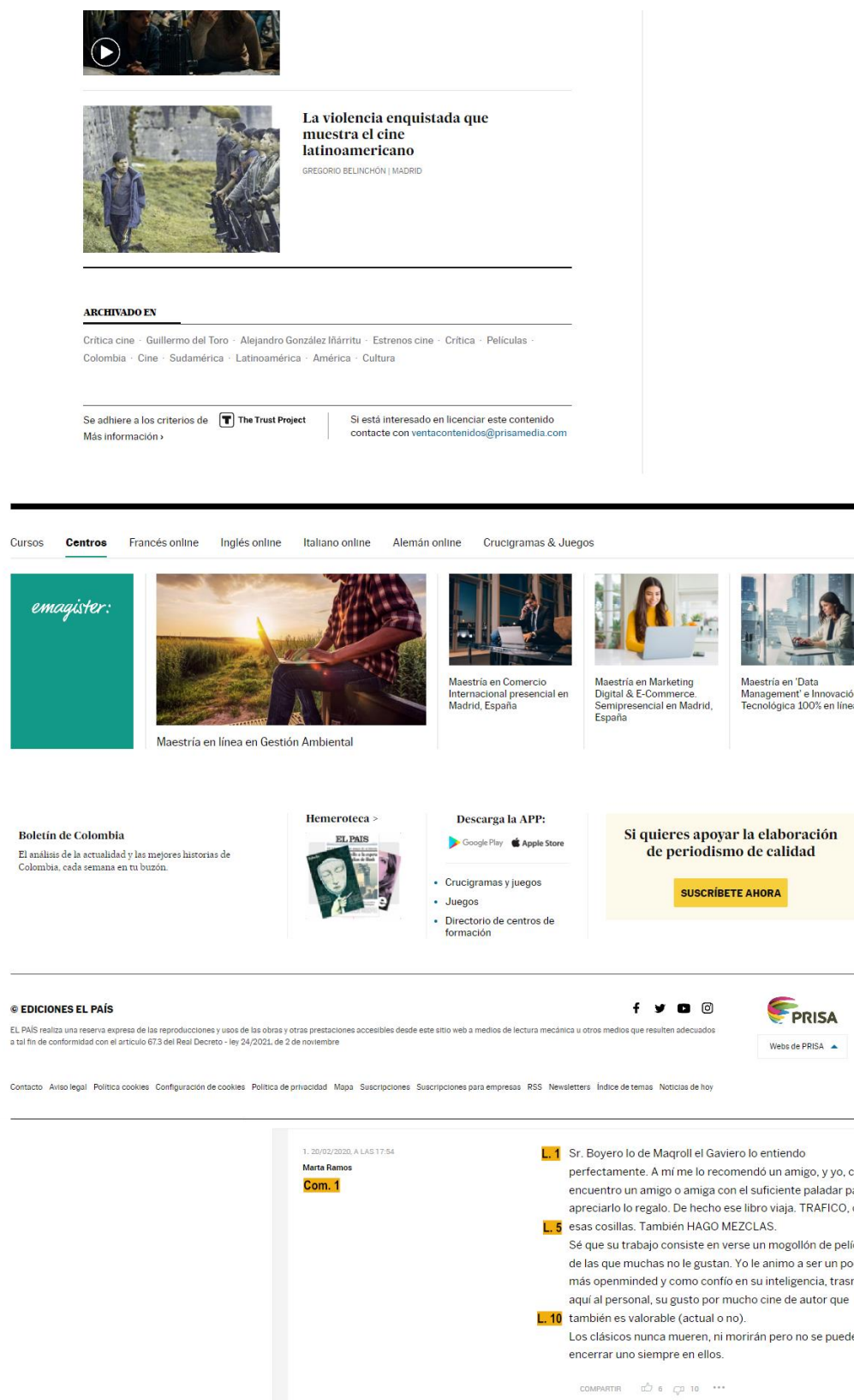


Figura 1. (parte 3)

2. 21/02/2020, A LAS 00:56

Rosa Alemany

Com. 2

COMPARTIR

8

2

...

6. 21/02/2020, A LAS 03:06



Reverendo Mojo Picón

Com. 3

COMPARTIR

13

4

...

L. 1

Cuando alguien dice que una película es 'hipnótica', huyo.

L. 1

Cada vez que leo una "crónica" cinematográfica de Boyero, siento en mi piel el sufrimiento de este hombre cada vez que va al cine. ¿Quién elige las películas que él tiene que ver? ¿Le están haciendo mobbing en El País?

L. 5

¿Por qué no lo cambian de sección y lo ponen, qué se yo, con Iturriaga en El Comidista?

Es que produce pena vero sufrir tanto.

COMPARTIR

6

7

...

7. 21/02/2020, A LAS 04:06

Venancio Moreno

Reverendo Mojo Picón

Com. 4

COMPARTIR

6

7

...

11. 21/02/2020, A LAS 07:35

Jaime Márquez

Com. 5

COMPARTIR

1

3

...

L. 1

Lo que tiene más miga del asunto lo ejemplifica lo siguiente: "La voluntad de autoría en cada plano me resulta cargante, los diálogos son tan ininteligibles como naturalistas" y, acto seguido, dice: "me aburro moderadamente con esta historia de destrucción y de supervivencia al límite". ¿En qué quedamos? ¿Le aburre la película por cuestiones, digamos, técnicas, o es que le aburren las películas con historias de destrucción y de supervivencia al límite? En otras palabras, ¿quién le ha dicho a este hombre que es crítico de cine cuando sus críticas negativas (o sea, la abrumadora mayoría) se resumen en decir "me aburro"? ¿Cómo es posible que este señor sea el crítico de cine mejor pagado de este país?

Figura 1. (parte 4)

3.2.1.2 Prueba 2 de aplicación de modelo de análisis: Dos críticas de “Monos”, de Alejandro Landes

Ficha técnica de la página web:

Nombre: Otros Cines

Descripción: Un portal dedicado a la crítica, la información y el debate sobre el cine nacional e internacional, con especial atención a los festivales, las películas de autor y el cine independiente.

Tipo: Sitio web de cine

Fecha de creación: 2006

Fundador: Diego Batlle

Colaboradores: Hernán Cortés, Diego Lerer, Roger Koza, Marcelo Alderete, Paula Vázquez Prieto, entre otros.

Caracterización breve de los críticos:

Crítico de 2A: Hernán Cortés es un crítico de cine argentino que ha colaborado con la página web otrosclines.com. como crítico, además ha impartido talleres de crítica de cine en OtrosCines/Cursos, un programa de capacitación en línea para críticos de cine.

Crítico de 2B: Diego Batlle es un periodista y crítico de cine argentino. Es el director del sitio web OtrosCines.com desde 2007. También es columnista de la agencia Télam y crítico y periodista en el diario La Nación desde 1998 hasta julio de 2021. Además, Diego Batlle es Licenciado en Ciencias Políticas por la Universidad de Buenos Aires. En cuanto a premios, Diego Batlle ha sido galardonado con el Premio Konex - Diploma al Mérito en la categoría “Crítica de Cine” en 2011 y 2021. También ha sido jurado en festivales internacionales de cine como el Festival Internacional de Cine de San Sebastián, el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, entre otros.

Descripción de las críticas:

La crítica 2A abre su análisis (párrafo 1, líneas 1-3) con algo de contexto sobre el director de la película, y describiendo (mediante M1: mencionar o señalar rasgos no estéticos para hacer notar una cualidad estética) algunos elementos de la narrativa (elemento general C, montaje), luego, en las líneas 3-4, y después ofrece la descripción de que la película no da todo al espectador de manera clara (otra vez el elemento general C, montaje), otorgándole con ambos señalamientos el mérito a la trama de ser “enigmática”, esto mediante comentarios conjuntos sobre los rasgos estéticos y no estéticos (método M3). Y por último, cierra el párrafo (líneas 4-6) ofreciendo una descripción de la organización de los personajes de la trama (empleando otra vez el método M1).

Iniciando el segundo párrafo (líneas 1-3) describiendo más elementos de la trama (elemento general C: montaje, mediante el método M1: mencionar o señalar rasgos no estéticos para hacer notar una cualidad estética). Luego comienza a cerrar el párrafo y la crítica (líneas 4-5) calificando comparativamente (método M5: contrastes, comparaciones y reminiscencias) el apartado visual (elemento A: composición de la imagen) como notable (líneas 3-4) y con paisajes oníricos (líneas 4-5) (B4: Los movimientos de cámara expresivos (reales u ópticos): tomas Panorámicas y C3: El montaje narrativo: toma (o secuencia) intercalada que expresa: sueño o ensoñación), para cerrar ofreciendo el veredicto de ser una película “provocadora, estimulante y extrema” (línea 5).

La crítica 2B abre (párrafo 1 líneas 1-2) ofreciendo datos sobre el director, luego ofrece el veredicto (líneas 2-3) que expresa en tres términos: “ambiciosa, provocadora y fascinante”, y por último cierra el párrafo hablando de lugares donde se presentará la película (líneas 3-4).

En el segundo párrafo lo inicia hablando de la nominación académica que logró la película (líneas 1-2), y luego menciona (líneas 2-4) elementos de la trama (el elemento general C: montaje, mediante el método expresivo M1: mencionar o señalar rasgos no estéticos para hacer notar una cualidad estética). Además compara la trama (el elemento general C: montaje) con otras películas para afirmar su “belleza y brutalidad” (eso en las líneas 4-8, haciendo uso del método M5: uso de contrastes, comparaciones y reminiscencias).

En el tercer párrafo abre calificando la propuesta visual como “calculada y virtuosa” (elemento general A: composición de la imagen, mediante el método M3: comentarios conjuntos sobre los rasgos estéticos y no estéticos, en las líneas 1-2). Luego (líneas 2-3) rotula la película como una meritoria representante de los géneros de “aventuras, el terror y el drama” por cuanto logra ser “subyugante” (señalando el elemento general C: montaje, usando el método M2: mencionar las cualidades estéticas que queremos que la gente vea). Y por último (en las líneas 3-5) cierra el párrafo y la crítica calificando la película como meritoria en problematizar la violencia civil de Colombia (señalando con ello el elemento C2: el montaje ideológico: semejanza simbólica mediante paralelismo, eso mediante el método M2: mencionar las cualidades estéticas que queremos que la gente vea).

C2B

Párr. 1

Párr. 2

Párr. 3

L. 1

L. 4

L. 1

L. 4

L. 8

L. 1

L. 4

Nacido en Brasil, pero radicado en Colombia, Alejandro Landes comenzó filmando **Cocalero** en Bolivia, luego rodó **Portirio** y ahora contó con aportes de nueve países para dirigir la ambiciosa, provocadora y fascinante **Monos**, que tras recorrer decenas de festivales (entre ellos Sundance, Berlín, Bafici y San Sebastián) se estrena comercialmente en la Argentina.

Elegida por Colombia como su representante para competir por el Oscar a Mejor Película Internacional, **Monos** describe el accionar de La Organización, un grupo de guerrilleros adolescentes que funciona como un culto y ha secuestrado a una "doctora" estadounidense (Julianne Nicholson) en plena selva de montaña. Los entrenamientos cotidianos, las contradicciones, los deseos y las miserias de estos muchachos y muchachas son descriptos de manera bella y brutal a la vez, en lo que por momentos parece una mixtura entre Bella tarea, de Claire Denis; Deliverance: La violencia está en nosotros, de John Boorman; y Apocalipsis Now, de Francis Ford Coppola.

Hay momentos en que Landes cae en cierto impacto calculado y en un regodeo algo caprichoso (como si fuera rehén de su propio virtuosismo), pero **Monos** no deja de ser un film subyugante en su incursión en el género de aventuras, el terror y el drama. Una mirada distinta, incómoda y sin concesiones, a la violencia de una guerra civil que marcó (y sigue marcando) la historia reciente de Colombia.

(Esta reseña fue publicada previamente en el diario **La Nación** del 10/10/2019)



@OtrosCines · 11n

Netflix sumó tres documentales del chileno Patricio Guzmán: "Nostalgia de la luz", "El botón de nácar" y "La cordillera de los sueños"



otroscines.com/nota-19225-net...



cinecolor

GROUP

MONOS de Alejandro Landes - Trailer - Estreno en Argent...



Mirar en  YouTube

OTROS CINES CLUB

ACTIVIDADES. BENEFICIOS. COMUNIDAD.

ASOCIATE. DISFRUTÁ. AYUDÁ.

INFORMES: OTROSCINESCLUB@GMAIL.COM

Todos los beneficios de Octubre 2019 y cómo sumarse a nuestra comunidad cinéfila

 Compartir

 Twittear

 Compartir







Figura 2. (parte 2)

Comentarios:

Com. 1: Postura frente al veredicto: Le parecen relevantes ambos veredictos, al punto de usar los mismos términos para calificar la película: "extremo" visto en la Crítica 2A y "subyugante" visto en la Crítica 2B (párrafo 1 línea 1 y párrafo 2 líneas 4-6, del comentario). Deja ver también que el elemento general montaje (elemento general C) mencionado en Crítica 2A en el párrafo 2 en las líneas 1-4 mediante señalamiento rasgos no estéticos para hacer notar una cualidad estética (método M1) le pareció relevante al punto de mencionarlo y dejar ver que está de acuerdo (esto en el párrafo 2 en las líneas 2-4 de su comentario). Además deja notar, en el párrafo 3 líneas 1-2 de su comentario, que el juicio expuesto en el párrafo 2 en las líneas 3-4 de la Crítica 2A que asevera mediante el uso de la comparación que la composición que la fotografía es notable, le fue relevante (elemento general A, método crítico M5).

Com. 2: Postura frente al veredicto: El veredicto Crítica 2A le parece relevante, y además deja ver que la mención al montaje mencionado a través del señalamiento de rasgos no estéticos para hacer notar una cualidad estética (elemento técnico C, método M1) en el párrafo 1 líneas 3-4 de la crítica es una manera acertada de justificar el decir que la película es "enigmática" (esto en el párrafo 1 líneas 1-3 de su comentario). Asimismo, hace notar que el señalamiento del montaje (elemento general C, mencionado mediante método M1: señalar una cualidad no estética que permite notar una cualidad estética), puesto en el párrafo 2 líneas 1-3 de la crítica, en cuanto al romance visible en la película también le parece algo notable por innecesario (párrafo 1 líneas 3-5 del comentario). Igualmente deja ver que la mención de la composición de la imagen (elemento general A) mencionado en Crítica 2B en el párrafo 3 líneas 1-2 a través del método M3 (comentarios conjuntos sobre los rasgos estéticos y no estéticos) le pareció relevante y también usa expresiones generales para referirse al apartado visual de la película (párrafo 1 líneas 5-6 del comentario). Deja ver, por último, el aspecto de manejo de cámara (elemento general B) mencionado en el párrafo 2 líneas 4-5 a través del método M5 (uso de contrastes, comparaciones y reminiscencias) que en Crítica 2A le pareció relevante y añade que para el usuario es de esperar que la producción cinematográfica de cada país aproveche sus paisajes (párrafo 1 líneas 6-7 del comentario).

Com. 3: Postura frente al veredicto: No deja ver si los veredictos le parecieron relevantes, no menciona ninguno de los juicios emitidos en Crítica 2A o Crítica 2B, prefiere presentar una crítica propia a la película y sus elementos (párrafo 1 líneas 1-14). Deja ver que la página le parece relevante, pero no todo su contenido sino solo la posibilidad que le brinda de compartir su propia crítica en un espacio donde se comparten críticas de películas.

Com. 4: Postura frente al veredicto: No deja ver si los veredictos le parecieron relevantes, no hace alusión a los veredictos de Crítica 2A o Crítica 2B, prefiere proponer su propia crítica sin entrar en diálogo con Crítica 2A o Crítica 2B. Deja ver que la página le parece relevante, pero no todo su contenido sino solo la posibilidad que le brinda de compartir su propia crítica en un espacio donde se comparten críticas de películas.

Com. 5: Postura frente al veredicto: Los veredictos le parecen relevantes, tanto que usa términos alusivos a los veredictos: "confuso" aludiendo a Crítica 2A y "fascinante" contestando a Crítica 2B (esto el párrafo 1 línea 1 del comentario). Deja ver también que le parece relevante la mención general al montaje (elemento técnico general C) que se ofrece en el párrafo 2 líneas 1-3 en Crítica 2A a través del método crítico M1 (señalar rasgos no estéticos para hacer notar una cualidad estética) ya que resalta el cambio de tipo de narrativa que se da hacia el final de la película (esto en párrafo 1 líneas 2-3 del comentario).

COMENTARIOS DE LECTORES

Com. 1 **dufo alberto dufour** | 10.10.19 - 17:54:27 hs.

Párr. 1 **L. 1** Pelicula extrema si es que las hay.

Párr. 2	L. 1	Propuesta realmente riesgoza porque si bien parte de hechos probablemente reales -comandos de guerrilleros adolescentes en zonas montañosas y selváticos- el acento no está puesto en narrar concretamente una peripecia de acción, sino, por el contrario buscar y encontrar un interés y fascinación de los espectadores en una subyugante recorrida por la naturaleza inhospita, los cuerpos de los personajes que tratan de sobrevivir y los rituales de las formas de asociación y convivencia marcadas por lo militar y el entrenamiento.
	L. 4	

Párr. 3 **L. 1** Todo ello entrelazado es la excusa especialmente buscada de una fotografía notable en locaciones ídem que permiten climas de gran belleza plástica y que le dan un sello especial a la obra.

Párr. 4 **L. 1** Pero tambien es cierto que para muchos espectadores no será de facil aceptación ese regodeo formal por encima de lo estrictamente narrativo.

Com. 2 Joseph Allen | 24.11.19 - 20:59:58 hs.

Párr. 1	L. 1	La primera impresión que sentí al ver la película fue confusión, molestia e incertidumbre al saber que pasaría, la narrativa se encontraba difusa y eso es lo que atraía y motivaba para continuar viendo, sin embargo al pasar la historia se presentó el morbo subrepticio de los besos debido a la curiosidad juvenil que no tenía ninguna relevancia y no incrementaba a la importancia narrativa de la película. Se podía entender que lo que más resaltaba era la representación holística y visual que de esa manera mejoraba a la película. Pero son paisajes y cada país los tiene y los puede resaltar para incrementar la calidad cinematográfica. En conclusión la verdadera belleza que se pudo encontrar fueron los paisajes que incentivo a la película al contrario de la temática escueta y limitada de ocho niños adictos, una vaca y una doctora secuestrada.
	L. 5	
	L. 9	

Com. 3 @bernikingfasfoto | 26.11.19 - 19:40:45 hs.

Párr. 1	L. 1	"Monos" es una película colombiana que retrata la vida en la selva de un grupo de adolescentes miembros de la guerrilla. Su misión es custodiar a una rehén extranjera que la organización tiene prisionera. Mas allá del conflicto político, que es algo bastante común en todo el continente, acá se intenta mostrar aspectos de carácter generacional de estos jóvenes: egos, miedos, celos, sexo,
	L. 5	alianzas estratégicas, ritos salvajes y una férrea disciplina militar. Pero creo yo que eso es solo una pequeña parte de algo mayor, que es la verdadera esencia del film, la de plasmar el intento de supervivencia de hombres y mujeres en la naturaleza. Y ese es su gran acierto, ya que posee algunas imágenes, planos y climas muy logrados; que la vuelven un muy buen ejercicio cinematográfico. Por momentos es la selva densa y oscura de "Apocalypsis Now" y en otros es la
	L. 10	paranoia de la jungla tailandesa de "La Playa". Por momentos es la persecución de "The Deer Hunter" y en otros la caería humana de la japonesa "Batalla real". Hasta puede remitir a una gema de acción onchentera como "Depredador". Filmar en la selva siempre remite a la proeza demente de "Fitzcarraldo" de meter un barco por el medio del Amazonas... Es una historia bastante
	L. 15	cruda pero que refleja de modo realista un contexto y un momento. Valoro mucho que un país como Colombia, que no tiene una gran industria de cine, logre una película de esta calidad estética. Después de arrasar en todos los festivales, creo que irá por el Oscar. (aunque no creo que gane).

@bernikingfastfoto

Com. 4 Pedro Man | 23.02.20 - 15:59:33 hs.

Párr. 1 **L. 1** En las planicies de las montañas o en los valles espesos de la selva la existencia es dura, brutal, violenta ... ¿Cómo puede ser domesticado ese desorden que brota espontáneamente del grupo humano?

Párr. 2 **L. 1** Monos se vuelca en el problema. Lo exhibe (fotografía espléndida). Apunta la duplicidad moral (entre la autoridad de la organización y la del grupo aislado). Detalla (rituales, juegos primarios). Pero no proporciona, ni quiera, conceder ninguna solución. Lo que es de agradecer.

Párr. 3 L. 1 Primero, porque todo grupo, en su propia dinámica interna, genera violencia. Y segundo, porque frente a ese acierto, no hay alternativa ni solución.

Párr. 4 **L. 1** El contraste es pleno entre, por una parte las escenas de las montañas y la selva, su profunda visceralidad, por la discurre la mayor parte de las escenas de Monos y, por otro la escena final, un helicóptero sobrevolando una ciudad.

Párr. 5 **L. 1** La civilización urbana como bastión de la Razón, ¿esa sería la respuesta frente a la violencia primaria de un grupo aislado? Demasiado simplista. Pero más allá de los elementos circunstanciales que han sido la excusa de la película, ese sería el problema que suscita Monos ... pero no excede más allá de su descripción.

Com. 5 Enrique | 15.04.20 - 06:45:30 hs.

Párr. 1 **L. 1** El comienzo, los días en la montaña es fascinante, confuso, surreal, cine puro. Debí quedarse allí! Pero luego, ya en la selva, la convirtieron en una película más, de productores que piden eso. Me recordó al mismo problema que me envoré con ?El Cielito?.

Nombre

Email

Comentario:

Figura 2. (parte 3)

Capítulo IV

Explicitación de hallazgos

4.1 Respecto de la cognición, comunicación y crítica

En lo previo se ha expuesto una parte del fenómeno del discurso actual de la crítica de obras audiovisuales y los elementos que están corrientemente presentes en el género discursivo de la crítica de arte. Para esta elección de ideas se ha tomado como horizonte la clarificación del fenómeno comunicativo humano en general, esto porque se entiende que atendiendo a la comunicación se puede llegar a entender la manera en la que el ser humano se relaciona con el mundo, pues lo que se expresa es lo único que tenemos como indicio constatable de los estados mentales posibles del ser humano. A lo cual cabe sumar la idea de que los límites de un código lingüístico no son los límites de lo que una persona puede llegar a comunicar, sino que son solo los límites de lo significado en ese código lingüístico. Y esos son límites que se pueden ampliar continuamente ya que el ser humano es proclive a desarrollar continuamente e integrar al lenguaje nuevas maneras de ver el mundo. Tener claridad sobre eso es desplazar al código del centro del estudio de la comunicación para darle a lo cognitivo ese lugar.

A estas ideas quisiera sumar que no se plantea aquí que en lo previamente expuesto se haya enunciado todo lo necesario para tratar cualquier fenómeno comunicativo, más bien se ha hecho un esfuerzo de enfoque para responder a los objetivos de la investigación. Se entiende que la comunicación interhumana ciertamente ha sido un fenómeno fascinante desde que tuvimos conciencia de él, y aunque este ha sido ampliamente estudiado parece lejano el día en que lleguemos a entender a la perfección el funcionamiento de la comunicación humana. En contraste con ello cabe decir que en la actualidad se han logrado desarrollos sensatos en la comprensión del modo en el que nos damos a entender y del modo en que logramos entender lo que nos quiere comunicar otra persona.

Una de estas propuestas es el enfoque cognitivo de la teoría de la relevancia, que apela a la idea de la mente humana como dotada por naturaleza con la capacidad de realizar los procesos necesarios para darse a entender y también para interpretar información dada por otros

humanos. De esta propuesta puede resaltarse su distanciamiento respecto de centralizar el uso de códigos como factor clave para entender la comunicación humana para centrarse en la manera en la que la mente humana procesa la información del entorno. Desde esto, en tanto se toma como válida la teoría de la relevancia para ser aplicada a ámbitos comunicativos diversos, y atendiendo que existen particularidades en cada ámbito comunicativo, se puede decir que el discurso del juicio estético de mérito es un tipo de discurso tal que requiere un análisis pragmático relevantista en vez de un análisis solamente gramatical, ya que los juicios estéticos de mérito que pueda realizar cualquier persona sobre cualquier obra de arte son juicios siempre ligados a un contexto de enunciación particular y por ello terminan por ser siempre controvertibles y por ello no universales.

A esto se debe sumar la claridad de que en el presente texto no se está intentando explicar desde la teoría de la relevancia el cómo son posibles los juicios estéticos descriptivos y veredictos, sino el cómo es posible expresarlos de modo que sean tomados como juicios estéticos y no como simples juicios descriptivos o simples aseveraciones de gusto sin ningún sustento argumentativo. Aclarado eso se puede decir que el presente texto propone que la relación entre ambas áreas del conocimiento en la contemporaneidad es que, tanto en teoría del juicio estético como en la teoría relevantista de la comunicación, se acepta que el hablante es un emisor de un discurso manifestado a través de códigos convencionales, pero que esto resulta en actos comunicativos deficientes si la pretensión es que siempre se usen los términos del código apegiándose a una visión literalista del significado de los términos. La razón de esto es que al momento de interpretar los enunciados no se lograría dar cuenta de los pensamientos o sensaciones que el hablante desea comunicar, y por ello a menudo se hace necesario recurrir, en ambas áreas del conocimiento, a usos de términos flexibilizados contextualmente para expresar significados que no tienen todavía un signo específico en el código lingüístico utilizado. Así, en ambas áreas del conocimiento, se ha renunciado a fundamentar el conocimiento en nociones metafísicas que apelen a absolutos como lo serían las ideas abstractas de belleza, fealdad, verdad no condicional, etc. y se ha optado por validar la visión de que es el contexto particular de enunciación el que da las pautas últimas de enunciación correcta.

4.2 El juicio estético contemporáneo y la crítica cinematográfica

En lo previo se realizó una breve exposición de la propuesta clásica para luego adentrarnos en la propuesta contemporánea. Este análisis reveló la evolución de la teoría, destacando su alejamiento de la concepción que restringía la valoración estética exclusivamente a los conceptos de belleza y fealdad, para en su lugar, poner el foco en cómo el valor estético de una obra puede variar significativamente entre diferentes culturas y épocas. Como resultado de ello, se pudo resaltar la importancia de considerar el contexto de enunciación y la codificación específica utilizada por los hablantes al comunicar juicios estéticos.

Tras esto se resaltaron las ideas más relevantes de los textos elegidos para clarificar el fenómeno de la crítica de obras audiovisuales. Con ellos se hizo admisible señalar que dado que en la actualidad se producen tantísimas obras audiovisuales, hoy más que antes se necesita un tipo de crítica sensibilizadora, que nos ayude a darnos cuenta del tipo de obra a la que podríamos necesitar acercarnos en ciertos momentos de nuestras vidas en los que estamos carentes de alguna sensación particular.

Asimismo, se puede concluir que una crítica responsable antes que decirle al espectador lo que encontrará como contenido en una película, se centra en hablar de las maneras en las que la película muestra al espectador lo que muestra; por esto se hace pertinente plantear que al momento de buscar una crítica es deseable que esté enunciado el tipo de análisis y las partes analizadas de la película, esto porque en tanto se pone de manifiesto el tipo y el esquema de análisis es más fácil para el lector lograr un entendimiento formal de la película y no solo el reportaje de la sensibilidad particular de quien escribió el texto crítico.

Así, parece sensato apoyarse en la teoría de la relevancia al momento de realizar la escritura de una crítica, ya que esta teoría ofrece herramientas de necesario conocimiento para cualquier persona que quiera comunicar de manera eficaz juicios estéticos descriptivos y de mérito respecto de una obra de arte. Y otro tanto sería decir que el uso de términos propios del ámbito es indispensable para la eficacia comunicativa del juicio estético descriptivo, ya sea que

se empleen de manera explícita y directa mediante tecnicismos (ya sea en la propia lengua o tomando préstamos lingüísticos) o que se empleen a través de un uso figurativo del lenguaje.

Cabe aclarar que la crítica que interesa en el presente texto es la crítica que valora la película de manera global. Por esta razón, se expresa la siguiente hipótesis: la comunicación eficaz de un juicio estético en un texto crítico requiere un profundo desarrollo de una consciencia pragmática. Esto porque para comunicar de manera eficaz la diferencia entre el juicio estético del mero juicio empírico es necesario el entender cómo destacar elementos deseados en el texto crítico, tanto de la obra analizada como del discurso con el que comunica su juicio. Todo esto, ya sea que la crítica quiera señalar a la obra audiovisual como superior en comparación con otras o que solamente quiera afirmar que es intrínsecamente valiosa.

4.3 Alcances y límites del modelo de análisis propuesto

Los apartados 3.2.1.1 y 3.2.1.2 presentan dos ejemplares de crítica en los que se aplica el modelo de análisis de críticas cinematográficas y sus comentarios propuesto en 3.2.1. Estos ejemplares permiten ver tanto las potencialidades como las limitaciones de la propuesta analítica.

Una virtud del modelo es que permite describir sistemáticamente los componentes del texto crítico, el uso de recursos expresivos por parte del crítico, y la recepción por parte de los lectores manifestada en los comentarios. Así, en la Prueba 1 de aplicación de modelo de análisis se puede observar el empleo de adjetivos emotivos en el título, la mención de elementos filmicos a través de diversos métodos expresivos, y la interacción de los lectores con aspectos puntuales del texto. De manera similar, en la Prueba 2 de aplicación de modelo de análisis se aprecia el uso de adjetivos valorativos en los veredictos, la referencia a componentes audiovisuales mediante distintos recursos, y nuevamente la respuesta selectiva de los usuarios ante ciertos elementos de las reseñas. Otra virtud es que, al enfocarse en lo dicho y no dicho, permite detectar omisiones significativas. Por ejemplo, en la Prueba 1 de aplicación de modelo de análisis se observa que el veredicto general sobre la película no se sustenta de manera exhaustiva en el análisis filmico, mientras que en la Prueba 2 de aplicación de modelo de análisis los veredictos están justificados en los respectivos desarrollos de las reseñas. Asimismo, el modelo permite distinguir entre la

valoración global de la obra (el veredicto) y los componentes analizados. Gracias a esto se puede determinar si los lectores encontraron relevante el veredicto en sí o sólo ciertos elementos descritos que sirven de evidencia.

A pesar de estas potencialidades, la aplicación en las Pruebas 1 y 2 de aplicación de modelo de análisis también deja ver limitaciones del modelo propuesto. Una es que el formato de reseña breve condiciona el análisis, impidiendo una aplicación más exhaustiva de la matriz. Otra es que el enfoque en lo manifiesto dificulta la inferencia de implicaturas y supuestos contextuales profundos. Así, sería posible una aplicación más completa y reveladora en reseñas extensas con un abordaje formal detallado. De todos modos, incluso en los textos breves seleccionados se logra una caracterización básica con la matriz, que se podría enriquecer complementándola con otras herramientas teóricas según lo requerido por el objeto de estudio.

En cuanto al empleo de la matriz, su uso debe ser selectivo y no mecánico. Es decir, no se trata de mencionar todos los componentes audiovisuales ni recursos expresivos posibles, sino sólo aquellos efectivamente presentes y relevantes en el texto analizado. Tampoco se busca “calificar” la reseña, sino comprender cómo comunica su juicio estético y la recepción de los lectores. De este modo, en la Prueba 1 de aplicación de modelo de análisis se señalan elementos como la comparación con *Apocalypse Now* y los “diálogos naturalistas”, por ser distintivos del texto de Boyero. En tanto, en la Prueba 2 de aplicación de modelo de análisis se destacan los adjetivos de los veredictos y ciertas referencias narrativas, por su rol orientador para los usuarios. La matriz es así una guía que debe adaptarse creativamente según el objeto y objetivos.

Más allá de estas pruebas de aplicación de modelo de análisis, la propuesta parece prometedora para el estudio de la comunicación en el ámbito digital. Por ejemplo, podría ampliarse para examinar críticas especializadas y sus audiencias en nichos específicos. También permitiría analizar variaciones entre reseñas de un mismo objeto en diferentes publicaciones y sus efectos. Asimismo, este enfoque pragmático-contextual podría combinarse con métodos como el análisis del discurso para explorar interacciones y estrategias intersubjetivas en la web. Las opciones interdisciplinarias son vastas, dado que la comunicación digital es multifacética.

En síntesis, los ejemplares presentados brindan una muestra inicial de las aplicaciones del modelo propuesto al ubicar los textos críticos y las respuestas de los lectores dentro de marcos teóricos específicos. Esto permite describir fenómenos antes intuitivos de manera más fundamentada. Sin embargo, queda mucho por explorar tanto en profundidad como extensión, adaptando flexiblemente el modelo a diversos objetos y en relación con otros enfoques según lo amerite cada situación comunicativa.

En cuanto a la relación con el empleo de conceptos ad hoc, si bien no se explora en profundidad en los ejemplares de crítica elegidos, la base teórica del modelo sí lo permite. Por ejemplo, el uso de ciertos términos valorativos podría interpretarse como la aplicación ad hoc de conceptos estéticos, es decir, la modificación contextual de su dominio semántico habitual para cumplir objetivos comunicativos específicos. Asimismo, la noción de que los lectores completen implícitamente el significado del crítico según su propio contexto cognitivo utilizando señales e indicios también está en consonancia con el modelo teórico pragmático. Incluso las respuestas de los usuarios que no interactúan directamente con las reseñas sino que comparten sus propias opiniones pueden interpretarse como decisiones sobre la (ir)relevancia de lo dicho.

Más que una comprobación definitiva, las pruebas de aplicación de modelo de análisis brindan un vistazo preliminar de las potencialidades del modelo para descripciones fundadas de críticas y sus contextos receptivos. Su desarrollo futuro, tanto en esta línea como en relación con otros enfoques, podría realizar aportes importantes para la investigación de las dinámicas comunicativas contemporáneas.

4.4 El papel del interlocutor y la construcción de su imagen en el discurso de la crítica.

Un aspecto central en el análisis crítico del discurso de la crítica cinematográfica es examinar la construcción retórica de la figura del interlocutor o destinatario del texto. Todo discurso crítico se formula teniendo en mente a un lector modelo, y las estrategias retóricas buscan conectar de manera efectiva con este interlocutor imaginado. Por eso, la configuración discursiva de este receptor ideal resulta fundamental.

En el contexto de la crítica de cine, tanto en medios tradicionales como virtuales, esta construcción del lector presenta aristas complejas. Por un lado, el crítico debe tener cierta imagen de a quién se dirige y qué sabe, espera o necesita ese público. Pero, por otro lado, en la web la diversidad y masividad de los lectores dificulta definir un perfil único de receptor. Esto obliga a los críticos a flexibilizar sus estrategias. Una tensión clave se da entre asumir un interlocutor muy versado en cine, que permite un análisis profundo, o uno más casual, lo que requiere mayor aclaración de conceptos. También está el equilibrio entre lo académico y lo coloquial. Además, la participación de los lectores en la web puede llevar a los críticos a ajustar su tono, al recibir respuestas directas si no conectan bien con su audiencia.

En los textos analizados, se aprecian diversas formas de construir al destinatario y de proyectar una imagen específica del crítico. Por ejemplo, en la crítica de Carlos Boyero, se asume un lector con mucha experiencia cinéfila, dada la cantidad de referencias a directores y obras. El crítico se posiciona como una figura fuerte, con opiniones polémicas y un estilo ácido. Sus calificativos mordaces buscan complacer a lectores que valoran un discurso anti-status quo. En cambio, en las críticas de Hernán Cortés y Diego Batlle, aunque muestran conocimiento, evitan tecnicismos muy especializados. Hay más explicación de la trama y los recursos fílmicos. La imagen del crítico es más analítica que provocadora. Apelan a lectores curiosos por el cine de autor, pero no solo expertos. El diálogo con los comentaristas es más respetuoso de disensos.

Estos ejemplos revelan que los críticos deben calibrar sus estilos y lenguaje en relación a para quién escriben. Un error frecuente es asumir un público masivo y heterogéneo sin adaptar el discurso, cayendo en vaguedades o lugares comunes. Pero también es problemático dirigirse a una élite y usar tecnicismos innecesarios que excluyen al lector promedio. Lo ideal es que cada crítico reflexione activamente sobre qué imagen desea proyectar y qué destinatario tiene en mente al escribir. Esto permitirá una construcción retórica más consistente del interlocutor. Claro que en la web es imposible controlar quién lee finalmente el texto, pero sí se puede buscar conectar con un perfil deseado. También requiere flexibilidad para ajustar ese perfil ante los cambios en el público real.

En suma, examinar la configuración discursiva del lector modelo y la imagen del enunciador resulta indispensable en el análisis crítico de cualquier género, incluyendo la crítica cinematográfica. Esta debe repensar constantemente sus modos de interpelación al público dentro del ecosistema comunicativo contemporáneo. El desafío está en encontrar un equilibrio entre lo especializado y lo coloquial, lo académico y lo popular, de modo que el discurso crítico mantenga su valor analítico al tiempo que conecta con las expectativas de los lectores a los que busca llegar.

Capítulo V.

Conclusiones y Recomendaciones.

En este texto se han presentado elementos teóricos abordando diversas áreas del conocimiento con el propósito de responder a una pregunta central formulada de la siguiente manera: ¿de qué manera influye el uso de términos técnicos de valoración estética (ya sea de manera implícita, explícita, figurativa o literal) en la interpretación pragmática de juicios de valor estético? Para abordar esta cuestión, se han analizado distintas propuestas teóricas sobre la comunicación y el juicio estético. De eso surge una propuesta de modelo de análisis de críticas de obras de arte, que se ha aplicado a dos publicaciones en sitios web, como se ha explicado anteriormente.

Cabe destacar que las conclusiones que se presentan están intrínsecamente relacionadas con el contexto actual de la crítica, desde la perspectiva actual de la teoría del juicio estético y la teoría de la comunicación humana. Esta investigación, se ha centrado en la forma de comunicar juicios estéticos, ya sea descriptivos o de veredicto, por lo que no se profundizó en el análisis detallado de todos los elementos de las páginas web. Sin embargo, cuando los comentarios señalaban que el texto crítico en general carecía de relevancia en la página web, se realizaron observaciones generales al respecto.

1. En el entorno digital, los usuarios buscan satisfacer diversas necesidades, tanto intelectuales como sociales. Esto tiene un impacto significativo en la recepción de críticas de obras de arte alojadas en sitios web. Cuando se percibe que un usuario tiene una búsqueda desmesurada de reconocimiento, este comportamiento se considera relevante, especialmente porque el reconocimiento y la atención son recursos limitados. Descuidar este aspecto puede llevar a situaciones en las que el contenido real de la crítica (el juicio estético) queda en segundo plano y es opacado por una notable búsqueda de reconocimiento. En situaciones en las que este tipo de interacción enfocada en la búsqueda de reconocimiento es dominante, el análisis del uso de términos técnicos estéticos desde una perspectiva relevante se dificulta, ya que el reconocimiento y los mecanismos sociales de validación son temas que requieren una investigación independiente. No obstante sigue siendo muy útil en

tanto permite señalar marcadores de atención a aspectos como la búsqueda de reconocimiento, búsqueda de información, búsqueda de validación, etc.

2. El veredicto debe ser comunicado de manera explícita, idealmente mediante un solo término. Esto es fundamental para evitar confusiones acerca de cuál es el veredicto de la crítica (la conclusión del texto crítico). De lo contrario, existe la posibilidad de que el veredicto se interprete como uno entre otros términos estéticos empleados en el texto, lo que llevaría a que se lo tomase meramente como descriptivo de la película. En este contexto, el uso de la copulativa "es" se convierte en una herramienta necesaria para dejar en claro que se está emitiendo un veredicto sobre la obra, por ejemplo: la película "es" luminosa.
3. Los usos indirectos son igualmente válidos para referir a términos técnicos descriptivos del lenguaje del cine si el lector ya está familiarizado con la terminología técnica, de lo contrario se hacen poco relevantes para él y es posible que quien lee tome esos usos indirectos como inconexos con el veredicto y por tanto no justificantes del mismo. Esto pone la necesidad de la existencia de dos tipos de crítica, una que presupone un público ya conocedor de los términos descriptivos técnicos y que por tanto puede emplearlos tanto explícita como implícitamente sin necesitar de explicación de los términos empleados, y otra que además de usar términos descriptivos técnicos ha de ofrecer alguna manera de explicar a qué se refiere con los términos usados. En todo caso, es recomendable aclarar desde el inicio del texto qué tipo de crítica se está expresando como medida de aviso de relevancia para los posibles lectores.
4. Dado que un veredicto puede ser expresado mediante un concepto ad-hoc (ya sea que se amplíe o reduzca el dominio semántico del término que se usa para tal fin), por ello puede ocurrir que sea referido en un comentario mediante una expresión que no use el mismo término empleado en la crítica para expresar el veredicto sino que se use una palabra que comparta el dominio semántico con el término que ha sido dotado de ello en la crítica. Así, en tanto se vea claramente mediante alguna paráfrasis

que el usuario se refiere a la manera de justificar el veredicto que se ha usado en el texto crítico, y que pone como conclusión de su comentario un término que entre en el dominio semántico del veredicto, entonces se puede decir que captó que la crítica usó ese término para expresar el veredicto.

5. Para futuros análisis, se plantea la posibilidad de aplicar el modelo analítico, ya mejorado, a un mayor número de propuestas críticas. En los ejemplos seleccionados para ilustrar este tipo de análisis no se incluyeron críticas especializadas, principalmente porque en el momento de la investigación no se encontraron páginas web con este tipo de contenido que permitieran contrastar el texto crítico con las respuestas de usuarios. Esto se debió tanto a que algunas páginas que alojan crítica especializada no permiten comentarios como a la falta de una audiencia considerable interesada en compartir sus opiniones sobre las críticas. Es importante destacar que en esta investigación se analizaron páginas que presentan críticas de “actualidad”. Por lo tanto, no es sorpresa que estas críticas no presenten una estructura argumental explícitamente detallada, una introducción técnica o una claridad en cuanto al enfoque utilizado. Esto se debe al contexto generalmente no académico en el que se presentan, lo que suele resultar en propuestas críticas que no tienen pretensiones rigoristas.
6. En el ámbito de la filosofía exploramos la existencia y utilizamos términos para describir nuestras observaciones. La academia suele exigir un alto grado de rigor, pero en términos de comunicación, la filosofía no difiere tanto de otros tipos de expresión menos formales. Esto se aprecia, en particular, en la utilización de lenguaje tanto literal como figurado para transmitir el mensaje del hablante. Es importante reconocer que el significado del hablante puede comunicarse de diversas formas a través de diferentes tipos de formato, para la internet es válido un texto, una imagen, un vídeo o un audio si la información que expresa es relevante para el contexto de la página web en la que se aloja. Entonces, suponiendo que quien hace un esfuerzo filosófico formal desea comunicarlo, es muy recomendable que tenga en cuenta las tecnologías de la comunicación contemporáneas, ya que ignorar ese factor

fundamental puede llevar a que su mensaje sea percibido como poco relevante en comparación con otras ofertas de información.

7. Desde la perspectiva de la ciberpragmática, se observa que el entorno web, a pesar de su capacidad para inundar a los visitantes con estímulos, resulta poco efectivo cuando el visitante tiene un objetivo claro en la página que está visitando. Para que esto ocurra, es necesario que el visitante sea un usuario recurrente de la página web y, por lo tanto, se vea atraído principalmente por el contenido central. Esto se hace evidente en los ejemplares de propuesta crítica expuestos anteriormente, donde los visitantes ingresan a la página web con el propósito definido de leer la reseña y participar en la discusión, a pesar de que haya varios otros elementos en los que puedan hacer clic y que los lleven a páginas diferentes. En este sentido, podría argumentarse que para publicar un texto en Internet que sea leído con atención, es suficiente presentarlo en una página con pocos elementos distractores. Sin embargo, esto plantea lo que podría considerarse la "paradoja de la relevancia en la web": si una página está sobrecargada de estímulos, se vuelve distractora para el enunciado central, pero si carece de elementos estimulantes, resulta poco atractiva para el usuario promedio que necesita un estímulo para permanecer en la página. Sin duda, este es un tema que merece una exploración más profunda en futuros esfuerzos teóricos.
8. Se espera que la parte más relevante de la reseña se indique a través del título, ya que es este último el que se presenta al usuario antes de que ingrese a la página para leer el texto completo. No sería sorprendente afirmar que el título establece el marco de lectura del texto restante, creando un contexto de lectura y una predisposición a considerar ciertos aspectos de la reseña como relevantes. Lo que resulta más interesante en este análisis es que dada la naturaleza de los textos (juicios que emplean pocos tecnicismos), en el texto de Boyero, el uso de adjetivos emotivos resulta muy adecuado para captar la atención de los usuarios sobre aspectos más polémicos, a diferencia de las críticas de Cortés y Batlle, que desde el título de la página están contextualizadas en un marco que otorga más importancia a lo técnico,

aunque en el cuerpo del texto también utilicen adjetivos emotivos. Así, conforme más relevancia se quiera dar a un cierto aspecto en el cuerpo del texto más se ha de procurar usar en el título términos que enfoquen la atención en ese sentido.

9. A pesar de que los juicios estéticos se mostraron poco cargados de términos técnicos, es interesante destacar que, aunque el entorno web fomenta la participación individualista, donde no se requiere un interlocutor porque la máquina da la sensación de ser un interlocutor atento, se puede observar un entorno de juicio común en cada situación. Tanto en el texto de Boyero como en los textos de Cortés y Batlle, se evidencia una comunidad que comparte una cierta pretensión de que los juicios estéticos deben regirse por una normatividad que debe ser respetada para que un juicio sea válido. Como era de esperar no se encuentran reclamos acerca de si la película de Landes es bella o fea, hay más bien réplicas a afirmaciones que se refieren a aspectos más concretos que se pueden constatar al ver la película o al compararla con otras obras. No se destaca una comparación del tipo "esto es más bello que esto otro", sino que se enfoca en la comparación de aspectos como el ritmo, el equilibrio, la intensidad, y otros similares. Parece ser que en la cotidianidad se usan poco juicios tan difusos como los de belleza y fealdad.
10. En efecto, existe un segmento del público que busca orientación y conocimiento en la figura del crítico, a pesar de que esta figura sea susceptible de cuestionamientos. Es evidente que ninguno de los críticos examinados en este contexto pretende ser completamente "objetivo"; más bien, expresan sus opiniones y esperan que los lectores compartan su perspectiva. Este enfoque puede ser atribuido, en parte, a la polarización característica del entorno web. Sin embargo, es comprensible que dada la limitación de espacio en estos breves textos críticos se deje poco margen a la exploración en profundidad del lenguaje interno y los códigos únicos de la película en cuestión. Con todo, esto ayuda a corroborar que de hecho ocurre que el abordaje de una película en un contexto más amplio puede ayudar a los lectores a ubicarla dentro de un género o estilo específico; aunque también lleve a una percepción superficial de la obra en la que se pase por alto su singularidad y riqueza como creación artística

única. Como ocurrió en los ejemplares de crítica previos, donde se pudo notar que varios lectores hicieron notar que las respectivas críticas les dieron elementos para ubicarse en relación al lugar del film en el panorama general antes de verla o volver a verla. O como mínimo a saber que es una película y no solo una videograbación, pues cuenta con montaje.

Bibliografía

Aumont, J., Marie, M. (1990). *Análisis del film. Ediciones*. Paidós Ibérica, S. A. Barcelona, España

Boyer, C. (20 de febrero de 2020). ¡Qué hartazgo de cierto cine distinto! Me aburro bastante viendo este presuntuoso ejercicio de estilo de Alejandro Landes. El País.
https://elpais.com/cultura/2020/02/20/actualidad/1582219325_499932.html?event=fa&event_log=fa&prod=REGCRARTCULT&o=cerrcult

Cortés, H. y Batlle, D. (10 de octubre de 2019). Dos críticas de “Monos”, de Alejandro Landes. Otros Cines. <https://www.otroscines.com/nota?idnota=15086>

Dan Sperber (1995) How do we communicate? In J. Brockman y K. Matson (eds.), *How things are: A science toolkit for the mind* (Morrow), 191-199.
<https://www.dan.sperber.fr/?p=21>

Dan Sperber y Deirdre Wilson (2008) A deflationary account of metaphors. In R. Gibbs (ed.), *Handbook of Metaphor and Thought*. (Cambridge University Press), 84-105.

Dan Sperber y Deirdre Wilson. RHETORIC AND RELEVANCE. In David Wellbery and John Bender eds. *The Ends of Rhetoric: History, Theory , Practice*. (Stanford: Stanford University Press, 1990) pp. 140-155.

Dan Sperber y Deirdre Wilson (1995) Postface. In *Relevance: Communication and Cognition*, Second Edition (Blackwell), 255-280. http://www.dan.sperber.fr/wp-content/uploads/1995_wilson_postface-in-relevance.pdf

Dan Sperber y Deirdre Wilson (2002) Pragmatics, modularity and mind-reading. *Mind and Language* 17, 3-23. http://www.dan.sperber.fr/wp-content/uploads/2002_wilson_pragmatics-modularity-and-mind-reading.pdf

Deirdre Wilson (2005) *Pragmática*. En F. Jackson yamp; M. Smith (eds.), *Oxford Handbook of Philosophy of Language*. (Oxford University Press)
<https://www.dan.sperber.fr/?p=117>

Marcel, M. (2002) El lenguaje del cine. Editorial Gedisa, Barcelona.

Monos (película). (2023, 24 de septiembre). Wikipedia, la enciclopedia libre.
https://es.wikipedia.org/wiki/Monos_%28pel%C3%ADcula%29

YUS, Francisco. Ciberpragmática. 2.0. Nuevos usos del lenguaje en Internet. Ariel. 2010.

Peacocke, Antonia, "Aesthetic Experience", The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Spring 2023 Edition), Edward N. Zalta y Uri Nodelman (eds.), URL =
<https://plato.stanford.edu/archives/spr2023/entries/aesthetic-experience/>

PRISA. (2023). Un grupo global. Recuperado el 24 de septiembre de 2023, de
<https://www.prisa.com/es/info/un-grupo-global>

Schroeder, Mark, "Value Theory", The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Fall 2021 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL =
<https://plato.stanford.edu/archives/fall2021/entries/value-theory/>

Sibley, F. (2001) Approach to Aesthetics, Collected Papers on Philosophical Aesthetics. Oxford University Press. Great Clarendon Street, Oxford OX2 6DP.

Susan Sontag, (1966). Contra la interpretación y otros ensayos. Editor digital: Titivillus

Wilson, Deirdre y Carston, Robyn. (2007). A Unitary Approach to Lexical Pragmatics: Relevance, Inference and Ad Hoc Concepts. 10.1057/978-1-349-73908-0_12.

Zangwill, Nick, "Aesthetic Judgment", The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Summer 2023 Edition), Edward N. Zalta y Uri Nodelman (eds.), forthcoming URL =
<https://plato.stanford.edu/archives/sum2023/entries/aesthetic-judgment/>