



Los olvidados (1950) de Luis Buñuel

LA ESCRITURA CRÍTICA

interferencia, asimilación
o resistencia



Eduardo A. Russo

L'ÉCRITURE CRITIQUE

interférence,
assimilation
ou résistance

LES LIEUX DE L'ÉCRITURE CRITIQUE

Des différentes formes que l'écriture sur le cinéma peut prendre, celle de la critique, reste insaisissable face à toute discussion, s'agissant d'une pratique marquée par l'hétérogénéité. À côté d'autres discours, comme ceux de la théorie ou de l'analyse cinématographique, elle ne nécessite pas d'arguments élaborés pour être reconnue, mais d'images fortes qui précèdent tout débat. La critique semblerait être ce que les critiques en font, définissant ainsi l'exercice d'une profession. En tant que mode d'intervention dans le cinéma, l'approche du sujet est souvent binaire : ces dernières années, de longs débats se sont multipliés, qui pourraient se résumer à une confrontation "critique Vs. académie"¹. À partir de ces présupposés, la critique serait un discours de la sphère médiatique, basée sur l'évaluation et l'émission d'un jugement, tandis que le discours universitaire, s'appuyant sur la théorie et l'analyse, offrirait, dans les facultés et un circuit universitaire restreint, un autre discours sur le cinéma, fondé sur une certaine suspension ou sur un contrôle du jugement, pour pénétrer une connaissance conceptuelle, protégée par des évidences.

Pour dépasser ce fréquent raccourci, il est à envisager un panorama plus complexe que cette simple confrontation duelle : en réalité, ce que nous appelons critique n'est pas seulement le travail de cinéphiles professionnels qui évaluent des films dans la presse traditionnelle, ou celui d'amateurs² qui écrivent dans des médias alternatifs ou encore dans la pléthore de supports propres au monde numérique. Elle provient d'une instance antérieure à sa construction en tant que discours diversement institutionnalisé. Depuis un demi-siècle au moins, la critique circule dans les médias généralistes, dans d'autres espaces plus restreints, plus proches du débat entre pairs, et aussi à l'université. L'écriture critique se retrouve donc à la fois dans les journaux et revues de grande audience, les publications spécialisées à faible tirage, et dans le milieu universitaire, sous forme de *papers*³ et de livres universitaires. Elle se présente sous trois modalités

Los lugares de la escritura crítica

Entre las formas que asume la escritura sobre cine, la propia de la crítica suele presentar un carácter escurridizo ante cada discusión, indicando que estamos ante una práctica marcada por lo heterogéneo. Al lado de otros discursos, como los de la teoría o el análisis cinematográfico, no parece requerir argumentaciones elaboradas para su reconocimiento, sino que se presenta con imágenes poderosas, antepuestas a cualquier debate. La crítica parecería ser eso que llevan a cabo los críticos, designando el ejercicio de una profesión. Como modo de intervención en el cine, no es infrecuente apreciar que el asunto suele enfrentarse en términos binarios: largas discusiones se redoblan en los últimos años bajo un eje que podría resumirse en una confrontación "crítica Vs. academia"¹. Bajo estas premisas, la crítica consistiría en un discurso propio del ámbito mediático, fundado en la valoración y la emisión de un juicio, mientras



1. Horacio Quiroga, 1987



2. José Carlos Mariátegui con Ana Chiappe en su casa de Lima, 1929



3. Vicente Huidobro

4. Roberto Arlt, 1935



que la academia, teoría y análisis mediante, ofrecería en los claustros y un reducido circuito universitario otro discurso sobre el cine, fundado en cierta suspensión o control del juicio, para ahondar en un conocimiento conceptualmente articulado, respaldado por evidencias.

Más allá de esta reducción frecuente, es preciso visualizar un panorama más complejo que el combate de dos contrincantes: en realidad, lo que conocemos como crítica no es solamente la tarea de cinéfilos profesionales que valoran películas en los medios tradicionales, o *amateurs* que escriben en medios alternativos o en la proliferación *postmedia* propia del mundo digital. Surge de una instancia anterior a su consolidación como discurso diversamente institucionalizado. Desde hace medio siglo al menos, la crítica circula en los medios generalistas, en otros espacios más restringidos, más cercanos al debate entre pares, y también se localiza en la universidad. La escritura crítica, entonces, se extiende entre periódicos y revistas de alcance masivo, en publicaciones especializadas, de circulación reducida, y también se produce en la academia bajo la forma de *papers* y libros universitarios. Presenta entonces tres modalidades reconocibles: una que podríamos considerar periodística, otra que podría denominarse como cinéfila –en

reconocibles: una que l'on pourrait considérer comme journalistique, une autre que l'on pourrait qualifier de cinéphile – en honneur à la longue tradition qui l'a engendrée –, et une universitaire. Au-delà de ces différences: quel est le lien entre ces trois modalités ?

Deux aspects fondamentaux sont à étudier, souvent passés sous silence lorsqu'il s'agit d'aborder la critique de cinéma. On me pardonnera cette lointaine référence à Emmanuel Kant (pour qui ce terme était au cœur de ses préoccupations) qui soulignait l'importance de ce qu'il appelait "le moment architectural" de la critique: cette affirmation d'ordinaire implicite, non formulée, sur laquelle on s'appuie pour exercer son discernement. La critique prend position, positive ou négative, mais elle s'appuie pour cela sur un préalable qui rend possible cet acte, car ce qui est en jeu ici, c'est une certaine idée que ce qui ne serait pas énoncé serait moins efficace. Au-delà des jugements d'appréciation ou d'interprétation d'un film, par exemple, sur sa contemporanéité ou son anachronisme, ou son appartenance à un cinéma national ou à une identité, telle la latino-américaine, la critique peut émettre un jugement arrêté ou se répandre en analyses

honor a la larga tradición que la originó y aún la sustenta, y otra académica. Más allá de las diferencias: ¿qué liga a estas tres modalidades?

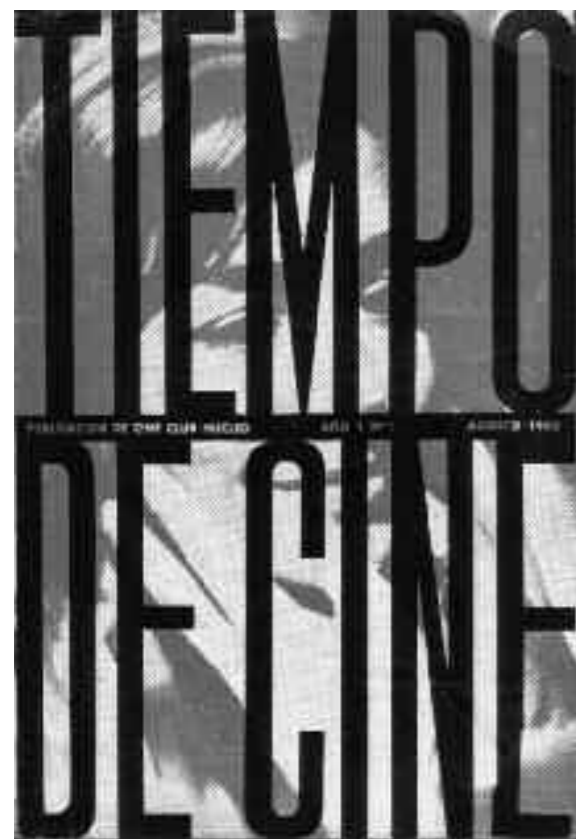
Es preciso indagar dos aspectos fundamentales que a menudo son saltados al discutir la escritura crítica sobre cine. Se nos disculpará la referencia tan distante, pero cabe recordar que Emmanuel Kant (alguien que tenía a este término en el centro de sus preocupaciones) destacaba la importancia de lo que llamaba el "momento arquitectónico" de la crítica: esa afirmación, por lo común implícita, no formulada, en la que se apoya para ejercer su acto de discernimiento. La crítica toma posición, afirmativa o negativa, pero para ello se funda en una instancia preliminar que permite ese acto, y que cabe precisar, ya que hay allí en juego cierta idea que no por no enunciada es menos eficaz. Más allá del plano de los juicios, en términos de apreciar o interpretar un film, por ejemplo, en su contemporaneidad o anacronismo, o en su pertenencia a un cine nacional o a una identidad como la latinoamericana, la crítica puede emitir un juicio taxativo o puede expandirse analíticamente sobre tal o cual condición, pero al hacerlo se sustenta en una serie de asunciones no dichas, o no escritas, que hacen posible esa toma de posición y despliegue.

Un segundo aspecto, igualmente decisivo que ese momento arquitectónico en el que la crítica se apoya, es el del verdadero motor oculto de su discurso: la necesidad de hacer intervenir al lenguaje verbal como modo de completamiento de la experiencia cinematográfica, disponible para todo espectador. Esa habla que es consustancial al cine, bajo ciertas circunstancias, se vuelca a la escritura. A veces esa actividad se enmarca en un oficio o profesión, en otras se sostiene a puro deseo. Desde las primeras funciones cinematográficas la prensa puso en escrito lo ocurrido allí, en principio asumiendo los modos de la crónica, pero rápidamente ingresando en un discurso crítico o hasta teorizando sobre los alcances del nuevo invento y espectáculo. Seguramente esta condición pionera de la escritura en los medios tradicionales y generalistas contribuyó a su reconocimiento inmediato como sinónimo de crítica de cine a secas. Este discurso, junto a la publicidad, fue asumiendo la forma de una crítica enmarcada en la sección de espectáculos o en suplementos de cultura, como corresponde a esa organización de una modernidad en auge que impactó a inicios del siglo XX las sociedades del continente entero. En esos discursos, las preguntas por lo nuevo, lo identitario, y muy especialmente por el concepto de lo popular y lo nacional fueron perfilándose, explícitamente o entre líneas, en la prensa periódica². En ese contexto temprano, ya establecido de modo reconocible en los años veinte, es posible encontrar nombres como los del cubano Alejo Carpentier, el argentino Roberto Arlt, el uruguayo Horacio Quiroga, el peruano José Carlos Mariátegui, o poco más tarde el chileno Vicente Huidobro, escribiendo textos que deambulaban sin problemas entre la crónica, la crítica e incluso la incipiente teoría del cine, no solamente valorando películas, sino preguntándose qué era eso que les ocurría como espectadores, de qué modo una sensibilidad de época se veía

sur telle ou telle condition, de sorte qu'elle s'appuie sur une série d'affirmations, non dites, ou non écrites, qui rendent possible cette prise de position et son développement.

Le second aspect, aussi décisif que ce moment architectural sur lequel la critique s'appuie, est le véritable ressort dissimulé de son discours: l'intervention nécessaire du langage verbal pour compléter l'expérience cinématographique, accessible à tout spectateur. Celle-ci est consubstantielle au cinéma et dans certaines circonstances, elle revient à l'écriture. Parfois cette activité est intégrée à un métier ou à une profession, d'autres fois elle est le fruit d'un désir pur. Dès les premières projections cinématographiques, la presse a écrit sur ce qui s'y passait, d'abord sur le modèle de la chronique, puis intégrant rapidement un discours critique jusqu'à théoriser sur l'ampleur de la nouvelle invention et du spectacle. Cette condition pionnière de l'écriture dans les médias traditionnels et généralistes a certainement contribué à sa reconnaissance immédiate comme synonyme de critique de cinéma. Ce discours, comme la publicité, a assumé la forme d'une critique intégrée dans la section spectacles ou dans les suppléments culturels, conforme à l'organisation d'une modernité en plein essor qui a marqué les sociétés du continent entier au début du XX^e siècle. Dans ces discours, les questions de nouveauté, d'identité, et surtout du concept populaire et national sont apparues, de façon explicite ou implicite dans la presse périodique⁴. C'est dans ce contexte, perceptible dès les années 1920, que l'on retrouve les noms du Cubain Alejo Carpentier, de l'Argentin Roberto Arlt, de l'Uruguayen Horacio Quiroga, du Péruvien José Carlos Mariátegui, ou un peu plus tard du Chilien Vicente Huidobro; ils écrivaient des textes qui circulaient sans problèmes entre la chronique, la critique même la balbutiante théorie du cinéma, qui non seulement parlaient de films, mais qui s'interrogeaient également sur leur expérience de spectateurs, sur la façon selon laquelle la sensibilité d'une époque se voyait profondément transformée par le cinéma, ou bien encore sur la relation qu'il pouvait y avoir entre le monde de la fiction à l'écran et la vie instable sous nos latitudes. Lorsque l'on examine ces textes avec du recul, il apparaît clairement que limiter la critique à l'appréciation, c'est simplifier les choses. Une réponse lucide de Chris Fujiwara à David Bordwell, prenant l'exemple de ce critique d'exception que fut Manny Farber qui relativise la fonction d'évaluation, est très importante⁵. On pourrait ajouter quelques-unes de ces plumes latino-américaines pour apprécier l'ampleur de cette relativisation et la nécessité de comprendre la critique comme réponse à une demande d'interprétation propre au cinéma, une manière de prolonger et d'élargir l'expérience par le langage.

Plus que le jugement appréciatif, ce qui était en jeu chez ces écrivains, à la croisée du journalisme et de la

Revista *Tiempo de cine* [Argentina, agosto 1960]Revista *Hablemos de cine* [Perú, julio-agosto 1967]Revista *Ojo al cine* [Cali, Colombia, 1973]

cinéphilie, c'était une prise de position par l'écriture, un défi personnel et consubstantiel à la critique. Même si on y trouve une forme d'appréciation, il y a bien interprétation et promotion au sens large, de ce qui est estimable dans chaque film et dans le cinéma même, comme expérience significative. Mais surtout, cela "fait du bruit", comme on dit familièrement, quand le discours critique apparaît dans les circuits de communication de masse. On peut parler d'une sorte d'interférence. Et malgré la volonté d'extirper le mot "critique" du vocabulaire cinématographique académique, acceptant en échange et sans inconvénients les modalités de la critique culturelle, l'écriture critique est aussi présente à l'université, depuis qu'elle s'est établie en Amérique latine depuis plus d'un demi siècle, quand elle débat ouvertement, avec ses propres contributions, les idées maintes fois formulées dans les sphères cinéphiles, intellectuelles ou militantes, initialement étrangères aux cercles. On peut aussi penser que si cette dimension critique n'existe pas, il reste juste la reproduction d'un discours, de ce que l'on sait déjà, sans espace pour l'émergence d'un questionnement ou de nouvelles connaissances.

LA NÉCESSITÉ D'INTERFÉRER

L'écriture critique produit des interférences dans le flux d'une communication activée par les discours journalistiques et par la construction de l'actualité, de la publicité et son offre de marchandises comme objet de désir, et du marketing comme opération d'ajustement permanent entre marché, produits et consommateurs, y compris lorsqu'elle se manifeste dans les médias généralistes. La place de la critique dans les grands médias a toujours été

profundamente modificada por el cine, o bien qué relación había entre esos mundos ficcionales en pantalla y la vida cambiante en nuestras latitudes. Cuando uno examina esos textos distantes, queda bien en claro que el limitar la crítica a la apreciación es simplificar las cosas. Una lúcida respuesta de Chris Fujiwara a David Bordwell, tomando como ejemplo a ese crítico de excepción que fue Manny Farber y su relativización de la función valorativa, viene muy al caso³. Podría agregarse alguna de estas plumas latinoamericanas para apreciar lo extendida de esta relativización y la necesidad de entender la crítica como respuesta a un reclamo de interpretación propio del cine, un modo de prolongar y expandir la experiencia por medio del lenguaje.

Más allá del juicio apreciativo, lo que estaba en juego en aquellos escritores a caballo entre el periodismo y la cinefilia era una toma de posición mediante la escritura, una apuesta personal que es consustancial a la crítica. Si bien puede hallarse valoración, hay interpretación y promoción en sentido amplio, de lo que se considera meritorio de cada film y del cine mismo como experiencia significativa. Pero sobre todo se percibe algo que, como designa la expresión coloquial "hace ruido" cuando el discurso crítico aparece en los circuitos de la comunicación masiva. Podemos denominarlo como una suerte de interferencia. Y a pesar de la voluntad por extirpar el término "crítica" del vocabulario cinematográfico de la academia, aceptando en cambio sin inconvenientes las modalidades de la crítica cultural, la escritura crítica también es detectable en la universidad cuando, desde su asentamiento en América latina hace poco más de medio siglo, ha discutido abiertamente con sus propios aportes las ideas muchas veces formuladas en ámbitos cinéfilos, intelectuales o militantes ajenos inicialmente a los claustros. Más aún, es posible pensar que de no existir esta dimensión crítica, lo que resta es un discurso meramente reproductivo o de aplicación de lo ya sabido, sin espacio para la irrupción de un cuestionamiento, o la emergencia de un nuevo conocimiento.

LA NECESIDAD DE INTERFERIR

Aquello que la escritura crítica interfiere, incluso en sus manifestaciones dentro de los medios generalistas, es el fluir de una comunicación dinamizada por los discursos del periodismo y su construcción de lo actual, de la publicidad y su propuesta de mercancías como objeto de deseo, y del *marketing* como operación de ajuste permanente entre mercado, productos y consumidores. El lugar del crítico en los grandes medios siempre ha estado en riesgo, circunscripto, tensado entre exigencias múltiples con las cuales se entablan batallas cotidianas: el tiempo, el espacio, las eventuales censuras, pero sobre todo el dictado de agenda de aquello sobre lo que se debe escribir. Pero es preciso advertir que simultáneamente al reconocimiento del crítico cinematográfico en los medios generalistas, surgió otro modo de acción de la crítica, difundida en pequeñas publicaciones orientadas a circuitos restringidos. Otra forma de dar lugar, en distinta escala, a esa función de interferencia.

menacée, circonscrite, tirillée entre de multiples exigences qui sont l'objet de batailles quotidiennes : le temps, l'espace, les éventuelles censures, mais surtout, l'agenda qui dicte le choix des sujets. Mais un autre mode d'action est apparu, simultanément à la reconnaissance de la critique cinématographique dans les médias généralistes, avec une diffusion de petites publications adressées à des cercles restreints. Une autre façon de faire jouer, à une autre échelle, cette fonction d'interférence.

Vers 1920, le célèbre ciné-club pionnier, fondé à Paris par Louis Delluc, qui accompagnait les séances avec les critiques du *Journal du Ciné-club*, était déjà une réalité. La tentative d'offrir une expérience alternative à celle des sorties commerciales, en enrichissant la diffusion par la discussion et la rencontre avec les cinéastes, s'est rapidement répandue en Amérique latine, initiant une relation fructueuse entre la critique de cinéphile et les ciné-clubs, qui dure depuis près d'un siècle. Dans l'histoire du cinéma du continent, on se souvient souvent de l'effervescence des ciné-clubs à la fin des années 1940 et au début de la décennie suivante, avec la création simultanée de nombreux ciné-clubs en Argentine, au Brésil, au Chili, en Colombie, au Mexique et en Uruguay, entre autres, dont certains existent encore aujourd'hui. Mais une impulsion avait été donnée deux décennies plus tôt, comme le démontre le Ciné-club de Buenos Aires, fondé en 1929, ou le Chaplin Club de Rio de Janeiro, créé un an avant par Mario Peixoto, qui durant sa brève existence a publié neuf numéros de la revue *O Fan*. Les avant-gardes des arts visuels et de la littérature, la création de la culture cinématographique et l'écriture critique s'y croisèrent. D'abord diffusés dans des médias menacés par les contraintes économiques et leur condition éphémère, les textes liés aux ciné-clubs font partie d'une histoire de la critique cinématographique qui n'est pas moins importante que celle des médias de masse. Parfois, comme ce fut le cas avec le Ciné-club de l'Université catholique du Pérou, cela permit l'émergence de revues très influentes, y compris internationalement, malgré leur faible tirage, comme *Hablemos de Cine*, avec ses à peine 80 numéros diffusés sur deux décennies depuis le milieu des années 1960. D'autres publications eurent une plus brève existence – 20 numéros en un lustre – mais non moins significative comme *Tiempo de Cine*, liée au Ciné-club argentin *Núcleo*, association toujours en activité depuis le début des années 1960. Le cas du Ciné-club de Cali et sa revue associée, *Ojo al Cine*, au parcours aussi bref que fulgurant au point de provoquer, dans les années 1970, un mouvement cinématographique explosif, et de créer de façon tout à fait étonnante une véritable osmose entre les spectateurs, les critiques et les cinéastes, est devenu aujourd'hui légendaire.

Un aspect crucial de la critique dans le champ des publications cinéphiles fut lié, dès le début, à l'importance



Octavio Paz

Hacia 1920 el célebre cineclub pionero fundado en París por Louis Delluc, que acompañaba las sesiones con los escritos de *Le Journal du Cinéclub*, ya era una realidad. El intento de ofrecer una experiencia alternativa a la de los estrenos comerciales, ampliando la difusión con la discusión y el contacto con cineastas, prendió pronto en América latina, comenzando una relación productiva entre crítica cinéfila y cineclubes que hoy lleva casi un siglo. Es común recordar en las historias de los cines del continente la explosión cineclubística que se produjo hacia fines de los años 1940 y comienzos de la siguiente década, con la fundación simultánea de numerosos cineclubes en Argentina, Brasil, Chile, Colombia, México y Uruguay, entre otros, iniciando trayectorias que en algunos casos continúan hasta el presente. Pero hubo otro impulso inicial, dos décadas antes, como lo demuestran el Cine Club de Buenos Aires, fundado en 1929, o el Chaplin Club de Río de Janeiro, creado un año antes por Mario Peixoto, que durante su breve existencia publicó nueve números de la revista *O Fan*. Allí se entrecruzaron las vanguardias en artes visuales y literatura, la creación de cultura cinematográfica y la escritura crítica. Inicialmente difundidos en medios amenazados por las limitaciones económicas y su condición efímera, los textos ligados a los cineclubes son parte de una historia de la crítica cinematográfica que no por minoritaria es menos importante que la de los medios masivos. Algunas veces, como ocurrió con el Cineclub de la Universidad Católica de Perú, permitió el surgimiento de revistas altamente influyentes incluso en un ámbito transnacional a pesar de su corta tirada, como fue *Hablemos de Cine*, con sus casi 80 números extendidos por dos décadas desde la mitad de los años 1960. En otras oportunidades las publicaciones tuvieron una vida más breve –escasos 20 números esparcidos en un lustro– pero no menos señera como *Tiempo de Cine*, ligada al argentino Cineclub Núcleo, agrupación que desde inicios de los sesenta continúa hasta hoy sus funciones. En un caso como el del Cine Club de Cali y su revista relacionada, *Ojo al Cine*, la trayectoria fue tan breve como fulgurante como para provocar



Luis Buñuel

acordada a l'écriture elle-même. Il y a là non seulement un désir d'écrire, il y a aussi, dans les démonstrations les plus réussies, une préoccupation de l'expression, qui va bien au-delà de la recherche du mot juste, une attention dans la formation du discours, mot à mot, qui renvoie à l'expérience vécue devant l'écran, traduite dans un discours verbal. C'est pourquoi le genre de l'essai qu'elle assume joue à explorer et à chercher ses motifs dans l'acte même de l'écriture, non conçue comme un outil de communication, mais bien comme un lieu de combat et d'échange d'idées que le film suscite. Par ailleurs, loin de l'illusion d'être un médiateur privilégié et autorisé, le "moment architectural" de ce type de critique fonde l'écrit comme le déclencheur d'un débat, d'une discussion entre pairs, tenant pour acquis que le spectateur est un critique potentiel. Il éveille éventuellement un désir de cinéma au point de faire des films. Ce fut le cas singulier, déjà évoqué plus haut, de *Limite* (1931) de Mario Peixoto, né du croisement entre la fréquentation du ciné-club, la passion du spectateur, l'écriture et la réalisation.

Dans un article formidable qui revient sur le parcours de *Limite* comme exemple d'expérience et de survivance unique dans l'histoire du cinéma brésilien (et peut-être mondial), José Carlos Avellar rappelait ce que Tomás Gutiérrez Alea avait souligné dans sa *Dialéctica del Espectador* : tout film crée son propre spectateur, avec l'espoir d'éveiller chez ce spectateur son propre geste créatif⁶. Quand l'écriture est formulée pour penser la singularité et le solde de cette rencontre, ce geste assume la condition d'un texte critique. Parfois, comme dans *Limite*, il devient un film dont l'itinéraire est très révélateur encore aujourd'hui.

Puisque nous avons mentionné cet ouvrage, ajoutons que *Dialéctica del espectador* est aussi un texte critique exemplaire, non pas parce que l'auteur est un critique de cinéma professionnel, mais bien parce qu'il pense à sa

un explosivo movimiento cinematográfico en los años 1970, que fusionó de modo asombroso a espectadores, críticos y cineastas, adquiriendo hoy contornos legendarios.

Un aspecto crucial de la crítica en el ámbito de las publicaciones cinéfilas estuvo ligado, desde su inicio, al peso concedido a la escritura misma. Hay allí no solo un deseo por escribir, sino, en las muestras más logradas, un cuidado de la expresión que va más allá del término justo, hacia la misma atención en la formación del discurso, palabra por palabra, que remite al impacto de la experiencia vivida frente a la pantalla y su traducción en un discurso verbal. Es por eso que la forma ensayística que suele asumir juega a explorar, a encontrar sus razones en el acto mismo de la escritura, no concibiendo a ésta como un instrumento para la comunicación, sino un lugar de combate y encuentro con las ideas que una película despierta. Por otra parte, lejos de la ilusión de ser un mediador privilegiado y autorizado, el "momento arquitectónico" de este tipo de crítica instala al escrito como disparador de un debate, de una discusión de iguales, da por sentado en el espectador un potencial crítico. Y eventualmente, despierta un deseo del cine que también ha llevado a hacer películas. Ese fue, al inicio mismo de este tránsito que evocamos, el caso singular de *Limite* (1931), de Mario Peixoto, nacido del entrecruzamiento de práctica cineclubística, pasión de espectador, escritura y realización.

En un formidable artículo que revisa la trayectoria de *Limite* en tanto ejemplo de experiencia y supervivencia única en la historia del cine brasileño (y acaso del mundial), José Carlos Avellar recordaba aquello que había señalado Tomás Gutiérrez Alea en su *Dialéctica del espectador*: toda película crea su propio espectador, con la esperanza de que en ese espectador se despierte su propio gesto creativo⁴. Cuando se formula en escritura para pensar la singularidad y el saldo de ese encuentro, ese gesto asume la condición de un texto crítico. Otras veces, como en *Limite*, se convierte en película cuyo itinerario resulta especialmente revelador hasta el presente.

Como breve nota al margen, ya que hemos mencionado este volumen, cabe resaltar que *Dialéctica del espectador* también es un texto crítico ejemplar, no por ser su autor un crítico profesional de cine, sino que pensando su condición de cineasta y aquel a quien los films van dirigidos asume la crítica como problema. En la medida en que en su transcurso las preguntas pesan más que las respuestas, siendo estas últimas siempre provisionales y testimonios de un trabajo en curso, el volumen se sostiene hasta hoy, como bien afirma Juan Antonio García Borrero en una relectura reciente, en el cuestionamiento permanente, hasta la provocación. En ese sentido, lo que sus páginas construían era no otra cosa que un lector crítico, en camino a ser un espectador crítico ante la lógica del espectáculo que todo reduce a su propia medida⁵.

EL RIESGO DE LA ASIMILACIÓN

Este lector, espectador o cineasta crítico hace falta para resistir las fuerzas que tienden a la asimilación. Esto es, la capacidad de absorber la interferencia y reconvertirla en un refuerzo de

condition de cinéaste et aux destinataires des films, qu'il envisage la critique comme une problématique. Dans la mesure où les questions pèsent plus que les réponses, celles-ci étant toujours provisoires et témoignant d'un travail en cours, l'ouvrage reste toujours d'actualité, comme l'affirme Juan Antonio García Borrero dans une relecture récente, dans le questionnement permanents, jusqu'à la provocation. En ce sens, ce que ses pages forgeaient n'était rien d'autre qu'un lecteur critique, en voie d'être un spectateur critique face à la logique du spectacle que tout réduit à sa propre mesure⁷.

LE RISQUE DE L'ASSIMILATION

Ce lecteur, spectateur ou cinéaste critique est nécessaire pour résister aux forces qui tendent à l'assimilation. C'est-à-dire la capacité d'absorber l'interférence et de la convertir en un soutien des dynamiques du marché du spectacle de production et de consommation. Quand le discours critique cède, quand un cinéaste pense ses productions en termes de "produit" ou qu'un critique acquiert sa légitimité en tant qu'agent de contrôle de qualité, l'assimilation gagne du terrain. La capacité à lui résister justifie le débat dans le cinéma indépendant, bien que cette étiquette soit utilisée abusivement. Dans la revendication du cinéma indépendant, ce qui est en jeu, c'est le soutien, la promotion et même le développement d'une expérience esthétique qui, en tant que telle, n'est pas la consommation d'un produit. Le cinéma indépendant s'affirme dans l'opposition et parfois s'autorise à jouer à la marge du système. Fondamentalement, il résiste dans un espace qui refuse le formatage, l'application de formules ou la conception de produits audiovisuels ; c'est une politique singulière du cinéma qui en accepte les risques. Ces défis qui permettent de penser la réalisation cinématographique comme quelque chose de plus que la conception d'un produit audiovisuel, ne sont pas des exceptions dans la production latino-américaine actuelle. Dans la mesure où il se revendique comme concept critique et qu'il refuse d'être réduit à un label du marché audiovisuel, le terme "indépendant" (apparu, faut-il le rappeler, dans le même contexte culturel que l'essor des ciné-clubs et de la recherche de formes de production et de circulation en dehors des grands circuits du marché), reste pertinent.

Pour sa part, face à l'affaiblissement de la figure du critique en tant que médiateur requis et autorisé par un système médiatique institutionnalisé, une zone cruciale de dérives de la critique contemporaine semble s'être installée dans la fonction de critique-programmateur. Face au processus qui, dès le début de la révolution numérique, affectait déjà la critique dans les médias et qui produit un phénomène à une autre échelle qui affecte le journalisme en général, les critiques ont perdu peu à peu de leur stabilité professionnelle, devenant des collaborateurs

las dinámicas mercantil-espectaculares de producción y consumo. En la medida en que el discurso crítico cede, que un cineasta piensa sus producciones en términos de “producto” o un crítico se legitima como un agente de control de calidad, la asimilación gana terreno. La capacidad para resistirla válida, por ejemplo, la discusión por lo independiente en el terreno de lo cinematográfico, a pesar de su uso y abuso como etiqueta. En el reclamo por lo independiente está en juego el sostén, la promoción e incluso la ampliación de una experiencia estética que, como tal, no consiste en el consumo de mercancías. La independencia se sostiene respecto de un orden opuesto y en algunos momentos hasta se permite jugar en los bordes del sistema. Lo fundamental resiste en una zona que se postula como contraria al formateo, a la aplicación de fórmulas o al diseño de producto audiovisual; se trata de una singular política del cine que acepta los riesgos. Estas apuestas abiertas a pensar la realización cinematográfica como algo más que un diseño de producto audiovisual, no son excepciones en la presente producción latinoamericana. En la medida en que se defiende como concepto crítico y no ceda a su reducción como etiqueta en el mercado audiovisual, el término “independiente” (vale recordar, surgido en el mismo contexto cultural del auge de los cineclubes y la búsqueda de formas de producción y circulación por fuera de los grandes circuitos de mercado) se mantiene vigente.

Por su parte, frente a la debilitación de la figura del crítico como mediador requerido y autorizado por un sistema mediático institucionalizado, una zona crucial en las derivas de la crítica contemporánea parece haberse instalado en la función del crítico-programador. Ante un proceso que a inicios de la revolución digital ya acechaba en la crítica de los medios masivos, y que reproduce a una escala particular un fenómeno que afecta al periodismo en general, los críticos profesionales han visto crecientemente limitado su trabajo estable, pasando a la condición de colaboradores *freelance*. El pasaje a la programación de festivales de cine o instituciones culturales ha sido una constante global, también activa en el campo latinoamericano, a veces manteniendo una presencia simultánea en los medios tradicionales, o sosteniendo la escritura en publicaciones especializadas. En ese sentido, la programación puede ser considerada como una extensión de la crítica por otros medios. Por cierto, existen criterios distintos entre la actividad de disponer para ver, propia del programador, y el acto de escribir sobre lo visto, pero la expansión hacia este ámbito cumple una de las funciones centrales de la crítica, que es la de activar, promover el encuentro con el material que se considera propicio para afianzar y revitalizar al cine. Esta situación renueva la pregunta por la relación siempre tensa entre el crítico y la institución. Las zonas de intervención serán críticas en tanto y en cuanto la experiencia se abra al riesgo y a la disputa por su sentido. En tanto impere, por lo contrario, un sospechoso consenso expandido en términos tan celebratorios como inefables sobre lo programado, allí la crítica se escapa y la asimilación triunfa. Numerosos festivales de América latina surgidos en estas

freelance. Le passage à la programmation de festivals de cinéma ou d'institutions culturelles a été une constante dans le monde entier, y compris en Amérique latine, en maintenant parfois une présence simultanée dans les médias traditionnels, ou en continuant à écrire dans des publications spécialisées. En ce sens, la programmation peut être considérée comme une extension de la critique par d'autres moyens. Certes, les critères sont différents entre l'activité de voir, propre au programmateur, et l'acte d'écrire sur ce qui a été vu, mais l'évolution dans ce domaine remplit l'une des fonctions centrales de la critique, celle d'activer, de promouvoir la rencontre avec le matériau que l'on considère comme propice à renforcer et à revitaliser le cinéma. Cette situation repose la question de la relation toujours crispée entre la critique et l'institution. Les interventions resteront critiques tant que l'expérience sera ouverte au risque et au débat sur le sens. Au contraire, tant que subsiste un consensus suspect en termes élogieux ou ineffables sur la programmation, la critique perd du terrain et l'assimilation triomphe. De nombreux festivals en Amérique latine apparus ces deux dernières décennies, ainsi que la refonte réussie d'autres ayant déjà une histoire, témoignent de cette coexistence tendue mais productive entre la critique et la programmation. Dans certains cas, on peut apprécier une relation productive avec des formes actives de la critique dans les milieux du cinéma et de l'université, dans une démonstration intéressante de coexistence qui remet en question le débat binaire cité au début de notre article. Les zones de circulation de la critique dans le monde réel sont souvent plus complexes que les modèles simplificateurs qui animent les débats.

RÉSISTER ET RELOCALISER LA CRITIQUE

Le terme “résistance”, aussi imprécis qu'insistant, est également au cœur de l'écriture critique. Comme l'a souligné Néstor García Canclini, c'est une notion pauvre tant qu'elle ne s'articule pas avec le contexte des interactions dans lequel elle se situe⁸. Elle a toutefois un sens dans la mesure où elle indique clairement à quoi s'oppose la résistance et à quel type d'actions elle conduit afin de renverser l'équilibre inégal des forces. C'est le moment ici de rappeler une autre histoire qui met en évidence la critique comme un acte de résistance, exercé à une échelle aussi microscopique dans sa diffusion initiale qu'exemplaire dans ses implications.

En 1951, Octavio Paz était alors premier secrétaire de l'Ambassade du Mexique en France, quand éclata la forte polémique au sujet de la diffusion au Festival de Cannes de *Los Olvidados* (1950) de Luis Buñuel. La prétendue promotion d'une mauvaise image du Mexique donna lieu à d'âpres discussions. Les autorités de son pays la considéraient *non grata*. En plus d'offenser un nationalisme soucieux d'exporter une image positive, la critique progressiste, incarnée, entre autres, par Georges Sadoul, la



Los olvidados (1950) de Luis Buñuel

últimas dos décadas, más el exitoso rediseño de otros con trayectoria anterior, dan fe de esta convivencia tensa pero productiva entre crítica y programación. En varios de ellos es posible apreciar una relación productiva con formas de la crítica activas en el ámbito cinéfilo y universitario, en una muestra interesante de convivencia que desafía el debate binario citado al inicio de nuestro artículo. Las zonas de circulación de la crítica en el mundo real a menudo son más complejas que los modelos simplificadores que animan los debates.

RESISTIR Y RELOCALIZAR LA CRÍTICA

El término “resistencia”, tan impreciso como insistente, también atañe de manera central a la escritura crítica. Como bien apuntaba Néstor García Canclini, es una noción pobre en tanto no se la articule con el contexto de interacciones en que se sitúa⁹. Cobra sentido, no obstante, en la medida en que deje en claro contra qué se sostiene la resistencia, y a qué tipo de acciones da lugar para revertir la desigual relación de fuerzas. En este apartado, vale la pena recordar otra historia que resalta en la crítica su dimensión de gesto resistente, ejercida a una escala que fue tan microscópica en su difusión inicial como ejemplar en sus implicancias.

En 1951 Octavio Paz era primer secretario de la Embajada mexicana en Francia, cuando la presentación en el Festival de Cannes de *Los olvidados* (1950), de Luis Buñuel, había abierto

juega selon les préceptes du réalisme socialiste comme une manifestation d'un cinéma bourgeois. Paz organiza une séance privée pour ses amis surréalistes, il obtint que Jacques Prévert écrive un poème et l'accompagna de son propre texte, dans lequel non seulement il défendait les mérites du film, mais également sa condition sans équivoque de film mexicain, malgré son cadre urbain et contemporain, enraciné dans les fondements de la mythologie mexica. L'article s'intitule “Le poète Buñuel” et c'est l'une des critiques les plus révélatrices jamais écrites sur le cinéaste aragonais⁹. Paz distribuait le pamphlet à toute l'assistance, à la séance de Cannes et il contribua à retourner une réception hostile du film. Son triomphe fut appelé postérieurement la Bataille de *Los Olvidados*.

À propos de Buñuel : on ne se souvient pas assez qu'avant d'être le réalisateur d'*Un chien andalou* et de *L'Âge d'or*, il fut l'un des promoteurs majeurs du Ciné-club universitaire d'Espagne, fondé en 1927 dans le cadre de la célèbre Résidence d'étudiants à Madrid. Pour les spectateurs, Buñuel écrivit des critiques et des articles théoriques qui préfigurent de façon stupéfiante la poétique qu'il développerait plus tard dans ses films. Et lorsqu'en 1953, un groupe d'étudiants l'invita à donner une conférence à l'UNAM, connue plus tard sous le titre “Le cinéma,

una intensa polémica. Su presunta promoción de una mala imagen de México determinó ásperas discusiones. Las autoridades de su país la consideraban *non grata*. Así como ofendía un nacionalismo afecto a las imágenes positivas para exportación, la crítica progresista, encarnada por Georges Sadoul entre otros, la enjuiciaba desde los preceptos del realismo socialista como una muestra de cine burgués. Paz organizó una función privada para sus amigos surrealistas, consiguió que Jacques Prévert escribiera un poema alusivo y lo acompañó con un escrito suyo, donde no solamente defendía los méritos del film, sino su condición de película inequívocamente mexicana, a pesar de su escenario urbano y contemporáneo, enraizada en la matriz fundante de la mitología mexicana. El artículo se llamó "El poeta Buñuel" y es una de las piezas críticas más reveladoras jamás escritas sobre el cineasta aragonés⁷. Paz repartió su panfleto mimeografiado a los asistentes a la función de Cannes y contribuyó a cambiar una recepción hostil, triunfando en lo que posteriormente fue conocido como la batalla de *Los olvidados*.

A propósito de Buñuel: no se recuerda muy a menudo que antes de ser el director de *Un perro andaluz* y *La edad de Oro*, fue uno de los impulsores decisivos del Cineclub Universitario de España, fundado en 1927 en el marco de la célebre Residencia de Estudiantes madrileña. Para los asistentes a esas funciones Buñuel escribió críticas y artículos de teoría que anticipan de manera pasmosa la poética que luego desplegaría en sus películas. Y cuando en 1953 un grupo de estudiantes lo convocó para pronunciar una conferencia en la UNAM que fue luego célebre bajo el título "El cine, instrumento de poesía", indisimulables ecos de la escritura de Paz podían encontrarse en sus palabras⁸.

Los episodios aquí citados, por supuesto, remiten a un tiempo lejano a la actual convergencia de medios y la multiplicación de plataformas en las que el cine prospera y se transforma. No obstante, aleccionan sobre una operación inicialmente *off media* que deja al desnudo el sentido y el motor del acto y gesto crítico a los que hicimos referencia en el comienzo del artículo. No hay duda de que un riesgo mayor de la situación actual consiste en que bajo un presunto carácter proteico y en expansión, asomen procesos de estandarización y normalización creciente. Si un rasgo particular ha caracterizado al cine es que siempre ha poseído, por lo contrario, algo de anomalía: desafía las delimitaciones del sistema, no encaja del todo, no responde a lo programado. Se instala entre los territorios del arte consagrado y lo no considerado como artístico. Ha sido un espectáculo de masas, pero cuyo espectador fue insumiso a la masificación alienante. Solitarios entre muchedumbres, gregarios pero singulares en esa misma fruición: como quería Jean Cocteau, gente soñando en conjunto y perfectamente despierta. El cine del siglo XXI agudiza esas condiciones que lo hacen un elemento irreductible, crítico por definición, dentro de un entorno audiovisual cotidiano que impregna todo resquicio. Persevera como una práctica de mirada y escucha intensiva y abiertas a un sentido, de dimensión minoritaria en el audiovi-

un instrument de poésie", dans ses mots résonnait indéniablement l'écriture de Paz¹⁰.

Bien entendu, les épisodes cités ici semblent bien éloignés par rapport à la convergence actuelle des médias et la multiplication des plateformes où le cinéma prospère et se transforme. Mais cet événement, à l'origine non médiatisé, révèle le sens et ce qui motive l'acte et le geste critique auxquels il a été fait référence au début de cet article. Il ne fait aucun doute que le risque majeur dans la situation actuelle est que, sous couvert d'un caractère protéiforme et en pleine croissance, les processus de standardisation et de normalisation s'accroissent. S'il y a bien un trait qui a toujours caractérisé le cinéma, c'est une sorte d'anomalie : il défie les limites du système, il ne cadre jamais entièrement, il ne répond pas à ce qui a été programmé. Il s'établit entre les territoires consacrés de l'art et ceux qui ne sont pas considérés comme tels. Il a été un spectacle de masse, mais son spectateur reste insoumis à l'aliénation de la masse. Solitaires dans la foule, grégaires mais singuliers dans cette même expérience : comme le voulait Jean Cocteau, les gens rêvant ensemble et parfaitement éveillés. Le cinéma du XXI^e siècle accentue ces conditions qui le rendent irréductible, critique par définition, dans un environnement audiovisuel quotidien qui imprègne tous les interstices. Il persévère en tant que pratique du regard et écoute intensive, ouvertes au sens, de dimension minoritaire dans l'audiovisuel, il demeure pour cette raison indispensable. La fonction de l'écriture critique est fondamentale dans la définition même et actuelle du cinéma, alors que ses espaces et ceux de la critique changent, soumis également à des transitions. Par sa relocalisation et sa circulation entre les espaces assignés et la création de nouveaux, elle doit donner quelques raisons et nourrir les passions qui relient cette expérience à un savoir possible, qui doit résister au cloisonnement ou à l'ignorance mutuelle entre les médias à large audience, les circuits spécialisés et les cercles universitaires. La dimension critique de l'écriture sur le cinéma, replacée entre anciens et nouveaux médias, répond à cette vocation de rompre les circuits assignés, d'accroître ses incidences et de donner un sens inestimable, toujours en construction, à cette expérience, qu'après tant de chemin parcouru, nous continuons d'appeler cinéma. ■

TRADUIT DE L'ESPAGNOL (ARGENTINE) PAR EMMANUELLE HAMON

NOTES

1. Bordwell David, "Never the Twain Shall Meet: Why Can't Cinephiles and Academics Just Get Along?", sur le site *Film Comment*, mai-juin 2011, disponible à : <https://www.filmcomment.com/article/never-the-twain-shall-meet/>. Traduction en espagnol : Bordwell David, "Como el agua y el aceite ¿Por qué cinéfilos y académicos no pueden entenderse?", dans *Caimán cuadernos de cine*, n. 37, 2015, p. 8-12.
2. NDT : en français dans le texte.
3. NDT : en anglais dans le texte.
4. López Ana M., "Early Cinema and Modernity in Latin America", dans

sual, pero por eso mismo indispensable. La escritura crítica posee una función fundamental dentro de esa misma definición actual del cine donde los espacios del cine cambian y los de la crítica también se someten a tránsitos y transiciones. Mediante su relocalización y circulación entre los espacios asignados y la creación de otros nuevos, debe formular algunas razones y sostener las pasiones que conectan a esta experiencia con un conocimiento posible, que debe resistirse a la compartimentación o la mutua ignorancia entre medios de largo alcance, circuitos especializados y claustros universitarios. La dimensión crítica en la escritura de cine, relocalizada entre viejos y nuevos medios, responde a esa vocación de romper los círculos asignados, ampliando sus incidencias y otorgando un valioso sentido, siempre en construcción, a esa experiencia que luego de tanto recorrido seguimos llamando cine. ■

NOTAS

1. Bordwell David, "Never the Twain Shall Meet: Why Can't Cinephiles and Academics Just Get Along?", en *Film Comment* website, may-june 2011, disponible en: <https://www.filmcomment.com/article/never-the-twain-shall-meet/>. Hay traducción: Bordwell David, "Como el agua y el aceite ¿Por qué cinéfilos y académicos no pueden entenderse?", en *Caimán cuadernos de cine*, n. 37, 2015, p. 8-12.
2. López Ana M., "Early Cinema and Modernity in Latin America", en *Cinema Journal*, vol. 40, n. 1, otoño 2000, p. 48-78. Hay traducción: López Ana, "Cine temprano y modernidad en América Latina", Trad. Francisco Álvarez Francese, en *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 1, diciembre de 2015, p. 128-170. Disponible en: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/31>.
3. Fujiwara Chris, "Criticism and Film Studies: A Response to David Bordwell", en *Project New Cinephilia*, Edimburgh Film Festival, 2011. Disponible en: <https://projectcinephilia.mubi.com/2011/05/23/criticism-and-film-studies-a-response-to-david-bordwell/>.
4. Avellar José Carlos, "Límite, de Mario Peixoto", en *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, n. 17, 2003, p. 23.
5. García Borrero Juan Antonio, "Dialéctica del espectador, de Tomás Gutiérrez Alea", en *Cine Cubano, La pupila insomne*, 11 de mayo 2009. Disponible en: <https://cinecubanolanapupila-insomne.wordpress.com/2009/05/11/dialectica-del-espectador-de-tomas-gutierrez-alea/>.
6. García Canclini Néstor, "¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia?", en *Revista Estudios Visuales*, n. 7, *Retóricas de la resistencia*, Murcia, CENDEACC, 2010, p. 16-36.
7. Paz Octavio, "El poeta Buñuel", en *Las peras del olmo*, Imprenta Universitaria UNAM, México, 1957.
8. Buñuel Luis, "El cine, instrumento de poesía", *Revista Universidad de México*, UNAM, vol. XIII, n. 4, diciembre de 1958. Disponible en: http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/files/journals/1/articles/7272/public/7272-12670-1-PB.pdf.

EDUARDO A. RUSSO es crítico, docente e investigador en cine y artes audiovisuales. Dirige el doctorado en artes de la Facultad de Bellas Artes en la Universidad Nacional de La Plata (Argentina). Autor de *Diccionario de Cine y El cine clásico: itinerario, variaciones y replanteos de una idea*. Compilador y autor de *Interrogaciones sobre Hitchcock; Cine Ojo: un punto de vista en el territorio de lo real; Hacer Cine: Producción Audiovisual en América Latina y The Film Edge*. Dirige la revista *Arkadin. Estudios sobre Cine y Artes Audiovisuales* (FBA-UNLP).

RESUMEN El artículo propone una indagación sobre los lugares y funciones de la escritura crítica en cine, a partir de sus tres ámbitos de desarrollo, en los medios masivos, en los medios especializados y en la academia. A la vez de releer algunos casos históricos claves, el texto discute algunos desafíos actuales del discurso crítico, junto a sus modos de relocalización en el cine contemporáneo.

PALABRAS CLAVE cine latinoamericano - crítica - cinefilia - academia - discurso - escritura - estética - teoría

Viridiana (1961) de Luis Buñuel



- Cinema Journal*, vol. 40, n. 1, automne 2000, p. 48-78. Traduction en espagnol : López Ana, "Cine temprano y modernidad en América Latina", Trad. Francisco Álvarez Francese, en *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 1, diciembre de 2015, p. 128-170. Disponible à : <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/31>.
5. Fujiwara Chris, "Criticism and Film Studies: A Response to David Bordwell", dans *Project New Cinephilia*, Edimburgh Film Festival, 2011. Disponible à : <https://projectcinephilia.mubi.com/2011/05/23/criticism-and-film-studies-a-response-to-david-bordwell/>.
 6. Avellar José Carlos, "Límite, de Mario Peixoto", dans *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, n. 17, 2003, p. 23.
 7. García Borrero Juan Antonio, "Dialéctica del espectador, de Tomás Gutiérrez Alea", dans *Cine Cubano, La pupila insomne*, 11 de mayo 2009. Disponible à : <https://cinecubanolanapupila-insomne.wordpress.com/2009/05/11/dialectica-del-espectador-de-tomas-gutierrez-alea/>.
 8. García Canclini Néstor, "¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia?", dans *Revista Estudios Visuales*, n. 7, *Retóricas de la resistencia*, Murcia, CENDEACC, 2010, p. 16-36.
 9. Paz Octavio, "El poeta Buñuel", dans *Las peras del olmo*, Imprenta Universitaria UNAM, México, 1957.
 10. Buñuel Luis, "El cine, instrumento de poesía", *Revista Universidad de México*, UNAM, vol. XIII, n. 4, décembre de 1958. Disponible à : http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/files/journals/1/articles/7272/public/7272-12670-1-PB.pdf.

EDUARDO A. RUSSO est critique, professeur et chercheur en cinéma et en arts audiovisuels. Il dirige le doctorat en arts de la Faculté des Beaux-Arts de l'Université Nationale de La Plata (Argentine). Auteur de *Diccionario de Cine y El cine clásico: itinerario, variaciones y replanteos de una idea*. Rédacteur et auteur de *Interrogaciones sobre Hitchcock; Cine Ojo: un punto de vista en el territorio de lo real; Hacer Cine: Producción Audiovisual en América Latina y The Film Edge*. Il dirige la revue *Arkadin. Estudios sobre Cine y Artes Audiovisuales* (FBA-UNLP).

RÉSUMÉ L'article propose une réflexion sur les lieux et les fonctions de l'écriture critique sur le cinéma, à partir de ses trois domaines de développement, dans les médias de masse, les médias spécialisés et le monde universitaire. Tout en revenant sur des faits historiques clés, le texte aborde certains des défis actuels du discours critique, ainsi que ses modes de relocalisation dans le cinéma contemporain.

MOTS-CLÉS cinéma latino-américain - critique - cinéphilie - académie - discours - écriture - esthétique - théorie